

**Посольство Российской Федерации  
в Киргизской Республике**



**Кыргызско-Российский Славянский университет имени  
первого Президента России Б.Н. Ельцина**

**Кафедра международной журналистики**



**МНОГО НАЦИЙ –  
ОДИН НАРОД**

**Фольклор народов  
Кыргызстана.  
Словарь-справочник.**

**Бишкек 2012**

**Посольство Российской Федерации в  
Киргизской Республике**

**Кыргызско-Российский Славянский университет имени  
первого Президента России Б.Н. Ельцина**

**Кафедра международной журналистики**

**МНОГО НАЦИЙ – ОДИН НАРОД**  
**Фольклор народов Кыргызстана.**  
**Словарь-справочник.**



**Бишкек 2012**

УДК 398

ББК 82 (2Ки)

М 73

**Автор-составитель доктор филологических наук профессор Кацев А.С.**

Компьютерный набор **Литвинова Е.И., Султанбекова З.А., Мельникова П.А.**

Художник **Завгородняя В.В.**

Рецензенты:

кандидат филологических наук доцент кафедры «История и теория мировой литературы» КГНУ им. Ж.Баласагына **Исаева А.К.**

кандидат филологических наук доцент кафедры международной журналистики КРСУ **Слободянюк Н.Л.**

**М 73 МНОГО НАЦИЙ – ОДИН НАРОД.** Фольклор народов Кыргызстана. Словарь – справочник. Автор-сост. Кацев А.С., Бишкек: КРСУ, 2012.

ISBN 978-9967-05-829-3

В данном издании представлены термины фольклора различных народов, проживающих на территории республики. Собранные воедино сведения посвященные духовной культуре, уходящей корнями в древность, воочию представляют своеобразие и единство различных наций.

Издание полезно специалистам-гуманитариям.



Издано при поддержке Посольства Российской Федерации в  
Киргизской Республике

М 4604000000-12

УДК 398

ББК 82.3 (2Ки)

ISBN 978-9967-05-829-3

КРСУ, 2012

## Предисловие

Устная художественная словесность – первое свидетельство о силе слова. Казалось бы, человек ничтожный перед природой и ее обитателями, поверив в слово, создал мир слова, и им пытался воздействовать на все окружающее его.

Слово, возникнув, открыло свои неисчерпаемые возможности.

Сначала при помощи интонации, которая сделала слово многозначным и стала важным способом образной экономии.

Интонация придала слову мнوسмысленность. Одно и то же слово в разные времена вдруг позволяло постичь новые смыслы, зашифрованные в нем.

Родившись, слово предстало в окружении мистики и магии, которые определяли его силу. Так было на заре человеческой истории, так происходит и сегодня, когда цивилизация продемонстрировала все свои блага и издержки.

Фольклор был первым откликом человека на мир, в котором ему, человеку, предстояло существовать. Одновременно фольклор был и своеобразной защитой от всего того агрессивного, что мир таил в себе.

Интонация выявила многозначность слова, многозначность определила образность слова, образность дала возможность словами рисовать человека.

В фольклоре человек утвердился в силе слова. Возникнув в процессе формирования человеческой речи, фольклор используется и в утилитарных целях, и как игра, своеобразная художественная модель повседневной жизни.

Корневая система фольклора передает и менталитет, национальные обычаи, религиозное сознание и искусство.

Менталитет, как национальный образ мира, формирует приоритеты, отличия одного народа от другого, «голос крови». Все это отражается в фольклоре, который в художественной форме представляет историю того или иного народа, его героев и врагов, мудрость, особенности социальной и сексуальной жизни, все многообразие черт, составляющих национальную специфику, возникшую в древности и сохранившую тот или иной народ до наших дней.

Фольклор – коллективное творчество, своим возникновением и развитием объединяющий все составляющие художественного гения народа.

Фольклор – как правило, анонимен, но он представляет личности своих создателей и исполнителей.

Фольклор – многовариантен. И это позволяет «приспособить» произведения к тем или другим историческим обстоятельствам. Он подобен русской игрушке «Ванька-встанька».

Пройдя сквозь времена и нравы обогащается, вбирая в себя все то, что сопровождает его в ту или иную культурную эпоху, но не теряет своей самости и своих отличительных черт.

Фольклор испытал на себе времена забвения, принижения и унижения, времена увлечения, но сохранил свою индивидуальность.

Существуя устно, он не только передает талант его создателей и возможности образного слова. Он формирует устную речь, выявляет ее потенциал, представляет скрытые смыслы.

Синкретизм фольклора – в его художественных возможностях, где слово и движение, музыкальный ритм и аккомпанимент, верования, ритуал и театрализованное действие магически и мистически создают единую картину мира и человека в этом мире, и мира в человеке.

Национальное – важное составляющее фольклора, оно в языке, в одежде, в имени, в худож. изображении всего этого.

Многовековая история развития фольклора – в его отличительных чертах: общедоступности, демонстрации эстетических приоритетов большинства, формировании художественных вкусов, исторического взгляда на окружающее, передачи вечного через личное. Он важное составляющее массового сознания и массовой культуры.

В современном обществе фольклор является необходимым средством сохранения национальных чувств, когда идет движение народов по миру, фольклор формирует национальное сознание в диаспоре, осуществляет ее нерасторжимую связь с метрополией.

В нашей многонациональной стране фольклор – важная составляющая межобщинной жизни.

Словарь-справочник фольклора народов Кыргызстана представляет многообразие устного творчества. Знание особенностей национальной народной поэзии, обычаев и верований каждой из наций способствует разрушению стереотипов предубеждений.

Фольклор создает условия для понимания того, какие мы все разные и, одновременно, как мы похожи друг на друга.

Каждого из нас убаюкивала колыбельная песня, вводила в мир фантазии сказка, знакомило с героями эпического предание, учила мудрости пословица.

В Словарь из разных изданий вошли понятия, которые широко используются при классификации устного народного поэтич. творчества. Здесь представлено общепринятое толкование жанров фольклора, изобразительно-выразительных средств, характерных для произведений устного народного творчества. В Словарь включены краткие сведения о наиболее известных произведениях устной поэзии, составляющих гордость национальных культур.

Источники, из которых были почерпнуты статьи для Словаря, шире и полнее трактуют данные вопросы, но при его составлении стояла задача собрать, обобщить и модифицировать в терминологическом единстве понятия, связанные с устным народным творчеством.

Сегодня, помимо традиционных функций, которые несет в себе фольклор, он осуществляет историко-эстетическую связь.

Словарь воочию представляет существенные черты устного творчества разных национальностей, которые обрели свой дом в Кыргызстане.

Не случайно, книга называется «Много наций – один народ».

Словарь создает условия для преодоления устойчивых национальных предрассудков, ведь в полиэтнической среде должен действовать принцип, сформированный Маугли: «Мы с тобой одной крови...».

Словарь позволяет понять многообразие устной словесности, ее отличительные черты, многообразие, художественный и культурный потенциал. И всегда фольклор – поэзия.

А.С. Кацев

## ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Брокгауз Ф.А. и Ефрон И.А., Энциклопедический словарь. С.-П., 1890-1907.
2. Кацев А.С. Краткий фольклорный словарь. Ф.: «Илим», 1985.
3. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: «Сов. Энциклопедия», 1966.
4. Кожевников В.М., Николаев П.А. Литературный Энциклопедический Словарь. М.: «Сов. энциклопедия», 1987.
5. Мелетинский Е.М. Мифологический словарь. М.: «Сов. Энциклопедия», 1990.
6. Словарь литературоведческих терминов на сайте Культура письменной речи [www.Gramma.ru](http://www.Gramma.ru)
7. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. М.: «Просвещение», 1974.
8. Фриче В.М., Луначарский А.В.. Литературная энциклопедия. М.: издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература, 1929-1939.
9. Хамраев М.К. Краткий словарь терминов тюркоязычных литератур. Алма-Ата: «Мектеп», 1966.
10. Штейнпресс Б.С., Ямпольский И.М. Энциклопедический музыкальный словарь. М.: «Сов. Энциклопедия», 1966.

## СПИСОК ОСНОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

абх. - абхазский	г. - год, город	итал. - итальянский
авар. - аварский	гагауз. - гагаузский	иудаистич. - иудаистический
авест. - авестийский	газ. - газета (только при названии)	к.-л. - какой-либо
австр. - австрийский	гг. - годы	к.-н. - какой-нибудь
австрал. - австралийский	герм. - германский	кабард. - кабардинский
адыг. - адыгейский	гл. обр. - главным образом	кавказ. - кавказский
азерб. - азербайджанский	гол. - голос	казах. - казахский
азиат. - азиатский	голл. - голландский	калм. - калмыцкий
аккад. - аккадский	гос. - государственный	кам. - камерный
алб. - албанский	готск. - готский	каракалп. - каракалпакский
алт. - алтайский	греч. - греческий	карачаев. - карачаевский
амер. - американский	груз. - грузинский	карел. - карельский
англ. - английский	гц - герц	кельт. - кельтский
антич. - античный	даг. - дагестанский	кит. - китайский
араб. - арабский	дерев. - деревянный	классич. - классический
арам. - арамейский	дл. - длина	кн. — книга (при названии)
арийск. - арийский	др. - древне- (напр., др.-греч. - древнегреческий)	кон. — конец (при дате)
арм. - армянский	др. - другой, древний	кор. — корейский
афг. - афганистанский	драматич. - драматический	к-рый — который
афр. - африканский	дунг. - дунганский	кырг. — кыргызский
б. г. - без указания года	евр. - еврейский	латин. — латинский
б. м. - без указания места	европ. - европейский	латыш. — латышский
балкар. - балкарский	егип. - египетский	либр. - либретто
балт. - балтийский	ед. ч. - единственное число	лирич. - лирический
башк. - башкирский	зап. - западный	лит-ра - литература
белорус. - белорусский	заруб. - зарубежный	лит. - литературный
библ. - библейский	израил. - израильский	литов. — литовский
болг. - болгарский	имп. - императорский	лужиц. — лужицкий
брит. - британский	ингуш. - ингушский	мар. — марийский
буддийск. - буддийский	инд. - индийский	междунар. - международный
букв. - буквально	индонез. - индонезийский	микенск. — микенский
бурят. - бурятский	инстр. - инструментальный	мифологич. - мифологический
в т. ч. - в том числе	иран. - иранский	мн. — много, многие
в., вв. - век, века	ирл. - ирландский	мн. ч. — множественное число (в этимологии)
валлийск. - валлийский	иск-во - искусство	многогол. - многоголосный
вед. - ведийский	исл. - исландский	молд. — молдавский
венг. - венгерский	исп. - исполнение, исполнено	монг. — монгольский
визант. - византийский	испан. - испанский	морд. — мордовский
внутр. - внутренний	историч. - исторический	
вок. - вокальный		
вост. - восточный		



муз. - музыка, музыкальный	прус.— прусский	т., тыс.— тысяча
мусульм. - мусульманский	разл. – различный	тадж.— таджикский
н. э. - наша эра	религ.— религиозный	танц.— танцевальный
наз. – называется, называемый	рим.— римский	тат.— татарский
напр. - например	рум.— румынский	тибет.— тибетский
нар. - народный	рус.— русский	традиц. - традиционный
наст. вр. - настоящее время	с. – страница, село (при названии)	тур.— турецкий
нац. - национальность, национальный	сб-к – сборник	туркм.— туркменский
нач. – начало (при дате)	сб-ки – сборники	тыс.— тысячелетие
неизв. - неизвестный	св. – свыше, святой (при имени, свиток)	тюрк.— тюркский
нек-рый - некоторый	сев.— северный	узб.— узбекский
нем.— немецкий	семит. - семитский	уйгур. - уйгурский
нидерл. - нидерландский	сер.— середина (при дате)	укр.— украинский
обл. – областной, область	серб.— сербский	финн. – финский
одногол.— одноголосный	сиб.— сибирский	финик. – финикийский
ок. - около	симф. – симфонический	фп. – фортепьяно, фортепьянный
опубл.— опубликован	сирийс. - сирийский	франц.— французский
орк.— оркестр, оркестровый	сканд.— скандинавский	фриг.— фригийский
осет.— осетинский	слав.— славянский	хетт. – хеттский
осн. - основан, основанный, основной	словац.— словацкий	хор. – хоровой
отд. - отделение, отдельный	словен.— словенский	хорв. – хорватский
пер.— перевод	см. — смотри	христ. – христианский
первонач.— первоначально, первоначальный	собств. - собственно, собственный	худож. - художественный
перс.— персидский	сов. - советский	церк.— церковный
петерб.— петербургский	сопр.— сопровождение	черкес.— черкесский
пехл. - пехлевийский	соч. - сочинение	четв. – четверть (при дате)
позднелатин.— позднелатинский	спец.— специальный	чеч.— чеченский
пол.— половина (напр., в сочетании: 1-я пол. 19 в.)	ср.— сравни	чеш.— чешский
польск.— польский	ср.-век.— средневековый	чуваш.— чувашский
поэтич. - поэтический	ст. ст.— старый стиль	шотл.— шотландский
пр. - прочий	старин.— старинный	шумер.— шумерский
преим.— преимущественно	стих.— стихотворение	эпич. - эпические
пров.— провинция	т.д. – так далее	эст.— эстонский
прованс.— провансальский	т.е. – то есть	юж. - южный
произв.— произведение	т.з. – точка зрения	яз.— язык (при названии)
проф. - профессиональный	т.к. – так как	якут – якутский
	т. н.— так называемый	япон. - японский
	т. о.— таким образом	
	т. п. – тому подобный	

## А

**ААРОН** («осиянный»), в ветхозаветных преданиях первый в череде первосвященников, родоначальник священнической касты. А., сын Амрама и Иохавед из колена Левия, брат Моисея и Мариам Пророчицы, рождается во времена пребывания евреев в Египте; к моменту исхода Израиля ему уже 83 года. Призвав косноязычного Моисея к пророческому служению, Яхве велит ему взять А. своим толмачом. Во время спора с фараоном и состязания в чудотворстве с егип. жрецами и волшебниками А. «ассистирует» Моисею, по его знаку являя теургические знамения: на глазах у фараона превращает свой посох в змею, а когда маги фараона делают то же самое, посох А. поглощает их посохи; тем же посохом А. наводит на Египет три первые «казни», всякий раз следуя приказу Моисея, Во время битвы с амаликитянами А. вместе с Ором поддерживает вздетые руки молящегося на вершине холма Моисея, что должно обеспечить победу. Позднее А. и его сыновья по велению Яхве посвящаются в сан священника и получают исключительное право и обязанность совершать определённые культовые действия. Корей и мн. др. «именитые люди» требуют равного участия всех в культе, но особое избранничество священнического сословия подтверждено двумя чудесами: во-первых, вождей недовольных (Корея, Дафана и Авирона с их домочадцами) поглощает разверзшаяся земля, а мор среди сочувствовавших остановлен только умиловительным каждением А.; во-вторых, когда по приказу Моисея в скинии (шатре, к-рый был средоточием культа и местом «присутствия» Яхве) на ночь оставлены посохи старейшин 12 колен Израиля, то наутро посох А., старейшины колена Левия, найден чудесно расцветшим. Однако высокий сан А. и его потомков сопряжен с грозной ответственностью. Так, в первый же день исполнения А. и его сыновьями сакральных обязанностей двое сыновей А. (Надав и Авиуд) пожраны «огнём от Яхве» за то, что, не дожидаясь возгорания этого таинственного огня, разожгли в своих кадилницах «огонь чуждый»; А. и его оставшимся сыновьям даже не дано оплакать погибших, ибо они не смеют прерывать своего служения. Когда Моисей поднимается на Синайскую гору для общения с Яхве, он поручает народ А. и Ору; по требованию народа А. изготавливает золотого кумира в виде тельца, чем нарушает запрет идолопоклонства и навлекает гнев Яхве, от к-рого оказывается спасённым лишь благодаря заступничеству Моисея; Моисей, обличает впадающего в отступничество священника А. Когда же А. (вместе с Мариам) порицает Моисея, ставя ему в вину его брак с «эфиоплянкой» и приписывая себе такое же пророческое достоинство, ему приходится принести покаяние в своём неразумии. Как и Моисею, А. не дано войти в «землю обетованную»; смерть постигает его в возрасте 123 лет на горе Ор (по др. версии — в Мосере), где Моисей снимает с него священнические

ризы и облакает в них Елеазара, сына А. и преемника его сана, а народ 30 дней оплакивает умершего. Для поздних библич. авторов А. — «идеальный священник» (А.— «непорочный муж» и отвратитель гибели от народа). Талмудическая лит-ра особенно подчёркивает в А. черты примирительности, кротости и мягкости. Этот мотив подхвачен и традицией ислама, давшей А. (Гаруну) прозвище Абул-Фарадж («отец утешения»).

**АБДАЛ**, у цахуров, даргинцев, лакцев (Авдал), аварцев (Будуалы) бог охоты, покровитель туров, диких коз, оленей. Возможно, имя А. восходит к груз. богине охоты Дали, культ к-рой, вероятно, был распространён у горцев Дагестана; её функции были перенесены на мужское божество.

Согласно поверьям цахуров, А. заботится о диких животных, пасёт их, доит; ограничивает отстрел зверей, жестоко карая охотника, нарушившего ограничения. Явление А. в облике белого зверя или белого человека предрекает охотнику неудачу. В случае удачи А. приносили в жертву сердце и печень убитого животного, а кости не выбрасывали и не сжигали — по ним А. оживляет зверя. А. вынимает из утробы женщины ещё не родившегося ребёнка, чтобы сделать его пастухом туров.

**АБДЕР** (греч.), в мифологии сын Гермеса, возлюбленный Геракла, был растерзан кобылицами Диомеда. На его могиле Геракл основал город Абдеры. Подобно Нарциссу. Гиакинфу и Гиласу. сохранял красоту и после смерти.

**АБЗАР ИЯСЕ** («хозяин хлева»), у казанских татар дух, обитающий во дворе или в хлеву. Часто отождествлялся с ой иясе. Существовало поверье, что ночью А. и. иногда издали показывается людям в облике человека или разл. животных. Нек-рых домашних животных он любит, кормит, лошадям заплетает гриву, др. — преследует. А. и. у разных групп зап.-сибир. татар соответствуют Мал иясе, Занги (Санги) баба и Пэша ана.

**АБРАКСАС**, Абрасакс (греч.), имя космологического существа в представлениях гностиков (1 — 3 вв.). Согласно доктрине василидиан (одной из гностических сект — последователей Василида, 2 в., Сирия), А.— верховный глава небес и эонов, как бы совмещающий в своём лице их полноту. В системе Василида сумма числовых значений входящих в слово «А.» семи греч. букв (1 + 2 +100+1+60+1+200) даёт 365—число дней в году («целокупность мирового времени»), а также число небес («целокупность мирового пространства») и соответствующих небесам эонов («целокупность духовного мира»). «Космический» характер семёрки как общего числа букв подчёркивает придававшийся имени А. смысл некоего исчерпания моментов бытия, окончательной суммарности. Имя А. и его иконографический образ (существо с головой петуха, телом человека и змеями вместо ног), известный по изображениям на геммах-амулетах, имели распространение и за пределами

христ. гностицизма, в культово-магическом обиходе позднеантичного синкретического язычества.

**АВАДДОН** («погибель»), в иудаистич. мифологии олицетворение поглощающей, скрывающей и бесследно уничтожающей ямы могилы и пропасти преисподней (шеол); фигура, близкая к ангелу смерти (Малая: Га-Мавет), Таков А. в Ветхом завете, в иудейских апокрифах, а также в иудаистич. лит-ре талмудического круга. В христ. мифологии А., наз. по-гречески Аполлион («губитель», букв. перевод имени А., а возможно также намёк на имя Аполлона), ведёт против человечества в конце времён карающую рать чудовищной «саранчи».

**АВАН-КОНДЖУ** (кор.), Ваннё консим, Ахваннё ён, женский персонаж в шаманской мифологии. Восходит к Эхуан, одной из двух дочерей др.-кит. легендарного правителя Яо. В одном из шаманских генеалогических мифов кор. шаманки (мудан) происходят от А.-К.

**АВВАЛ-АХЫР** (азерб., «аввал» - начало, «ахыр» - конец) - стихотворение, в каждой строке к-рого первый и последний звуки должны быть одинаковыми.

**АВГИЙ** (греч.), в мифологии царь племени эпеев в Элиде, сын Гелиоса (варианты: Посейдона, Эпея, Форбанта) и Гирмины, брат Актора. А. владел подаренными ему отцом бесчисленными стадами скота, стойла к-рого не очищались 30 лет. За один день Геракл обещал А. очистить скотный двор (один из подвигов Геракла — очищение Авгиевых конюшен); за это А. должен отдать Гераклу десятую часть своего скота. Тот отвёл протекавшие неподалёку реки и направил их воды так, что они смыли все нечистоты. А., узнав, что Геракл действовал по приказу Эврисфея, не отдал ему условленной платы, что вызвало войну, сначала неудачную для Геракла, т. к. на помощь к А. пришли его племянники, дети Актора — Молиониды. Затем Геракл убил А., его сыновей и племянников, захватил дочь А. Эпикасту, сделав её своей наложницей. Существует элидский миф о том, что А. не был убит Гераклом, вернул своё царство, где после смерти почитался как герой. Несомненно связь мифа об А. с культом солнца, о чём свидетельствует как происхождение А. (сын Гелиоса), так и значение имени («сияющий»).

**АВИМЕЛЕХ** («отец мой царь»), в ветхозаветных преданиях: 1) царь Герара (город филистимлян), персонаж легенд об Аврааме и Сарре и об Исааке и Ревекке (и Авраам, и Исаак выдают из осторожности своих жён за сестёр, чтобы не погибнуть ради пополнения гарема А.); возможно, слово «А.» употреблялось др.-евр. повествователями не как имя собственное, а как передача наследственного титула герарских властителей (ср. в разные эпохи и в разл. языках титулы с близким значением, напр. тюрк. «атабек» или перс. пади-

шах»); 2) сын Гедеона от наложницы, притязавший на царскую власть, перебивший 70 своих братьев и три года тиранически властвовавший над Сихемом, а затем вступивший в конфликт с жителями Сихема и во исполнение проклятия погибший при осаде крепости Тевец (смертельно раненный женщиной, метнувшей ему в голову обломок жёрнова, А. приказал заколоть его мечом, чтобы не сказали, что «женщина убила его»): героический персонаж времён перехода от патриархального правления «судей» к монархии.

**АВКСЕСИЯ И ДАМИЯ** (греч.), в мифологии местные божества, культовые изваяния к-рых почитались в Трезене, Эпидавре и на Эгине. В Трезене считалось, что А. и Д. прибыли с Крита, но попали в разгар смуты и были безвинно побиты камнями, за это трезенцы установили их статуи и ввели обряд Литоболии («бросание камней»). В Эпидавре статуи А. и Д. были, согласно оракулу, изготовлены из афинской маслины (чтобы избавить страну от засухи) и стали причиной войны с Афинами. Как божества плодородия А. и Д. почитались в Элевсине и на Эгине.

**АВЛОС** (греч. aulos) — древний духовой инструмент с двойной тростью. Был распространён в Передней Азии и Др. Греции. Древние А. имели 4 боковых отверстия, более поздние — до 15. А., найденные в Помпеях, имеют общую дл. от 275 до 575 мм. Исполнитель обычно играл на двух А. (или двойном А.). Игра на А. применялась в антич. трагедии, при жертвоприношении, в военной музыке (в Спарте).

**АВСОН**, Авзон (греч.), сын Одиссея, рождённый нимфой Калипсо или волшебницей Киркой (Цирцеей). А. считался родоначальником авсонов — древнейшего племени Италии.

**АВТОЛИК** (греч.), ловкий разбойник, обитавший на Парнасе, «самый вороватый из людей», сын Гермеса и Хионы, отец Антиклеи — матери Одиссея. А. получил от своего отца дар плутовства, способность становиться невидимым или принимать любой образ. А. похитил стада Сие и игра, последний уличил его и в наказание обесчестил его дочь Антиклею, к-рая вскоре была выдана замуж за Лаërта. Этим рассказом киклики и затем трагики связали трёх величайших мифических хитрецов: А., Сисифа и Одиссея; последний оказывался сыном Сисифа и внуком А.. А. считали искусным в борьбе; он обучил борьбе Геракла.

**АВТОМЕДОНТ**, Автомедон (греч.), возница Ахилла. После гибели Патрокла ему удалось спасти колесницу Ахилла. После гибели Ахилла А. продолжал служить его сыну Иеоптолему. Имя А. стало нарицательным для обозначения искусного возницы.

**АВТОНОЙ**, (греч.) 1) отец Анфа («цветок», «кваква»), Схойнея («камыш» и «камышовая овсянка»), Аканфа и Аканфиллиды («терновник» и «щегол») и Эродия («цапля», по нар. этимологии: «тот, кого согнали с земли в воду», «журавельник», «аистник»). Эродий был табунщиком, и однажды его кобылицы растерзали Анфа. А. не пришёл на помощь сыну, а его жена Гипподамия не справилась с лошадьми и тоже погибла. Зевс и Аполлон из жалости превратили всю семью А. в птиц, а его самого в выпь (греч. основ), ибо он «замер», «промедлил» (оснесен) и не защитил сына; 2) дельфийский герой, имевший священный участок рядом с Кастальским ключом.

**АГАМЕМНОН**, (греч.) - сын Атрея и Азропы, предводитель греч. войска во время Троянской войны. После убийства Атрея Эгисфох А. и Менелай бежали в Этолию, но царь Спарты Тиндарей, пойдя походом на Микены, заставил Фиеста уступить власть сыновьям Атрея. А. стал царём в Микенах (к-рые антич. традиция часто отождествляет с соседним Аргосом) и женился на дочери Тиндарея Клитемestre. От этого брака А. имел дочерей Хрисофемиду, Лаодику (в более поздних источниках её заменяет Электра), Ифианассу (Ифигению) и сына Ореста. Когда Парис похитил Елену и все её бывшие женихи объединились в походе против Трои, А., как старший брат Менелая и наиболее могущественный из греч. царей, был избран главой всей рати. «Илиада» изображает А. доблестным воином, но не скрывает его высокомерия и неуступчивости; именно эти свойства характера А. являются причиной мн. бедствий для греков. Убив однажды на охоте лань, А. похвалялся, что такому выстрелу могла бы позавидовать Артемида; богиня разгневалась и лишила греч. флот попутного ветра. Греки не могли выйти из Авлиды, пока А. не принёс в жертву богине свою дочь Ифигению; этим фактом греч. традиция объясняет вражду Клитемestры к мужу; в более ранней традиции главный убийца А.— Эгисф. Захватив в плен во время одного из набегов на окрестности Трои Хрисеиду, А. отказывается вернуть её за большой выкуп отцу Хрису, жрецу Аполлона, за что бог насылет на греков моровую язву. В ответ на требование Ахилла вернуть Хрисеиду её отцу, А. отбирает у Ахилла Брисеиду, чем вызывает «гнев Ахилла». О дальнейшей судьбе А. повествовали не дошедшие до нас эпич. поэма «Возвращения» (7 в. до н. э.) и «Орестея» Стесихора. После взятия Трои А., получив огромную добычу и Кассандру, возвратился на родину, где его ждала гибель; по более древней версии мифа, он пал во время пира от руки Эгисфа, успевшего за время отсутствия А. обольстить Клитемestру. Начиная с сер. 6 в. до н. э. на первое место как убийца А. выдвигалась сама Клитемestра, а в качестве места действия назывались как Микены, так и Аргос. Убийству А. посвящены трагедии «А.» Эсхила и Сенеки.

Сказочное богатство А. и его выдающееся положение среди греч. вождей, о к-рых говорится в мифе, отражают возвышение историч. Микен в 14 —12 вв. до н. э. и их господствующую роль среди ранних государств Пелопоннеса. Сохранившийся ритуальный эпитет «Зевс-Агамемнон» показывает, что А. был первонач. богом-покровителем беотийских и пелопоннесских племён, эти функции с образованием олимпийского пантеона перешли к Зевсу (могилы А. показывали в Амиклах и Микенах). Знаменитый посох-скипетр А. — рудимент древнейшего беотийского А., к-рый почитался в Херонее в облике древка или полена.

**АГАПЕНОР**, (греч.) - предводитель семи аркадских кораблей в Троянской войне, один из женихов Елены. На обратном пути из Трои буря выбросила корабли А. на берег Кипра, где он основал город Пафос и воздвиг храм Афродиты. В рабстве у А. находилась Арсиноя (вариант: Алфесибей), дочь Фегея, жена Алкмеона; в доме А. в Тегее (Аркадия) Алкмеониды Амфотер и Акарнан убили сыновей Фегея.

**АГАРЬ**, в ветхозаветных преданиях египтянка, рабыня Сарры и наложница Авраама. Бездетная Сарра, поступая в соответствии с обычаем (известен из северомесопотамских документов сер. 2-го тыс. до н. э.), сама предлагает, чтобы её муж «вошёл» к А. с намерением усыновить зачатое дитя. Однако ещё во время беременности А. между ней и госпожой начинаются конфликты, и А. бежит (ср. этимологию её имени) в пустыню, где ангел Яхве велит ей вернуться, обещая, что у неё родится воинственный сын Измаил; это обещание сбывается. После рождения у Сарры и Авраама сына Исаака на патриархальном торжестве в день, когда его отняли от груди, старая рознь между госпожой и служанкой (осложнённая правовой коллизией между первородством Измаила и законнорожденностью Исаака) вспыхивает с новой силой; А. на руках с Измаилом вынуждена уйти в изгнание, предвосхищая удел номадов. Однако бог хранит и утешает изгнанников: когда им в пустыне угрожает смерть от жажды, он указывает А. на колодец и спасает от смерти А. с сыном. Позднейшие легенды разукрасили этот простой сюжет, сделав из А. дочь фараона, преувеличивая — в соответствии с позднейшими религ. идеалами — то святость А., то, напротив, её неискренность в вере, изобретая колоритные новеллистические подробности её ссор с Саррой (талмудический комментарий к книге Бытия — «Берешит рабба»).

**АГАСФЕР** (латин.), «Вечный жид», персонаж христ. легенды позднего зап.-европ. средневековья. Имя А.— стилизованное библ. имя, произвольно заимствовано из ветхозаветной легенды об Эсфири (где евр. «Ahashwerosh» передаётся имя перс. царя Ксеркса); в более ранних версиях легенды встречаются и др. имена — Эспера-Диос («надейся на бога»), Бутадеус («ударивший бога»), Картафил. Согласно легенде, А. во время страдальче-

ского пути Иисуса Христа на Голгофу под бременем креста оскорбительно отказал ему в кратком отдыхе и безжалостно велел идти дальше; за это ему самому отказано в покое могилы, он обречён из века в век безостановочно скитаться, дожидаясь второго пришествия Христа, к-рый один может снять с него зарок. На возникновение легенды оказали влияние религиозно-мифологич. представления о том, что нек-рые люди являют собой исключение из общего закона человеческой смертности и ожидают эсхатологической развязки (согласно Библии, таковы Енох и Илия) и что такая судьба должна постигнуть каких-то очевидцев первого пришествия Иисуса Христа; в легенде можно видеть реминисценцию ветхозаветного мотива проклятия Каину, к-рого Яхве обрекает на скитания, но запрещает лишать его жизни. В ней отразились и нек-рые аспекты отношения ср.-век. христиан к евреям: в них видели людей, не имевших родины и обречённых на скитания, но «чудом» сохранявших этническую и религ. самобытность, а также живую реликвию «священной истории» Ветхого и Нового заветов, убийц Христа и осквернителей «завета с богом», но в эсхатологическом будущем — примиряющихся с богом через обращение к Христу наследников древнего обетования. Все эти моменты присутствуют в легенде об А.: это враг Христа, но в то же время свидетель о Христе, грешник, поражённый таинственным проклятием и пугающий одним своим видом как привидение и дурное знамение (ср. более позднее предание о Летучем голландце), но через само проклятие соотнесённый с Христом, с к-рым непременно должен встретиться ещё в «этом мире», а в покаянии и обращении способный превратиться в доброе знамение для всего мира. Структурный принцип легенды — двойной парадокс, когда тёмное и светлое дважды меняются местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий (ср. этот мотив в эпосе о Гильгамеше), в данном случае оборачивается проклятием, а проклятие — милостью (шансом искупления). В фольклорной традиции А. оказывался в отношениях взаимозаменяемости с др. фигурами скитальцев (Дикий охотник и др.) и вообще существами, с к-рыми возможна неожиданная и странная встреча (напр., Рюбецаль, горный дух ср.-век. легенд); как и они, он необходимо выступает (по самой структуре мотива) то жутким и опасным, то готовым на помощь и добрым.

Легенда о «Вечном жиде» становится достоянием лит-ры с 13 в. По рассказу англ. монаха Роджера Уэндоверского, вошедшему в «Большую хронику» (ок. 1250) Матвея Парижского, архиепископ, прибывший в Англию из Великой Армении, уверял, что лично знаком с живым современником и оскорбителем Христа по имени Картафил («сторож претория?»); он покался, крестился, принял имя Иосиф и ведёт жизнь аскета и молчаливика, отвечая только на благочестивые вопросы паломников; при встрече с Христом ему было 30 лет, и теперь он после каждой новой сотни лет возвращается к 30-летнему возра-



ту. Атмосфера этой версии — отголосок эпохи крестовых походов и великих паломничеств. В 15 в. известны более мрачные и жестокие версии, в к-рых акцент переносится с раскаяния «Вечного жида» на его наказание (напр., он непрерывно ходит вокруг столпа в подземелье, или живёт в заточении, за 9 замками, нагой и заросший, и спрашивает всех входящих к нему : «Идёт ли уже человек с крестом?»). В 1602 выходит анонимная нар. кн. «Краткое описание и рассказ о некоем еврее по имени А.» (в ней впервые герой легенды получает имя А.); переиздания, переводы и перелицовки на разных европ. яз. следуют во множестве: образ бывшего иерусалимского сапожника, высокого человека с длинными волосами и в оборванной одежде тяготеет над воображением целой эпохи (в 1603 «появление» А. засвидетельствовано горожанами Любека, в 1642 он «приходит» в Лейпциг; его «видят» в Шампани, в Бове и т. д.). В 18 в. легенда об А. становится предметом всеобщих насмешек и уходит в деревенский фольклор (впрочем, печатное сообщение о встрече с А. было опубл. в США в одной мормонской газете ещё в 1868). Зато образ А. из предмета веры превращается в популярный предмет творческой фантазии. Молодой И. В. Гёте обращается к образу А., чтобы выразить новое, проникнутое историзмом представление о религиозно-психологической атмосфере в Иерусалиме времён Христа (фрагмент неоконченной поэмы «Вечный жид»). К. Ф. Д. Шубарт трактует образ и сюжет в духе радикального просветительства («Вечный жид»). Для романтиков сюжет легенды об А., дававший богатые возможности переходить от экзотических картин сменяющихся эпох и стран к изображению эмоций обречённости и мировой скорби, был особенно привлекателен; его разрабатывали П. Б. Шелли, И. К. Цедлиц и мн. др.; в России — В. А. Жуковский (неоконченная поэма «Агасфер, Вечный жид»). Э. Кине (философская драма «А.») превратил А. в символ всего человечества, пережившего свои надежды, но чудесно начинающего свой путь заново. В авантюрном романе Э. Сю «Вечный жид» А. выступает как таинственный благодетель, антагонист иезуитов. Современный вариант «агасферовского» сюжета о проклятии тяготящего, безрадостного бессмертия дал арг. писатель Х. Л. Борхес в рассказе «Город бессмертных», героя к-рого примечательным образом зовут Иосиф Картафил, хотя толика христ. легенды как таковой полностью элиминирована (Картафил идентичен не то с рим. легионером 4 в., не то с Гомером, он не еврей и никогда не видел Христа).

**АГАЧ КИШИ**, (карачаев. и азерб.), (меша - адам) «лесной человек», духи, живущие в горных лесах Кавказа. Представлялись в образе волосатых существ обоего пола, имеющих промежуточный между обезьяной и человеком облик, обладающих резким неприятным запахом. Считалось, что в поисках пищи А. к. посещают бахчи и огороды, иногда надева-

ют на себя выброшенную людьми одежду, боятся собак. Нек-рые исследователи предполагали, что мифы об А. являются местным вариантом легенды о т. н. «снежном человеке».

**АГАЧ-КУМУЗ** (даг.), щипковый инструмент с корпусом в форме удлиненного совка.

**АГЕНОР** (греч.), сын Посейдона и нимфы Ливии, брат-близнец Бела, финик. царь. Когда Зевс похитил дочь А. Европу, отец послал на её поиски сыновей Кадма, Килика и Феникса, запретив им возвращаться домой, пока они не найдут сестру. Сыновья А., видя тщетность поисков, постепенно осели в незнакомых местах, к-рые получили от их имён своё название: Финикия, Киликия, Кадмея (Фивы). Нек-рые антич. авторы относили к числу сыновей А. также Тасоса (по др. источникам, — брат А.), топонима одноимённого острова в сев. части Эгейского моря. В основе мифа о сыновьях А. лежат местные сказания, отразившие воспоминания о древних связях островной и материковой Греции с Финикией.

**АГОГИКА** - в муз. исполнении небольшие отклонения (замедления, ускорения) от темпа и метра, подчиненные целям худож. выразительности.

**АГУНА**, Ангура, бог, почитавшийся в Зап. Грузии как покровитель виноградарства и виноделия. Его молили об урожае и защите виноградников от града.

**АГЫ** (азерб.). Агы – женские траурные причитания, - состоят из четырех семисложных строк с рифмой типа: а – а – б - а.

**АГЫЗМАЛ** (абх.), в низшей мифологии оборотень. Согласно поверью, почти в каждом селе один или двое из его жителей — А. (мужчина или женщина); прибегая к магии, А. либо в облике животного, либо оседлав то или иное животное (кошку, волка, петуха), передвигается по ночам, причиняя вред жителям поселения, наводя порчу на скот.

**АД**, адиты, в мусульм. мифологии один из «коренных» Народов Аравии. Коран называет местом жительства А. ал-Ахкаф, к-рый комментаторы помещают в пустыне Вост. Хадрамаута. Согласно Корану, адиты благоденствовали, но возгордились и отказались последовать увещаниям посланного аллахом пророка — «брата их» Худа. За это адиты были наказаны засухой и последующим ураганом («ветром шумящим»), к-рый бушевал семь ночей и восемь дней и стёр их с лица земли. В живых остались лишь последовавшие за Худом.

Предание, развивающее мотивы Корана, представляет адитов людьми большого роста, жившими в городах под властью царей. С адитами связывают построенный в подражание раю город Ирамзат ал-имад. Когда их постигла засуха, они направились в Мекку, просить

у аллаха дождя. Из трёх туч, предложенных им на выбор, адиты выбрали самую тёмную. Она принесла с собой ураган, от которого спаслись только Худ и несколько праведников.

В средние века в Аравии слово «адитский» часто употреблялось в значении «древний»; и по сей день мн. руины называются там «адитские жилища».

АД, преисподняя [латин. (*locus*) *infernus*, «нижнее место», отсюда итал. *Inferno*, франц. *l'Enfer*; нем. *Hölle*, англ. *Hell*, «место сокрытия», ср. др.-сканд. *hel* — Хель], пекло (в слав. яз., напр. польск. *piekło*, букв. — «смола»), в христ. представлениях место вечного наказания отверженных ангелов и душ умерших грешников.

Представления об А. (противопоставляемом раю), имеющие своими предпосылками формирование понятий о дуализме небесного и подземного, светлого и мрачного миров, о душе умершего (резко противопоставляемой телу) — в сочетании с возникновением идеи загробного суда и загробного воздаяния — сравнительно позднего происхождения. В дохрист. эпоху наглядно-материальные, детализированные картины потусторонних кар, которые описывались как подобные земным пыткам и казням, но превосходящие их, присущи не только мифологии, связанной с егип. культом Осириса, или проникнутым дуализмом др.-иран. религиозно-мифологич. представлениям, но и философской «мифологии» пифагорейцев и Платона (ср. видение Эра в «Государстве» Платона). В канонических ветхозаветных текстах подобные мотивы практически отсутствуют. В каноне Нового завета предупреждение об угрозе страшного суда и А. занимает важное место, но чувственная детализация адских мучений отсутствует. Состояние пребывающего в А. описывается не извне (как зрелище), но изнутри (как боль); упоминания об А. в притчах Иисуса Христа рефреном замыкаются словами: «там будет плач и скрежет зубов». А. определяется как «мука вечная», «тьма внешняя» (по церковно-славянски «тьма кромешная»). Пребывание в А. — это не вечная жизнь, хотя бы в страдании, но мука вечной смерти; когда для него подбирается метафора, это не образ пытки, а образ умерщвления (осуждённого раба из притчи «рассекают»), а сам страждущий в А. сравнивается с трупом [ветхозаветные слова о трупах отступников — «червь их не умрёт, и огонь их не угаснет», трижды повторены Иисусом Христом об отверженных в А.]. Наиболее устойчивая конкретная черта А. в Новом завете — это упоминание огня, символический характер которого выявлен через очевидную цитатность соответствующих мест: уподобление А. «печи огненной» соотносится с контекстом популярных легенд о каре, которой были подвергнуты Авраам и гонители трёх отроков, а образ А. как «озера огненного и серного» (уже в кумранских текстах А. назван «мраком вечного огня» и говорится о наказании «серным огнём») — с образностью ветхозаветного повествования о дожде огня и серы над Содомом и Гоморрой. Символика огня получает особенно глубокие измерения, поскольку огонь — это метафора для описания

самого бога: Яхве — «огнь поддающий»; явление духа святого — «разделяющиеся языки, как бы огненные»; причастие сравнивается в православных молитвах с огнём, очищающим достойных и опаляющим недостойных. Отсюда представление, что по существу нет какого-то особого адского огня, но всё тот же огонь и жар бога, к-рый составляет блаженство достойных, но мучительно жжёт чуждых ему и холодных жителей А. (такова, напр., интерпретация сирийс. мистика 7 в. Исаака Сириянина). Такое понимание А. не раз возрождалось мистическими писателями средневековья, а в новое время — худож. и философско-идеалистической лит-ры (вплоть до Ф. М. Достоевского в «Братьях Карамазовых» и Ж. Бернаноса в «Дневнике сельского кюре»).

Однако одновременно создаются чувственно-детализированные картины А. и адских мучений, рассчитанные на устрашение массового воображения. А. рисуется как застенок божественной юстиции, в к-ром царствует сатана с бесами (чертями) в роли усердных палачей; как место чувственных пыток, применяемых за разл. категории грехов по некоему потустороннему уголовному кодексу (причём в соответствии с духом архаического судопроизводства виновный терпит кару в погрешившем члене своего тела, вообще род наказания наглядно отвечает роду преступления: клеветники, грешившие языком, за язык и подвешены; лжесвидетели, таившие в устах ложь, мучимы огнём, наполнившим их рот; ленивцы, в неурочное время нежившиеся в постели, простёрты на ложах из огня; женщины, вытравлявшие плод, обречены кормить грудью жалящих змей, и т. д.). Эти подробности в изобилии содержатся в многочисленных апокрифах и «видениях» — от раннехрист. «Апокалипсиса Петра» (нач. 2 в.) и «Апокалипсиса Павла» (разл. слои текста от 2 или 3 в. до 5 в.) до визант. «Апокалипсиса Анастасии» (11 или 12 в.), зап.-европ. «Видения Тнугдала» (сер. 12 в., позднейшие переработки).

Эта тысячелетняя литературно-фольклорная традиция, содержащая актуальные отклики на условия нар. быта, но консервативная в своих основаниях, уходит своими корнями в дохрист. древность; она унаследовала топику поздне-иудейских апокрифов (напр., «Книги Еноха», 2 в. до н. э.), направление к-рых непосредственно продолжила, но переняла также и мотивы языческих (греч., особенно орфических, отчасти егип.) описаний загробного мира. В визант. иконографии фигурирует олицетворённый Аид, совещающийся с сатаной, созывающий для борьбы свою рать, держащий грешников на своём лоне, к-рое являет собой дьявольскую травестию лона авраамова. Популярны перечни, приводившие в систему казусы преступления и возможности наказания, переходили, чуть варьируясь, из века в век, из эпохи в эпоху, из одной этнической, культурной и конфессиональной среды в др.; и это относится не только к ним. Так, мотив дарования грешникам сроков временного отдыха от мук А., характерный для расхожей послебибл. иудаистич. лит-ры, встречается и в

христ. апокрифах (напр., в визант. и слав. рассказах о хождении богородицы по мукам), где сроки эти переносятся с субботы на время между страстным четвергом и пятидесятницей. Логическое упорядочение представлений об А. порождало (для ср.-век. религ. сознания) нек-рые затруднения в согласовании, во-первых, отнесения окончательного приговора грешной душе к эсхатологическому моменту страшного суда с представлением о том, что душа идёт в А. немедленно после смерти грешника; во-вторых, бестелесности души с материальным характером мучений; в-третьих, предполагаемой неминуемости А. для всех нехристиан с невинностью младенцев, умерших некрещёными, или праведных язычников. Ранние христиане воспринимали любое (кроме райского) состояние души до страшного суда как принципиально временное; лишь впоследствии, когда сложилась статичная картина универсума с раем вверху, А. внизу и стабилизировавшимся на иерархической основе «христианским миром» посередине, этот принцип временности был забыт (что выявилось, между прочим, в конфессиональной полемике по вопросу о чистилище). Но и в средние века полагали, что муки А. ныне — лишь тень мук, к-рые наступят после страшного суда, когда воссоединение душ с воскресшими телами даст и раю и А. окончательную полноту реальности. Попытка разрешить третье затруднение побудила постулировать (в католической традиции) существование преддверия А.— лимба, где пребывают невинные, но не просвещённые благодатью христ. веры души, свободные от наказаний. Все эти мотивы получили поэтич. выражение в «Божественной комедии» Данте (часть 1-я — «Ад»). Он изображает А. как подземную воронкообразную пропасть, к-рая, сужаясь, достигает центра земного шара; склоны пропасти опоясаны концентрическими уступами, «кругами» А. (их девять), в каждом круге мучаются определённые категории грешников. В дантовом А. протекают реки антич. аида, образующие как бы единый поток, превращающийся в центре земли в ледяное озеро Коцит; Харон, перевозчик душ умерших антич. аида, в дантовом А. превратился в беса; степень наказания грешникам назначает Минос (один из судей антич. аида), также превращённый у Данте в беса. В девятом «круге», на самом дне А., образованном ледяным озером Коцит, посередине, в самом центре вселенной,— вмёрзший в льдину Люцифер, верховный дьявол, терзает в своих трёх пастях главных грешников («предателей величества земного и небесного»). Систематизированная «модель» А. в «Божественной комедии» со всеми её компонентами — чёткой последовательностью девяти кругов, дающей «опрокинутый», негативный образ небесной иерархии, обстоятельной классификацией разрядов грешников, логико-аллегорической связью между образом вины и образом кары, наглядной детализацией картин отчаяния мучимых и палаческой грубостью бесов — представляет собой гениальное поэтич. обобщение и преобразование ср.-век. представлений об А.

**АДГИЛИС ДЕДА** (груз., «мать места»), богиня — покровительница определённой местности (селения, горы, ущелья, скалы, долины и др.); по облику — красивая женщина с серебряными украшениями. Опекает жителей (в т. ч. пришлых) подвластной ей местности. Возможно, первонач. А. д. почиталась по всей Грузии как богиня плодородия. С распространением христианства богоматери, отсюда её имя — божья мать места или мать божья. Согласно поверьям горцев Вост. Грузии, А. д.— покровительница женщин, детей, охотников и коров.

**АДЖИНА** (кырг., тадж., узб., каракалп., отчасти казах.), в мифологии злой дух. Образ А, сформировался как переосмысление принесённых с исламом демонологических представлений (о джиннах) под влиянием местных доисламских мифологич. персонажей (албасты, пари и т. д.). А. представлялся в образе женщины, внезапно увеличивающейся в размерах и превращающейся в великаншу, или в виде разл. животных, чаще всего козла, одиноко блуждающего вдали от жилья. У таджиков считалось, что А. обитает в кучах золы, выброшенной из очага. У туркмен, турок и др. тюркоязыч. народов функции А. обычно имеет джинн (у турок также — демон мекир). в. В.

**АДОНИС** (финик., «адон», «господь», «владыка»), в греч. мифологии божество финик.-сирийск. происхождения с ярко выраженными растительными функциями, связанными с периодическим умиранием и возрождением природы. Миф об А. в наиболее полном виде представлен у Аполлодора, Овидия и Антонина Либерала. А.— сын Феникса и Алфесибей (варианты: ассирийского царя Тианта и его дочери Смирны или кипрского царя Киниры и его дочери Мирры). Богиня Афродита (Венера), рассердившись на не почитавшую её царскую дочь (будущую мать А.), внушает той страсть к родному отцу, к-рый поддаётся соблазну, не подозревая, что вступает в связь с собств. дочерью, и после этого прокликает её. Боги превращают несчастную в мировое дерево, из треснувшего ствола к-рого рождается ребёнок удивительной красоты — А. Афродита передаёт младенца в ларце на воспитание Персефоне, не пожелавшей в дальнейшем расстаться с А. Спор богинь разрешает Зевс, назначив А. часть года проводить в царстве мёртвых у Персефоны и часть года на земле с Афродитой (в финик, варианте Астартой), спутником и возлюбленным к-рой он становится. Разгневанная оказанным Афродите предпочтением, Артемида насылает на юношу дикого кабана, к-рый смертельно его ранит, По др. версии, А.— жертва гнева Аполлона (его месть Афродите за ослеплённого ею сына Аполлона Эриманфа) или Ареса (в финик, варианте Астара). Афродита горько оплакивает А. и превращает его в цветок, окропив нектаром пролитую кровь. Юношу оплакивают хариты и мойры, из крови его расцветают розы, из слёз Афродиты — анемоны.

Культ А. существовал в Финикии, Сирии, Египте, на островах Кипр и Лесбос. Согласно Лукиану, в Библие было святилище Афродиты, где происходили оргии в честь А., причем первый день был посвящен плачу, а второй — радости по воскресшему А.; рассказывается о реке Адонис, к-рая ежегодно окрашивается в красный цвет, когда, по преданию, в горах Ливана гибнет А. Однако здесь же скептические рассуждения о красной почве, придающей реке кровавый цвет. В 5 в. до н. э. культ А. распространился в материковой Греции. В Аргосе женщины оплакивали А. в особом здании. В Афинах во время праздника в честь А. под плач и погребальные песни повсюду выставлялись изображения умерших. Адонии — праздник В честь А. — были особенно популярны в эпоху эллинизма, когда распространились вост. культы Осириса, Таммуза и др. Поздней весной и ранней осенью женщины выставляли небольшие горшочки с быстро распускающейся и так же быстро увядающей зеленью, т.н. «садики А.» — символ мимолётности жизни. В Александрии пышно праздновали священный брак Афродиты и юного А., а на следующий день с причитанием и плачем статую А. несли к морю и погружали в воду, символизируя возвращение его в царство смерти. В мифе об А. отразились древние хтонические черты поклонения великому женскому божеству плодородия и зависимому от него гораздо более слабому и даже смертному, возрождавшемуся лишь на время, мужскому корреляту.

**АЖАРАГС** (латыш., букв. — козий рог) — духовой инструмент идентичный литов. ожрагису.

**АЖДАРХА**, в мифологии тюркояз. народов Малой и Средней Азии, Казахстана, Северного Кавказа, Поволжья и Зап. Сибири [эждёр, эждерха — у турок, аждархо — у узбеков, аждарха — у туркмен, ажыдаар — у кыргызов, аждаха — у казанских татар, азербайджанцев, казахов (у последних — также айдагар), аздяка — у татар-мишарей, аждарха — у каракалпаков, аждаха — у башкир, аздага — у ногайцев], а также таджиков (аждаха) злой демон. Обычно представлялся в образе дракона, часто многоголового. Восходит к иран. Ажи-Дахака. В А. превращается змей, проживший мн.(вариант: сто) лет. В наиболее распространённом мифе об А. (известном в нескольких вариантах) он угрожает городу или стране гибелью. Чтобы спасти народ, ему регулярно отдают на съедение девушку. Герой побеждает А., спасая очередную жертву (обычно, царскую дочь), на к-рой и женится. В ряде мифов А. пожирает птенцов птицы симург или каракус. В нек-рых азерб. мифах А. поселяется в чреве беременной женщины и убивает ребёнка. В мифах татар-мишарей А. — огненный змей, он пробирается в дом к вдове в образе её умершего мужа и сожительствоет с ней. В результате женщина заболевает и умирает. Согласно мифам казанских татар, башкир, узбеков и туркмен, А., к-рому удалось дожить до глубокой старости (у казанских

татар до ста или тысячи лет), превращается [в башк. мифах — если тучи не унесут его в расположенные на краю земли горы Каф (Кухи-Каф)] в демона ювха. В иран. ср.-век. легендах драконы-аж-дахары охраняют подземный клад Каруна. В тадж. фольклоре А.— драконы, обитающие в горных ущельях, изрыгающие огонь, дым и яд. Человек попадает к ним в пасть со струёй вдыхаемого А. воздуха.

В нек-рых узб., туркм., казах. мифах А. живёт под землёй в пещерах и, как у иранцев, сторожит сокровища (эти верования отразились в сюжетах, изображённых на портале мечети в селении Анау близ Ашхабада: некогда люди спасли жену А., и в благодарность он одарил их сокровищами; на полученные т. о. средства и была построена мечеть). В мифах азербайджанцев, казанских татар и башкир А. связан с водой, с дождевыми тучами. В частности, по азерб. и башк. представлениям, он живёт в озере. По представлениям казанских татар, А. живёт на морском острове, на к-рый его переносит облако. Образ А. известен также народам Афганистана. Под тур. влиянием образ А. проник в мифологию слав. народов Балкан (напр., серб. аждайя, болг. аждер).

**АЖДАХАК**, у армян вишап (дракон). Соответствует иран. Ажи-Дахака. В древнем «грозовом» мифе вишап грозы похищает сестру или жену бога грозы и держит её у себя; эти роли в эпосе «Випасанк» играют А., Тигран и Тигрануи. А.— царь маров (мидян; согласно нар. этимологии мар — «змея, вишап»); выступает противником арм. царя Тиграна. Опасаясь Тиграна, покорившего мн. народы, А. замышляет убить его. Добившись руки Тигрануи — сестры Тиграна, А. рассчитывает использовать её для его умерщвления. Однако Тигрануи тайно даёт знать брату о готовящемся против него заговоре. Тигран, узнав о коварстве А., идёт на него войной, высвобождает сестру, убивает А. в бою, берёт в плен первую жену А. Ануйш (мать вишапов) и множество маров, к-рых переселяет в Армению, к востоку от Масиса. Сказание, отражающее историч. события (завоевание Тиграном II столицы Великой Мидии Экбатаны; брак царя Малой Мидии, союзника армян, с дочерью Тиграна), включает и чисто мифологич. материал.

**АЗА** (ингуш. и чеч.) - богиня, дочь солнца, покровительница всего живого. Родилась из луча солнца, является животворящей силой солнечных лучей. В нек-рых вариантах А.— мать солнца.

**АИД**, Гадес (греч., «безвидный», «невидный», «ужасный»), в мифологии бог — владыка царства мёртвых, а также само царство. А.— олимпийское божество, хотя находится постоянно в своих подземных владениях. Сын Кроноса и Реи, брат Зевса и Посейдона, с к-рыми разделил наследие свергнутого отца. А. царствует вместе с супругой Персефоной (дочерью Зевса и Деметры), к-рую он похитил в то время, как она собирала на лугу цветы.



Мать Персефоны Деметра, богиня плодородия земли, в горестных поисках дочери забыла о своих обязанностях, и землю охватил голод. После этого Зевс решил, что Персефона две трети года будет проводить на земле с матерью и одну треть — с А. Гомер называет А. «щедрым» и «гостеприимным», т.к. смертная участь не минует ни одного человека; А. именуется Плутоном («богатым»), т.к. он владетель несметных человеческих душ и скрытых в земле сокровищ. А. — обладатель волшебного шлема, делающего его невидимым; этим шлемом в дальнейшем пользовались богиня Афина и герой Персей, добывая голову Горгоны. Свидетельством возросшей самостоятельности и дерзости героического поколения в эпоху классич. олимпийской мифологии является поединок А. и Геракла, в котором Геракл ранит А. Его исцеляет божественный врачеватель Пеон. Геракл похищает из царства мёртвых А. пса — стража А. А. был обманут также хитрецом Сисифом, покинувшим однажды царство мёртвых. Орфей очаровал своим пением и игрой на лире А. и Персефону так, что они согласились возвратить на землю его жену Эвридику.

В греч. мифологии олимпийского периода А. является второстепенным божеством. Он выступает как ипостась Зевса, недаром Зевс именуется Хтонием — «подземным» и «спускающимся вниз». А. не приносят жертв, у него нет потомства и даже жену он добыл незаконным путём. Его побеждает Геракл. Однако А. внушает ужас своей неотвратимостью. Напр., Ахилл готов быть скорее подёнщиком на земле у бедного крестьянина, чем царём среди мёртвых. Поздняя антич. лит-ра (Лукиан) создала пародийно-гротескное представление об А. («Разговоры в царстве мёртвых», имеющие истоком, видимо, «Лягушек» Аристофана). Согласно Павсанию, А. нигде не почитали, кроме Элиды, где раз в год открывался храм бога (подобно тому как люди только раз спускаются в царство мёртвых), куда разрешалось входить только священнослужителям.

А. именуется также пространством в недрах земли, где обитает владыка над тенями умерших, к-рых приводит Гермес. Представление о топографии А. усложнялось с течением времени. Гомеру известны: вход в царство мёртвых, к-рый охраняет пёс — страж А. на крайнем западе («запад», «закат» — символ умирания) за рекой Океан, омывающей землю, асфodelевый луг, где блуждают тени умерших, мрачные глубины А.— Эреб, роки Кокит, Стикс, Ахеронт, Пирифлегетон, тартар. Поздние свидетельства добавляют Стигийские болота или Ахерусийское озеро, в к-рое впадает река Кокит, огненный Пирифлегетон (Флегетон), окружающий А., реку забвения Лету, перевозчика мёртвых Харона, трёхглавого пса Кербера. Суд над мёртвыми вершит Минос, в дальнейшем праведные судьи Минос, Эак и Радамакф — сыновья Зевса. Орфико-пифагорейское представление о суде над грешниками: Титием, Танталом, Сисифом в тартаре — как части А. нашло место у Гомера (в поздних слоях «Одиссеи»), у Платона, у Вергилия. Подробное описание царства

мёртвых со всеми градациями наказаний у Вергилия («Энеида» VI) опирается на диалог «Федон» Платона и на Гомера с уже оформленной у них идеей искупления земных проступков и преступлений. Гомер называет также в А. место для праведников — елисейские поля или элизиум. Об «островах блаженных» упоминают Гесиод и Пиндар, так что разделение Вергилием А. на элизиум и тартар также восходит к греч. традиции. С проблемой А. связаны также представления о судьбе души, соотношении души и тела, справедливом возмездии — образе богини Дике, действии закона неотвратимости.

**«АЙМАН ШОЛПАН»** (казах.), нар. лирико-эпич. поэма 1-й пол. 19 в. В образе девушки Айман, к-рая освободила себя и свою сестру Шолпан из плена и примирила враждующие роды, опоэтизировано нар. представление о чести, великодушии, смелости, находчивости. В поэме изображен аульный кочевой быт, высмеиваются кичливые баи и батыры. В отличие от более древних памятников казах., эпоса «Кобланды-батыр», «Алпамыш», «Ёр-Таргын», в «А. Ш.» отсутствуют мифологич. образы. По мотивам нар. поэмы М. Ауэзовым создана одноименная комедия.

**АЙТВАРАС** (литов.), в мифологии летучий дух в виде огненного змея, дракона (иногда чёрной вороны или кошки), привидение, инкуб. Приносит людям богатство, особенно деньги, молоко, мёд; излюбленное занятие А.— заплетать лошадям гриву, насыпать людям кошмары (в этом он схож с др. духами — слогутес). По поверьям, А. можно купить, за чью-либо душу получить от дьявола или вывести из яйца от семилетнего петуха (иногда сам А. представляется в виде петуха, извергающего зерно). А. можно с большим трудом выгнать или даже убить: убийство А. вызывает пожар; нередко Перкунас поражает А. Упоминается уже у Мажвидаса и др. (16 в.). Типологически он близок слав. Огненному Змею («денежный змей» у лужиц. сербов). Само название «А.» обычно сопоставляют с литов. varyti, «гнать»; согласно др. объяснению, оно восходит к иран. pati-vara, как и польск. roszwara, «злой дух, кошмар».

**АЙТЫС** (казах., от айту - рассказывать) – в кырг., казах. и каракалп. нар. поэзии песенное состязание акынов, одна из широко распространенных традиц. форм устной нар. поэзии Импровизированные песни-стихи слагаются и исполняются перед слушателями самими акынами. А. — публичное поэтич. состязание нар. певцов-импровизаторов (акынов) в Казахстане, популярное и в наст.вр.. Песенное исполнение поэтич. импровизаций на заданную тему происходит под аккомпанемент домбры или кобзы. По условиям А. каждый из участников поэтич. состязания должен симпровизировать песню в 24 четырехстишные строфы, причем первые шесть строф отводятся восхвалению руководителя праздника, три — восхвалению двух соседок импровизатора, шесть — восхвалению ве-

щей и скота, три строфы — юмористические и пять восхваляют возлюбленную. Заключительная, 24-я строфа должна быть построена по типу анациклического стиха. Такие сложные А. требуют от исполнителей мастерства и знания нац. форм своего иск-ва. Акын, участвующий в состязании нар. певцов, наз. айтыг.

**АЙТЫСУ** (казах.) — стихотворение диалогической формы в казах. поэзии, оно строится по принципу амебейной композиции.

**АЙТЫШ** (от кырг. состязание). Песенно-поэтич. состязание акынов в устной кырг. нар. поэзии, поэтич. турнир (Кырг. акыны Токтогул, Эшмамбет, Барпы, Калык были крупными мастерами А.).

«**АЙЧУРЕК**» («Лунная красавица») – опера В.Власова, В.Фере и А. Малдыбаева, либр. К.Маликова, Ю.Турусбекова и Д. Боконбаева по мотивам кырг. эпоса «Манас». Первая кырг. опера.

**АККО, АЛФИТО, МОРМО**, в греч. фольклоре страшилища, к-рыми пугали детей.

**АКЫН** — в кырг., казах. и каракалп. худож. словесности акынами называют поэтов-импровизаторов, к-рые не записывают свои произв., а исполняют их под аккомпанемент комуза, домбры или кобвзы на спец. песенном состязании — айтыше (айтысе). В наст.вр. акынами называют поэтов-профессионалов, а в целях отличия их от акынов-импровизаторов к последним в казах. яз. добавляется слово «халык», т. е. «халык акын» (нар. поэт).

**АЛАНГСАР** (калм.), великан, тело к-рого, разрезанное врагами на куски и разбросанное по земле, разыскивает его жена, едущая на телеге, запряжённой двумя серо-сипыми волами. Своими исполинскими рогами они разрывают землю, отсюда — наличие барханов и неровностей. Воскресить великана не удалось из-за того, что жена не нашла его головы. Его кости, а также гигантские котёл и таган выступают из воды во время отлива.

Сказочные великаны А. (название возводится к этнонимам «алан» и «хазар») фигурируют и в мифах удмуртов.

**АЛАТЫРЬ**, латырь (рус.), в ср.-век. легендах и фольклоре камень, «всем камням отец», пуп земли, наделяемый сакральными и целебными свойствами. Легенды об А. восходят к представлениям о янтаре как апотропее (ср. название Балтийского моря — Алатырское море). В стихе о Голубиной книге и рус. заговорах А. («белгорюч камень») ассоциируется с алтарем, расположенным в центре мира, посреди океана, на острове Буяне; на нём стоит мировое древо, или трон, святители, сидит девица, исцеляющая раны; из-под него растекаются по всему миру целебные реки и т. п.

**АЛБАСТЫ**, кырг. (албарсты), у казанских, крымских и зап.-сибир. татар, казахов, башкир, тувинцев, алт., узб. (албасты, алвасти), туркмен (ал, албассы), каракалп., ногайцев (албаслы), азербайджанцев (хал, халанасы), кумыков (албаслыкъатын), балкарцев, карачаевцев, турок (алмасты) злой демон, связанный с водной стихией. У турок назывался также ал, ал - ана, ал - кары, ал-кузы, у тувинцев и алт. — албыс, у казахов, каракалпаков, кыргызов, узбеков — марту (мартуу, мартув, мартук), узбеков Зеравшанской долины — сары кыз («жёлтая дева»), у зап.-сибир. татар — сары чэч [«желтоволосая (дева)»]. А. обычно представлялся в облике уродливой женщины с длинными распущенными светлыми волосами и такими длинными грудями, что она закидывает их за спину. Существовали поверья, что А. может превращаться в животных и в неодушевлённые предметы. Казанские татары считали, что А. принимает облик воза, копны сена, ели. Азербайджанцы иногда представляли А. с птичьей стопой, в нек-рых казах. мифах у неё вывороченные ступни или копыта на ногах. Согласно тувинским мифам, А. имеет один глаз во лбу и нос из камня (или красной меди) либо у неё на спине нет плоти и видны внутренности (это представление встречается и у казанских татар). По представлениям зап.-сибир. татар, на руках у А. острые когти. Кыргызы и казахи различали чёрную (кара), наиболее вредоносную, и жёлтую (сары), или вонючую (сасык), А. Обычные атрибуты А. — магическая книга, гребень, монета. В кумыкских мифах у А. есть муж — дух темир тэш («железная грудь»), в казах. — леший сорель. По представлениям большинства народов, А. обитает вблизи рек или др. водных источников и обычно является людям на берегу, расчёсывая волосы. Считалось, что А. может наслать болезнь, ночные кошмары, но в особенности вредит роженицам и новорождённым. В кырг., тур., азерб., казах. и нек-рых др. мифах она крадёт лёгкие (или печень, сердце) роженицы и спешит с ними к воде. Как только А. положит их в воду, женщина умрёт. Казанские татары считали, что иногда А. пьёт кровь своей жертвы. Распространены представления о её любви к лошадям. А. по ночам ездит на них, заплетает им гривы. Согласно нек-рым тур., казах., кумыкским, ногайским, тувинским поверьям, А. может вступать в сексуальную связь с человеком. Напр., в тувинских мифах А., сожительствуя с охотниками, посылает им удачу, поит своим молоком и кормит мясом, к-рое отрезает от рёбер. А. можно подчинить человеку, для этого нужно завладеть её волосом (у туркмен и узбеков — ещё и каким-либо из принадлежащих ей предметов, магической книгой, гребнем или монетой). У турок считалось, что достаточно воткнуть в одежду А. иглу, и она становится покорной и выполняет все приказания. Человек, подчинивший А., или шаман может прогнать А. от роженицы. У карачаевцев, балкарцев, ногайцев, кумыков считалось, что усмирённая А. помогает по дому; по поверьям туркмен и узбеков, А. спо-

собствует обогащению своего хозяина, помогая ему излечивать заболевших по её вине людей.

Образ А. восходит к глубокой древности и имеет аналогии в мифологиях мн. народов; албасти у таджиков, ал паб у лезгин, али у грузин, ол у татов, ала жен у талышей, хал у удин, хал анасы (алк) у курдов, алг (мерак) у белуджей, алы (алк) у армян, алмазы у ингушей и чеченцев, алмас у монг. народов и нек-рые др.. Свойственные А. черты имеют в мифологиях узбеков и кыргызов дух азаткы, сбивающий с дороги путников, причиняющие ночной кошмар духи бастрык (в мифологии кумыков) и кара-кура (в мифологии турок), шурале и су анасы у казанских татар, вуташ у чувашей, вирь-ава у мордвы, овда у марийцев, нем. альп-фрау, рус. баба-яга. Вопрос о происхождении образа А. недостаточно ясен. Нек-рые авторы считают А. персонажем тюрк. происхождения. Согласно др. версии, представления об А. связаны с традициями иран. мифологии, а название демона произошло от сочетания «ал» (считаемого иран. словом) и «басты» (трактуемого как тюрк. «надавил»). Вероятно, в основе слова «ал» лежит древнее именование божества, родственное илу семит. народов, а фонема «басты» — индоевроп. термин, означавший «дух», «божество» (родственный рус. «бес», осет. «уас-» и т. п.). Исходя из такой этимологии, можно предположить, что образ А. формировался в эпоху древнейших контактов этнических общностей (индоевроп. и семит. языковых семей), до их расселения на территории современного обитания. Атрибуты А. (магическая книга и монета), следы представлений о её благодетельных функциях (помощи человеку) позволяют предположить, что первонач. А.— добрая богиня, покровительница плодородия, домашнего очага, а также диких животных и охоты. С распространением более развитых мифологич. систем (очевидно, ещё в дозораострийский период) А. была низведена до роли одного из злых низших духов.

**АЛЕША ПОПОВИЧ**, мифологизированный образ богатыря в рус. былинном эпосе. А. П. как младший входит третьим по значению в богатырскую тройцу вместе с Ильёй Муромцем и Добрыней Никитичем. А. П.— сын ростовского попа Ле(в)онтия (редко Фёдора). Всех богатырей объединяет общее происхождение из Сев.-Вост. Руси (Муром, Рязань, Ростов), поездка в Киев, сопряжённая поединком с чудовищем, богатырская служба в Киеве при дворе князя Владимира Красное Солнышко. А. П. отличает не сила (иногда даже подчёркивается его слабость, указывается его хромота и т. п.), но мужество, удаль, натиск, с одной стороны, и находчивость, сметливость, хитроумие, с др. Иногда он хитрит и готов идти на обман даже своего названного брата Добрыни Никитича, посягает на его права; он хвастлив, кичлив, излишне лукав и увёртлив; шутки его иногда не только веселы, но и коварны, даже злы; его товарищи-богатыри время от времени высказывают ему

своё порицание и осуждение. В целом образ А. П. отражает определённую противоречивость и двойственность. Одним из наиболее архаичных сюжетов, связанных с А. П., считается его бой с Тугарином. А. П. поражает Тугарина по пути в Киев или в Киеве (известен вариант, в к-ром этот поединок происходит дважды). Тугарин грозит А. П. задушить его дымом, засыпать искрами, спалить огнём-пламенем, застрелить головнями или проглотить живьём. Бой А. П. с Тугарином происходит нередко у воды (Сафаст-река). Одолев Тугарина, А. П. рассёк его труп, разметал «по чисту полю» (ср. действия Индры в отношении поверженного Вритры). Сходным вариантом сюжета о бое А. П. с Тугарином является былина «Алеша убивает Скима-зверя», где противник А. П. многим напоминает Тугарина.

Рождение А. П. было чудесным, напоминающим рождение Волха: оно сопровождается громом; «Алешенька Чудородыч млад», едва родившись, просит у матери благословенья погулять по белу свету, не пеленать его пеленами, но кольчугою; он уже может сидеть на коне и владеть им, действовать копьём и саблей и т. п. Хитрость и ловкость А. П. сродни «хитростям-мудростям» Волха, а его шутки и проделки близки магическим превращениям Волха. Женой А. П. в былинах о нём и сестре Збродовичей (Петровичей и т. п.) становится Елена (Петровна), она же Еленушка, Олёна, Олёнушка (Еленой зовется и жена Волха). Это женское имя как бы подвёрстывается к имени А. П. (варианты — Олеша, Валеша и Елешенька): Олёша — Олёнушка, Елешенька — Елена и Олёнушка, и т. о. формируется «одноимённая» супружеская пара, подобная Волос-Велес — Волосыня или Ёлс — Елеси-ха. «Матримониальная» неудача А. П. повторяется и в былинах о неудачном сватовстве А. П. к жене Добрыни Никитича Настасье Никулишне во время отсутствия её мужа (А. П. распространяет ложный слух о гибели Добрыни) и в одном из вариантов быliny об Алёше и сестре Збродовичей, где братья отсекли А. П. голову за то, что он опозорил их сестру (в остальных вариантах этого сюжета А. П. грозит опасность, как и сестре Збродовичей Настасье Збродовичне, к-рой братья собираются отсечь голову). Когда сестра должна вот-вот расстаться с жизнью, А. П. просит не губить её и отдать её ему в жёны.

Принимавшееся ранее исследователями мнение о том, что историч. прототипом А. П. был некий Александр Попович, погибший в битве при Калке в 1224, как об этом сообщает летопись, ставится под серьёзное сомнение: актуализация темы Александра Поповича в поздних летописных сводах может отражать знакомство с былинами о А. П. Характерны архаичные реликты в описаниях самого А. П. и всех трёх богатырей (см. Илья Муромец, Добрыня Никитич), в состав к-рых он входит: во всех этих персонажах просвечивают их некогда более тесные связи с хтонической стихией, к поэтому при глубокой реконструк-

ции три былинных богатыря могут быть сопоставлены со сказочной триадой — Горыня, Дубыня и Усыня.

**АЛКОНОСТ**, алконос, в визант. и рус. ср.-век. легендах райская птица с человеческим лицом (часто упоминается вместе с др. райской птицей — сирином). Образ А. восходит к греч. мифу об Алкионе, превращенной богами в зимородка. А. несёт яйца на берегу моря и, погружая их в глубину моря, делает его спокойным на шесть дней. Пение А. настолько прекрасно, что услышавший его забывает обо всём на свете.

**АЛЛА, БЕЛЛА**, у ингушей и чеченцев наиболее архаичные божества; предсказывают судьбу людей, будущее. По поверьям, находясь в пещерах, перекликаются, делясь между собой сокровенным. Существовало представление о том, что А., Б. могущественней бога грома и молнии Селы. Их именами клялись в особо важных случаях.

**АЛЛЕГОРИЯ** (греч. *allegoria* — иносказание), худож. прием или тип образности, основной к-рого является иносказание: запечатление умозрительной идеи в предметном образе. В роли А. могут выступать как отвлеченные понятия (добродетель, совесть, истина и др.), так и типичные явления, характеры, мифологич. персонажи, даже отдельные лица. В А. присутствуют два плана: образно-предметный и смысловой, но именно смысловой план первичен: образ фиксирует уже какую-либо заданную мысль. Поэтому аллегорический образ, в отличие от «самодостаточного»- худож. образа (в к-ром оба плана принципиально неразделимы и равноценны), требует спец. комментария; последний либо может быть составной частью аллегорического текста (напр., басенная мораль), либо подразумеваться; так, в сюжете эпич. поэмы, согласно т. з. классицистической поэтики, персонажи антич. мифологии — не только самостоятельные действующие лица, но и носители определенного, закрепленного за каждым аллегорического содержания. Традиц. трактовка А. как однозначного иносказания обусловлена ее повышенной и «открытой»- оценочностью: предметный план ее, как правило, легко разъясняется в категориях «добра» и «зла». Однако как бы ни была прямолинейна умозрит. основа А., образное, предметное ее воплощение создает дополнит., или даже новые худож. и смысловые нюансы. (Так, притчевые лев, волк, лиса и т. п. в сознании читателя уже имеют определенную репутацию и поэтому воспринимаются не только как «опредмеченные» аналоги отвлеченной морали, но и как «живые» очеловеченные типы.) Особенно это относится к А. - олицетворениям. А., утратившие первонач. «идейный» комментарий (напр., притча о сеятеле, функционирующая в лит-ре вне своего истолкования в тексте Евангелия), подлежат дальнейшему «вторичному» осмыслению. В процессе культурно-историч. развития аллегорическому истолкованию могут подвергаться не предназначенные для такого восприятия мифологич. пер-

сонажи и представления, а также устойчивые образы (топосы) прошлых культур. В истории лит-ры А. утверждалась как в «высоких», так и в «низких» жанрах. Отвлеченно-умозрительная основа А. не воспринималась как таковая в эпохи, когда «смысл» вещи не отделялся от ее «облика», «явление» — от «значения»; не случайно эллинистическое мышление постоянно смешивает А. и символ. Особого расцвета А. достигла в средние века — как иносказательное воплощение абсолютных ценностей бытия. Обычные персонажи А.— Ад, Рай, Смерть, Любовь, Фортуна, Справедливость.

**АЛЛИЛУИЯ** – [греч. alleluja] – песнопение ликующего характера, возникшее из импровизационных хвалебных возгласов в др.-евр. богослужении и затем вошедшее в христианский культ. Характерно распевание (вокализация, орнаментика) на отдельных слогах слова аллилуия, особенно на последней гласной.

**АЛЛИТЕРАЦИЯ** (от латин. ad - при, к, со и litera - буква, собуквие). Древнейший стилистический прием усиления выразительности худож. речи (чаще в стихах, реже в прозе) повторами согласных звуков. А. встречается в нар. поэзии и лит-ре всех народов мира, один из видов звукописи. Мн. пословицы и поговорки построены в звуковом отношении на А.: Тише едешь, дальше будешь.

**АЛЛЮЗИЯ** (от латин. allusio — шутка, намек), в ораторской и разговорной речи — одна из стилистических фигур: намек на реальный политический, исторический или литературный факт, который предполагается общеизвестным.

**АЛМАЗЫ**, у ингушей и чеченцев злые лесные духи, преим. в облике женщины; бывают и необычайно красивыми, и безобразными, отличаются огромным ростом. Случается, принимают вид огненного столба. Живут в чаще леса, на высокогорьях, вдали от людских поселений. Выходят к людям со злыми намерениями или из любопытства. В охотничьих мифах часты сюжеты о встречах охотника с А. Они покровительствуют диким животным. Иногда вступают с охотником в любовную связь. По поверьям, удача на охоте зависит от благоволения А. Ср. Албасты.

**АЛПАМЫШ**, у узбеков, казахов и каракалпаков (Алпамыс), башкир (Алпамыша), казанских татар (Алпамша), западно-сибирских татар (Алып Мямшян), алт. (Алып - Манаш) герой-богатырь, центральный персонаж одноименного эпоса. В его среднеазиатских версиях (с кыргызами в основных чертах совпадают башк., казанско-тат. и алт.) А. чудесным образом после вмешательства святого — дивана рождается у бедного главы племени кунграт. Святой-покровитель наделяет его также магической неуязвимостью. По велению свыше А. с колыбели обручен с красавицей Барчин. Отец Барчин поссорился с отцом А. и отко-



чевал со своим родом в страну калмыков. Калм. богатыри пытаются заставить Барчин выйти замуж за одного из них. Узнав об этом, А. отправляется к ней на помощь. Победив соперников в состязаниях, он женится на Барчин и увозит её на родину. Вскоре, узнав, что тесть терпит притеснения от калмыков, А. совершает новый поход в их страну, но попадает в плен и семь лет проводит в подземной темнице. Бежав оттуда, он возвращается домой и узнаёт, что новый правитель вверг его семью в нищету и пытается заставить Барчин стать его женой, а свадьба назначена на тот же день. Неузнанный, А. проникает на свадебный пир и, оказавшись единственным, кто смог натянуть старый богатырский лук А., побеждает в состязаниях в стрельбе. Будучи затем узнан, он вместе с друзьями истребляет своих врагов и вновь объединяет народ под своей властью. Сюжет эпоса об А. восходит к мифологии древних тюрк. и монг. народов; наиболее архаичные представления об А. зафиксированы в алт. богатырской сказке «Алып-Манаш», где герой наделён чертами шамана, а страна, в которую он направляется за невестой,— признаками потустороннего мира, лежащего за недоступным водным рубежом царства мёртвых. Следы шаманского обличья А. сохранил также в нек-рых версиях башк. сказания «Алпамыша и Барсын хылуу».

**«АЛПАМЫШ»**, Нар. героический эпос, бытующий в виде самостоятельных сказаний у тюркояз. народов: у узбеков — «А.», у казахов — «Алпамыс батыр», у каракалпаков — «Алпамыс», у алт. — «Алып-Манаш», у башкир — «Алпамыша и Барсын-хылуу». Все версии объединяются общими сюжетами, связанными с подвигами главного героя Алпамыша. Наиболее изучен узб. эпос-дастан (стихотворный с прозаическими вставками вариант сказителя Юлдаш-оглы фазыла, записан в 1928). К эпосу «А.» примыкает дастан «Ядгар», повествующий о подвигах сына Алпамыша Ядгара. Архаичность алт. версии «Алып-Манаш» свидетельствует, согласно В. М. Жирмунскому, о происхождении эпоса «А.» из богатырской сказки.

**АЛЬБА** – (прованс. *alba*, букв. – утренняя заря, рассвет) – рассветная песня, муз.-поэт. жанр прованс. трубадуров, а так же франц. труверов и нем. миннезингеров. Песня рисует расставание влюбленных утром, после тайного свидания.

**АМАЗОНКИ**, в греч. мифологии племя женщин-воительниц, происходящих от Ареса и Гармонии. Обитают на реке Фермодонт у города Фемискира (Малая Азия), или в районе предгорий Кавказа и Меотиды (Азовское море), или в Ливии. А. вступают в браки с чужеземцами (или соседними племенами) ради продолжения рода, отдавая на воспитание (или убивая) мальчиков и оставляя себе девочек. Вооружены А. луком, боевым топором, лёгким щитом, сами изготавливают шлемы и одежду. Их имя якобы происходит от названия обычая выжигать у девочек левую грудь для более удобного владения оружием. А. покло-

няются Аресу и Артемиде, проводя время в битвах. Против А. сражался Веллерофонт. Геракл осадил город амазонок Фемискиру и добыл пояс их царицы Ипполиты. Тесей взял в жёны Антиопу (мать Ипполиты), после чего А. осадили Афины и были разбиты в местечке, названном Амазонией А. Пенфесилея помогала троянцам в войне и была убита Ахиллом. А. приписывали основание города Эфеса и постройку там знаменитого храма в честь Артемиды. В мифах об А. и их борьбе с олимпийскими героями отразились элементы матриархата.

Легенды об А. известны во всех частях света, являясь либо порождением местных традиций, либо распространением греч.

**АМАНОР И ВАНАТУР**, у арм. божества нового года, связанные с культом плодородия. Аманор (А.; «новый год») приносит первые плоды нового года (начинавшегося по др.-арм. календарю в августе), Ванатур (В.; «приютодатель») даёт приют многочисленным участникам новогодних праздников (устраивавшихся в Багаване, близ современного города Диядин на территории Турции). Пережитки культа А. и В. в 20 в. прослеживаются в хвалебных песнях о «Нубаре» («новый плод»). Возможно, В.— лишь эпитет А., а не собственное имя отдельного божества.

**АМБАР-ОНА**, в мифологии узбеков и др. народов Хорезмского оазиса покровительница женщин и женских занятий. Жена Хаким-ата, а после его смерти — покровителя крупного рогатого скота Зен-ги-баба. Вне Хорезмского оазиса представления об А.-о. нечётки. Видимо, в основе образа А.-о.— авест. божество плодородия Ардвисура Анахита. Сохранились мифы о долгих и безуспешных странствиях А.-о. в поисках сына Хубби-Ходжи (типичный сюжет мифа о божестве плодородия). (Хубби-Ходжа, к-рому приписывалась способность оживлять закланных и съеденных животных, утонувших людей, скрылся в водах Амударьи, устыдившись, что превзошёл отца святостью. Считалось, что он регулирует режим Амударьи, покровительствует плавающим по ней.) К А.-о. обращались за помощью повитухи, знахарки, шаманки. Мн. обряды, посвященные А.-о., связаны с водной стихией, Амударьёй. На носках судов, плававших по Амударье, изображалась голова А.-о. С именем А.-о. связывается также возникновение обряда, призванного стимулировать произрастание посевов — изготовление весеннего кушанья из проросших пшеничных зёрен (сумаляк).

**АМБРИ**, у грузин герой, отличающийся громадной силой, ростом и весом. В цикле сказаний об Амирани с А. связан мотив «погребения заживо»: ещё живого А. везут к месту погребения двенадцать пар волов, в пути его нога, свесившись с повозки, подобно плу-

гу вспахивает землю. Последнее даёт основание предполагать, что образ А. возник в среде земледельческого населения.

**АМБРОЗИЯ**, амвросия (букв. «бессмертное»), в греч. мифологии пища и благовонное умащение олимпийских богов; поддерживает их бессмертие и вечную юность (таково же действие нектара — напитка богов).

**АМИРАНИ**, герой груз. мифа и эпоса. А., согласно сванской версии, рождён богиней охоты Дали от смертного безымянного охотника. В нек-рых более поздних вариантах отцом А. наз. кузнец или крестьянин. Преждевременно рождённый А. созревал в желудке быка (тёлки). Божественное происхождение А. отмечено изображением луны и солнца на его плечах, а также тем, что нек-рые части его тела — золотые. А. огромного роста, глаза у него с сито, он похож на чёрную тучу, готовую разразиться ливнем. А. наделён неутомимостью волка, силой двенадцати пар быков и буйволов, стремительностью летящего вниз с горы бревна; он настолько могуч, что земля с трудом выдерживает его (хотя он и не может тягаться силой и ростом с Амбри). В большинстве вариантов сказаний сила А. обусловлена магическим благословением крёстного отца (мотив крещения, по-видимому, вытеснил более древний мотив инициации); в древнейшей версии сказания А. получил в младенчестве силу от омовения в воде волшебного родника, принадлежавшего Игрибатони, В подвигах А. (борьба с дэвами, вешали) участвуют его «побратимы» Бадри и Усипи. А. был проглочен вешапи, но имеющимся при нём алмазным ножом он разрезает брюхо вешапи и выходит вовне обновлённым. При этом А. вставляет в разрез рёбер вешапи плетёнку, чтобы поглощённое драконом солнце могло сжечь её и освободиться из чрева. А. похищает небесную деву Камари, вероятно, олицетворяющую небесный огонь, одолев в битве её отца — повелителя погоды и грозowych туч, властелина каджей.

За богоборчество А. прикован к скале в пещере Кавказского хребта. Его печень постоянно клюёт орёл, а преданная А. собака лижет цепь, стараясь истончить её. Однако ежегодно в четверг страстной недели (в тушетском варианте — в ночь под Рождество) представленные богом кузнецы обновляют цепь. По древним поверьям, раз в семь лет пещера разверзается, и можно увидеть А. А. близок Прометею и Абрскилу.

«**АМИРАНИАНИ**» - древнейший груз. нар. эпос, возник во 2-й пол. 2-го тысячелетия до н.э. Герой его – Амირани («Дитя солнца»), родственник др.-греч. Прометею. Амირани освобождает людей от чудовищ, обучает их добыванию огня и обработке металла, вступает в единоборство с небожителями. Разгневанный бог приковывает героя к скале Кавказских гор. При исполнении эпоса чередуются прозаически-повествовательные и вок. эпизоды. Записано 19 песен из цикла «А.».

**АМИСАН**, в кор. мифологии гора. У подножия А. жили вместе с матерью брат и сестра, великаны. Однажды они решили состязаться в силе и выносливости. Проигравший платил жизнью. Брат должен был в тяжёлых башмаках на железной подошве пройти за день путь в 150 вёрст до столицы и обратно, а сестра — воздвигнуть каменную стену вокруг А. Когда к вечеру стена была почти сооружена (кроме ворот), мать позвала дочь поесть. Брат тем временем вернулся и, выиграв, отрубил сестре голову. Вскоре мать сообщила ему, что она виновата в том, что его сестра не закончила стену. Тогда он решил лучше погибнуть, чем жить бесчестным. Он вонзил себе в грудь меч, к-рый, отлетев, ударился о гребень горы А. и сделал в нём впадину, как у двугорбого верблюда. Гора А. находится в пров. Чхунчхон-Пукто.

**АМФИБОЛИЯ** (греч. *amphibolia*), двусмысленность, возникающая от многозначности (а) отд. слова («книга упоминается в ссылке», «рыбаки ели хлеб с-ухой»), (б) словосочетания («мать любит дочь», «ум не победит любви холодными словами»), (в) предложения («Крез, начав войну, разрушит великое царство» — не свое ли?). В ненамеренном употреблении — ошибка (ср. Солецизм, Анаколупф), в намеренном — средство комизма.

**АНА**, Нана, Латта (чеч. и ингуш.), обожествлённая земля, мать-земля. Лик А. обращен на восток (утренняя заря — это его сияние), затылок — на Запад. Солнце заходит за спиной А. Согласно мифологич. представлениям, женское семя находится в животе А. (существовал особый культ живота, Анайче, А.), из к-рого появляется всё живое. Супругом А. выступают в разл. мифах: небо, солнце, космический бык. До недавнего времени перед пахотой с молитвой об урожае совершался подростками-девственниками обряд оплодотворения земли.

**АНАХИТ**, Анаит, у армян богиня-мать, богиня плодородия и любви, дочь (или жена) Арамазда. Возможно, первонач. А. и Астхик — два имени одного божества. Постепенно А. и Астхик стали почитаться как две разл. богини. С именем А. стал связываться в первую очередь культ плодородия (в этом сказалось влияние иран. богини Ардвисуры Анахиты); изменяется и характер культа А.: он теряет свой первонач. оргиастический характер. Её именуют «великая мать», «великая госпожа», «мать целомудрия», считают покровительницей армян. Культ А. был широко распространён в Армении до официального принятия христианства. Ей были посвящены многочисленные храмы, воздвигнуты статуи [золотая — в храме в Бриза, бронзовая — в Садахе (на терр. современной Турции), найдены культовые статуэтки 1 — 2 вв. н. э. при раскопках древнего Арташата]. В эллинистическую эпоху А. отождествлялась с Артемидой.

**АНАХРОНИЗМ** — намеренная или случайная перестановка автором историч. фактов в лит. произв., упоминание какого-либо лица или предмета, относящегося к др. эпохе, времени. А. встречаются в рус. былинах, напр. упоминание о татарах в былине, посвященной эпохе Владимира, или перенесение историч. факта из древнего Киева в «каменну Москву».

**АНГЕЛЫ** («вестники», перевод евр. malack), в иудаистич., христ. и мусульм. мифологиях бесплотные существа, назначение к-рых — служить единому Богу, воюя с его врагами, воздавая ему честь, неся его волю стихиям и людям. Они либо исполняют это назначение, либо, искони отпав от Бога в акте измены, сами предстают как враги Бога и людей — бесы. Представление о том, что за всем неживым стоит живое, каждый процесс руководим чьим-то умом, космос в каждой своей части населён и трепещет от невидимых воль, сознаний, душ (ср. афоризм др.-греч. философа Фалеса: «всё полно богов»), является общим для всех мифологий и лежит в основе натуралистического язычества. Но в монотеистических религиозно-мифологич. системах происходит преобразование этих представлений: действующие в мире духи уже не живут сами по себе и для себя, они ответственны перед единым богом как его «служебные духи», от него и для него получают своё бытие, достоинство, место в мире, обязаны ему воинской верностью и воинской дисциплиной. Провозглашённая монотеизмом пропасть между внеприродным, трансцендентным богом и его миром, между «творцом» и «творением» потребовала для раскрытия миру сокровенной «божьей воли и славы» А. как «вестников» бога. Ветхозаветные тексты неоднократно подчёркивают незримость Яхве, и в этом контексте упоминания появляющегося в известных ситуациях «ангела Яхве» выглядят как указания на явление (в лице А.) самого Яхве. Описанная в книге Бытия лестница от небес до земли, приснившаяся Иакову, по которой сходят и восходят А., в то время как наверху восседает сам Бог,— характерный символ этой медиации (посредничества) между «горним» и «дольним», между богом и миром. Иудаизм и ислам в сущности знают самораскрытие Бога только через его «славу», персонафицируемую в А. (Евр. называет Тору «через ангелов возвешенное слово», а в Коране агентом откровения выступает ангел Джибрил), В христианстве догмат об очеловечении Бога существенно ограничивает роль осуществляемой А. медиации. В новозаветных текстах подчёркивается, что слова Иисуса Христа — прямое откровение Бога, обошедшее без посредничества А. (превосходство Христа над А.). Тем не менее А. возвещают и славят рождение Христа, возвещают его воскресение и вознесение, являются апостолам, участвуют в апокалиптических сценах.

Описание А. в разл. вероисповедных системах и в разл. историч. периоды очень отличается (даже в Библии оно далеко не единообразно), но выявляет и нек-рые сходные черты. Так, А. — это «бесплотные умы», они «бестелесны», т. е. не связаны тяжестью тела человека или животного, его подверженностью плотским нуждам; если они не имеют спец. намерения быть увиденными, человеческие глаза их обычно не воспринимают. Однако лишь весьма поздно «бесплотность» А. интерпретируется как полная нематериальность. Ни в библ. текстах, ни в нар. верованиях вопрос о материальности или нематериальности А. не ставится; часто предполагается, что А. обладают телом особого рода, «духовным» телом. Природа А. обычно описывается через уподобление наиболее тонкому, лёгкому и подвижному в материальном мире — огню, ветру и особенно свету. А. «огневидны»; имея в виду ряд библ. текстов, Псевдо-Дионисий Ареопагит (5 — нач. 6 вв.) отмечает их сродство с огнём молнии и с очистительным огнём жертвоприношения. Есть легенды об А., поднимающихся в столбе жертвенного дыма, как в эпизоде жертвоприношения будущих родителей Самсона. В позднеиудейской и христ. мифологии древнее представление об огненной природе А. испытывает воздействие стоической доктрины о всепроникающем и животворящем духовном огне — «огненной пневме». В ветхозаветном видении Исаии серафим совершает над пророком инициацию при посредстве очистительно-опаляющего раскалённого угля с жертвенника. Отсюда близость А. к «огненным» небесным светилам, звёздам и планетам (термин «воинство небесное», обозначающий в иудаизме, христианстве и исламе А., в семит. языческих культурах прилагался к астральным божествам).

Согласно мистическим преданиям иудаизма, каждый архангел соединён с одной из планет (Гавриил — с Луной, Рафаил — с Меркурием и т. д.). Что касается ветра, то сродство с ним природы А. тем более бросается в глаза, что др.-евр., араб. и араб. яз. обозначают «дух» и «ветер» одним и тем же словом (руах, руха, рух). В одном из ветхозаветных псалмов поэт обращается к Яхве, шествующему «на крыльях ветров» (или «на крыльях духов»): «ты творишь вестниками твоими (А. твоими) ветры (духов), служителями твоими — огонь пылающий». В новозаветном Апокалипсисе А. имеют власть над ветрами. Наконец, А. — это «А. света», их тела и одежды как бы состоят из света, обладая его лёгкостью, быстротой и блистательностью. Само слово «свет» входит в состав традиц. евр. имени одного из А. (архангелов) — Уриил (Уриэль).

А. находятся в особенно близких отношениях — но уже отношениях не сродства, а власти — с самыми разл. стихийными силами и объектами социального и природного космоса, как распорядители, управители и хранители светил, родников, растений и животных, облаков и дождей, небесных сфер, а также человеческих индивидов и коллективов — городов, стран, народов, церк. общин и т. п.

Эти темы особенно обстоятельно трактуются в иудейском апокрифе «Книга Еноха» (2 в. до н.э.). К отдельным людям приставлены А.- хранители, ведающие образованием их тел в чреве матери, а затем сопровождающие их на всех путях жизни; но более великие А. ведают целыми народами: архангел Михаил, выступающий как «князь» (евр. сар, в греч. переводе «архонт») евр. народа, вступает в борьбу с «князем» Персии. В «Книге Еноха» упомянут как один из А. Метатрон («стоящий у престола»), некий везир бога и как бы А.- хранитель всего мира. А., заступившие место языческих божеств, демонов и гениев природы и человеческой жизни, могли порой затмевать в нар. сознании верховного единого бога, монотеистический принцип как таковой. Гностики приписывали А. сотворение материального мира. Тем важнее было для ортодоксии всех трёх монотеистических религий подчеркнуть, что А. от бога получили своё бытие, что они отделены от него различием более принципиальным, нежели различие между ними и людьми, и безусловно ему подчинены. Бесконечное множество А. («тысячи тысяч», по Иоанну Златоусту, христ. проповеднику кон. 4 — нач. 5 вв.,— число, реально не имеющее предела) как бы оттеняет трансцендентное единство бога монотеизма. Со времён позднебибл. иудаизма считалось бесспорным, что бог сотворил А., и спорили только о времени их сотворения (по мнению авторитетов Талмуда, во второй день творения, по иудейской «Книге Юбилеев», близкой времени возникновения христианства,— на первый, по мнению христ. писателя 4—Б вв. Иеронима,— задолго до сотворения мира). Покорность А. богу (подчёркиваемая, между прочим, в 21-й суре Корана) ещё более бесспорна. Согласно наиболее распространённой и ортодоксальной версии, А. предстают либо безупречными воинами бога, либо изменниками в виде бесов.

Однако на периферии традиций иудаизма и христианства существовало предание об А., оставшихся нейтральными в час небесной битвы между верными воинами бога и врагами бога и ныне дожидаящихся окончательного приговора на страшном суде (Данте в III песне «Ада» «Божественной комедии» отзываясь о них с большим презрением); есть также мусульм. легенды об А., не безусловно злых и не отрекающихся от бога, но претерпевающих постыдное грехопадение (Харут и Марут). Впрочем, на архаической стадии мифологии иудаизма небесные враги человека вроде сатаны ещё не воспринимались как явные враги бога [сатана в книге Иова входит в число «сынов Элохим», т. е. А., и выступает перед богом в роли наушника]; впоследствии сходная неясность продолжает существовать в отношении столь важного мифологич. персонажа, как А. смерти (евр. Самаэль, мусульм. малак аль мавт., позднее Израил), предстающий одновременно как враг бога и как исполнитель его приказов. Служение А. богу систематически описывается в двоякой системе образов: в образах космического воинствования и в образах культового действия. Образ

небесного воина и военачальника по преимуществу — архангел Михаил, «архистратиг воинства небесного», антагонист сатаны. Космическая литургия А., упоминаемая и в иудаистич. текстах, и в Коране, описываемая в Апокалипсисе, особенно волновала воображение христ. писателей, проповедников и живописцев Византии. Для христ. традиции важен аспект непричастности А. плотским страстям, как бы их девственничество. Иначе говоря, рядом с образами А.-слуг, А.-воинов и А.-священнослужителей встаёт ещё один образ — А.-монахов. По преданию, коптский монах Пахомий (4 в.), впервые введший для монахов уставную единообразную одежду, скопировал её с одеяния явившегося ему А. Святых аскетов неоднократно называют в житиях и гимнах «земными А.». Уже ессеи, предвосхитившие в иудаизме христ. монашество, были особенно преданы культу А.: по сообщению Иосифа Флавия, они при вступлении в общину клялись сохранять в тайне имена А.

Лишь постепенно создаётся очень сложная иерархия А.— как в иудаизме (разл. перечни «рангов» А.), так и в христианстве (Девять чинов ангельских; в системе этой иерархии «собственно» А. наз. девятый «чин»).

**АНЕКДОТ** (от греч. *anekdotos* — неизданный), 1) короткий рассказ о незначительном, но характерном происшествии, преим. из жизни историч. лица. В этом значении термин впервые применен к сатирической «Тайной истории» Прокопия Кесарийского. Позднее А. стали называть малые повествовательные лит. жанры шуточного характера, нередко с острым политическим содержанием (в зап.-европ. лит-ре — фаблио и фацеции), В России А. получил распространение со 2-й пол. 18 в. (сб-ки Н. Курганова, П. Семенова и др.), 2) Краткий устный рассказ злободневного бытового или общественно-политического содержания с шутливой или сатирической окраской и неожиданной остроумной концовкой; своеобразная юмористическая, нередко гротескная, притча; осн. жанр современного, преим. городского, фольклора, рассказ о забавном случае, смешном событии, якобы происшедшем в действительности. Жанр устного нар. творчества, позднейшая модификация сатирической сказки. А., как правило, композиционно состоит из двух частей, несоответствие к-рых друг другу вызывает смех. Развязка в А. совпадает с кульминацией.

**АНИМИЗМ** (от латин. *anima* - душ). Один из видов олицетворения. Одухотворение окружающей природы в произв. фольклора и лит-ры, в древности мн. религии в основе своей содержали А.

**АНОНИМ** (от греч. *anonymos* - не имеющий имени). Произв. фольклора отличаются от лит. тем, что они, как правило, анонимны.



**АНТИТЕЗА** (от греч. antitheses - противоположение). Стилистическая фигура контраста, резкого противопоставления понятий, положений, образов в худож. или ораторской речи. Напр.: Дружба - дружбой, а служба - службой. Горькое слово - лечит, сладкое - калечит.

**АНТИФОН** – (греч. antiphonos – звучащий в ответ, от anti – против и phone – голос, звук) – песнопение, исполняемое поочередно двумя хорами или солистом и хором. Прототип А. – в хоре др.-греч. трагедии (обычно хор делился на два полухория). Антифонное пение сложилось в др.-евр. храмовой певч. практике, а в 4в. стало применяться в христ. культуре. Принцип а. использован во мн. произв. европ. композиторов.

**АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА** - (от греч. anthropos — человек и logos — знание) — научная школа в этнографии и фольклористике, объяснявшая сходство материальной и духовной культуры, в т. ч. фольклора народов, не находящихся между собой в этническом родстве или экономических, политических и культурных связях, общей человеческой природой людей, сходством их психики и мышления на одинаковых ступенях историч. развития, соответствием духовной культуры и. иск-ва уровню материальной культуры. Эта теория получила также название теории самозарождения сюжетов, так как утверждала, что каждый народ самостоятельно создает свою культуру и обогащает культуру человечества. Ее возникновение было вызвано развитием историч. науки, расширением исследований, к-рые ввели в научный оборот материалы культуры народов Африки, Юж. Америки и Океании и показали сходство их народнопоэтич. творчества, а также крахом мифологич. теории и теории заимствования, к-рые не могли уже объяснять это сходство родством народов или их связями. А. ш. сохранила нек-рые взгляды мифологич. школы: она отводила большую роль в первобытном мировоззрении верованиям и магии, полагая, что в основе мн. фольклорных произ. лежат мифы. Но мифы она считала вторичным явлением, к-рому предшествовал анимизм — одушевление человеком сил природы. Эта школа была более прогрессивной, нежели мифологич. миграционная. Она вышла за рамки изучения культуры родственных и связанных между собой народов, сделала важные обобщения особенностей культуры народов мира, развитие к-рой рассматривала как закономерный процесс, выводы обосновывала на богатом материале. Она пришла к выводу, что все народы проходят общие ступени развития культуры и что последующие ее периоды сохраняют в себе пережитки предшествующих. Но она не могла дать объяснение сходству сюжетов, так как отрывала творчество народов от их социально-экономического развития и конкретной истории. Ряд отдельных положений этой школы восприняла марксистско-ленинская фольклористика, к-рая смогла решить вопрос о сходстве сюжетов и мо-

тивов. Основоположником А. ш. был англ. ученый Эдвард Тэйлор (1832— 1917), а его продолжателями — шотл. ученый Эндрью Ланг (1844—1912) и англ. ученый Джеймс Фрезер (1854—1941). Влияние А. ш. в России проявилось в работах Н. Ф. Сумцова и А. И. Кирпичникова. Ее положения использовал А. Н. Веселовский в своей историч. поэтике.

**АНТРОПОМОРФИЗМ** (от греч. *anthropos* - человек и *morphe* - вид, форма). Один из видов олицетворения, когда неодушевленные предметы и явления наделяются определенными человеческими качествами или уподобляются человеку, А. широко используется в нар. творчестве для характеристики тех или др. общественных явлений или черт человека. Напр.: Мать-Земля.

**АНШИ** – (казах. *әнші*) – казах. нар. певец, сопровождающий свое пение игрой на домбре.

**АПАТЭ**, в греч. мифологии персонификация лжи. Дочь Никты. Согласно орфической Теогонии, А. от Зелоса (персонификация ревности) рождает Афродиту. По варианту мифа, А. и Зелос приняли из морской пены новорожденную Афродиту.

**АПОЛЛОН** — в др.-греч. мифологии бог иск-ва, предводитель муз (прозвище — Аполлон Мусагет), также бог солнца и света (Феб, отождествлялся с Гелиосом). Часто изображался в виде прекрасного юноши, играющего на китаре, а также с луком в руках, нередко на квадриге — колеснице, обычно двухколесной, запряженной четверкой коней (напр., на фронте Большого театра в Москве).

**АПОЛОГ** (от греч. *apologos* — повествование) — притча, краткая иносказательная назидательная повесть. А. возник на Востоке и был предшественником басни. Наиболее популярны сб-ки А.: «Панчатантра», «Калила и Димна». А. часто включались в состав назидательных повестей («Повесть о Варлааме и Иоасафе», «Повесть об Акире премудром»). В древней Руси был известен перевод визант. редакции араб. сб-ка «Калила и Димна» под заглавием «Стефанит и Ихнилат». Популярным стал на Руси А. об охотнике и единороге из «Повести о Варлааме и Иоасафе», его иллюстрировали миниатюристы, Л. Н. Толстой привел его в «Исповеди».

**АПСАТЫ**, у карачаевцев и балкарцев (Авшати) покровитель диких животных и охоты. Персонаж доисламского происхождения, родственник осет. Афсати, сванскому Апсати, возможно, абх. Ажвейпшу, адыг. Мезитхе. А.— заботливый хозяин всех диких животных, к-рых он пасёт, как пастух своё стадо. Он сам выделяет животных в добычу охотникам, без его соизволения никто не может сделать меткий выстрел.

**АПЦВАХА**, у абх. бог смерти. Считалось, что человек или животное умирают потому, что их захотел забрать А. Он незримо посещает больных, стариков, садится у их изголовья. Как правило, жертвой его становятся слабые. В фольклоре часто человек, прибегнув к хитрости, одерживает победу над А.

**АПХЕРЦА** — абх. смычковый инструмент. Общая дл. А. 700—800 мм. 2 жильные струны.

**АРАЛЕЗЫ**, арлезы, у армян духи, происходящие от собаки. Они спускаются с неба, чтобылизать раны убитых в сражении и воскресить их. Так, А. воскресали Ара Гехецика.

**АРВОХ**, арвах, у таджиков духи предков. Восходят к авест. фравашаи. Они — покровители ремёсел; считалось, что заниматься можно лишь тем ремеслом, к-рое перешло по наследству от предков. Нарушитель традиции оставлял предка-А. без светильника на том свете; недовольство А. могло причинить болезнь. В семейном культе для умилоствления А. лили масло в огонь очага, зажигали спец. лучинки, втыкавшиеся в очаг. Представления об А. известны также узбекам.

**АРЁН**, в кор. мифологии: 1) женский персонаж из мифа о Пак Хёккосе. Согласно «Самгук саги», А. появилась на свет из правого бока (рёбер?) дракона, спустившегося в колодец Арен на пятом году правления Пак Хёккосе (53 до н. э.). Девочку взяла на воспитание пожилая женщина и дала ей имя по названию колодца. По более развёрнутой версии в «Самгук юса» А. появилась в один день с Пак Хёккосе из левого бока петушиного дракона (или из рассечённого брюха дракона) в колодце Арён (или Ариён) в селении Саряни близ Кёнджу. Кормилица дала ей имя по названию колодца. Вместо губ у неё был петушиный клюв, к-рый отпал после омовения в речке к северу от Лунной крепости (Вольсон, в современном Кёнджу). Когда А. подросла, она стала супругой Пак Хёккосе. А. отличалась незаурядными знаниями и добродетелями и посмертно была причислена к лику святых. 2) («душа ребёнка»), в шаманской мифологии дух безвременно (до 7 лет, т. е. до помолвки) умершего мальчика. А. обладал сверхъестественной силой. Считалось, что прорицатели похищали душу умершего ребёнка для ворожбы. Образ, возможно, возник под влиянием буддийск. и даосских мифов, в к-рых изображались святые отроки.

**АРКАН** — гуцульский нар. мужской танец (по преданию—танец богатырей, спустившихся с гор). Муз. размер 2/4.

**АРМАЗИ**, древнейшее божество грузин, глава пантеона богов Картлийского (Иберийского) царства (Вост. Грузия). Согласно летописной традиции, культ А. ввёл царь Фарна-

ваз (3 в. до и. э.). Вероятно, почитание А. возникло под влиянием культа малоазийского божества луны, имя к-рого восходит к хетт. Арма (Армасин). Идол А. был установлен в религ. и политическом центре Иберии, названном по имени А.— Армазцихе (на терр. современного Мцхеты); изображал воина в медной кольчуге и золотом шлеме, с мечом в руке. А.— синкретическое божество, сочетавшее функции верховного бога (повелителя неба, грома, дождя и растительного мира) и бога-воителя. В период становления государственности культ А. противопоставлялся культам местных племенных божеств. С объявлением христианства гос. религией Иберии (30-е гг. 4 в.) культ А. был упразднён.

**АРМАН** (кырг.). Один из стихотворных лирич. жанров кырг. фольклора, песня-жалоба на судьбу, на несбывшиеся надежды.

Напр.: «Арман пастуха», «Арман девушки, выданной замуж за старика» («Ак меер»), «Арман в неволе» Токтогула.

**АРМЯНСКИЙ ФОЛЬКЛОР.** Развивается на арм. яз. Памятники нар. творчества хранят сведения о верованиях армян, об их молитвах и анимистич. толковании природы. Историко-познават. и худож. ценность представляют сказки, предания, пословицы, загадки, антуни-песни, песни скитальца — пандухта, а также легенды и сказы («Гайк и Бел», «Ара Прекрасный и Шамирам», «Торк Ангех», «Рождение Ваагна», «Тигран и Аждаак», «Арташес и Артавазд», «Арташес и Сатеник»), в к-рых отображается борьба армян против чужеземных захватчиков, воспеваются подвиги героев-богатырей, любовь к свободе и независимость. В песенном творчестве особое место занимает поэзия гусанов, продолжавших традиции нар. поэзии языч. времен. Художественно своеобразен жанр айренов, к-рые в лит. обработке Наапета Кучака (16 в.) вошли в сокровищницу мировой поэзии. Худож. обобщение героической борьбы арм. народа против иноземного ига дано в героическом эпосе — «Давид Сасунский».

**АРУЗ**, или аруд (араб.), — система метрического стихосложения, широко применяемая в арабояз., персояз. и тюркояз. письменной поэзии. Основывается на чередовании долгих и кратких слогов. А. насчитывает свыше шестидесяти стихотворных размеров, из них наиболее употребительны девятнадцать: хаджаз, раджаз, рамал, мутакариб (размер «Шахнаме» Фирдоуси) и др. Метр рубай является народным и под схему А. подгоняется искусственно.

**АРУПАП**, у абхазов злая старуха-колдунья, хитрая и коварная людоедка. Безобразна, костлява, с дряхлым лицом, со свисающими огромными грудями, с длинными распущенными волосами. А. с помощью волшебной плети превращает людей и животных в камень, меняет облик предметов. Если герою удастся приложиться к её груди, он становится её

молочным сыном, а она — невольной его помощницей; может подсказать ему, как победить адау или агулшапа.

**АРХАИЗМ** (от греч. *archaios* — древний) — устаревшее слово, или словосочетание, или грамматическая или синтаксическая форма. А. возникают вследствие смены языковых стилей, смены, а то и полного исчезновения из общественной жизни тех или иных предметов или явлений (т. н. историзмы: «скипетр», «синод», «поручик» и др.) и связанных с ними слов. В худож. лит-ре А. широко используется как изобразительный прием с разл. стилистическими функциями, помогая писателю передать колорит эпохи, уточнить речевую характеристику персонажа, подчеркнуть ироническую интонацию или придать речи торжественность.

**АРХЕТИП** (от греч. *arche* - начало и *typos* - образ) - первичный образ, оригинал; «образы коллективного бессознательного» (К. Юнг), т. е. древнейшие общечеловеческие символы, прообразы, лежащие в основе мифов, фольклора и самой культуры в целом и переходящие из поколения в поколение. Напр.: злая мачеха, добрая и прекрасная падчерица, благородный разбойник и т. д.

**АРХИТЕКТОНИКА** — построение худож. произв. Чаще употребляется в том же значении термин «композиция», причем в применении не только к произв. в целом (как А.), но и к отд. элементам его: композиция образа, сюжета, строфы и т. п. Понятие А. обнимает собой соотношение частей произв., расположение и взаимную связь его компонентов (слагаемых), образующих вместе нек-рое худож. единство. В понятие А. входит как внешняя структура произв., так и построение сюжета: деление произв. на части, тип рассказывания (от автора или от лица особого рассказчика), роль диалога, та или иная последовательность событий (временная или с нарушением хронологического принципа), введение в повествовательную ткань разл. описаний, авторских рассуждений и лирич. отступлений, группировка действующих лиц и т. п. Приемы А. составляют один из существенных элементов стиля (в широком смысле слова) и вместе с ним являются социально обусловленными. Поэтому они изменяются в связи с социально-экономической жизнью данного общества, с появлением на историч. сцене новых классов и групп.

**АРЭВ**, Арэг, Арэгак («солнце», в переносном значении — «жизнь»), у армян божество солнца или персонификация солнца, иногда в виде колеса, излучающего свет, чаще в образе юноши. Дворец А. находится на востоке, на краю света. Вечером, воспламенённый и усталый, А. возвращается к матери (заход солнца по-арм. — «майрамут», «вход к матери»). А. купается, мать вытаскивает его из воды, укладывает в постель, кормит грудью. Отдохнув, он снова пускается в путешествие. По др. мифу, А. купается и отдыхает в озере

Ван, на дне к-рого находится его ложе. Перед рассветом ангелы облачают А. в огненную одежду. Когда А. умывается, горы и равнины покрываются росой. На высокой горе на востоке поднимаются 12 телохранителей А. и огненными посохами ударяют по горе, к-рая вместе с др. горами преклоняет свою голову перед царём А. Тогда А., голова к-рого покрыта огненными волосами, поднимается на небо. По нек-рым вариантам, А. сопровождает огромная птица, её крылья раскрыты, чтобы от лучей А. не загорелась земля. А. мчится по небосводу, сидя на льве. Лев своим огромным мечом защищает его от злых духов. Культ А. с древних времён был распространён среди армян. В 5 в. до н. э. в жертву богу солнца приносили лошадей. В Армавире, столице др.-арм. государства, стоял храм со статуями А. и Лусина. Ещё в 12 в. в Армении существовали сектанты — солнцепоклонники (арэвордик), преследуемые арм. христ. церковью. Восьмой месяц др.-арм. календаря и первый день каждого месяца назывались Арегом (т. е. А.). Следы культа А. сохранились в нар. молитвах и клятвах до 20 в.

Согласно одному мифу, А. (Арэг) — дочь нищего крестьянина, благодаря волшебству обращенная в прекрасного юношу. Приобретя живую воду и яблоко бессмертия, он одолевает семиглавого вишапа и ведьму, к-рая превратила жителей города и его царя в камень; всех их оживляет и становится царём.

Во мн. мифах А. и Лусин (луна) выступают как брат и сестра. Чаще всего в них А.— сестра, а Лусин — брат. В одном варианте оба они — дети бога. По велению отца они должны днём и ночью поочередно сторожить мир. По жребию А. должна была действовать ночью. Из-за этого между А. и Лусином возник спор. Вмешался бог и повелел Лусину сторожить мир ночью, а А.— днём. Отец даёт А., стесняющейся людей, массу игл, чтобы она колола глаза тому, кто будет на неё смотреть. По др. мифам, в спор между братом Лусином и сестрой А. вмешивается их мать, державшая в руках в этот момент тесто. Она даёт пощёчину Лусину и выгоняет его ночью из дома (до сих пор видны следы теста на лице Лусина). Вариант мифа: А.— брат, а Лусин — сестра. Сначала они вместе ходили по небосклону. Но красавицу Лусин сглазили, и она заболела оспой. Лусин попросила А. колоть глаза тем, кто смотрит на неё, а сама от стыда стала ходить по ночам.

**АСАДАЛЬ**, в кор. мифологии священная гора, возле к-рой Тангун учредил столицу Древнего Чосона. С ней идентифицируются гора Пэгаксан недалеко от Пхеньяна и гора Кувольсан в Пэкчу (современный Пэчхон в пров. Хванхэ-Намдо).

**АСИЛКИ**, осилки, велёты, в вост.-слав. мифологии великаны-богатыри. Жили в древние времена; по нек-рым мифам, создавали реки, воздвигали утёсы и т. п. Возгордившись своей силой, А. стали угрожать богу и были им уничтожены. В белорус. преданиях А. вы-

корчѣывают деревья, откидывают или разбивают камни каменным оружием. Иногда за каменной стеной, разбитой А., обнаруживали похищенных змеем людей. Фольклорные мотивы, связанные с А. (подбрасывание в небо булавы А., отчего гремит гром, победа над змеем и т. п.), позволяют считать мифы об А. вариантами мифа о борьбе громовержца (см. Перун) с его противником, змеем. Название «А.» предположительно связано с индоевроп. корнем \*ак'-, «камень, каменное небо».

**АСКИЯ** (узб.). Происходит от араб. слова «закий», что означает чистый, умный, остроумный, ясный ум и т. д. Аския — это сатирико-юмористический жанр, состязание в остроумии, худож. полемика. Аския — жанр, присущий только узб. фольклору, имеет некое сходство с айтышем, но вместе с тем между аскией и айтышем имеется и одно существенное различие, а именно: айтыш — стихотворная импровизация, а аския — прозаический жанр.

**АСКИЯБОЗ** (узб.). Происходит от слова «аския», имеет значение «острослов», «остряк». Известными аскиябозами были Эрка-кары Каримов, Дехкан Юзбаши Шерназаров, Юсуфджан-ака Шакарджанов, Миршахид Акилов, Юсуфджан-кизик и др..

**АСКЛЕПИЙ**, в греч. мифологии бог врачевания, сын Аполлона и нимфы Корониды (по др. версии, — Арсиной, дочери Левкигша), к-рую Аполлон убил за измену. Когда тело Корониды сжигали на погребальном костре, Аполлон вынул из её чрева младенца А. и принёс его на воспитание мудрому кентавру Хирону, к-рый обучил его иск-ву врачевания. А. пришёл к дерзкой мысли воскрешать мёртвых. За это разгневанный Зевс убил А. перуном. Сыновьями А. были Подалирий и Махаон, упоминаемые Гомером как прекрасные врачи. Среди дочерей А. — Гигиия и Панакея — женские корреляты А. Культ А. был особенно популярен в Эпидавре, куда стекались за исцелением со всех концов Греции. Непременным атрибутом А. была змея (или даже две), получавшая в храме А. жертвенные приношения. На острове Кос находилось известное святилище А., знаменитые врачи острова Кос считались потомками А. и назывались Асклепиадами. А. мыслился ипостасью Аполлона; известны их общие храмы и атрибуты. В образе А. сочетаются хтонические черты земли-целительницы (змея — не только атрибут А., но и сам А. — змей) и представление о передаче божественных функций детям богов — героям, к-рые своей дерзостью нарушают равновесие, установленное в мире олимпийцами. В рим. мифологии А. именуется Эскулапом; его культ был введён в Риме в нач. 3 в. до н. э. на одном из островов Тибра, там, где была выпущена привезённая из Эпидавра змея, был осн. храм бога.

**АСМОДЕЙ**, в иудаистич. легендах демоническое существо. Имя А., заимствованное, по-видимому, из иран. мифологии, неизв. в евр. каноне Ветхого завета, появляется в кн.

Товита, где есть следующий эпизод: А. преследует некую иудейскую девицу Сарру своей ревностью, не давая свершиться её браку и последовательно умерщвляя в брачную ночь семерых мужей прежде соития с ней, и только благочестивому Товии, пользующемуся помощью Яхве и архангела Рафаила, удаётся прогнать А. и сделать Сарру своей женой. А. выступает здесь как особенный недруг одного из «божьих установлений» — брака. Этот мотив развивается в апокрифическом «Завете Авраама», восходящем к 1 в. Уже происхождение А. связано с блудом между (падшими) ангелами и «дочерьми человеческими», и сама природа А. побуждает его разрушать брачное сожительство средствами бессилия, холодности и отклонения желаний в недолжную сторону. Это наиболее существенная сторона легенд об А. С ней связаны две др. линии — перенос на А. в его отношениях с Соломоном мотивов сверхъестественного помощника царя-строителя, а также двойника царя, подменяющего его на престоле до истечения срока наказания, пока царь должен бродить нищим, отверженным и неузнанным, искупая свою гордость. В обеих этих линиях, в отличие от первой, А. наделён амбивалентностью, присущей персонажу сказки, а не легенды; он выступает как стихийная сила, непредсказуемая, неподвластная человеческим меркам, опасная, но не злая. Соломону удаётся опоить А., связать в пьяном виде и наложить на него свою магическую власть (мотивы «захвата опоенного чудовища», ср. сюжет Мидаса и Силена; «чудовища на человеческой службе», ср. рассказы о джиннах и т. п.); А., как и полагается захваченному чудовищу, выдаёт некую тайну, а именно: секрет червя шамура, при посредстве к-рого можно чудесно рассекать камни, и вообще помогает строить храм, попутно проявляя прозорливость. Возгордившись, Соломон предлагает А. показать свою мощь и отдаёт ему свой магический перстень (ср. мотив посрамлённой гордыни Соломона в исламских преданиях); А. немедленно вырастает в крылатого исполина невероятного роста, забрасывает Соломона на огромное расстояние, сам принимает облик Соломона и занимает его место. А. и здесь выдаёт свою природу блудного беса и недруга брака тем, что, хозяйничая в гареме Соломона, систематически нарушает ритуальные запреты, гарантирующие чистоту брачных сношений, и даже покушается на кровосмешение. По этим признакам его изобличают как самозванца, когда испытание Соломона оканчивается. Легенда о Соломоне в А. получила универсальное распространение в лит-ре, фольклоре и худож. иконографии христ. и исламского средневековья: в слав. изводах партнёр Соломона именуется Китоврасом, в зап.-европ. — Маркольфом.

**АССОНАНС** (от франц. *assonanse*, от латин. *assone* - звучит в лад). Повторение в стихотворной речи одинаковых гласных звуков, неточная рифма, в к-рой созвучны гласные звуки. А. рифмы как стилистический прием благозвучия издавна существует в нар. по-



эзии. А. пересыпаны рус. нар. стихи, песни, частушки, пословицы, поговорки. Напр.: Милый - сокол, милый - лебедь, Как соскучится - приедет.

**АСТЕИЗМ** (греч. *asteismos* — остроумие, шутка, букв.— столичность), разновидность иронии как тропа: похвала (обычно — самому себе) в форме порицания («я, человек простой»). В широком смысле слова — всякая изящная шутка.

**АСТХИК** («звёздочка»), у армян богиня плотской любви и воды, возлюбленная Вахагна. Её главный храм в Аштишате (к северу от современного города Муш в Турции) назывался «спальня Вахагна». Возможно, первонач. А. и Анахит — два имени одной и той же богини плодородия, любви и воды. В дальнейшем Анахит и А. стали самостоятельными божествами.

Имя А. восходит к символу богини — планете Венера. Согласно мифам. А., необычайная красавица, каждую ночь купалась в Евфрате там, где он течёт по узкому каменистому ущелью (местность Гургура, «грохот»). Чтобы любоваться обнажённой богиней, юноши зажигали огни на горе Дагонац (Таронская гора, в пределах современной Турции). Защищая себя от чужих взоров, А. покрывала туманом всю Таронскую долину. Согласно др. мифам (возникшим, вероятно, после распространения христианства), А.— дочь Ксисутра (Ноя), рождённая после всемирного потопа. После смерти Ксисутра вспыхнула война за власть над вселенной между его сыновьями Зрваном, Титаном и Япетосом. А. уговаривает их прекратить раздоры. Титан и Япетос признают власть Зрвана, но ставят условием истребление всех его детей мужского пола, чтобы потомки Зрвана не властвовали над ними. После умерщвления двух сыновей Зрвана А. вместе с его жёнами спасает остальных, отправляя их на запад, на гору Дьюцнкец (место обитания богов).

В эпоху эллинизма А. отождествлялась с Афродитой. Храмы и места почитания А. находились в Аштишате, в обл. Андзевацик на горе Палаты (к юго-востоку от озера Ван), в Артамете на берегу озера Ван и др. По арм. календарю в середине лета (в конце старого года и в начале нового) устраивался праздник вардавар (вероятно, от «вард», «роза» или «вода»), А. приносили в дар розу, выпускали голубей, а участники обряда обрызгивали друг друга водой.

**АТЦЫС** («без имени»), у зап.-сибир. татар злой демон, к-рый неожиданно по ночам возникает перед путниками в образе копны, воза, дерева, огненного кома и душит их. А. называли также разл. злых духов (мяцкай, оряк, убыр. албасты и др.), именованья к-рых опасались произносить вслух, боясь привлечь демона.

**АТЫНАГ**, у осетин покровитель плодородия, посылающий обилие трав. Перед началом сенокоса в честь А. устраивали пиршество, на к-ром не было мясных блюд. В случае

нарушения этого обычая на поля обрушивались засухи или проливные дожди, губившие урожай.

**АУШРА** (литов. «заря»), Аушрине (литов. «утренняя звезда»), Аустра, Аустрине (латыш. «утренняя заря»), в балт. мифологии воплощение утренней зари (звезды), денница, персонаж архаического мифа о «небесной свадьбе». В литов. песне «Свадьба месяца» месяц изменяет солнцу с А. (иногда А.— дочь солнца), за что Перкунас разрубает месяц мечом (этиологический миф об убывании луны); в латыш. предании солнце Сауле из ревности повелевает Аустре всегда держаться подле неё. По фольклорным текстам реконструируется также вариант мифа, где А.— жена громовержца, изменяющая Перкунасу с его противником. Перкунас низвергает А. с неба на землю, и та превращается в хтоническую богиню. В нек-рых текстах Аушрине связана с вечерней звездой Вакарине (литов. *vakarine*): та стелет солнцу постель, а Аушрине зажигает утром огонь. Иногда Аустра отождествляется с Аусеклисом (ср. Ауску, литов. богиню лучей восходящего солнца у польск. историка 16 в. Я. Ласицкого); эти персонажи этимологически связаны с латыш. *aust*, «рассветать», и имеют многочисленные индоевроп. параллели: ср. др.-инд. Ушас, греч. Эос, рим. Аврору, вероятно, латыш. Усиньш и вост.-слав. Усень — Авсень.

**АФОРИЗМ** (от греч. *aphorismos* — определение, краткое изречение), обобщенная мысль, выраженная в лаконичной, художественно заостренной форме (обычно с помощью антитезы, гиперболы, параллелизма и пр.). В фольклоре к А. относятся поговорки и пословицы, в лит-ре — гномы или сентенции (А. без имени автора), апоф(т)егмы (А., приписанные определенному лицу), хрии (А. определенного лица в определенных обстоятельствах); А. морального содержания наз. также максима. А, часто извлекались из лит. произв. (антич. и ср.-век. сб-ки), но бытовали и как самостоятельный жанр (Ф. де Ларошфуко, Б. Паскаль, Ж. де Лабрюйер, Л. де К. Вовенарг, Г. К. Лихтенберг, И. В. Гёте и др.; пародические — у Козьмы Пруткова).

**АФОРИСТИКА**, вид словесного иск-ва, отражающий жизненный опыт в виде кратких по форме и обобщающих по смыслу высказываний-суждений. Афоризмы отличаются от т. н. крылатых слов своей логико-синтаксической законченностью и самостоятельностью (ср. евангельское «Се человек» и «Человек — мера всех вещей...» Протагора); от пословиц — своей принадлежностью к письменной лит-ре, в связи с чем их смысл является более отвлеченно-нравственным, чем житейски-практическим, и чужд конкретно-веществ, образности (ср. «Без труда не выловишь и рыбку из пруда» и «Без труда не может быть чистой и радостной жизни» А. П. Чехова). В отличие от др. видов худо ж. словесности А. выявляет общее и типическое в действительности вне связи с особенным и индивидуальным

и поэтому опирается не на изображение или выражение, а на суждение, работает не с образом, а с мыслью. Вместе с тем суждение в А. отличается от логического силлогизма или научного тезиса (типа «если Кай — человек, а все люди смертны, то Кай смертен» или «земля вращается вокруг солнца»), поскольку основано не на аналитич. самоочевидности и не на систематических доказательствах, а на целостном духовном опыте, истина которого может быть только пережита, но не доказана («В счастье живет спокойный, отказавшийся от победы и поражения» — «Дхаммапада»; «Прежде чем приказывать, научись повиноваться» — Солон; «В ревности больше себялюбия, чем любви» — Ф. де Ларошфуко; «Радости оплодотворяют. Скорби рожают» — У. Влейк). Возникая на пересечении морального и эстетического, А. может тяготеть либо к поучит. однозначности, что особенно характерно для «прикладной» А., извлеченной из состава догматич. систем и метафизич. трактатов (заповедь, совет, назидание), либо к парадоксальной многозначности, вбирающей противоречивость и превращаемость жизненных явлений и раскрывающей относительность всех моральных и логич. разграничений. Исходя обычно из противоположных или тождеств, понятий, А. соответственно сближает или разъединяет их, чем достигается своеобразный катарсис — очищение ума от предвзятости, односторонности. Содержат. основа А. — вся человеческая жизнь в ее конечном итоге и выводе, а не отд. наблюдение или переживание, поэтому суждения в А. не входят в конкретные (эпич. или лирич.) образы событий или настроений, но приобретают самодовлеющий, сверхэмпирический и сверхэмоциональный смысл, свободный от ситуативных и контекстуальных ограничений. А. как самостоятельный вид словесного творчества следует отличать от высказываний, извлеченных из определенного лит. контекста, особенно принадлежащих не автору, а персонажу; к А., как правило, причисляются изречения, имеющие прямой и всеобщий смысл (а не характеризующие индивидуальность данного действующего лица) и совместимые с целостным мировоззрением писателя; проблема вычленения афоризма из текста всякий раз является дискуссионной, поскольку связана с абсолютизацией конкретного, замыканием открытого и подвижного.

**АЧУЧ-ПАЧУЧ**, Ачоч-Мачоч, в мифах армян карлики, проживающие на краю света; последняя человеческая раса перед концом мира. Согласно поверьям, люди постепенно уменьшаются, достигая в конце концов размера, позволяющего им пройти через игольное ушко.

«**АШИГ-ГАРИБ**», азерб. дастан, популярный среди народов Закавказья и Бл. Востока. Имеет многочисленные варианты. Возможно, сложился на основе стихов-гошма поэта 16 в. Гариба, повествующих о любви бедного ашуга к девушке Санам из феодальной семьи.

«А.-Г.» по теме близок к туркм. дастану «Шасенем и Гариба». На сюжет дастана написаны сказка М. Ю. Лермонтова, оперы З. Гаджибекова и Р. М. Глиэра.

**АШУГ** (араб., букв. — влюблённый) — нар. певец-поэт на Кавказе (Армения, Грузия, Азербайджан, Дагестан) и в Турции. В арм. поэзии А. — гусан. А. импровизируют свои песни, исполняя их под аккомпанемент струнного инструмента (саза или кеманче). Классиком ашугской поэзии является великий ашуг Армении Саят-Нова, живший в 18 в. Он слагал свои песни на арм., груз., азерб. и тюрк. яз.

**АШЫКАЙДЫН**, у туркмен и узбеков хорезмского оазиса покровитель певцов и музыкантов. А. также наделяет шаманским даром, но может и лишить человека рассудка. Возможно, образ А. сформировался под влиянием мифов о первом шамане и певце Коркуте. Считалось, что для обретения дара музыканта надо совершить паломничество к могиле А. и провести там ночь, играя на дутаре и распевая песни. А. должен явиться паломнику и благословить его на занятие музыкой и пением. В нар. поэме «Неджеб Оглан» А., благословляя своего ученика, музыканта и певца, дарит ему чудесный дутар. А. — один из персонажей эпоса о Гёроглы (см. Кёр-оглы), в к-ром он помогает другу Гёроглы сыну кузнеца Керему жениться на богатырше Харман-Дяли, побеждавшей всех женихов (в т. ч. и самих Гёроглы и Керема) в состязании в музыке и пении. Харман-Дяли терпит в конце концов поражение от спрятавшегося в могиле А., к-рый уступает Керему своё право жениться на ней. Этот рассказ аналогичен одному из мифов о Коркуте, в к-ром тот помогает герою добыть невесту, победив её безумного брата, убивавшего всех сватов.

**АЭДЫ** (от греч. aoidos — певец), др.-греч. исполнители и сочинители эпич. песен (8—7 вв. до н. э.). В эпоху, когда еще не было закрепленных текстов, А. импровизировали под аккомпанемент струнного инструмента. В гомеровских поэмах А. изображаются как певцы на службе общин и царей. Были и странствующие А., их иск-во сыграло существенную роль в развитии греч. эпоса.

## Б

**БАБА-ЯГА**, 1) в слав. мифологии лесная старуха-волшебница, ведьма. Согласно сказкам вост. и зап. славян, Б.-я. живёт в лесу в «избушке на курьих ножках», пожирает людей; забор вокруг избы — из человеческих костей, на заборе черепа, вместо засова — человеческая нога, вместо запоров — руки, вместо замка — рот с острыми зубами. В печи Б.-я. старается изжарить похищенных детей. Она — антагонист героя сказки: прилетев в избу и застав в ней героя, вырезает у него из спины ремень и т. п. В нек-рых сказках Б.-я. (Яга Ягишна, словен. Ежи-баба) — мать змеев, противников богатыря. Кроме образов Б.-я., воительницы и похитительницы, сказка знает и образ дарительницы, помощника героя. У Б.-я. одна нога — костяная, она слепа (или у неё болят глаза), она — старуха с огромными грудями. Связь с дикими зверями и лесом позволяет выводить её образ из древнего образа хозяйки зверей и мира мёртвых. Вместе с тем такие атрибуты Б.-я., как лопата, которой она забрасывает в печь детей, согласуются с обрядовой интерпретацией сказок о ней как о жрице инициации. Персонажи, сходные с Б.-я., известны в герм. (Фрау Холле в нем. сказках), греч. (Калипсо) и др. мифологиях. 2) «БАБА-ЯГА» - опера М.Стабингера, либр. Д.Горчакова, 1784, Калуга [в Москве 2 (13) XII 1786]; 3) «Баба-Яга, или С Волги nach Riga», шутка-фантазия для симф. орк. А. Даргомыжского (1862); 4) «Картинка к рус. нар. сказке для большого оркестра», симф. пьеса А.Лядова опус 56 (1904); 5) «Избушка на курьих ножках (Баба-Яга)», №9 из «Картинок выставки» М.Мусоргского (1874); 6) пьеса из сб-ка для фп. «Детский альбом» П.Чайковского, № 20 (1878); 7) «Baba Nirca» («Баба Хырка»), оперетта А.Флехтенмахера, рум либр. М.Милло, 1848, Яссы.

**БАГШИ** – см. бахши.

**БАДИК** (казах.). Один из видов нар. песен. Исполняется, как правило, хором девушек и юношей поочередно во время какого-либо торжества или тогда когда народ собирается по случаю выздоровления человека или лечения скота.

**БАЙКА** — побасенка, сказочка в разговорной речи. Произошло от др.-рус. глагола «баять», «баить», т. е. говорить, сказывать. Отсюда «баюн», «говорун», «сказитель», а также «басня».

**«БАЙКАЛ»** — рус. песня. Сложилась в 50-х или нач. 60-х гг. 19 в. среди арестантов Вост. Сибири. Проникнутая волей к освобождению, она стала популярной у революционеров. В 1858 было напечатано стих, сибир. поэта Д. П. Давыдова «Думы беглеца на Байкале» — первоисточник песенного текста либо обработка текста фольклорного про-

исхождения. Мелодия неизв. автора записана в разл. вариантах; первый опубл. в 1908 собирателем сибир. песен В. Гартевельдом.

**БАЙЛАЙЫЧИСЫЗ** (азерб., «байлыч» — союз, «сыз» — без). Байлайычисыз — способ усиления выразительности худож. произв. путем сознательного избегания союзов между словами или предложениями.

**БАКСЫ** — см. бахши

**БАЛАБАН.** 1) Узб., азерб. (балабан, баламан) и тадж. (балабон) духовой тростевой инструмент: цилиндрическая дерев. трубка, иногда с ложным раструбом. Общая дл. Б. (без пищика) ок. 300 мм; обычно имеет 7 боковых отверстий. 2) Даг. духовой тростевой инструмент из стебля тростника или камыша. Число боковых отверстий 5—8. Общая дл. 150—200 мм. Б.— лезгин. название; аварцы называют этот инструмент лалу.

**БАЛАЛАЙКА** — рус. щипковый инструмент. Имеет 3 (первонач. 2) треугольный корпус. Б. появилась 18 в. и постепенно сменила домру. Получила широкое распространение, особенно в крестьянской среде. В конце 19 в. В. Андреев создал из усовершенствованных Б. и домр разл. величины и строя великорус. орк. Звук на Б. извлекают «бряцанием», касаясь струн кончиками трех пальцев (2,3. и 4-м) при быстрых взмахх кисти правой руки, а также щипком пальцами или медиатором.

**БАЛАМАН,** ясты-баламан (азерб.), ясти-балабан (даг.),— духовой тростевой инструмент такой же конструкции, как и дудук. С 5—9 боковыми отверстиями. Общая дл. (без трости) ок. 300 мм. Б.— сольный и ансамблевый инструмент. См. также Балабан.

**БАЛЛАДА** (франц. ballade, прованс. ballade, от латин. ballo — танцую) — первонач. (в ср. века) в странах романского яз. танц. песня нар. происхождения или в нар. духе (в Италии — ballata); культивировалась трубадурами. Позднее у зап.-европ. народов — песня повествовательного, сюжетного склада; таковы, напр., шотл. героико-патриотич. Б., старин. англ. Б. (со временем в Англии Б. стали называть вообще популярные нар. песни). В фольклористике Б. принято наз. аналогичные сюжетно-повествовательные песни у рус., украинцев и др. Как лирико-эпич. вок. поэма (романс, иногда хор) Б. получила развитие в проф. муз. творчестве с поел. четв. 18 в. («Ленора» на слова Г. А. Бюргера, композиторы И. Андре, И. Р. Цумштег и др.) и достигла расцвета в муз. 19 в., в эпоху романтизма. Романтическая Б.— произв. эпич., фантастического или драматич. характера, с последовательным отражением в музыке сюжетного развития поэтич. текста, нередко с членением на резко контрастные эпизоды. Известны баллады Ф. Шуберта («Лесной царь», 1815), К. Лёве, в рус. музыке—А. А. Плещеева («Светлана», 1814), Верстовского («Черная шаль»,

1823), Глинки («Ночной смотр», 1836), А. Рубинштейна («Баллада», 1891) и др. Такой же характер носит Б. для фп.— жанр, введенный в 30-х гг. 19 в. Шопеном; позднее фп. Б. писали Григ, Лядов и др.; у Форе — для фп. с орк. Существовали также Б. в виде мелодекламации (у Шумана, Листа). Романтическая Б.-ария находится в центре муз. драматургии нек-рых опер 19 в. («Белая дама», «Летучий голландец», «Пиковая дама» и др.). В сов. музыке Б. трактуется как повествовательно-драматический и героический жанр («Баллада о капитане Гастелло» для голоса с фп. В. Белого, 1941, «Героическая баллада» для фп. с орк. А. Бабаджаняна, 1950, «Симфония- баллада» С. Урбаха, 1956).

**БАЛЛАДНАЯ ПЕСНЯ** (от латин. ballo - танцую). Фольклорное лиро-эпич. стихотворное произв. с ярко выраженным сюжетом историч. или бытового характера. От былины она отличается ~ меньшим размером, от песни - сюжетностью.

Напр.: "Ванька-ключник", "Сестра и братья-разбойники", "Конь и сокол".

**БАНГПУТИС** (прусс. Bangputtis, литов. bangputys), в балт. мифологии бог ветра и волн, почитавшийся у части пруссов и литовцев. Осн. сведения о В. собраны нем. историком 17 в. М. Преториусом; бог бури, воды, противопоставленный огню (Понике). Поздние литов. источники 18 в. называют В. богом моря, сравнивая его с рим. Нептуном. У литовцев существовали дерев. изображения Б. Имя Б. означает «веющий на волны» (ср. литов. banga, «волна», и pusti, putuoti, «дуть, веять»). Возможно, идентичен Вейопатису.

**БАНДЖО** (англ. banjo) — щипковый инструмент. Состоит из корпуса в виде обруча с натянутой кожаной декой и шейки с ладами. Размеры, количество и настройка струн различные; звук извлекается плектром. Современное Б. создано приблизительно в 1830-х гг., на основе реконструкции нар. инструмента амер. негров бонджа (bonja), и первонач. применялось для инстр. сопр. представлений «т-ра минстрелей». В 20 в., в связи с введением Б. в состав джаз-орк., появились разновидности: Б.-укулеля (4 струны), Б.-мандолина (4 парные струны), Б.-гитара (6 струн), Б.-тенор (4 струны) и др.

**БАНДУРА** (польск. bandura; первоисточник — греч. pandura — трехструнный инструмент) — укр. многострунный щипковый инструмент: широкий и неглубокий ковшеобразный корпус, короткая шейка с завитком. 7—20 и более струн. Для Б. характерно наличие высоких струн (приструнков), натянутых над правой стороной деки (на них исполняется мелодия), и низких, расположенных над шейкой (для басового сопровождения). Во время игры струны, как и у гуслей, не укорачивают. Звук извлекается щипком, нередко плектром. Игрой на Б. сопровождали свое пение бандуристы, или кобзари. В 16 —17 вв. на Украине была широко распространена также любительская игра на В., сохранившаяся и позднее. В 18 в. игра на Б. была в моде при петерб. дворе и в домах вельмож, куда выпи-

сывались искусные бандуристы с Украины. В сов. время Б. подверглась усовершенствованию, созданы орк. типы Б., применяющиеся в проф. и самодеятельных ансамблях, Организована Гос. капелла бандуристов УССР.

**БАНДУРИСТ** — см. Кобзарь.

**БАННИК**, банный, лязник (белорус), в вост.-слав. мифологии дух бани, опасный для моющихся: может испугать, бросая камни с печи, содрать с них живьём кожу. Б., к-рый приходит мыться в баню после того, как в ней вымылись три человеческие пары, оставляли метлу, кусок мыла в воду в лохани, в жертву ему приносили чёрную курицу. Человек, посетивший баню, считавшуюся «поганой» (нечистой), не мог идти в тот же день в церковь.

**БАНЬГУ** (даньпигу, пилор) — кит. ударный инструмент, род одностороннего барабана. Диаметр дерев. корпуса 250 — 300 мм. Подставкой служит треножник. Звук извлекают двумя бамбуковыми палочками. В театральном орк. исполнитель на Б. выполняет функции дирижера.

**БАО-ГУН** («князь Бао»), в кит. нар. мифологии справедливый судья, почитаемый как один из судей загробного мира. В основе образа Б. сановник Бао Чжая (999—1062), к-рый прославился расследованием запутанных преступлений и своей неподкупностью; он наказывал всех невзирая на лица и даже на родство с императором [ср. кит. пословицу «Взятой не подкупишь только Янь-вана (владыку ада) и почтенного Бао»]. В одной из легенд рассказывалось о разрешении Б. дела о мышях-оборотнях. Некий студент по дороге в столицу встретил пять мышей-оборотней и рассказал им о своих домашних. Тогда пятая мышь приняла облик студента и явилась к его жене. Вернувшись, студент увидел двойника и подал жалобу, к-рая дошла до первого министра. Но облик первого министра приняла четвёртая мышь, и дело ещё более запуталось. Об этом узнали при дворе, но оказалось, что во дворце находятся два государя и две государыни. Двойник оказался и у Б., призванного на помощь принцем-наследником. Настоящий Б. в чудесном сне явился к Юй-ди и доложил обо всём. Юй-ди послал на землю Нефритового кота, я тот изловил мышей. Со временем появились легенды о чудесном рождении Б., связанном с явлением черноликого духа Куй-сина, ряд сюжетов о сошествии судьи в подземное царство для расследования преступлений, совершённых на земле. Б. обнаруживает исправления в Книге судеб, к-рые за взятку сделал один из судей загробного мира, добивается у Яньвана выдачи судьи и казнит его. В поздних представлениях Б. превращается в судью, наказывающего духов в загробном мире.



Б. всегда изображался (в т. ч. и на театральной сцене) с чёрным лицом — символ неподкупности. В 13—14 вв. появились драмы о Б. (более 10). Образ Б. выведен также в ряде ср.-век. нар. повестей, а также в романах Фан Мэн-луна «Развеянные чары», «Пин яо чжуань» («Усмирение нечисти», 14 в.) и Ши Юйкуня «Сань сяуи» («Трое храбрых, пятеро справедливых», 19 в.). В фольклоре он известен также под прозвищем Бао Лунту — Бао (из павильона) Драконова картина (Лунту — название павильона — дворцовой палаты, где император предавался лит. занятиям и где одно время служил Б.).

**БАРАБАН** (тюрк.) — ударный муз. инструмент: кадло, на к-рое натянута с одной или двух сторон кожа. В симф. и духовом орк. применяются: большой Б. с мощным низким и глухим звуком (звук извлекают дерев. колотушкой с шарообразным наконечником из войлока или резины) и малый (военный) с сухим и трескучим звуком (звук извлекают двумя дерев. палочками). Высота настройки Б., как правило, не регламентируется.

**БАРД** (франц. *barde*, от кельт. *bard*) — нар. певец у древних кельт. племен в Ирландии, Уэльсе, Шотландии; в ср. века — проф. поэт.

**БАРКАРОЛА** (итал. *barcarola*, от *barca* — лодка) — песня лодочника, гребца, рыбака; бытовой муз. жанр, особенно распространенный в Венеции. Обычный размер 6/8 или 12/8, темп умеренный. Также вок. (романс) или INSTR. (обычно фп.) произв. с лирич. мелодией и мерным сопр., нередко подражающим плеску волн. Таковы, напр., Б. для голоса и фп. Шуберта, Глинки, для фп. Мендельсона - Бартольди («Песни венецианского гондольера» в цикле «Песни без слов»), Шопена, Чайковского (в цикле «Времена года», на Лядова; Б. для хора Бойто, Мак-Доуэлла, Б. в операх Россини «Отелло» и «Вильгельм Телль». Иногда Б. наз. гондольерой.

**БАРМАК** (тюрк. «бармак» — палец) — тюрк. силлабический род стихосложения, осн. на равном количестве слогов в каждой стихотворной строке, безотносительно к месту ударения в том или ином слове. По количеству слогов в строке различаются стихи пяти-сложные, шестисложные, семисложные и т. д., вплоть до пятнадцатисложных. Поэтич. фольклор большинства тюркояз. народов, таких, как узбеки, казахи, кыргызы, татары, башкиры, туркмены, уйгуры, каракалпаки, азербайджанцы, турки и мн. др., осн. на Б.

**БАРХУТ**, Барухут, в мусульм. мифологии колодец, связанный с преисподней и населённый душами неверных. В фольклоре народов, исповедующих ислам, существует множество легенд и сказаний, посвященных Б. Обычно Б. идентифицируется с большой известняковой пещерой, находящейся в Хадрамауте, около места, почитаемого как могила пророка Худа.

**«БАРЫНЯ»** — сольная или парная рус. нар. пляска, живая, задорная. Муз. размер 2/4. Название происходит от одного из вариантов припева песни, сопровождавшей эту пляску («сударыня-барыня»). Ранняя запись музыки «Б.» (плясовая песня «Из-под дуба, из-под вяза») опубл. в «Собрание нар. рус. песен с их голосами» И. Прача (1790), «Б.» наз. также заключительная фигура рус. кадрили.

**БАСНЯ** — жанр сатирической поэзии, небольшое произв., преим. стихотворное, нравоучительного характера, в к-ром имеется иносказательный смысл. В Б. аллегорически изображаются человеческие поступки и социальные отношения. Введение в Б. диалога придает ей оттенок комедийности. В начале Б. иногда бывает вступление, подготавливающее читателя к дальнейшему изложению; в конце Б. обычно дается краткое резюме, раскрывающее ее замысел и наз. «моралью». Здоровый юмор, комедийность, сатиричность и установка на мораль — характерные черты Б. Персонажи Б., помимо людей, чаще всего — животные, птицы, рыбы, насекомые, растения. Характерно, что в Б. обычно отсутствуют метафорические выражения, язык Б.— всегда простой, автологический. В основе сюжетной структуры Б. лежит развернутое сравнение.

Б.— чрезвычайно трудная форма поэзии. Краткая Б. иногда наз. апологом. Повествовательной частью Б. сближается со сказками (особенно животными сказками), новеллами, анекдотами; моралистич. частью — с пословицами и сентенциями; один и тот же материал свободно перетекает между Б. и этими смежными жанрами. В отличие от притчи, к-рая существует только в контексте («по поводу»), Б. бытует самостоятельно (применяясь к разным поводам) и вырабатывает свой традиц. круг образов и мотивов (животные, растения, схематич. фигуры людей, сюжеты по типу «как некто хотел сделать себе лучше, а сделал только хуже»). Часто в Б. присутствует комизм, часто — мотивы социальной критики, но в целом идеология фольклорной Б. консервативна.

**БАТЫР** (кырг. баатыр). В фольклоре тюрк. народов богатырь, витязь.

Напр.: Сорок батыров, почуяв гнев,  
Содрогнулись, как мел побелев. ("Манас")

**БАХАРЬ**, баятель — в древней Руси рассказыватель басен, историй, сказок. Б. обычно были старики-инвалиды, часто слепые старцы. История сохранила имена нек-рых придворных Б.: у царя Михаила Федоровича Б. были Клим Орефин, Петр Сапогов и Богдан Путята, у Василия Шуйского — Иван.

**БАХР** — термин классич. тюркояз., а также араб. и перс. поэзии. Бахр — род аруза. Всего в арузе различаются 19 бахров, каждый из к-рых состоит из определенного количества рукнов, т. е. стоп. Каждый рукн состоит, соответственно, из более мелких элементов.

Их всего шесть: первый элемент — один закрытый слог; второй — два открытых слога; третий — два слога, из к-рых первый открытый, краткий, второй — закрытый; четвертый — два слога, из к-рых первый закрытый, второй открытый, краткий; пятый — три слога, из к-рых первый и второй открытые, краткие, третий — закрытый; шестой — четыре слога, из к-рых первые три открытые, краткие, четвертый — закрытый.

**БАХСЫ** — каракалп. нар. певец.

**БАХШИ** 1) (багши, баксы) — тюрко-монг. слово, имеющее два значения: а) воинский казначей или писец; б) придворный лекарь (позже — знахарь, занимающийся лечением с помощью заговоров). Термин кырг., уйгур., узб., каракалп., туркм., казах. фольклора. В наст.вр. у узбеков этим словом обозначается, с одной стороны, нар. сказитель, с др. — знахарь, шаман, магической песней и игрой на бубне, домбре или кобызе изгоняющий из больных злых духов (джинов). У туркмен бахши — проф. певец, музыкант, нар. сказитель, тогда как казах. баксы, кырг. бахши и уйгур. бахши — только шаман, колдун, знахарь, лекарь. 2) (у каракалпаков и казахов — баксы) — название нар. поэта-сказителя в Узбекистане, Туркмении и Синзяне (у уйгуров). Б. поет под аккомпанемент струнного инструмента — дутары.

**БАЯН** (баян). Наричательное имя древнего рус. поэта, рус. певец-дружинник второй пол. XI - начала XII в., снискавший славу своим иск-вом. Впервые упоминается в «Слове о полку Игореве». Имя Б. стало нарицательным для обозначения поэта. Реальное существование Б. гипотетично.

**БАЯТИ**, жанр азерб. нар. песни, гл. обр. лирич. характера. В основе Б. лежит строго определенная поэтич. форма — 7-сложные стихи, группирующиеся в 4-строчные строфы. Б. исполняются ашугами под аккомпанемент тара, кеманчи, саза.

**БАЯТЫ** — в азерб. фольклоре четверостишие, состоящее из семисложных строк с рифмовкой: а — б — а — б.

**БЕЗОБРАЗНОЕ**. Эстетическая категория, употребляемая в иск-ве для определения и отрицательной оценки несовершенных явлений действительности. Чаще всего проявляется в комическом. Реалистическое иск-во типизирует черты безобразного для его разоблачения и осуждения. См. в рус. фольклоре образы Идолица поганого, Соловья-разбойника и др.

**БЕЙТ** — (араб. — «шатер») — термин тюркояз. письменной и устной, а также араб. и перс. поэзии. В ср.-век. классич. поэзии бейт — это двустишие в любом поэтич. жанре: дастане, газели, мухаммаса и т. д. В зависимости от поэтич. жанра стихи, составляющие

бейт, могут рифмоваться между собой и могут не рифмоваться. Напр., в газели обе строки первого бейта рифмуются между собой, а последующие — нет. В бейте всегда должна быть выражена законченная мысль. По количеству бейтов обычно определяется объем поэтич. произв. или объем творческого наследия того или иного поэта — представителя письменной лит-ры. В фольклоре же тюркояз. народов, в частности в уйгур. фольклоре, бейтами называют небольшие поэтич. произв. типа частушек, к-рые зачастую исполняются поочередно парнями и девушками.

**БЕКБЕКЕЙ** (кырг.). Жанр фольклорной трудовой песни, обычно распеваемой женщинами ночью при окарауливании овечьих загонов.

**БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА.** Муз. наследие белорусов (дореволюционное) — исключительно нар. творчество. Для песен типичен лирич. склад. Старин, хор. пение — одноп., с частичным отклонением от унисона. Для более позднего 2-, иногда 3-голосного стиля характерна мелодия в нижнем голосе с сольной импровизацией в верхнем.

**БЕСЕДА** — название вечеринок (обычно зимой) в рус. деревнях; на этих беседах, нередко заканчивавшихся пирушкой, выступали рассказчики, сказочники, песельники, былинники; т. о., Б. были некогда своеобразными лит. собраниями. Б. часто упоминаются в нар. песнях: «Во пиру была, во беседушке».

**БЁ ПИФАН** (дунг. дословно-приданое). Жанр семейной обрядовой поэзии импровизационного характера, цель к-рого - в аллегорической форме напомнить новобрачным, что их благосостояние добыто тяжким трудом родителей.

**БИБИ-МУШКИЛЬКУШО** (тадж. «госпожа — разрешительница затруднений»), у узбеков и таджиков персонаж, к-рый призывали на помощь в несчастьях, образ тадж. происхождения. Содержание мифов, связанных с Б.-М., близко мифам о Биби-Сешанби. Их герой — старик-бедняк, к-рый, собирая топливо, потерял серп и в поисках его забрёл в пещеру, где жила Б.-М. Она обещала старику, что серп его найдётся и он даже соберёт больше топлива, чем обычно, если каждую неделю по средам будет устраивать в её честь ритуальное угощение. Пропустив однажды по небрежности одну среду, старик опять попал в беду, но сумел поправить свои дела, вновь совершив положенный обряд. В мусульманизированной версии мифа Б.-М. считается тёткой знаменитого бухарского суфия Бахауд-дина Накшбанда.

**БИБИ-СЕШАНБИ** (тадж. «госпожа-вторник»), у узбеков и таджиков покровительница семейного счастья, а также патронесса прядения и ткачества (обработки хлопка). Образ тадж. происхождения. Слово «вторник» в её имени указывает на день недели, посвящен-

ный Б.-С. Существует напоминающий зап.-европ. сказку о Золушке миф (видимо, восходящий к культуре очага), в к-ром Б.-С. в облике благообразной старой женщины помогает бедной девушке (связанной с очагом: в одном из узб. вариантов мачеха прячет её в очаг). Близкий персонаж имеется у турок: Першекбе-кары («четверг-женщина»).

**БИГАНЬ**, в кит. нар. мифологии гражданский бог богатства (один из цай-шэней), в отличие от военного бога богатства Гуань-ди (в кит. мифологии нек-рые божества подобно чиновникам делились на военных и гражданских). Б.— легендарный герой древности, пытавшийся увещевать Чжоу Синя, жестокого правителя династии Инь. Чжоу Синь, не желавший слушать настойчивых советов Б., в гневе воскликнул: «Я слышал, что сердце мудреца имеет семь отверстий». Он повелел разрезать грудь Б., чтобы осмотреть его сердце. Впоследствии Б. в конфуцианской традиции признан за образец бесконечной преданности долгу и стойкости в убеждениях. Превращение Б. в бога богатства, видимо, объясняется тем, что он стал почитаться в народе в паре с Гуань-ди, к-рый тоже прославился своей верностью, но только на поле брани. Торжественная встреча Б. как бога богатства устраивалась в старом Китае обычно в первые дни Нового года, особенно почитали Б. торговцы. Образ Б. был популярен в народе и благодаря фантастической эпопее 16 в. «Возвышение в ранг духов» и пьесам.

**БИЧУРА**, у казанских татар и башкир (бисюра, бисура) низшие духи. У татар Б. представлялись в образе женщины маленького роста в старин. головном уборе. Считалось, что В. могут поселяться в домах под полом или в банях. В отличие от ой мясе бывает не во всех домах. Иногда для Б. отводили особую комнату, в комнате на ночь оставляли тарелку с едой и несколько ложек. Считалось, Б. проказничает в доме (открывает в печи трубу, шумит, прячет вещи, наваливается на спящих, пугает), но к нек-рым благоволит, приносит деньги, помогая разбогатеть. У нек-рых групп зап.-сибир. татар Б. соответствует дух сары цац (букв. «желтоволосая»). У татар-мишарей Б. — разновидность злых духов пиров. Башкиры представляли Б. в образе маленьких человечков обоего пола в красных рубашках. Считалось, что Б. обитают в глухих лесах на полянках, забредших в лес людей склоняют к сожительству, а потом покровительствуют им, носят деньги и помогают разбогатеть.

**БЛЕЗДИНГЕЛЕ** (литов. blezdingele, букв.— ласточка) — литов. нар. танец, особенно распространенный в Жемайтии. Изображает полет ласточки. Медленный, спокойный темп чередуется с очень быстрым, оживленным, муз. размер 2/4.

**БОБО-ДЕХКОН**, у кыргызов (Баба-дыйкан), узбеков, туркмен (Баба-дай-хан), казахов (Дикан-баба. Дикан-ата), каракалпаков (Дийхан-баба) и таджиков (Бобо-и-дехкон) покрови-

витель земледелия. Образ доисламского происхождения, первонач. — цветное божество. Обычно представлялся в виде крепкого старика (у кыргызов — также птицы). В мифах имеет черты культурного героя. Согласно одному из них, В.-д. изобрёл первый плуг (причём одна его деталь была подсказана Б.-д. шайтаном). По туркм. мифу, также воспользовавшись подсказкой шайтана, Б.-д. провёл первый оросительный канал. Т. к. вода не шла в вырытый им арык, Б.-д. решил выпытать у шайтана, в чём его ошибка. Нарядившись в праздничные одежды и взяв лепёшку хлеба, он с радостным видом прошёл мимо шайтана. Не обнаружив притворства, тот сказал: «Наверно, Баба-дайхан догадался, что арык должен быть не прямым, а извилистым, как река». У узбеков и таджиков крестьянин, осуществлявший первую символическую пахоту и сев, считался живым воплощением Б.-д. (деда-земледельца). С Б.-д. связывали и большинство др. сельскохозяйственных обрядов. Юго-зап. туркмены посвящали В.-д. спец. участок земли. В кон. 19 в. В.-д. часто отождествлялся с Адамом.

**БОРЕЙ**, в греч. мифологии бог сев. ветра, сын титанидов Астрея (звёздного неба) и Эос (утренней зари), брат Зефира и Нота. Его происхождение указывает на архаический характер божества и на его связь со стихийными силами природы. Изображается крылатым, длинноволосым, бородатым, могучим божеством. Место его обиталища — Фракия, где царят холод и мрак. Признаком древнейшего демонизма Б. является его оборотничество — превращение в жеребца, породившего с кобылицами Эрихтония двенадцать быстрых, как ветер, жеребят. От браков с эринией в гарпией у Б. тоже лошадиное потомство. Миф (о похищении Б. Орифии, дочери афинского царя Эрехфея) связывает Б. с царями Аттики. Сыновья Б. Зет и Калаид относятся уже к поколению героев — участников похода аргонавтов.

**БОЯН**, рус. певец-дружинник и гуслир 2-й пол. 11 — нач. 12 вв., в вост.-слав. мифологии эпич. поэт-певец. Известен по «Слову о полку Игореве» (имя В. встречается также в надписях Софии Киевской и в новгородском летописце): «Бонн бо вещей, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслиго по древу, серым вълком по земли, шизым орлом под облакы». В песнях Б., т. о., сказались шаманская традиция, связанная с представлением о мировом дереве, и навыки ранней слав. поэзии, восходящей к общеиндоевроп. поэтич. языку. Характерен эпитет Б. — «Велесов внук».

**БРЁЛКА** - см. Жалейка.

**БРОДЯЧИЕ СЮЖЕТЫ**, понятие фольклористики, фиксирующее распространение, перемещение поэтич. сюжетов из одной культурно-ист. области в др. В фольклористике теорию Б. с. разрабатывали преим. сторонники миграционной теории, затем — мифоло-

гич. школы. У истоков теории Б. с. стоит нем. филолог Т. Бенфей, изд. в 1859 «Панчатантру» с обширным исследованием, в к-ром пришел к выводу, что большинство сказочных сюжетов распространилось по всему миру из Индии. В России о Б. с. писали А. Н. Пыпин, В. В. Стасов, Ф. И. Буслаев. Позже Александр Н. Веселовский признал, что «заимствование предполагает встречную среду с мотивами или сюжетами, сходными с теми, к-рые приносились со стороны». Современная фольклористика и лит-ведение, не отвергая очевидный факт наличия Б. с, признают возможность самостоятельного возникновения (и в фольклоре, и в письменной лит-ре) похожих сюжетов, вызванных сходством реальных социально-историч. условий и эстетических потребностей разных стран.

**БУБЕН** — ударный муз. инструмент: дерев. обечайка в виде обруча, на одну сторону к-рой натянута перепонка из кожи (или пузыря); в прорезах обечайки латунные пластинки (наподобие маленьких орк. тарелочек), на ее внутр. стороне подвешены бубенцы, колечки. Звук часто извлекается ударами ладони или пальцев по перепонке и потряхиванием. Б. применяется для ритмического сопр. пляски, пения, игры на к.-л. муз. инструменте. В 19 в. введен в симф. орк. На Востоке, где иск-во игры на Б. достигло виртуозного мастерства, распространена сольная игра на этом инструменте (азерб. Б. наз. дэф, дяф или гавал, арм.— даф или хавал, груз.— дайра, узб. и тадж.— дойра, иран. — дайре или дэф и т. д.). В Зап. Европе в ср. века Б. был распространен у бродячих музыкантов. Как нар. инструмент сохранился и поныне в Испании (пандеро) и в нек-рых др. странах. В Древней Руси название «Б.» применялось также к барабану.

**БУКЦИНА** (латин. buccina) — древний духовой муз. инструмент. Род изогнутого рога. Б. входила в состав военного орк. в Др. Риме.

«**БУЛЬБА**» (белорус., букв.— картошка) — современная белорус. нар. девичья песня, сопровождаемая пляской в характере нар. польки.

**БУНЧУК** (тур. boncuk) — ударный муз. инструмент. Состоит из надетого на древко метал, трубчатого ствола с фигурными украшениями и двухсторонними ответвлениями, к к-рым подвешено большое количество маленьких колокольцев; с концов ответвлений свисают декоративные конские хвосты. Звук извлекается потряхиванием. Применяется в военных орк., гл. обр. кавалерийских.

**БУРКУТ-БАБА**, Буркут-дивана, у туркмен «хозяин» дождя. Персонаж доисламского происхождения, в его образе переплелись черты древних земледельческих и шаманских божеств. Б.-б. погоняет облака плетью, отчего и происходят гром и молния. Согласно мифам, Б.-б. обладает вещим знанием будущего, вступает в спор с самим аллахом. В одном

из них аллах обещает удовлетворить любое желание того, кто простоит 40 суток на одной ноге. Это условие выполняет Б.-б. и просит уничтожить ад. Аллах доказывает Б.-б., что ад надо сохранить, и Б.-б. соглашается или (в нек-рых вариантах) разрушает одно из отделений ада. Б.-б. приписывается власть над жизнью и смертью. Он просит аллаха оживить умершего единственного сына старухи, а когда тот отказывается, поднимается в воздух за ангелом смерти и разбивает бутылку, а к-рой тот заключил души семерых (в др. вариантах — тысячи) людей, в т. ч. сына старухи.

Представления об ангелах, гоняющих тучи и производящих гром ударом плети, содержатся в мифологиях в нек-рых др. тюркояз. народов (напр., ангелы Маккай и Макул у казахов), но мифы о них не сохранились. Следы представлений о существе женского пола, производящем гром и молнию, сохранились у узбеков (Момо-Кульдурок, Момо-Гулдурак) и туркмен (Гаррымама). Образ Б.-б. известен также узбекам, казахам и таджикам (Дивана-и Бурх, Дивана-и Ворх, Шайхы-Бурхы-ди-уана), но у них он не обладает функциями «хозяина» дождя.

**БУФФОНАДА** (от итал. *buffonata* — паясничество, шутовство) — резко преувеличенный, грубый комизм. Б. ведет начало от площадного нар. театра (фарс, театр мимов и скomoroxов, комедия масок). Элементы Б. встречаются в драматургии В. Шекспира, Ж. Мольера, Пиранделло, Н. В. Гоголя, А. В. Сухова-Кобылина и др. Пример Б. в «Женитьбе» Гоголя — Подколесин, скрываясь от невесты, выпрыгивает из окошка (действие II, явление XXI). Б. широко распространена в цирке, особенно в клоунаде.

**БУЯН**, остров, упоминаемый в рус. сказках и заговорах. Находится далеко за морен, наделяется фантастическими чертами потустороннего мира. В заговорах В.— место пребывания мифологич. персонажей (христ. святых и др.), помощь к-рых придает заклинанию силу, или чудесный предмет, обеспечивающий получение желаемого, обычно — священный камень алатырь.

**БЫВАЛЬЩИНА** (также *быль*), в рус. нар. творчестве короткий устный рассказ о к.-л. случае, будто бы имевшем место в действительности (о невероятном происшествии, встрече с нечистой силой и пр.).

**БЫЗАНЧИ**, пызанчи (тувин.—бызаанчы) — тувин. струнный смычковый муз. инструмент. Родствен кит. эрху. 4 струны; 2-я и 4-я настраиваются в унисон, 1-я и 3-я — в квинту, реже в кварту к ним. При игре тыльной стороной пальцев касаются струн, извлекающая флажолетные звуки; волос смычка продевается между струнами. Общая дл. Б. ок. 750 мм\*.



**БЫЛИНА** или старина. Жанр рус. нар. эпоса, фольклорные эпич. песни-сказания о богатырях, нар. героях и об историч. событиях на Древней Руси. Содержание Б. не воспринималось народом, как выдумка, их достоверность сомнению не подвергалась. Разделяют



ранние эпич. песни ("Святогор и тяга земная"), Б.Киевского цикла ("Илья и Соловей"), Б.Новгородского цикла («Садко»). Б. героическая песня повествовательного характера, возникшая как выражение историч. сознания рус. народа в эпоху 9—13 столетий. Б. отразила историч. действительность в образах, жизненная, реальная основа к-рых обогащена фантастическим вымыслом. Как виду устного нар. творчества Б. присущ особенный песенно-эпич. способ воспроизведения реальности, роднящий ее с эпосом др. народов. Мир Б. — реальная рус. земля, но ее изображению сопутствуют фантастические картины: богатыри бьются с чудовищами, одолевают полчища врагов, совершают др. подвиги, превышающие силы отдельного человека. Для Б. фантастика — такая же поэтич. условность, какой она является в сказках, с тем лишь отличием, что в своих конкретных формах эта фантастика составляет исключительную принадлежность Б. как вида творчества (немногие случаи былинного оформления сказочного вымысла, напр. в «Былине о трех поездках Ильи Муромца», могут быть отнесены за счет позднего творчества, нехарактерного для Б.). Своеобразие вымысла в Б. — следствие особого происхождения фантастики на основе переосмысления давних мифологич. традиций фольклора. Мифологич. традиции оказались преобразованы применительно к целевой установке Б. как героического песнопения, говорящего о явлениях историч. жизни Руси. На этой основе возникла так наз. циклизация Б. — объединение их сюжетов вокруг Киева и киевского князя Владимира Красное Солнышко. Объединение земель вокруг Киева рассматривается как залог могущества и силы Руси. В оценке характера связи Б. с историч. реальностью сов. ученые придерживаются двух точек зрения. Одна выражена В. Я. Проппом и сводится к указанию на худож. своеобразие В., позволяющее соотносить ее не с одной эпохой в жизни народа, а со многими. Согласно этому взгляду, Б. становится воплощением многовековых идеалов народа о социальной справедливости, о подлинном героизме и пр., без прямой их связи с одной эпохой в жизни народа. Согласно др. т. з., в наиболее ясной форме выраженной Б. А. Рыбаковым, Б. связана с историей как отклик на конкретные события и деяния реальных лиц, живших в эпоху Киевской Руси. Если первая т. з. недооценивает связи Б. с конкретной историей Руси, то вторая т. з., в целом верная, отчасти сужает смысл Б. как идейно-худож. создания, обладающего достаточно широкими социально-историч. обобщениями. Конкретные Б. надо признать творчеством разных периодов истории 9—13 вв. и творчеством разных мест Руси: Киевская Русь, Северо-Вост. Русь, Северо-Зап. Русь,

Юго-Зап. Русь. Можно считать установленным факт многослойности Б. — соединение в ней идейных и образно-тематических примет разных эпох и мест. Наиболее правильное приурочение Б. достигается путем исследования традиц. основ текста. Устанавливается, что образы Добрыни, Сухмана, Данилы Ловчанина, Чурилы, Соловья Будимировича составляют неотделимую часть таких Б., к-рые несут в себе традиц. идеи, важные для историч. бытия и существования Киевского государства (9 — сер. 12 в.). Образы Ильи Муромца и Алеши Поповича обязаны своим происхождением Северо-Вост. Руси (Муромскому и Ростовскому краю). 17 о историч. реалиям в них опознается эпоха сер. 12—13 в. На особом положении в эпосе Б. новгородского происхождения: о Микуле, Садко, Ставре, Ваське Буслаеве. Как произв. нар. иск-ва Б. присуща торжественно-патетическая экспрессия, она отвечает назначению Б. как героического песнопения. Этому назначению соответствует и особое единство тематических мотивов и композиционных форм Б., а также характерный тип общих мест, т. н. *loci communis*. Б. отличается богатством орнаментальных приемов в запеве, исходе, в характере зачинов, в стилистических повторах-ретардациях. Гиперболизация является характерным приемом описаний. Наблюдается общая поэтизация бытовых примет и использование ретардации в качестве средства, придающего изложению действия в Б. величавый, спокойный характер. Своеобразие ритмико-стихотворной организации Б. дало жизнь особому понятию — былинный стих.

**БЫЛИННЫЙ СТИХ** — стиховая форма эпич. песен рус. народа. Основным признаком Б. с. как одной из разновидностей нар. стиха является тесная связь с напевом, с к-рым соотнесен словесный текст. Каждый стих содержит в себе приблизительно одинаковое число ударений (обычно четыре, одно из к-рых, последнее — второстепенное), но соблюдение количества ударений нередко происходит вследствие скрадывания как бы «распетых» ударений нек-рых слов («Замуравела дорожка ровно тридцать лёт»), введения дополнительных ударений, лишних слогов, повторений, восклицаний и пр. («А подъехал как ко силушке великой»), перестановки ударений («А не стало Соловья Разбойника»), Свобода в обращении с ударениями слов предоставляет певцу былины возможность строить фразу в стихе в прямой зависимости от разговорно-речевых сказовых интонаций, что придает Б. с. особенную живость. При всем этом Б. с. твердо выдерживает ритмический порядок в начале и конце каждого стиха: анапестическое начало и дактилическое окончание с второстепенным дополнительным ударением («Из того ли из города из Муромля»).

**БЫЛИЧКИ.** Устные рассказы о вмешательстве в жизнь человека разл. фантастических, сверхъестественных сил из воображаемого мира нар. религ. сознания.

Напр.: "Водяной", "Мужик-медведь" и др.

**БЫЛЬ** см. сказание.

**БЫТОВАЯ МУЗЫКА** — музыка, распространенная в массовом быту, исполняемая вне концертного зала, театра, церкви. В широком понимании Б. м. включает все нар. муз.-поэтич. творчество, из к-рого, однако, можно выделить специфически бытовые по содержанию и условиям исполнения жанры — песни обрядовые, трудовые, военные, колыбельные ит. п.; сюда надо отнести и нар. INSTR. музыку. Обычно о Б. м. говорят в связи с городскими муз. жанрами — бытовым романсом, городскими песнями (типа венецианской баркаролы, испан. серенады, неаполитанской песни), застольными хор. песнями, INSTR. музыкой, предназначенной для исполнения дома или на открытом воздухе (таковы, напр., INSTR. ансамбли 18 в. — серенады, ноктюрны, кассаций, дивертисменты, худож. образцы к-рых — у Моцарта), включая пьесы для музицирования на лютне, гитаре, фп. (образцы Б. м. для фп. — у Шуберта). В Б. м. входят популярные массовые песни, легкие эстрадные песенки, бальная музыка, отдельные арии, дуэты, мотивы из опер, оперетт, номера из балетов и т. д. Существует и духовная Б. м., не связанная непосредственно с богослужением, — лауды, канты, псалмы, религ. гимны. К Б. м. принадлежат пастушьи наигрыши, охотничьи роговые призывы, служебные сигналы и музыка военного быта, прежде всего марши. Несложная по складу, Б. м. доступна для исполнения любителям музыки. На улицах, в общественных садах, на свадьбах и гуляниях Б. м. исполняют проф. музыканты и коллективы (в т. ч. бродячие ансамбли, садовые орк.). Лучшие произв. Б. м. входят в концертные программы (напр., вальсы И. Штрауса). Б. м. оказывает влияние на творчество композиторов, к-рые нередко заимствуют из нее мотивы для своих соч., вплоть до мессы (у Жоскена Дебре и Орландо Лассо), симфонии (у Гайдна, Малера), концертов (у Чайковского, Шостаковича). На основе джазовой Б. м. Дж. Гершвин создал т. п. симф. джаз. В Германии в 1920-х возникло движение «Gebrauchsmusik». Бытовой оперой принято называть произв., изображающие повседневный крестьянский и городской быт, в отличие от опер историч., героико-легендарных, волшебных и т. п. Такова, напр., рус. комическая опера 18 в. («Мельник — колдун, обманщик и сват»). Бывают также оперы историко-бытовые («Царская невеста»), фантастико-бытовые («Вольный стрелок»).

## В

**ВАВА ГЭР** (дунг.). Жанр детского фольклора, шуточные песни познавательного характера, исполняемые как детьми, так и взрослыми для детей младшего возраста. В.г. - про-изв., рассчитанные на импровизацию.

**ВАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ** и смешение языков, два предания о Древнем Вавилоне (объединённых в каноническом тексте Библии в единый рассказ): 1) о постройке города и смешении языков и 2) о возведении башни и рассеянии людей. Эти предания приурочены к «началу истории» человечества (после потопа) и объясняют враждебным вмеша-тельством Бога первопричину языковой и территориальной разобщённости людей. «Все люди на земле имели один язык и одинаковые слова. Двинувшись с Востока, они нашли в земле Сеинаар долину и поселились там. И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжём огнём. И стали у них кирпичи вместо камней, а асфальт вместо извести. И сказа-ли они: построим себе город и башню высоту до небес; и сделаем себе имя, чтобы мы не рассеялись по лицу всей земли. И сошёл Яхве посмотреть город и башню, что строили сыны человеческие. И сказал Яхве: вот один народ, и один у всех язык; это первое, что начали они делать, и не отстанут они от того, что надумали делать. Сойдём же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Яхве оттуда по всей земле; и они перестали строить город. Посему дано ему имя: Бабель (Вавилон), ибо там смешал Яхве языки всей земли, и оттуда рассеял их Яхве по всей земле». Сюжеты обоих сказаний расходятся и совпадают в ряде мотивов: по 1-му сказанию, строится город, по 2-му (текст дан в разрядку) — башня до небес (и то, и другое мыслится как первое большое строительство людей); если город строят оседлые обладатели единого языка, умеющие обжигать кирпич, то башню — кочевники с Востока; если город строится для обитания людей и ради вечной славы, то башня — для ориентира, чтобы не рассеяться. В преданиях богу, по мнению их авторов, не угодны высокомерные планы большого строительства, и он нарушает намерения людей: градостроители перестают понимать друг друга, а воздвигавшие башню были, вопреки их цели, рассеяны; строительство прекращается. Город, к-рый по замыслу его строителей должен был стать памятником вечной славы, получает, напротив, бесславное имя. В Библии западносемит. название этого города (Баб Эл, «Врата бога») толкуется игрой слова позднего, вост.-семит. корня со смыслом «мешать», «смешивать».

Оба сюжета возникли, очевидно, под впечатление огромного (но недостроенного) кирпичного города и башни, лежащей в руинах. По мнению нем. учёного Г. Гункеля, пре-

дания навеяны историч. действительностью, и речь в них идёт о многоэтажном храме богу Мардуку в Вавилоне, увенчанном башней (о к-рой и в другом памятнике гиперболически отмечено, что она достигает небес), временами сооружение это укреплялось и реставрировалось, вполне вероятно, что оно рано разрушилось. Археологические раскопки подтверждают, что в предании о В. б. нашло отражение строительство в Вавилонии зиккуратов (гигантских зданий ритуально-храмового значения). Вавилонский обычай сооружать себе вечные памятники в виде зданий и городов кажется рассказчику высокомерием; бог (Яхве) изображён весьма антропоморфно, и ему приписывается незнание помыслов я дел людей и даже страх перед ними.

Сказания возникли не позднее нач. 2-го тыс. до и. э., т. е. почти за 1000 лет до лит. памятника, являющегося их старейшим письменным свидетельством (и относящегося к древнейшему пласту библ. текстов). У более поздних авторов развитие получили лишь нек-рые мотивы сказаний: изображается греховность всего «допотопного» поколения строителей, в особенности вавилонян как врагов, в этой связи выделяется богоборческий характер строительства башни. В корне меняется образ бога, мотив его враждебности переосмыслен усилением его справедливости, рассеяние людей изображается не как возмездие из опасения силы людской, а как благодеяние и божий промысел. Сюжет имеет многочисленные мифологич. параллели. Изречения: «вавилонское столпотворение» и «смешение языков» и просто — «Вавилон» вошли в обиход мн. языков.

**ВАЗН** (узб. и уйгур.). Стихотворный размер. Употребляется обычно в сочетании со словами «аруз» или «бармак» (аруз вазни — квантитативный метр или размер, бармак вазни — силлабическое стихосложение).

**ВАЙЖГАНТАС** (Valigantaa), в мифах литовцев божество льна. Польск. автор 17 в. Ян Ласицкий сообщает о литов. обряде сике (литов. sike, «лепёшка»); самая высокая девица с фартуком, наполненным лепёшками, в левой руке и льном и липовыми листьями — в правой, становится на стул и обращается к В. с заклятием: «В., божок, вырасти мне лён длинный, как я сама; не дай мне ходить нагой!». Поздние источники указывают, что в жертву В. приносили петуха. Во 2-й пол. 18 в. писатель Гупель среди латыш. божеств называет Вейзгантса (Weizgants) — бога обручённых, особенно невест; с ним связывали надежды на благополучие. Видимо, включение В.— Вейзгантса в число латыш. богов — плод «кабинетной» мифологии.

**ВАЛААМ**, Билеам, в иудейских преданиях иноплеменный маг и пророк. Сын Веора (Беора), уроженец какой-то «языческой» земли к востоку от Палестины, или Месопотамии, или Мадиамы, или Эдома. По библ. рассказу, Валак, царь Моавы, пригласил В. на по-

чѣтных условиях, чтобы тот изрѣк ритуально-магическое проклятие против народа Израиля, только что пришедшего из Египта (и представлявшего опасность для моавитян). Бог (Яхве) воспретил, однако, В. произносить это проклятие. Со стороны Валака последовали новые, ещё более почѣтные приглашения, и колеблющийся В. отправился в путь. По пути ослица В. увидела незримого для В. грозящего ангела, трижды преграждавшего ей путь, и заупрямилась, а затем обрела на миг дар речи, чтобы предупредить о воле бога (мотив заговорившей валаамовой ослицы носит отчѣтливые черты древних мифологически-анимистических представлений). Прибыв на место, В. поднимается на священную гору («высоты Вааловы»), откуда может видеть часть израил. стана, после принесения жертвы уединяется особенно высоко, а затем в пророческом экстазе изрекает не проклятие, а благословение. Валак велит ещё дважды повторить церемонию, выбирая для неё разл. места, но благословения В. во второй и в третий раз (фольклорный мотив троекратности) становятся всё выразительнее. Валак гонит от себя В., к-рый в заключение изрекает пророчество: «Вижу его, но его ещё нет; зрю его, но не близко. Восходит звезда от Иакова, и восстаѣт жезл от Израиля, и разит князей Моава» (впоследствии иудейская, а также христ. экзегеза чаще всего относила это пророчество к царству мессии).

В др. библ. текстах В. предстаѣт как злой маг, тщившийся соблазнить израильтян и в конце концов убитый ими. Позднейшие легенды иудаизма подхватывают и развивают этот мотив. Само имя В. интерпретируется в манере т. н. нар. этимологии как «безнарода», «погубитель народа» или «поглотитель народа». В. изображается величайшим из семи пророков, данных язычникам (наряду со своим отцом Веором, а также Иовом и его четырьмя друзьями), но за его порочность и злую волю дух пророчества был отнят у него и вместе с ним от язычников вообще. Он был вдохновителем всех врагов Израиля: в Египте он подал фараону совет умерщвлять евр. младенцев мужского пола, после исхода Израиля из Египта подстрекал амаликитян к нападению; сама чрезмерность его вынужденных благословений была злонамеренной. К концу жизни он перестал быть пророком и превратился в калеку, хромого на одну ногу и кривого на один глаз, и заурядного волшебника. Это он подал мадиааитам совет вовлечь израильтян а «любодейство» с языческими девицами, что привело к гневу Яхве и к мору в израил. стане. Перед гибелью искал спасения в магической левитации, но был побеждѣн произнесением имени Яхве. Для раннего христианства В.— прообраз лжепророка и лжеучителя, к-рый ради гордыни и корысти растлевает умы неопытных учеников.

**ВАЛТОРНА** (от нем. Waldhorn, букв. — лесной рог) — духовой мундштучный инструмент. В. произошла от охотничьего рога. Впервые была применена в орк. Люлли (1664).

В. имеет длинный, узкий канал (комбинированный из цилиндрических и конических трубок), широкий раструб и глубокий воронкообразный мундштук. Первые В. были без клапанного или вентильного механизма; с помощью передувания было возможно извлечение на них натурального звукоряда (обычно до 16-й гармоники). При игре на таких (т. н. натуральных) В. для восполнения пробелов между звуками натурального звукоряда использовался особый прием ввода кисти правой руки в раструб. Этим достигались понижение или повышение звука на полтона или тон и одновременно изменение характера звучности (звук приглушается или становится напряженным). В целях облегчения техники извлечения хроматического звукоряда В. подверглась ряду реконструкций. Рус. мастер Кёлбель изобрел в 1760 в Петербурге аморшаль — В. с клапанами. В 10-х гг. 19 в. появились В. с вентилями — вначале с двумя, а в 30-х гг. — с тремя (т. н. хроматическая В.). В симф. орк. наиболее употребительна В. в строе фас диапазоном (по звучанию) от си контроктавы до фа 2-й октавы, в духовом орк. — В. в строе м и- бемоль с диапазоном (по звучанию) от ля контроктавы до ми-бемоль 2-й октавы.

**ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ**, в герм. ср.-век. мифологии ночь с 30 апреля на 1 мая (день святой Вальпургии, отсюда название), время ежегодного шабаша ведьм, к-рые слетались на метлах и вилах на гору Броккен и собирались с другой нечистью вокруг сатаны. Они пытались помешать благополучному течению весны, насылали порчу на людей и скот и т. п. В селениях накануне В. н. проводилась магическая церемония изгнания ведьм: разжигались костры (на к-рых иногда сжигали чучела ведьмы), люди обходили дома с факелами, звонили церк. колокола и т. п. Считалось, что травы в В. н. обретают чудесную силу.

**ВАМПИР** (вурдалак). В слав. нар. поверьях сказочный оборотень - мертвец, выходящий из могилы и сосущий кровь живых. В переносном значении - эксплуататор (в публицистике).

**ВАНАПАГАНЫ** («старые язычники»), у эстонцев злые великаны (иногда отождествляются с христ. чёртом). В. создают холмы, водоёмы, разбрасывают камни-скалы и т. п. Обитают в пещерах, озёрах, в преисподней. Занимаются ремеслом (кузнецы, сапожники и др.), пахотой, устраивают свадьбы, крестины, иногда приглашают в гости людей и одаривают их; дары В.— горящие уголья: если положить их в передник, угли превращаются в золото. В эст. сказках В. выступают в роли глупого чёрта: напр., рыбак пугает В. тем, что утянёт озеро неводом, и тот ради выкупа таскает золото в дырявую шляпу, к-рую хитрый рыбак держит над глубокой ямой. В. состязаются с эпич. богатырями — Калевипозгом, Тыллом — в метании камней (собираются разрушить камнем церковь и т. п.). Они строят гигантские мосты через озёра и даже моря (душа проходящего по такому мосту должна

угодить к дьяволу). Из горсти песка, схваченной для строительства такого моста В., бегущим от богатыря Тылла, возникли, по нар. преданию, острова Харилайд на Балтийском море.

**ВАН-МУ ШИЧЖЭ** («посланцы матушки-владычицы»), в др.-кит. мифологии служанки Саванну. В наиболее древних текстах это три синие (вариант перевода: зелёные) птицы (цинняо) с красными головами и чёрными глазами, приносящие еду хозяйке. В стадильно более поздних текстах — ато существа с телом птицы, но человеческими лицами. В повестях начала нашей ары это уже прекрасные девы, имеющие свои имена. Наиболее известна из них Ван Цзыдэн, передававшая приказы Си-ванму, ездившая к дереву Фу сану, на острова бессмертных, а также в столицу мрака (Сюаньду). Ван Цзыдэн славилась игрой на струнных инструментах, Дун Шуанчэн известна своей игрой па губном органчике — шэне, Ши Гунцзы — на металлическом гонге.

**ВАН ШУ**, в др.-кит. мифологии возница луны. Имя В. упоминается в ряде древних памятников: в поэзии Цюй Юаня (4 в. до н. э.), в одах Ян Сюна (1 в. до н. э.) и историч. соч. Можно предположить, что образ В. был создан по аналогии с возницей солнца Сихэ. Некоторые древние комментаторы вообще отождествляли В. с луной. По др. источникам, возницу луны зовут Цяньэ; это — прекрасная девушка, жившая на вершине горы Цяньшань, вспрыгнувшая на луку и ставшая её возницей.

**ВАРИАНТ** (от латин. *varians, variantis* — изменяющийся) — в широком смысле слова все текстовые отличия, имеющиеся между автографами, копиями, списками или печатными изданиями одного произв.. В узком смысле слова термин «В.» в разл. областях лит. науки имеет разное содержание. Так, в фольклористике В. наз. текст, получающийся в результате каждого данного исполнения произв. сказителем. Поэтому разные В. одного и того же произв. обнаруживаются не только у разных исполнителей, но могут появляться даже у одного исполнителя под воз действием разл. причин (постепенное забывание деталей, особый творческий подъем во время данного конкретного исполнения и т. п.).

**ВАРСАКИ** — название шутовой любовной песни в туркм. поэзии.

**ВАСИЛИСК**, мифический чудовищный змей. По описанию Плиния Старшего, В. наделен сверхъестественной способностью убивать не только ядом, но и взглядом, дыханием, от к-рого сохла трава и растрескивались скалы. Можно было спастись от В., показав ему зеркало: змей погибал от собств. отражения; смертельным для В. считался также взгляд или крик петуха. Имел гребень в виде диадемы, откуда его название — «царь змей». В средние века верили, что В. выходил из яйца, снесённого петухом (ср. слав, до-



мового, Рарога) и высиженного жабой (поэтому на ср.-век. изображениях он имеет голову петуха, туловище жабы и хвост змеи).

**ВАФИР** — См. аруз.

**ВАХАГН**, Ваагн, в арм. мифах бог грозы и молнии. Его рождали в муках небо и земля, а также пурпуровое море; к рождению был причастен и красный тростник (к-рым разрешилось море), извергавший дым и пламя; из пламени появился В.— юноша с огненными волосами, с пламенной бородой и глазами, подобными двум солнцам. Родившись, В. вступает в борьбу с вишапами (отсюда его эпитет «Вишапаках» — «вишапоборец») и побеждает их. Миф о В. сложился, вероятно, в сер. 1-го тыс. до н. э. на основе индоиран. мифов о грозовых божествах, борющихся и побеждающих змееобразных демонов. Этимология имени В. связана с эпитетом Индры «Вритрахан» («убийца Вритры»). Борьба В. с вишапами — «грозовая борьба» бога против злой персонификации бури, смерча или грозовых облаков (вишапа-демона); в истоке мифа — распространённый мифологич. мотив о борьбе между хаосом и космосом.

В эллинистическую эпоху В. отождествлялся с Гераклом. Согласно варианту мифа. В., предок армян, суровой зимой украл у родоначальника ассирийцев Баршама солому и скрылся в небе. Когда он шёл со своей добычей по небу, он ронял на своём пути мелкие соломинки; из них образовался Млечный путь (по-армянски наз. «дорога соломокрада»). По иной версии, В.— не бог, а сын царя Тиграна-вишапоборца, убившего Аждахака.

**ВЕДЬМЫ**, в мифологич. представлениях ср.-век. Зап. Европы обладательницы магического знания, колдуньи. Наделялись способностями воздействовать на природу и человека (ведовство) и совершать сверхъестественные поступки — становиться оборотнем, проникать сквозь запертые двери, летать по воздуху, похищать сердца у людей, вызывать болезни, наводить порчу на скот и урожай. Им приписывали способность заключать союз с дьяволом и служить ему, вступать с ним в половые сношения и совращать верующих, губя их души.

До эпохи развитого средневековья представления о магических способностях В. оставались преим. на уровне фольклора и осуждались церковью, к-рая наказывала лиц, преследовавших женщин по подозрению в колдовстве, вера в В. расценивалась церковью как суеверие, внушенное происками нечистой силы (в частности, церк. власти отрицали существование сборищ В.— шабашей).

В эпоху развитого средневековья (13—15 вв.) в связи с внутр. кризисом церкви и утратой полного контроля над духовной жизнью паствы отношение церкви к преследованию В. коренным образом меняется. В лице богословов, схоластов и инквизиторов церковь

признаёт способность определённых женщин (и мужчин) творить maleficium — чёрную магию, причиняя вред здоровью, жизни и имуществу людей. Архаические нар. поверья получили обоснование со стороны властей и использовались для судебного преследования лиц, обвиняемых в ведовстве. В этот период церковью было признано представление о возможности половых сношений между человеком, занятым ведовством, и дьяволом.

Конец средневековья, эпоха Возрождения и Реформации (рубеж 15 и 16 вв.— сер. 18 в.) ознаменовались массовыми гонениями на В., к-рые приобрели характер коллективных психозов, охвативших широкие слои населения в разных странах Европы. Булла папы Иннокентия VIII «С величайшим рвением» (*Summis desiderantes*) 1484 провозглашала ересь неверие в существование В. и в их дьявольскую способность вредить людям. В 1487—89 инквизиторами Инститорисом и Шпренгером было опубл. соч. «Молот против ведьм», к-рое обосновывало необходимость жесточайших преследований В. и на два столетия сделалось основным руководством для светских и церк. судов, занимавшихся делами о ведовстве. Традиц. антифеминизм церкви нашёл в «Молоте» законченное и предельное выражение; среди др. злодеяний В. приписывалась способность лишать мужчин половой силы. В. рассматривалась как преступница, подсудная особой юрисдикции и подлежащая уничтожению на костре.

Судебное преследование В. обычно начиналось с обвинения в колдовстве, выдвигаемого соседями и др. людьми, в конфликте с к-рыми было обвиняемое лицо. Суд, разбиравший подобные дела и руководствовавшийся трактатами по демонологии, число к-рых в этот период множилось, был озабочен прежде всего не установлением факта maleficium, а получением от «В.» признания того, что они состояли в союзе с дьяволом, сожительствовали с ним и его властью творили злодеяния. Поскольку связь с нечистой силой и служение ей рассматривались в качестве тяжчайшего преступления, предусмотренного правовыми кодексами 16 в., к обвиненным в колдовстве применялась особая процедура, сопровождавшаяся пыткой. Обоснованием необходимости жестокой и продолжительной пытки как средства исторжения признания служила уверенность в том, что В. завладел дьявол, препятствующий её чистосердечному признанию, и что поэтому необходимо насильно изгнать его из неё. После получения искомого признания, как правило, В. подвергали сожжению или, реже, изгнанию. Те немногие из обвинённых, кто выдержал пытки и не признался, считались невиновными.

Т. о., нар. верования в В. в этот период сочетались с демонологическим учением ср. век. юристов и богословов, и гонения на В. шли одновременно и со стороны масс рядового населения, и со стороны церковных и светских властей, к-рые стремились разрушить традиц. нар. культуру и, в частности, такую неотъемлемую её часть, какой была неконтро-

лируемая церковью магия. Женщина, главный объект гонений, была вместе с тем и осн. носителем нар. традиций культуры. Новым в преследованиях В. в 16—17 вв. было то, что церковь и светские власти видели в них уже не одиночек, а «антицерковь» во главе с Сатаной. Поэтому вопрос о шабаше как зримом выражении этой «антицеркви» со, своим культом, представлявшимся перевёрнутым церк. культом, приобрёл столь большое значение в судебных допросах обвинённых в ведовстве.

Наряду с верой в вредоносных В. в народе существовала вера в добрых В., к-рые способны нейтрализовать действия первых и вступать с ними в противоборство.

Массовая охота на В. в Зап. Европе отражала глубокий кризис ср.-век. мирозерцания и распад общинных связей взаимопомощи. Ответственность за свои беды и неурядицы люди той эпохи возлагали на чужаков, на маргинальные элементы коллектива и т. п. Преследования В. охватили все страны католической и протестантской Европы, хотя в отдельных регионах они имели свои особенности (в частности, в Англии обвинения женщин в связи с дьяволом и пытки не были в ходу), и привели к массовым жертвам.

На всём протяжении последнего периода охоты на В. шла ожесточённая полемика относительно ведовства, и в то время множество теологов и мыслителей (в т. ч. и нек-рые гуманисты) отстаивали веру в В. и необходимость их истребления, ряд др. учёных, и среди них немало иезуитов, не ставя под сомнение самую веру в В., подвергали критике их гонения. Однако лишь во второй пол. 17 в., когда террор, вызванный массовыми преследованиями В., стал приводить к социальной дезорганизации и была осознана огромная опасность для общества продолжения этих гонений, преследования В. постепенно утихли (кое-где они вновь вспыхивали ещё и в 18—нач. 19 вв.).

В нар. культуре нового времени сохранились представления о В., особенно опасных в периоды календарных праздников; к этим праздникам приурочивались обряды сожжения В.—карнавальных чучел (итал. Бефана и т. п.).

Образ В. (от др.-рус. *ведь*, «знание», «колдовство», «ведовство»), ведуньи (ср. серб. *вештица*, словен. *vesda* и т. п.) в слав. мифологии и фольклоре близок зап.-европ. представлениям. Наделялись способностью насыпать грозовые тучи, вихри, град, похищать росу, дожди, небесные светила (помещая их в сосуд), молоко у коров, наводить порчу на скот и людей (отчего те становились кликушами), устраивать сборища и оргии на «Лысой горе» (особенно на Коляду, при встрече весны, в ночь на Ивана Купалу). Считалось, что В. сожительствует с нечистой силой, в т. ч. с Огненным змеем; в былине о Добрыне чародейка Маринка вступает в связь со Змеем Горынычем: это сближает образ В. с жен. персонажем слав. мифа об измене супруги бога-громовержца со змеем (ср. также Мара, Марена, Мокошь). Помимо вредоносных функций наделялись также знахарскими, способно-

стями прорицания и т. п. («богомерзкие бабы-кудесницы» ср.-век. источников). Преследование В. у славян не носило такого массового характера, как в Зап. Европе; однако по нар. представлениям казнь В. (как правило, сожжение) была необходима для прекращения засухи, мора и т. п.

**ВЕЙОПАТИС** (литов. *vejas*, «ветер» и *pats*, «сам, хозяин, муж»), собств. «господин ветра»), в мифах литовцев бог ветра. Нем. автор 17 в. М. Преториус сообщает об изображении В. в виде человека с двумя разнонаправленными лицами, раскрытым ртом, крыльями на плечах, распростёртыми руками (в одной из них — рыба, в другой — бочонок), с петухом на голове. Он же упоминает жрецов вейонес (*Wejones*), предсказывающих будущее по ветру. Видимо, В. идентичен Бангпутису. Др. названия В.— Вейпонс (*Vejrpons*), т. е. «хозяин, господин ветра», и Вейдиевс (*Wejdiews*), т. е. «бог ветра»; ср. латин. *Vedius* (*Widius*), др.-инд. Ваю и авест. Вайю, богов ветра.

**ВЕЛЕС**, Волос, в слав. мифологии бог. В др.-рус. источниках (начиная с договора русских с греками 907 в «Повести временных лет») выступает как «скотий бог» — покровитель домашних животных — и бог богатства. В договорах с греками В. соотнесён с золотом, тогда как другой постоянно упоминаемый наряду с ним бог — Перун — с оружием. В Киеве идол Перуна стоял на горе, а идол В., по-видимому, на Подоле (в нижней части города). В христ. эпоху В. был ассимилирован и заменён христ. покровителем скота св. Власием (сыграло роль и звуковое соответствие имён), а также Николой и Юрием (Георгием). Следы культа В. (чаще всего под видом почитания св. Власия) сохранились по всему рус. Северу, где были известны и каменные идола В., и легенда о святилище В. В новгородских и др. сев.-рус. иконах, в молитвах св. Власию явственна связь его культа со скотом. Характерно также переплетение культа В.— Власия с почитанием медведя как хозяина животных. Называние Бояна «Велесовым внуком» в «Слове о полку Игореве» может отражать древнюю связь культа В. с обрядовыми песнями и поэзией. Связь В. с сельскохозяйственными культами очевидна из вост.-слав. обычая оставлять в дар божеству несжатые несколько стеблей хлебных злаков — волотей, наз. «Волосовой бородкой». В своей языческой функции В. воспринимался позднейшей православной традицией (в той мере, в какой она его не ассимилировала, отождествив со св. Власием) как «лютый зверь», «чёрт», отсюда костромское ёлс — «леший, чёрт, нечистый», диалектные волосатик, волосень — «нечистый дух, чёрт»; это же позднейшее значение — «чёрт» известно и в родственном чеш. *Veles* — «злой дух, демон» (тексты 16—17 вв.). Об общеслав. характере В. свидетельствует и наличие соответствий рус. В. в южнослав. традиции, где, как и у вост. славян, с именем этого бога связывается название созвездия Плеяд (др.-рус. Волосы-

ни, болг. Власците, сербохорв. Влашип и ДР); ср. также имя вилы Вела в македонском фольклоре. Сопоставление общее лав. с родственным балт. именем бога загробного мира Велса, а также и с генетически сходными образами в вед. мифологии (ср. демона Валу, пожирающего скот) позволяет предположить, что в исходном основном мифе слав. мифологии В. был противником громовержца Перуна.

**ВЕЛИКОРУССКИЙ ОРКЕСТР** — первый орк.рус. нар. инструментов. Организован в конце 1886 — нач. 1887 в Петербурге В. Андреевым. Первонач. (до 1896) название «Кружок любителей игры на балалайках».

**ВЕЛИЧАНЬЕ**. Приветствие, прославление какого-либо лица. Нар. величальные песни как один из видов рождественских величальных песен — колядок является составной частью календарно - обрядовой поэзии.

**ВЕРВОЛЬФ** («человек-волк»), в герм. низшей мифологии человек-оборотень, становящийся волком и по ночам нападающий на людей и скот. По нар. поверьям, В. ночью облачается в волчью шкуру, днём снимает её. В христ. представлениях В.— слуга дьявола, к-рый предводительствует стаями В.; ср. слав. волкодлаков, литов. вилктаков.

**ВЕРСИЯ** (франц. version , латин. versare - видоизменять). Одно из нескольких отличных друг от друга изложений, истолкований какого-либо произв. или события, факта в разных произв.

**ВЕРТЕП** (в старосл. «вертеп» — пещера) — нар. театр марионеток, распространенный преим. на Украине с конца 16 в., известный также в Белоруссии (где его называли бетлейкой) и в нек-рых обл. России. Действие вертепной драмы происходило в двухэтажном дерев. коробе, открытом с одной стороны. На верхней площадке разыгрывались сцены религ. характера, в к-рых главной темой было рождение Христа и спасение его от царя Ирода, замыслившего перебить всех иудейских младенцев; на нижней — бытовые интермедии, героями к-рых были Запорожец, Солдат, Цыган, Дед, Баба, Поп и др., а также Бес. Представление в светской его части было насыщено юмором; действующие лица пели нар. песни и танцевали. И. Франко сопоставлял вертепную драму с нем. Christchan.

**ВЕСНЯНКА** — старин. обрядовая лирич. песня, воспевающая приход весны, приближение весенних полевых работ. Встречается у русских, украинцев, белорусов. Мелодии В. осн. обычно на многократном повторении одной-двух фраз в пределах небольшого звукоряда.

**ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ**, лит. и мифологич. персонажи, имеющие всечеловеческое значение и нашедшие многочисленные воплощения в лит-ре разных стран и эпох: Прометей,

Каин и Авель, Мефистофель и Фауст, Гамлет, Дон Жуан, Дон Кихот, Меджнун и др. Вследствие заложенного в В. о. глубокого общезначимого, нравств. и мировоззренч. содержания, выходящего за рамки породившей их эпохи, они приобрели непреходящую эстетическую ценность. Мн. из В. о. воспринимаются как символич. выражение неискоренимых свойств человеческого духа: жажды познания и действия, скептической рефлексии, любви к добру и т. п. Каждая новая эпоха вкладывает в трактовку того или иного В. о. свой конкретно-историч. смысл, к-рый обусловлен потенциальной многозначностью самого В. о.

**ВЕЧОРКА, ЗОРЬКА И ПОЛУНОЧКА**, три богатыря рус. сказки, персонификация основных моментов суточного солнечного цикла. Варианты названий — Вечер, Вечерник; Заря-богатырь, Светозор (и Световик), Иван Утренней Зари и Иван Полуночной Зари; Полночь-богатырь, Полуночник и т. п. Три богатыря рождаются у вдовы в одну ночь — старший с вечера, средний в полночь, а меньшой на ранней утренней заре. У короля исчезли три дочери, братья отправляются на их поиски. В лесу они находят избушку, останавливаются в ней, решив, что каждый день один из них будет оставаться дома и заботиться о приготовлении еды, а двое др. отправятся на охоту. Когда двое братьев уходили охотиться, к оставшемуся в избушке являлся «старичок сам с ноготок, борода с локоток» и до полусмерти избивал его; так продолжалось два дня. На третий день дома остался З., к-рый оказался удачливее: он осилил старичка и привязал его к дубовому столбу. Тем не менее, старичку удалось убежать. Преследуя его, братья достигли провала в земле. З. спускается под землю и последовательно посещает три царства — медное, серебряное и золотое; в каждом из них королева даёт Зорьке сильной воды, с помощью к-рой он поражает прилетающих Змеев — трёх-, шести- и двенадцатиглавого и освобождает всех трёх королевен. Они скатывают свои царства в яичко, забирают с собой и вместе со своим спасителем выбираются через провал на землю. Король на радости обвенчал трёх братьев и своих дочерей и сделал З. своим наследником. З., В. и П.— характерные образы солярных мифов. Индоевроп. истоки образов З., В. и П. подтверждаются соответствующими образами в др. мифологиях.

**ВЕШАПИ**, в мифах и эпосе грузин зооморфные многоголовые чудовища, драконы (в древней Колхиде изображались в виде огромной рыбы). В эпосе об Амирани. упоминаются белый, красный и чёрный (огнедышащий) драконы. В. захватывают водные источники (колодцы, реки, озёра); за пользование водой требуют в качестве выкупа девушек. В. поглощают солнце; враждуют с героями, но, в конечном счёте, терпят от них поражение. В. близки арм., вишапам, абх. Агулшапу, адыг. бляго.

В нек-рых сюжетах выступают покровителями героев, к-рым, однако, запрещено получать от них дары. Нарушение героем запрета вызывает его смерть.

**ВИД** фольклора и лит-ры. Исторически возникающая модификация жанра, обладающая устойчивыми повторяющимися особенностями, в зависимости от к-рых различаются следующие виды: в эпосе – эпич. поэма, героическая былина, волшебная сказка; в лирике – песня (хороводная, игровая и др.); нар. драме – сатиры, интермедии и др.

**ВИЗУНАС**, в литов. мифологии дракон, пожирающий покойников, к-рые пытаются после смерти влезть на недоступную гору, но срываются с неё (нар. предание из окрестностей Кретикги, зап. Литва). Этот мотив перекликается с известным из зап.-рус. летописей и соч. М. Стрыйковского (16 в.) рассказом о том, что после сожжения покойника в долине Швинторога при нём клали когти рыси и медведя, т. к. верили, что в день страшного суда покойникам трудно будет взойти на высокую гору, где бог будет вершить свой суд.

**ВИЙ**, в вост.-слав. мифологии персонаж, чей смертоносный взгляд скрыт под огромными веками или ресницами, одно из вост.-слав. названий к-рых связывается с тем же корнем: ср. укр. вія, війка, белорус. вейка — «ресница». По рус. и белорус. сказкам, веки, ресницы или брови В. поднимали вилами его помощники, отчего человек, не выдержавший взгляда В., умирал. Сохранившаяся до 19 в. укр. легенда о В. известна по повести Н. В. Гоголя. Возможные соответствия имени В. и нек-рых его атрибутов в осет. представлениях о великанах-ваюгах заставляют призвать древние истоки сказания о В. Ср. также представления о «слепоте» персонажей, относящихся к иному (загробному) миру (баба-яга и т. п.), к-рые не в состоянии увидеть живого человека и нуждаются для этого в спец. шамане.

**ВИЛКТАКИ** («бегущий волком»), вилколаки («с волчьей шерстью»), в литов. мифологии и фольклоре волки-оборотни. В большинстве случаев внешний вид В. не описывается, хотя иногда упоминаются хвост (нередко короткий), иногда зубы. Люди, обращенные колдунами в В. или сами обладающие способностью обращаться в В., выглядят, как волки, но зубы у них, как у людей, под шеей — белое пятно (там, где завязывался белый платок, когда они были людьми). После убийства В. обнаруживают, что это был человек в волчьей шкуре (иногда с янтарём, четками, обручальным кольцом). Известен мотив совлечения с себя волчьей шкуры и превращения В. снова в людей. Рана, нанесённая такому волку, оказывается действительной и для человека-В. Считается, что в В. людей (часто участников свадьбы) обращают ведьмы-раганы и колдуны-буртининки (напр., с помощью заколдованного пояса), или им можно стать, перевернувшись через пень ивы и т. п. Нек-рые из В. лишь на время становятся волками. Они сохраняют человеческий разум, но ут-

рачивают дар речи. С настоящими волками они не смешиваются, часто появляются вблизи жилья, забираются в амбары и хлевы и убегают в лес только в случае преследования. Чтобы спастись от голодной смерти, В. вынуждены пожирать ту же пищу, что и волки. Они нападают на тех домашних животных, к-рые употребляются в пищу и человеком (овца, поросёнок, гусь и др.). В ряде рассказов заколдованные В. выступают как относительно мирные и неведомые существа. Более опасны для человека ставшие В. по своей воле: они открыто нападают на человека и даже пожирают его. Представления о В. являются одним из распространённых вариантов мотива о превращении человека в животное. Ср. слав. волкодлаков.

**ВИПАСАН** (арм.) — нар. сказитель эпич. поэм в древней Армении.

**ВИШАПЫ**, в арм. мифах драконы, хтонические существа. Выступают в зооморфном (чаще всего — в виде змеи) или антропоморфном облике, персонифицируют грозную бурю, смерч или грозные облака. Согласно мифам, большой В. поглощает солнце, отчего происходит затмение. В. живут в высоких горах, в больших озёрах, на небе, в облаках. Поднимаясь на небо или спускаясь вниз, особенно на озёра, производят грохот, сметают всё на своём пути. Доживший до тысячи лет В. может поглотить весь мир. Часто во время грозы постаревшие В. с высоких гор или озёр поднимаются на небо, а небесные В. спускаются на землю. В основе мифов о борьбе с В.— распространённый мифологич. мотив о борьбе хаоса с космосом. С утверждением христианства мифы о В. подверглись модификации, вишапоборца Вахагна вытеснили архангел Гавриил (с к-рым идентифицировался Габриел Хрештак) и ангелы, они вступают в сражение с В., во время грозы пытающимися проглотить солнце (воспламеняющиеся грозные тучи — огненные тела В., гром — их крик, а молния — стрела Габриеле Хрештака, посох или прут ангелов). Ангелы вздымают В. к самому солнцу, от лучей к-рого В. превращаются в пепел и сыплются на землю.

В эпосе В.— чудовища, завладевшие водными источниками; они вынуждают людей приносить им в жертву девушек; воды и девушек высвобождают герои, убивающие В. В эпосе «Випасанк» выступают В., живущие у подножия Масиса, потомки вишапа Аждахака и его жены Ануйш — «матери вишавов» (их потомков иногда называют «вишапидами»). Предводитель и отец Б. Аргаван пригласил к себе во дворец на обед царя Арташеса с сыновьями. Во время обеда Аргаван строит козни против царя. Разгневанный Арташес, вернувшись в Арташат, посылает сына Мажана с войском для уничтожения В. Однако тот не выполнил приказания отца. Истребил их (в т. ч. и Аргавана) Артавазд.

**ВЛАДИМИР КРАСНОЕ СОЛНЫШКО**, мифологизированный образ великого князя в рус. былинах. Историч. прототипом является князь Владимир Святославич (умер 1016).



В мифопоэтич. представлениях В.— идеальный князь, правитель, объединяющий вокруг себя всё лучшее и организующий защиту Киева и всей Руси от внешних сил — кочевников («татар») или чудовищных существ (Змея Горыныча, Тугарина, Идолица и т. п.). В былинах Киев, двор князя Владимира — обозначение того положительного центра, к-рому противопоставляются и чистое поле, и тёмные леса, и высокие горы, и быстрые (или глубокие) реки, с к-рыми связаны опасности, угрозы, чувство страха. В Киев съезжаются с разных сторон богатыри: Илья из Мурома, Добрыня из Рязани, Алёша из Ростова. По пути они совершают подвиги, суть к-рых в устранении опасности на пути к Киеву. Сам же Киев и прежде всего двор князя В.— надёжное, защищенное место, где идёт нескончаемый (в основном веселый) «почестей пир»; на нем напиваются, наедаются, хвалятся, слушают певцов, получают дары от князя и принимают важные решения; здесь же завязываются и споры, конфликты, обиды, требующие своего решения. Князь В.— хозяин, покровитель, даритель, тот, кто ставит богатырям задачи. Былины называют В. «красным солнышком» и «ласковым князем», и эти названия соответствуют характеристикам В.: он надо всеми и, по идее, ко всем равно приветлив, заботлив, гостеприимен, мягок. В этом смысле именно он наиболее ярко противопоставлен тёмным хтоническим силам, обычно существам змеиной природы (ср. мифы о Змее, пожирающем или грозящем пожрать Солнце), и «солярность» эпитета имени В.— не просто оценочное слово, но актуализация солнечной темы. Как солнце собирает вокруг себя звёзды, так и В. собирает вокруг себя всех — членов своей семьи, главных богатырей, всех богатырей, весь народ и опекает их.

Князь В.— глава и хозяин своей малой, княжеской семьи и всего богатырского круга. Былины не раз упоминают его жену Апраксин (Евпраксию, Опраксу, Апраксеевну и т. п.) — королевишну, и один из былинных сюжетов посвящен тому, как Добрыня Никитич и Дунай едут к литов. королю и сватают Апраксию в жёны В. (в этом же сюжете упоминается и её сестра Настасья, ставшая женой Дуная и вместе с ним погибшая). Апраксин в одних случаях — достойная жена своего мужа, гостеприимная, ласковая и мудрая (иногда, когда В. ссорится с богатырями, она поддерживает последних и способствует примирению В. с ними); в др. случаях она оказывается «злой», недостойной женой, симпатии к-рой обращены к Тугарину. В былине о Чуриле при дворе В. она так увлеклась красавцем-стольником, что загляделась и, разрезая мясо, порезала себе руку (ср. сходный эпизод в связи с библ. Иосифом Прекрасным); своего мужа князя В. она упрашивает сделать Чурилу постельником и т. п. Былины хорошо знают и любимую племянницу В. Забаву (Запаву) Путятишну, к-рую похитил Змей Горыныч и освободил Добрыня Никитич, выступающий в былинах как племянник В. Большая часть богатырей также связана с князем В. Иногда В. недостаточно внимателен к ним на пиру, обижает их словом или подарком, не со-

ответствующим их достоинству. Но конфликты быстро и беспоследственно улаживаются. Наиболее острый конфликт возникает между В. и Ильёй Муромцем.

**ВЛАДИМИРСКИЕ РОЖЕЧНИКИ** — нар. музыканты Владимирской губернии (ныне область), исполнители на пастушьих рожках. В 70-х гг. 19 в. Н. Кондратьев организовал нар. INSTR. ансамбль — хор В. р. Иск-во В. р. сохранилось в народе до наших дней.

**ВОБИ**, у грузин божество грозы и погоды. Отзвуком культа В. является мегрельско-сванское наименование пятого дня недели (пятницы): Вобишха — «день Воби».

**ВОДЯНОЙ**, водяной дедушка, водяной шут, водяник, водовик (чеш. vodník, сербо-лужиц. wodny gauí, wodnykus, словен. povodnj, vodni moí и др.), в слав. мифологии злой дух, воплощение стихии воды как отрицательного и опасного начала. Чаще всего выступает в облике мужчины с отдельными чертами животного (лапы вместо рук, рога на голове) или безобразного старика, опутанного тиной, с большой бородой и зелёными усами. Женские духи воды — водяницы (чеш. vodní panna, сербо-лужиц. wodna iona, словен. povodnja devica и др.) увязываются, как и русалки, с представлениями о вредоносных покойниках — «заложных покойниках», становящихся упырями и злыми духами; на них женятся В. Водяные соотносятся с чёрным цветом: им приносили в жертву чёрного козла, чёрного петуха, существовал обычай держать на водяных мельницах чёрных животных, любезных В. По поверьям, у В. были коровы чёрного цвета, он обитал в чёрной воде — в сказках, в частности сербо-лужиц., урочище Черна Вода служит местом встречи с В. С левой стороны В. постоянно капает вода (это можно сравнить с особым значением левой стороны у лешего и другой нечистой силы). В. утаскивали людей к себе на дно, пугали и топили купающихся. Эти поверья о В. сопоставимы с легендой о морском (водяном, поддонном) царе, отразившейся в рус. былинах о Садко. В волшебных сказках В. схватывает свою жертву, когда она пьёт из ручья или колодца, требует у схваченного царя или купца сына в залог и т. п. В слав. поверьях о В. и морском царе можно видеть отражение на более низком уровне мифологич. системы представлений, некогда относившихся к особому богу моря и вод (ср. Аустримпса в прус. мифологии, Нептуна в римской и т. п.).

**ВОЗВЫШЕННОЕ.** Эстетическая категории, концентрированно выражающая сущность значительных событий или явлений, вызывающих у человек особое эстетическое чувство, связанное с уважением, восхищением или радостью. В. чаще всего проявляется в героическом как наиболее яркой форме выражения возвышенного в жизни. В фольклоре - в показе лучших человеческих помыслов и дерзаний, того воодушевления, к-рое они вызывают.

«**ВОЙНА МЫШЕЙ И ЛЯГУШЕК**», «Батрахомиамахия», др.-греч. поэма — пародия (кон. 6 или нач. 5 вв. до н. э.) на героический гомеровский эпос приписывалась Пигрету. Поэма связана с начатой греч. философами критикой религ.-мифологич. системы.

**ВОЛКОДЛАК**, волколак, в слав. мифологии человек-оборотень, обладающий способностью превращаться в волка. Считалось также, что колдуны могли превратить в волков целые свадебные поезда. Исключительная архаичность этих представлений явствует из того, что в др. индоевроп. традициях (в частности, хеттской) превращение жениха в волка связывается с распространённой формой брака — умыканием (насильственным уводом невесты); ср. среднерус. диалектное волк — «шафер со стороны жениха». Способностью превращаться в волка наделялись эпич. герои — серб. Змей Огненный Волк, др.-рус. Всеслав (историч. князь Полоцкий, 11 в.), былинный Волх Всеславьевич, что свидетельствует о существовании общеслав. мифологич. героя-волка (подобного греч. Долону, др.-инд. Бхиме, герм. Беовульфу и др.). Приметой В., как и героя-волка, по преданиям юж. славян, является заметная от рождения «волчья шерсть» на голове (ср. тождественную др.-исл. примету — «волчьи волосы» оборотня). Это словосочетание позволяет объяснить нар. этимологию названия В.: сербохорв. вукодлак, волкодлак, словен. volkodlak, болг. вълколак, вѣрколак, старослав. вълкодлакъ, вурколакъ, польск. wilkolek, чеш. vikodlak. Но наиболее древняя форма названия В., по-видимому, состояла из соединения названий волка и медведя (ср. литов. локис), как в тождественных по смыслу др.-герм. именах: др.-исл. Ulf-bjorn, древневерхненем. Wulf-bergo (ср. сочетание способностей становится волком и медведем в ряду 12 превращений, описанных др.-рус. кн. «Чаровник», запрещенной церковью). Др. древним названием В. в слав. яз. было слово, образованное от глагола vedati, «знать»: укр. віщун (вовкун), «волк-оборотень», др.-чеш. vedí, «волчицы-оборотни», словен. vedomci, vedunci, vedarci, «волки-оборотни». Общеслав. является представление о том, что В. съедают луну или солнце при затмении («вълкадлаци луну изьдоше или слнце» в серб. рукописи 13 в., словен. solnce jedeno — о затмении, чему есть соответствия в рус. Начальной летописи и в др.-чеш. источниках). Считалось, что В. становился упырем, поэтому рот ему после смерти зажимали монетой. В рус. лит-ре тема В. использовалась, начиная с Пушкина, к-рый первым употребил название для них — «вурдалак».

**ВОЛХ**, Волх Всеславьевич, Вольга, мифологизированный персонаж рус. былин, обладатель чудодейственных оборотнических свойств. Сюжет о Волхе Всеславьевиче (реже — Вольга Буславлевич или Святославьевич) и его походе на Индию принадлежит к наиболее архаичному слою в рус. былинном эпосе, характеризующемуся неизжитыми тотемистическими представлениями и широко представленной стихией чудесного, волшебного-кол-

довского, магического, слиянностью человеческого и природного начал. Чудесно рождение В.: мать В. Марфа Всеславьевна, гуляя по саду, соскочила с камня на лютого змея; он обвивается вокруг её ноги и «хоботом бьёт по белу стегну»; вскоре появляется на свет В., рождение к-рого потрясло всю природу: гремит гром, дрожит сыра земля, трясется «царство Индейское», колеблется море, рыба уходит в морскую глубину, птица — высоко в небеса, звери — в горы и т. п. Чудесно и развитие В.: едва родившись, он уже говорит, «как гром гремит», его пеленают в «латы булатные», кладут ему в колыбель «злат шелом», «палицу в триста пуд»; в семь лет его отдают учиться грамоте, а к десяти годам он постигает «хитрости-мудрости»: оборачиваться «ясным соколом», серым волком, «гнедым туром-золотые рога». Освоив иск-во оборотничества, В. в 12 лет набирает себе дружину, а в 15 лет уже готов к воинским подвигам. Когда приходит весть, что «индейской царь» собирается идти на Киев, В. решает опередить противника и отправляется с дружиною в поход на Индейское царство. По пути он упражняет и демонстрирует свои «хитрости-мудрости», выступая как великий охотник, повелитель природного царства, прежде всего мира зверей. Обернувшись волком, он бежит по лесам и «бьёт звери сохатые», в облике сокола бьет гусей, лебедей, уток. В. кормит и поит, одевает и обувает свою дружину; он всегда бодрствует - Решив «вражду чинить» индейскому царю и убедившись, что никто из дружины не может выполнить предстоящей задачи успешно, В. применяет свои «хитрости-мудрости», чтобы сокрушить Индейское царство. Обернувшись туром-золотые рога, он быстро достигает цели; обернувшись ясным соколом, он прилетает в палаты к индейскому царю Салтыку (Салтану) Ставрुльевичу и подслушивает его разговор с «царицей Азвяковной, молодой Еленой Александровной». Узнав о враждебных Руси намерениях царя, В. оборачивается горностаем, спускается в подвал-погребы, перекусывает тетиву у луков, обезвреживает стрелы и ружья, снова оборачивается ясным соколом, прилетает к своей дружине и ведёт её к городу-крепости индейского царя. Чтобы проникнуть незаметно внутрь, В. оборачивает своих воинов в муравьев (мурашиков) и вместе с ними по узкой щели проникает в город, подвергая его разгрому. В. убивает индейского царя, берёт в жёны царицу Азвяковну, женит своих воинов на семи тысячах пощаждённых девиц, а сам становится царём, богато одарив дружину.

Мотив превращения В. (и его воинов) в муравьев, проникающих в неприступную крепость, напоминает подобный же мотив в связи с громовержцем Индрой. Зевс является к Эвримедузе также в виде муравья. Их сын Мирмидон (букв.— «муравейный») стал родоначальником мирмидонян, «муравейных» людей. В рус. сказке Иван-царевич, превратившись в муравья, проникает в хрустальную гору, убивает двенадцати-голового Змея и освобождает царевну, на к-рой он женится. Связь с В. мотива гремящего грома в былине

также намечает в его образе тему громовержца. Вместе с тем В. реализует и тему противника громовержца — Змея: будучи сыном Змея, он унаследовал от него «хитрости-мудрости» и, в частности, умение прятаться от врага, оборачиваться в др. существа. Поэтому в образе В. обнаруживаются переключки с Волосом-Велесом, в к-ром также отыскиваются змеиные черты, или со Змеем Огненным Волком. В новгородском книжном предании о Волке-чародее В., старший сын Словена, давший своё имя реке Волхов, ранее называвшейся Мутною, был «бесугодный чародей»; «бесовскими ухищрениями» превращался «в лютого зверя крокодила»; преграждая в Волхове водный путь тем, к-рые ему не поклонялись: одних пожирал, др. потоплял. А невежественный народ почитал его за бога и называл его Громом или Перуном (ср. образ «змеяки Перюна» в новгородских источниках). В. на берегу реки поставил «городок малый» на месте, называвшемся Перынь, и кумир Перуну. Бесы удавили В. в Волхове, тело его плыло вверх по реке и было выброшено «против Волховнаго его городка» и здесь похоронено язычниками. Но через три дня «прослезися земля и пожрала мерзкое тело крокодилово, и могила просыпалась над ним на дно адское».

Оборотничество В. нашло продолжение в таком же свойстве, приписываемом историч. персонажу князю Всеславу Полоцкому (11 в.), упоминаемому в этой связи и в «Слове о полку Игореве» (ср. отчество В.— Всеславьевич, т. е. сын Всеслава). Несомненны и связи между В. и Василием Буслаевым (мотив отсутствия отца и воспитания матерью, похода в дальнюю землю, роль камня в рождении или смерти и т. п.). В послемонг. период (13 в.) появляются новые трактовки противника В.: теперь он царь Золотой Орды или даже тур. султан; вместо Индейского царства появляется Турец-земля и т. п.

Второй сюжет, в к-ром выступает В. (как правило, именно Вольга, иногда Вольга Святославович и т. п.), связывает его с Микулой Селяниновичем. Общее у Вольги этого сюжета с В.— воспитание в детстве без отца, освоение «мудрости» (превращение в щуку, в сокола, в волка и охота на зверей), соби́рание дружины для похода. Дядя Вольги князь Владимир стольно - Киевский жалуёт племянника тремя городами Гурговцем, Ореховцем и Крестьяновцем (их реальные прототипы относят также к Новгородской земле, к невско-ладожскому ареалу), и Вольга с дружиной отправляется «за получкою»; по пути В. встречается с пашущим своё поле оратаем Микулой; Вольга и его дружина не могут поднять сохи Микулы, его крестьянская кобыла обгоняет коня Вольги и т. д. (ср. также противопоставление в рус. эпосе «крестьянского сына» Илью Муромца и князя Владимира). Иногда вместе с В. и Микулой выступает и Садко, в др. случаях В. смешивается с Василием Буслаевым (побивание купцов на Волховском мосту, мотив камня с надписью, перепрыгивание через него и смерть и т.п.).

**ВОНГВИ**, в кор. шаманской мифологии злые духи людей, умерших насильственной смертью (ср. Аран), а также дух женщины в ср.-век. повести о полководце Лим Генъопе.

**ВООБРАЖЕНИЕ** (фантазия) творческое. Свойство человеческого сознания, выражающееся в умении на основе жизненного опыта, накопленных знаний создавать в своем представлении образы - человеческие характеры, картины жизни и т.п., обобщающиеся в конкретно-чувственной форме авторское представление о мире.

**ВОПЛЕНИЦЫ** (причетницы, плакальщицы, плачеи), исполнительницы причитаний. Для мн. В. их творчество было почти проф. занятием. В России 19—20 вв. особым талантом и эмоциональной силой отличались причитания Н. С. Богдановой, А.М. Пашковой, М. Р. Голубковой и, в первую очередь, И. А. Федосовой (1831—99), чьи плачи выделялись поэтич. силой, разнообразием содержания, социальной насыщенностью (похоронные, рекрутские, свадебные).

**ВОЧАБИ**, в низшей мифологии ингушей дух — хозяин туров. По поверьям, успех охоты зависит от благосклонности В. Он всегда сторожит, пасёт стадо туров, по своему усмотрению посылает навстречу охотнику отобранное для него животное; проклинает того, кто осмелится убить тура без его разрешения. Перед охотой для умилоствления В. совершали обряды. В святилищах в качестве жертвоприношений В. выставлялись рога туров, к-рые служили оберегами.

**ВРЕМЯ В ФОЛЬКЛОРЕ** — категория поэтики худож. произв.. В. — одна из форм (наряду с пространством) бытия и мышления; изображается словом в процессе изображения характеров, ситуаций, жизненного пути героя, речи и пр. Три скачка коня Ильи Муромца («...Первый скачок скачил — на пятнадцать верст...» и т. д.) — это и метонимический образ пространства (просторов рус. земли), и В. в былинне. В. измеряется скачками богатырского коня, к-рые раз от разу становятся все чудесней, победоносно сжимают пространство. «Богатырь как бы толкает время, движет его рывками, напряжением силы» (Д. Лихачев). Сказочный элемент в былинном изображении В. не разрушает реальности мира, в нем — предвидение фантастических возможностей власти человека над природой. В фольклорных жанрах В. «замкнутое», но связанное переходами с др. эпохами (Д. Лихачев).

**ВУЖУДНАМЕ** (азерб.). Стихотворение, в к-ром описываются все периоды роста человека и дается их характеристика, подчеркиваются особенности каждого возраста.

**ВУЛЬГАРИЗМ** (от латин. vulgaris — грубый, простой) — в стилистике неправильное или грубое слово, выражение, не принятое в речи. В. применяются с разл. целями (стили-

зация, указание на среду, к к-рой принадлежит лицо, на уровень культуры и др.) в прямой речи персонажей. В авторской речи В. встречаются достаточно редко.

**ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ** — акт худож. мышления; все то, что создается воображением писателя, его фантазией. В. х. — средство создания худож. образов. Он осн. на жизненном опыте писателя. Поэт говорит «не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости» (Аристотель, «Поэтика»). Вымысел, творческая фантазия художника не противостоит действительности, но является особой, присущей только иск-ву формой отражения жизни, ее познания и обобщения. Образ начинает жить по законам худож. логики «самостоятельной» жизнью, совершая поступки, «неожиданные» для самого писателя.

**ВЫРИЙ**, вирий, ирий, урай, в вост.-слав. мифологии древнее название рая и райского мирового дерева, у вершины к-рого обитали птицы и души умерших. В нар. песнях весеннего цикла сохранился мотив отмыкания ключом В., откуда прилетают птицы. Согласно укр. преданию, ключи от В. некогда были у вороны, но та прогневала бога, и ключи передала другой птице. С представлением о В. связаны магические обряды погребения крыла птицы в начале осени.

## Г

**ГАБИЯ**, Габие, в литов. мифологии божество огня. К нему обращались с просьбой вознести пламя, разбросать искры. Этим же именем называли и огонь домашнего очага, почитавшийся священным и нередко персонифицированный — святая Г.; ср. Панике — мифологизированный образ огня в прус. мифологии. Святую Г. призывают остаться с людьми. Иногда этим именем обозначают крещёный огонь или восковую свечу, вылепленную руками, и даже святыню, святилище. «Пойти за Г.» означает «умереть»; ср. распространённую символику: угасание свечи — смерть. Реже встречается мужская ипостась этого божества — Габис. Другой вариант имени — Габета. Тот же корень встречается в имени литов. богини очага Матергабия, ср. Пеленгабию, Поленгабию (*Polengabia* у Я. Ласицкого, 16 в.), литов. божество домашнего очага.

**ГАБЬЯУЯ**, Габьяуис, в литов. мифологии божество богатства, чаще — женское. Нем. историк Т. Шульц (17 в.) упоминает имя Г. как обозначение бога амбаров, овинов. Др. нем. историк 17 в. — М. Преториус уточняет функции Г.: божество счастья, хлебных злаков и помещений, где хранится хлеб (амбар, овин, клеть и т. п.). Преториус подробно описывает одноимённый праздник, посвященный Г.: он устраивается после молотбы, когда готовятся пиво, мясо, ритуальный хлеб, возжигается огонь, подносятся деньги, обращаются к Г. с благодарностью и просьбой благословить семью, детей, скот, дом, хлеб. Под тем же именем выступает злой дух, каукас, чёрт (в проклятиях типа: «чтоб тебя Г...!»). В источниках первой пол. 17 в. встречается имя Ягаубис (*Jagaubis*), к-рое является, очевидно, результатом перестановки частей имени Габьяуис: это божество сопоставляется с Вулканом, богом огня, святым огнём, что можно объяснить влиянием слова *gabija*, «огонь».

**ГАВРИИЛ** («сила божья» или «человек божий»), в иудаистич., христ., а также мусульм. мифологиях один из старших ангелов (в христианстве — архангел). Если всякий ангел есть «вестник» (по буквальному значению греч. слова), то Г. — вестник по преимуществу, его назначение — раскрывать смысл пророческих видений и ход событий, особенно в отношении к приходу мессии. Так он выступает в ветхозаветных эпизодах видений Даниила, где призван «научить разумению» пророка. В новозаветных текстах Г., явившись в храме у жертвенника Захарии, предсказывает рождение Иоанна Крестителя и его служение как «предтечи» Иисуса Христа; явившись деве Марии, он предсказывает рождение Христа и его мессианское достоинство и велит дать ему имя «Иисус». В некоторых иудейских текстах Г. приписана также особая власть над стихиями — либо над огнём



(раввинистический трактат «Песахим»; в связи с этим указывается, что он вызволял из печи огненной Авраама и трёх отроков), либо над водой и созревaniem плодов. В апокрифической «Книге Еноха» Г. поставлен над раем и охраняющими его сверхъестественными существами. В христ. традиции, нашедшей отражение в зап.-европ. иск-ве, Г. связан по преимуществу с благовещением (он изображается даже вне сцены благовещения с белой лилией в руках — символом непорочности девы Марии). Рыцарский эпос использует служение Г. как вестника в контексте идеи теократической державы: в «Песни о Роланде» Г. возвещает Карлу Великому происходящие события, посылает ему вещие сны и напоминает о его долге без устали защищать христиан во всём мире.

**ГАЗЕЛЬ** (араб. газаль) — небольшое лирич. стихотворение, состоящее из не менее чем трех, но и не более двенадцати бейтов (двустихий), зарифмованных монорифмой. Исключительно широко распространена в узб., азерб., туркм. и уйгур., а также перс. и тадж. классич. лит-рах. Как правило, основное содержание Г. — воспевание любви к женщине, тоска и печаль по поводу несчастной любви. Выдающимся мастером газели был Алишер Навои. Под влиянием вост. поэзии форма Г. в последнее столетие появилась также в рус. и зап.-европ. лит-рах, чаще всего в переводах вост. классики. Древнейшая форма вост. поэзии, создателем к-рой стал великий лирик 14 в. Хафиз, с успехом применяется и в современной поэзии. В. Брюсов в своей незаконченной книге «Сны человечества» (1915) создал образцы «русской» Г., в к-рых точно передано строение этой формы.

**ГАМАДРИАДЫ**, в греч. мифологии нимфы деревьев, к-рые, в отличие от дриад, рождаются вместе с деревом и гибнут вместе с ним (греч. *hama*, «вместе», *drys*, «дуб»). Отец некоего Парэбия совершил тягостное преступление, срубив дуб, к-рый его молила пощадить Г. За то, что дуб-жилище Г. был срублен, нимфа покарала и преступника, и его потомство. Чтобы искупить вину, следовало воздвигнуть нимфе алтарь и принести ей жертвы. Когда Эрисихтон приказал срубить дуб в роще Деметры, из него заструилась кровь, а ветви покрылись бледностью. Нимфа, обитавшая в дубе, умирая, предрекла возмездие осквернителю: богиня Деметра наделила его ощущением неутолимого голода.

**ГАМСИЛГ**, в низшей мифологии ингушей и чеченцев злой дух в облике молодой женщины или старухи (обычно в лохмотьях). Живёт далеко от жилья человека — в лесу, в горах. Согласно мифам, хитростью завлекает к себе героев; усыпив их, высасывает у них кровь либо пожирает их. Иногда удачливые герои одолевают Г. В современном фольклоре Г. — персонаж сказок, в к-рых он выступает как оборотень.

**ГАПАЛАМА** (азерб.). См. гыфылбанд.

**ГАРАВЕЛЛИ** (азерб.). Короткий сатирический рассказ, бытующий в народе, напоминает анекдот.

**ГАРМОНЬ**, гармоника, гармония — язычковый инструмент с металлическими язычками, приводимыми в колебание струей воздуха, направляемой по особым каналам при помощи меха. В основу конструкции Г. положен принцип построения безрезонаторных инструментов со свободными («проскакивающими») металлическими язычками, издавна известными в Китае, а в Европе примененными в России в 1780 петерб. музыкантом Вильде и органным мастером Киршником. Разработка современного типа Г. началась в 1-й четв. 19 в. В Рос- сип производство Г. возникло в 30-х гг. 19 в. (первый крупный центр — Тула). Г. была усовершенствована рус. мастерами, создавшими ряд ее разновидностей (тульская, бологойская, саратовская, сибирская, касимовка, татарская, «черепашка» и др.), мн. из к-рых были приспособлены к муз. складу рус., тат., мар. и др. нар. песен. Рус. мастера реконструировали также наиболее распространенный вид Г., т. н. венскую двухрядную, в двухрядную Г. с «русским строем» (а позднее также и в т. н. хромку). В России была изобретена и более совершенная хроматическая Г. — баян. В зависимости от числа одновременно звучащих язычков Г. бывают 1-, 2-, 3- и 4- голосные. У наиболее распространенного типа Г. — венской двухрядной — клавиатура правой руки имеет 23 клавишкнопки, а левой— 12, у баянов соответственно 52 и 100.

**ГЕЛИОС**, Гелий, в греч. мифологии бог солнца, сын титанов Гипериона и Фейи, брат Селены и Эос. Древнейшее доолимпийское божество, своей стихийной силой дарующее жизнь и наказывающее слепотой преступников. Находясь высоко в небе, Г. видит дела богов и людей, чаще всего дурные. Г. «всевидящего» призывают в свидетели и мстители. Г. изображается в ослепительном свете и сиянии, с горящими страшными глазами, в золотом шлеме, на золотой колеснице. Он обитает в великолепном дворце в окружении четырех времён года, на престоле из драгоценных камней. На мифическом острове Тринакрия пасутся тучные стада белоснежных быков Г., на к-рых, несмотря на запрет, покусились спутники Одиссея. Дочь Г. немедленно донесла об этом отцу, и Зевс в ответ на просьбу Г. разбил корабль Одиссея молнией. Г. днём мчится по небу на огненной четвёрке коней, а ночью склоняется к западу и в золотой чаше переплывает море к месту своего восхода. От Г. породили океанида Персеида колхидского царя Ээта, волшебницу Кирку и Пасифаю — супругу Миноса, нимфа Климена — сына Фаэтона и четырех дочерей, нимфа Рода — семерых сыновей. Потомство Г. часто отличалось дерзостным нравом и склонностью к колдовским хтоническим силам (Кирка, Пасифая, внучка Г.— Медея). Г. нередко, особенно в эллинистически-рим. мифологии, отождествлялся со своим отцом Гиперионом, и сыновья

его именовались гиперioniдами; в поздней античности — с олимпийцем Аполлоном. В рим. мифологии Г. соответствует Соль, отождествляемый также с Аполлоном.

**ГЕЛОС**, в греч. мифологии персонификация смеха. В Лакедемонии святилище Г. находилось по соседству с храмами Танатоса и Фобоса. Г. входил в свиту Диониса, в Фессалии ему посвящалось ежегодное празднество. Г. соответствует рим. Ризус.

**ГЕМЕРА** («день»), в греч. мифологии богиня дневного света, олицетворение дня, дочь Эреба и Никты, или Хаоса и Калиго (олицетворение мрака), и тогда сестра Эреба и Никты; в орфической теогонии дочь Гелиоса, родившая от Эфира Брота («смертного человека») и Небо, или Небо, Землю и Море; от Урана — Гермеса и Афродиту. Часто отождествлялась с Эос.

**ГЕНДИАДИС** (от греч. *hen dia duo in* — одно через два), фигура слова: употребление существительных вместо существительного и прилагательного («Рим силен отвагой и мужами» вместо «отважными мужами»).

**ГЕНЕЗИС** (греч. *genesis* ). Происхождение, возникновение, процесс образования того или другого рода, жанра, вида фольклора или лит-ры.

**ГЕНИЙ** (латин. *genius* ). 1) Высшая степень одаренности, ума, таланта. 2) В др.-рим. мифологии - дух-покровитель, сопровождающий мужчину в течение всей жизни и руководящий его помыслами и действиями; позже в иск-ве - вообще добрый или злой дух.

**ГЕОРГИЙ** Победоносец (в рус. фольклоре Егорий Храбрый, мусульм. Джирджис), в христ. и мусульм. преданиях воин-мученик, с именем к-рого фольклорная традиция связала реликтовую языческую обрядность весенних скотоводческих и отчасти земледельческих культов и богатую мифологич. топику, в частности мотив драконоборчества. Ортодоксальная христ. житийная лит-ра говорит о Г. как о современнике рим. императора Диоклетиана (284—305), уроженце вост. Малой Азии (Каппадокии) или сопредельных ливанско-палестинских земель, принадлежавшем к местной знати и дослужившемся до высокого военного чина; во время гонения на христиан его пытались принудить истязаниями к отречению от веры и в конце концов отрубили ему голову. Это ставит Г. в один ряд с др. христ. мучениками из военного сословия (Дмитрий Солунский, Фёдор Стратилат, Фёдор Тирон, Маврикий и др.), к-рые после превращения христианства в гос. религию стали рассматриваться как небесные покровители «христолюбивого воинства и восприниматься как идеальные воины (хотя их подвиг связан с мужеством не на поле брани, а перед лицом палача). Черты блестящего аристократа («комита») сделали Г. образцом сословной чести: в Византии — для военной знати, в слав. землях — для князей, в Зап. Европе — для рыца-

рей. Иные мотивы акцентируются нар. почитанием Г., вышедшим за пределы христ. круга (визант. легенда повествует о грозном чуде, научившем араб. завоевателей с почтением относиться к Г.). Г. выступает как олицетворение животворящей весны («Зелени Юрай» хорв. обрядности, Юрий у вост. славян), в связи с чем мусульм. легенды особо подчёркивают его троекратное умирание и оживание во время пыток. Мотив жизни в смерти, символизирующий христ. мистику мученичества, но апеллирующий и к мифологич. образности крестьянских поверий, не чужд и визант. иконографии, изображавшей Г. стоящим на молитве с собственной отрубленной головой в руках (как на иконе, хранящейся в Историч. музее в Москве); этот же мотив стал причиной смешения в мусульм. странах Г. (Джирджиса) с Хадиром (значение этого имени — «зелёный» — сопоставимо с фольклорным эпитетом Г.) и Илйасом. Весенний праздник Г.— 23 апреля отмечался в вост.-европ. и ближневост. ареалах как сезонный рубеж скотоводческого календаря: в этот день впервые выгоняли скот на пастбища, закалывали первого весеннего ягнёнка, пели особые песни (ср. костромскую песню: «Мы вокруг поля ходили, Егорья окликали... Егорий ты наш храбрый..., ты спаси нашу скотину в поле и за полем, в лесу и за лесом, под светлым месяцем, под красным солнышком, от волка хищного, от медведя лютого, от зверя лукавого»); ритуальный выгон коней султана на пастбище назначался на этот день дворцовым укладом османской Турции. По-видимому, слав. народы перенесли на Г. нек-рые черты весенних божеств плодородия вроде Ярилы и Яровита, с чем, возможно, связаны нар. варианты его имени типа Юрий, Юры, Юр (укр.). Еры (белорус.). Рус. крестьянин называл Г. «загонщиком скота» и даже «скотным богом»; впрочем как покровитель скотовода Г. выступает уже в визант. легенде о чудесном умножении скота Феописта. Эта линия почитания Г. перекрещивалась с воинской, княжески-рыцарской линией на мотиве особой связи Г. с конями (в подвиге драконоборчества он обычно изображается как всадник). Охраняя скотину и людей от волков, Г. оказывается в слав. поверьях повелителем волков, к-рые иногда именуется его «псами». Он отвращает от человека и домашних животных также змей, что связано с его. ролью змееборца (драконоборца): легенда приписала ему умерщвление хтонического чудовища, этот популярнейший подвиг богов-демиургов (напр., Мардука, Ра, Аполлона, Индры, отчасти Яхве) и героев (напр., Гильгамеша, Беллерофонта, Персея, Ясона, Сигурда и др.). Повествуется, что возле некоего языческого города (локализуемого иногда в Ливане, иногда в Ливии или в др. местах) было болото, в к-ром поселился змей-людоед; как всегда в таких случаях, ему выдавали на съедение юношей и девиц, пока черёд или жребий не дошёл до дочери правителя города (мотив Андромеды). Когда она в слезах ожидает гибели, Г., проезжающий мимо и направляющийся к воде, чтобы напоить коня, узнаёт, что происходит, и ждёт змея. Самый поединок переосмыслен:

по молитве Г. обессилевший и укрощенный змеей (дракон) сам падает к ногам святого, и девица ведёт его в город на поводке, «как послушнейшего пса» (выражение из «Золотой легенды» итал. агиографа Иакова Ворагинского, 13 в.). Увидев это зрелище, все горожане во главе с правителем готовы выслушать проповедь Г. и принять крещение; Г. сражает змея мечом и возвращает дочь отцу. Этот рассказ, в котором Г. выступает одновременно как богатырь, как проповедник истинной веры и как рыцарственный заступник обречённой невинности, известен уже в низовой, полуофициальной визант. агиографии. Особой популярностью эпизод драконоборчества пользовался со времён крестовых походов в Зап. Европе, где он воспринимался как сакральное увенчание и оправдание всего комплекса куртуазной культуры. Крестоносцы, побывавшие в местах легендарной родины Г., разносили его славу на Западе, рассказывая о том, что во время штурма Иерусалима в 1099 он участвовал в сражении, явившись как рыцарь с красным крестом на белом плаще (т. н. крест св. Г., в Англии о 14 в.; Г. считается св. патроном Англии). «Приключение» битвы со змеем, бесстрашно принятое на себя ради защиты дамы, вносило в религиозно-назидательную лит-ру и живопись дух рыцарского романа; эта специфическая окраска легенды о Г. приобрела особое значение на исходе зап. средневековья, когда приходящий упадок институт рыцарства делается предметом нарочитого культивирования (созданный именно с этой целью англ. Орден Подвязки был поставлен под особое покровительство Г.). Тема драконоборчества вытесняет все др. мотивы иконографии Г., ложится в основу многочисленных произв. иск-ва. Интересное исключение представляют рус. духовные стихи о «Егории Храбром», игнорирующие эту тему. В них Г. оказывается сыном царицы Софии Премудрой, царствующей «во граде Иерусалиме», «на Святой Руси», его облик наделён сказочными чертами («Голова у Егория вся жемчужная, по всем Егорие часты звезды»); от «царицы Демьянища», т. е. Диоклетиана, он терпит за веру заточение в подземной темнице в продолжение 30 лет (как это заточение «во глубок погреб», так и 30-летнее сидение богатыря — постоянные мотивы былин), затем чудесно выходит на свет и идёт по рус. земле для утверждения на ней христианства. Трёх своих сестёр, коснеющих в язычестве, он видит заросшими коростой и волосами дикими пастушками волчьей стаи; от воды крещения короста с них спадает, а волки, как и змеи, отходят под упорядочивающую власть Г. Всё кончается богатырским поединком Г. с «царищем Демьянищем» и искоренением на Руси (выступающей как эквивалент эйкумены) «басурманства». С 14 в. изображение всадника на коне становится эмблемой Москвы (затем входит в герб г. Москвы, а позже — в состав гос. герба Российской империи). В 1769 в России был учреждён военный орден св. великомученика и победоносца Георгия, в 1913 военный Георгиевский крест.

**ГЕРМАФРОДИТ**, в греч. мифологии сын Гермеса и Афродиты, юноша необычайной красоты, воспитанный наядами на горе Ида во Фригии. Когда Г. исполнилось пятнадцать лет, он отправился странствовать по Малой Азии. Однажды в Карий, когда Г. купался в водах источника, нимфа этого ключа Салмакида страстно влюбилась в Г., но её мольбы о взаимности не имели успеха. По просьбе Салмакиды боги слили её с Г. в одно двуполое существо. В нач. 4 в. до н. э. в Аттике был популярен культ Г.

**ГЕРМЕНЕВТИКА** (греч. hermeneutike, от herme-neuo — истолковываю, комментирую, разъясняю), «иск-во пониманием, толкования текстов, учение о принципах их интерпретации. Происхождение термина «Г.» указывает на Гермеса, «передающего вести богов смертными. Г. возникла в древности как уяснение пророч. слова (прорицания оракула); в поздней античности осн. сферами Г. были филологическое толкование классич. поэтов, теологическое толкование священных текстов и юридическое толкование законов. Г. в современном значении восходит к работам нем. философа и филолога-классика Ф. Д. Шлейермахера (1768—1834). Современная зап.-европ. Г. разделена на многочисленные и существенно отличные друг от друга направления. Решая традиц. для Г. проблему адекватности истолкования историч., лит. и пр. текстов, одни ученые отстаивают путь максимально точной реконструкции стиля чужой эпохи, к-рая была бы свободна от к.-л. привнесения проблематики современности и личности истолкователя (нем. философ Х. Гадамер), др., как, напр., итал. историк Э. Бетти, освоение чужой субъективности связывают с активным выявлением индивидуального начала самого исследователя. Наибольшую ценность для лит-ведения имеет именно классич. Г., поскольку ее цель — объединить в одном воззрении «жизненность» худож. целого и «научностью его истолкования, непосредств. достоверность самосознания и культурную традицию. В сов. науке творческий отклик на осн. идеи классич. Г. прозвучал в работах М. М. Бахтина, а одна из главных проблем Г. — проблема интерпретации лит. произв. — послужила темой современных оживленных дискуссий.

**ГЕРОИЧЕСКОЕ** (от греч. heros - герой). Одна из форм проявления возвышенного, выражающаяся в совершении отдельной личностью, классом или народом выдающихся по своему значению поступков, к-рые отвечают потребностям историч. развития и требуют напряжения всех нравственных и физических сил готовности к самопожертвованию. (В последнем случае понятие героического смыкается с понятием трагического).

**ГЕРОЙ**. Персонаж, действующее лицо, лирич. герой, выступающий в худож. произв. носителем эстетических идеалов, утверждаемых автором и конкретно воссозданных в его поведении, духовном мире, в отношении к событиям и явлениям общественной жизни.

(Лирич. г. - лицо, переживания, мысли и чувства к-рого выражены в лирике, от имени к-рого написано произв.).

Напр.: г. эпич. поэзии - Илья Муромец, Васька Буслаев, Святогор.

**ГИДЖАК**, гыджак — смычковый инструмент, распространенный у узбеков, таджиков, туркмен и уйгуров. Идентичен кеманче. Имеет почти сферич. кузов из тыквы, кокосового ореха или выдолбленный из древесины деку из кожи или пузыря, округлый гриф, металлическую ножку, на к-рую инструмент опирают во время игры. На нар. Г. 2—3 струны квартовый строй, диапазон 1 1/2 октавы. Узб Г. иногда имеет удвоенные, а также т. н. резонансовые (аликвотные) струны. Реконструированный узб. Г. имеет 4 струны, настроенные по квинтам, диапазон 4 октавы. Созданы орк. разновидности Г. (альт, бас, контрабас). Группа Г. — ведущая в орк. узб нар. инструментов.

**ГИМЕНЕЙ**, в греч. мифологии божество брака, сын Диониса и Афродиты (вариант: Аполлона и одной из муз). По одному из мифов, Г.— прекрасный юноша, певец и музыкант, к-рый внезапно скончался на свадьбе Диониса (Png fig. 139), по др. версии, внезапно потерял голос. Чтобы увековечить его имя, Г. возглашали на свадьбах, и торжественная песнь в честь новобрачных называлась гименей. Существует орфическое предание о том, что Асклепий воскресил Г. Миф о Г. относится к типу этиологических, а само его имя — персонификация древней культовой песни-гимна. На рим. рельефах, помпейских фресках Г. изображён стройным нагим юношей со строгим выражением лица, с факелом в одной руке и венком в другой.

**ГИМН** (греч. *hymnos* — хвала), торжеств. песнь на стихи программного характера. Известны Г. гос., революционные, военные, религ., в честь историч. событий, героев и т. д. Древнейшие Г. восходят к лит-ре ранних гос. образований Египта, Месопотамии, Индии (напр., Г. «Ригведы») и др. В Г. усматривают зачатки эпоса, лирики, драмы. В Др. Греции Г. — культовая песнь в честь божества (напр., пеан, поев. Аполлону, дифирамб — Дионису), а также орфические Г. (эпохи позднего эллинизма). Под названием Г. известны произв. эпико-повествовательного характера — т. н. гомеровские Г. (приписывались в древности Гомеру). Культовые Г. были распространены у мн. народов. Христианство также создало гимнографию, входящую в церк. богослужение и молитв, обиход. Социально-религ. движения 15—16 вв. породили духовные Г.: протестантский (лютеровский) хорал в Германии, гуситские песни в Чехии.

**ГИПЕРБОЛА** (от греч. *hyperbole* — преувеличение), стилистическая фигура или худож. прием, осн. на преувеличении тех или иных свойств изображаемого предмета или явления. Г. является худож. условностью; вводится в худож. ткань произв. для большей

выразительности; характерна для поэтики эпич. фольклора, для поэзии романтизма и жанра сатиры. Стилистическая фигура, состоящая в образном преувеличении. Напр.: сапоги-скороходы, "Каждый ус на меч похож". ("Манас") Противоположная Г. стилистическая фигура — литота.

**ГИПЕРБОРЕИ**, в греч. мифологии народ, живущий на крайнем севере, «за Вореем» и особенно любимый Аполлоном. В некую идеальную страну Г. время от времени отправляется Аполлон на колеснице, запряжённой лебедями, чтобы в урочное время летней жары возвратиться в Дельфы. Вместе с эфиопами, феаками, лотофагами. Г. относятся к числу народов, близких к богам и любимых ими. Блаженная жизнь сопровождается у Г. песнями, танцами, музыкой и пирами; вечное веселье и благоговейные молитвы характерны для этого народа жрецов и слуг Аполлона. Г. в гимнах непрестанно воспевают Аполлона, когда он является к ним через каждые 19 лет. Даже смерть приходит к ним как избавление от пресыщения жизнью, и они, испытав все наслаждения, бросаются в море. Ряд легенд связан с приношением Г. первого урожая на Делос в Аполлону: после того как девушки, посланные с дарами, не вернулись с Делоса (остались там или подверглись насилию), Г. стали оставлять дары на границе соседней страны, откуда их постепенно переносили др. народы, вплоть до самого Делоса. Мудрецы и служители Аполлона Абарис и Аристей, обучавшие греков, считались выходцами из страны Г. Эти герои рассматриваются как ипостась Аполлона, т. к. они владеют древними фетишистскими символами бога (стрелой, вороном и лавром Аполлона с их чудодейственной силой), а также обучают и наделяют людей новыми культурными ценностями (музыкой, философией, искусством создания поэм, гимнов, строительства Дельфийского храма).

**ГИПНОС**, в греч. мифологии персонификация сна, божество сна, сын Никты (Ночи) и брат Танатоса (Смерти), мойр, Немесиды. По словам Гесиода, на Сон и Смерть никогда не взирает Гелиос; Г. спокоен, тих и благосклонен к людям в противоположность беспощадной Смерти (756 — 766). У Гомера Г. обитает на острове Лемнос, где Гера замыслила козни против Зевса: уговорила Г. усыпить Зевса, пока сама преследовала Геракла. От гнева Зевса Г. был спасён своей матерью, к-рую Зевс не решился оскорбить. Опасаясь Зевса, Г. превращается в птицу и во второй раз нагоняет сон на бога, соблазнённого Герой, чтобы дать ахейцам возможность победить в сражении. В награду за содействие Гера обещает в жёны Г. младшую из харит — Пасифею. Овидий в «Метаморфозах» описывает пещеру в Киммерийской земле, где обитает Г., где царят вечные сумерки и откуда вытекает родник забвения; в пещере на прекрасном ложе покоится Г.



**ГИППОКРЕНА**, Иппокрена, в греч. мифологии источник вдохновения, к-рый возник от удара копыта крылатого коня Пегаса на горе муз Геликоне (отсюда букв. «лошадиный источник»). Искупавшись в Г.— «фиалково-тёмном» источнике, музы водят хороводы и поют чудесные песни, Павсаний рассказывает, что такой же источник и того же происхождения был в городе Трезен, куда являлся Веллерофонт — владелец Пегаса за невестой. Орест после убийства матери очищался в Г.

**ГЛОССА** (от греч. glossa — язык, наречие), 1) в антич. терминологии — архаизмы, диалектизмы и др. «редкие слова», а также 2) комментарии к ним (между строк, на полях или в словарях — глоссариях); отсюда 3) твердая форма в испан. поэзии 14—17 вв.: стих, из нескольких строф (обычно 4 децимы), последние строки к-рых составляют особую строфу (вводное мотто), как бы комментируемую последующими строфами. В др. лит-рах малоупотребительна; ср., напр., аналогично построенные стих. В. Я. Брюсова «Витраж - триптих» и «Парки бабье лепетанье...».

**ГМЕРТИ**, у грузин верховный бог неба, господин вселенной, демиург и распорядитель мирового порядка (Мориге-гмерти, от груз., риги, «порядок»). Г. выковал небо, создал земную твердь и воды, озарил их светом девы-солнца Мзекали, сотворил остальных богов (хвтисшвили). Г. обитает на седьмом небе, восседая на золотой скамье. Он управляет делами вселенной и людей, сообщая волю через хвтисшвили. Он — повелитель грома, обладатель небесного испепеляющего огня, а также бог правосудия. Определяет судьбы людей, дарует им урожай, долголетие, плодovitость и оберегает от всего дурного. Вездесущ и всепонимающ, един, но многочислен в своих «долях», через к-рые может явиться в любом облике. При Г. находятся его верные псы (или волки), к-рых он посылает на помощь или в наказание людям. Г. представляется божеством с золотыми устами и страшными, горящими глазами. Его священное животное и предполагаемый зооморфный прообраз — бык-бугай (Висхв). После утверждения христианства Г, отождествлялся с библ. богом-отцом.

**ГНОМА** (от греч. gnome — мысль, мнение), жанр афористики, краткое изречение поучительно-философского содержания, обычно стихотворное. В антич. лит-ре могла входить в состав хрии. Жанровым термином не стала, хотя сходные формы дидактической поэзии известны в новоевроп. лит-ре (напр., у И. В. Гёте). Аналогичные формы распространены также в инд., араб. и перс. поэзии.

**ГНОМЫ**, в низшей мифологии народов Европы маленькие антропоморфные существа, обитающие под землёй, в горах или в лесу. Ростом они с ребёнка или с палец, но наделены сверхъестественной силой; носят длинные бороды, иногда наделяются козлиными ногами

или гусиными лапами. Живут гораздо дольше, чем люди. В недрах земли Г. хранят сокровища — драгоценные камни и металлы; они — искусные ремесленники, могут выковать волшебные кольца, мечи и т. п. Выступают как благодетельные советчики людей, иногда — враждебны им (особенно чёрные Г.), похищают красивых девушек. Часто сами обращаются за помощью к людям, приглашают повитух и щедро одаряют их сокровищами. Г. не любят полевых работ, к-рые вредят их подземному хозяйству.

**ГОВОРНОЙ СТИХ**, 1) в рус. устной поэзии (в противоположность речитативному и песенному стиху; см. Народный стих) — рифмованный акцентный стих, не связанный с пением и употребительный в скоморошьих прибаутках, свадебных приговорах, пословицах, загадках и пр.; при переходе в письменную лит-ру — осн. вид досиллабического стиха 17 в. 2) В классич. письменной поэзии (в противоположность напевному стиху и ораторскому стиху) — стих, наиболее близкий к интонациям разговорной речи, с простыми фразами, не избегающий ритмико-синтаксических переносов, со свободной тематической композицией; употребителен в басне, комедии, от части послании и поэме 19 В.

**ГОГ И МАГОГ**, в эсхатологических мифах иудаизма и христианства, а также ислама воинственные антагонисты «народа божьего», к-рые придут «в последние времена» с севера или с др. окраин населённого мира. Имена «Гог» и «Магог» (обычно «Гог» — имя предводителя и народа, «Магог» — имя страны и народа) не сразу появляются в своём привычном соединении. Магог упомянут в Библии как сын Иафета, родоначальник-эпоним какого-то северного по отношению к Палестине народа, поставленного в связь с мидянами и киммерийцами. В «Книге Иезекииля» Гог — князь Роша, Мешеха и Фувала (канонический текст Библии добавляет «в земле Магог», в чём современная текстология склонна видеть интерпретирующую интерполяцию, впрочем, верную по смыслу, ибо она даёт тот же образ враждебного кочевого севера, что «Рош, Мешех и Фувал»); Гог поведёт рать конников «от пределов севера» в союзе с др. народами, и произойдёт это «в последние дни», когда Израиль вернётся из пленения и будет жить «безопасно»; сам Яхве выступит против Гога, произведёт страшное землетрясение, поразит «на горах израилевых» войска Гога и пошлёт огонь на землю Магог. Позднеиудейская традиция прямо связывает нашествие Г. и М. с пришествием мессии и страшным судом, объединяя эсхатологические катастрофы в понятии «родовых мук» мессианского времени (раввинистические авторитеты спорили, займёт ли совокупность этих событий 7 лет, 12 месяцев или др. срок). В новозаветном пророчестве имя «Гог» понято как обозначение народа, что не противоречит первонач. смыслу (перенос этнонимических обозначений на царя и обратно — норма архаической семантики), а нашествие Г. и М. приурочено к истечению сроков тысячелетнего

царства, когда сатана выйдет из заточения (характерен мотив прорыва запертых до времени сил зла, присутствующий и в мусульм. версии); придя с «четырёх углов земли». Г. и М. в неисчислимом множестве окружают «стан святых и город возлюбленный», но будут пожраны огнём с небес.

Среди множества предположений относительно этимологии Г. и М.: название страны Магог возникло из аккад. названия «страны Гугу»; Гог у Иезекииля ассоциируется с царём Лидии. Иудейская учёность эпохи эллинизма и Римской империи отождествляла Магога (соответственно Г. и М.) со скифами (напр., у Иосифа Флавия), иногда с мидянами и парфянами; византийцы сопоставляли Г., «князя Роша», с русскими («Рош» транскрибируется по-гречески как Roa); с 13 в. Г. и М. ассоциировались с татаро-монголами.

**ГОЛЕМ** («комок», «неготовое», «неоформленное»), в евр. фольклорных преданиях, связанных с влиянием каббалы, оживляемый магическими средствами глиняный великан. Представление о Г. имеет предпосылки, специфические для мифологии иудаизма. Во-первых, это традиц. рассказ о сотворении Адама с подробностями — библ. (Яхве лепит человеческую фигуру из красной глины, животворя её затем в отдельном акте вдуваемым «дыханием жизни») и апокрифическими (исполинский рост Адама в его первонач. облике; пребывание нек-рое время без «дыхания жизнью» и без речи — состояние, в к-ром Адам получает откровение о судьбах всех поколений своих потомков). Во-вторых, это очень высокая оценка магико-теургических сил, заключённых в именах бога, а также вера в особую сакраментальность написанного слова сравнительно с произнесённым. Эти предпосылки накладываются на общечеловеческую мечту о «роботах» — живых и послушных вещах (ср. образ изваянных из золота «прислужниц» Гефеста) и в то же время страх перед возможностью для создания выйти из-под контроля своего создателя (ср. сюжет об ученике чародея, зафиксированный в «Любителе лжи» Лукиана и использованный Гёте). Согласно рецептам, наиболее популярным в эпоху «практической каббалы» (начало нового времени), чтобы сделать Г., надо вылепить из красной глины человеческую фигуру, имитируя, т. о., действия бога; фигура эта должна иметь рост 10-летнего ребёнка. Оживляется она либо именем бога, либо словом «жизнь», написанным на её лбу; однако Г. неспособен к речи и не обладает человеческой душой, уподобляясь Адаму до получения им «дыхания жизнью» (мотив предела, до к-рого человек может быть соперником бога). С др. стороны, он необычайно быстро растёт и скоро достигает исполинского роста и нечеловеческой мощи. Он послушно исполняет работу, ему порученную (его можно, напр., заставить обслуживать евр. семью в субботу, когда заповедь иудаизма запрещает делать даже домашнюю работу), но, вырываясь из-под контроля человека, являет слепое

своеволие (может растоптать своего создателя и т. п.). В качестве создателей Г. евр. предания называют нек-рых историч. личностей, наиболее знаменит создатель «пражского Г.» раввин Лёв (16 — нач. 17 вв.).

**ГОМЕРИДЫ**, корпорация (возможно, родовое объединение) др.-греч. эпич. певцов-рапсодов, считавших себя преемниками Гомера, исполнявших и истолковывавших его поэмы. В антич. время термин «Г.» употреблялся по отношению ко всяким исполнителям, толкователям, подражателям и поклонникам Гомера. В этом смысле И. В. Гёте также называл себя гоме-ридом, когда работал над эпич. поэмами «Герман и Доротея» и «Ахиллеида». Нек-рые ученые, ошибочно отрицавшие самую возможность худож. единства гомеровского эпоса, видели в Г. одну из тех школ эпич. певцов, к-рые были творцами др.-греч. эпоса.

**ГОМЕРОВСКИЙ ВОПРОС**, совокупность проблем, охватывающих историю возникновения и лит. фиксации др.-греч. эпич. поэм «Илиада» и «Одиссея», авторство к-рых приписывается Гомеру. Сущность Г. в., возникшего в науке на рубеже 19 в., сводилась к тому, являются ли гомеровские поэмы созданием определенного автора (мнение т. и. унитариев) или дошедший до нас текст представляет собой результат записи, сделанной в сер. 6 в. до н. э. и объединившей не вполне согласованные между собой отд. поэтич. сказания — рапсодии (мнение т. н. аналитиков). Открытие микенск. цивилизации (2-е тыс. до н. э.), изучение композиции гомеровских поэм, а также героического фольклора, бытующего у ряда народов Европы и Азии, показали односторонность той и др. точек зрения. Ныне представители обоих направлений признают как первонач. единство авторского замысла, так и наличие в «Илиаде» и «Одиссее» разновременных хронологич. пластов. Гомеровские поэмы, т. о., следует рассматривать как цельные худож. произв. со строго продуманной композиц. структурой, созданные индивид. автором в 8—7 вв. до н. э. на основе многовековой фольклорной традиции с использованием худож. средств нар. творчества (формульный стиль, постоянные эпитеты, повторения целых кусков). Остающиеся между исследователями разногласия (написаны ли «Илиада» и «Одиссея» одним и тем же автором или разными поэтами; принципы использования формульного стиля) не имеют определяющего значения для характеристики гомеровского эпоса, коль скоро признается генетич. связь обеих поэм с фольклорными истоками и мастерство поэта в их организации как худож. целого.

**ГОПАК** — укр. нар. танец. Название происходит, вероятно, от восклицания «гоп», произносимого в момент испан. танца. Варианты Г.: сольный, парный, групповой. Муз. форма Г. использована: в опере («Сорочинская ярмарка», «Мазепа», «Майская ночь»), ба-

лете, симф. произв. (сюита «Памяти Леси Украинки» Штогаренко), кам. вок. музыке (романс «Гопак» Мусоргского).

**ГОРНАПШТИКНЕР**, горнадапнер, хортылакнер, согласно арм. поверьям, духи умерших иноверцев, самоубийц, злодеев. Выступают в антропоморфном и зооморфном облике (кошка, собака, волк, медведь, осёл и др.), стоят у дорог (особенно около кладбищ), пугают прохожих, прыгают на их спины, на их лошадей, на арбы. Г. по ночам бродят вокруг домов, а к рассвету возвращаются в свои могилы.

**ГОРЫНЯ, ДУБЫНЯ И УСЫНЯ**, три богатыря-великана рус. сказок. Они обладают сверхчеловеческой и одновременно нечеловеческой силой, к-рая приводит к нарушению естественного природного порядка, затрудняющему действия главного героя. Горыня (Г., Горыныч, Вертогор, Вернигора) захватывает целую гору, несёт в лог и верстает дорогу, или на мизинце гору качает, горы сворачивает. Дубыня (Д., Дубынеч, Вертодуб, Вернидуб, Великодуб и т. п., а также Дугиня, к-рый любое дерево «в дугу согнёт») «дубьё верстает: к-рый дуб высок, тот в землю пихает, а к-рый низок, из земли тянет» или «дубьё рвёт». Усыня (У., Усынеч, Усынка) «спёр реку ртом, рыбу ловит усом, на языке варит да кушает», «одним усом реку запрудил, а по усу, словно по мосту, пешие идут, конные скачут обозы едут», и т. п. Эти богатыри — не духи-покровители соответствующих объектов (гора, дуб, река) а нарушители их естественных функций: они срывают горы, вырывают дубы, запирают течение рек, Антропоморфические черты этих богатырей слабы и отеснены хтоническими: гора, дубы (лес) и река (вода) являются местом их обитания. Г. связывается с горой как препятствием на пути, помехой, нарушающей ровность воздвижением вверх. Д. (связанный с дубом в силу народно-этимологического осмысления) мог некогда быть связан с другим нарушением ровности, порядка — с провалом на пути, помехой, находящейся внизу и так же, как и в случае Г., относящейся к земле (куда он запикивает дуб). Имя У. также должно быть расценено как результат народно-этимологического переосмысления. Поскольку слово «усы» является метонимическим переносом названия плеча (ус из индо-европ. \*oms-), У. сопоставим с образом дракона или змея, запруживающего воды своими «плечами». Змеиная природа У. непосредственно проявляется в сказке, где У.— «птица Усыня змей о 12 головах» («сам с нозоть, борода с локоть, усы по земле тащатся, крылья на версту лежат» — ср. мотив ширины плеч). Иногда упоминается булава или дубина У. при том, что этим оружием громовержец Перун поражает Змея. Т. о. прототипами трёх богатырей можно считать хтонических чудовищ, олицетворяющих косные и разрушительные силы нижнего мира — земли, воды и т. п.

Следы отрицательных характеристик этих персонажей, к-рые в рус. сказке выступают, скорее, как положительные спутники-помощники главного героя, обнаруживаются в мотиве «слабости» их по сравнению с главным героем и особенно в мотиве предательства. Первый из этих мотивов встречается в эпизоде с Бабой-ягой: когда один из богатырей остаётся в избушке, чтобы приготовить еду для ушедших на охоту товарищей, является Баба-яга, избивает богатыря и вырезает ремень из его спины; только главный герой выдерживает это испытание, побеждая Бабу-ягу. Преследуя Бабу-ягу, богатыри вместе с главным героем приходят к норе (отверстию, пещере), герой спускается в подземное царство (или в три подземных царства), добывает для богатырей невест — царевен этого царства, к-рых вытаскивают на верёвке на землю; когда же пытается выбраться наружу главный герой, один из богатырей обрубаёт верёвку. В финале герой сказки убивает Г., Д. и У. Характерно, что имя героя, связанного в сюжете с богатырями, также обычно связано с природной сферой — или животной (Ивашка-Медведко), или растительной (Сосна-богатырь).

Чаще всего Г., Д. и У. выступают вместе, образуя законченную триаду. Эта триадическая схема (вероятно, поздняя) отразилась в образах трёх эпич. богатырей — Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алёши Поповича (характерно, что своим именем Добрыня напоминает Д., а мотив змеборства Добрыни и его связи с рекой-водой отсылает к образу У.). Святогор с его косной, не находящей применения силой оказывается в генетическом плане сродни Г. (Илья Муромец в сюжете с участием Святогора выступает как аналог героя сказки). Г. близок и др. эпич. персонаж — Змей Горыныч, в свою очередь связанный с образом Огненного Змея. Эта связь даёт возможность видеть для определённого периода в именах Г. и Горыныча отражение корня «гореть» (огонь), а не «гора». В таком случае не исключено, что триаде Г., Д. и У. на более раннем этапе развития соответствовала трёхчленная «змеиная» группа — Змей Огненный, Змей Глубин, Змей Вод (ср. дальнейшую трансформацию — Иван Водович, Фёдор Водович, Михаил Водович). Эти образы хорошо известны в индоевроп. мифологии. Особенно близки им нек-рые герои балт. сказок — литов. Калнавертис (букв. «Вернигор», «Вертогор») или Ажуолрович (букв. «Вырвидуб») и т. п. Вместе с тем триада сказочных богатырей имеет и другое положительное соответствие — Вечорка, Зорька и Полуночка, выступающие в сходном сюжете со Змеем и тремя царствами и связанные с Солнцем. В этом контексте показательно участие Вертогора и Вертодуба в сказке, где участвует Солнцева сестра. Тем самым намечается как противопоставление «хтонически-пространственных» трёх богатырей «астрально-временным» трём отражениям разных моментов солнечного суточного цикла, так и связь между ними в едином сказочном сюжете. Сказки о Г., Д. и У. могут расцениваться как отражение архаичного мифа о поединке со Змеем (или трёхговым Змеем) или тремя Змеями.

**ГОШМА**, или гошга,— строфическая форма в тюрк. поэзии. Г. обычно состоит из пяти строф и строится следующим образом: в первой строфе — перекрестные рифмы или перекрестные редифы; во второй и последующих строфах первые три стиха имеют самостоятельные рифмы (или редифы), но четвертый стих рифмуется с последним стихом первого четверостишия. По остро умному объяснению Г. Шенгели, Г. образовался из двустихной газели, имеющей в себе внутрстишные цезурные рифмы. Вот отрывок из Г. Махтума-Кули, позволяющий проследить систему рифмовки:

Вершины горные; туманы там и тут,  
Морского ветра вой среди высот Гургена;  
Когда прольется дождь, безумствуя, ревут  
Потоки мутные вспененных вод Гургена.  
Леса густые там; по берегам тростник;  
Красавиц в серебре блеснет живой цветник;  
Там серая овца, конь белый, черный бык,  
Там буйвол есть и тур: обилен скот Гургена. (пер. Г.Шенгели)

**ГРААЛЬ**, святой Грааль, в зап.-европ. ср.-век. легендах таинственный сосуд, ради приближения к к-рому и приобщения его благим действиям рыцари совершают свои подвиги. Обычно считалось, что это чаша с кровью Иисуса Христа, к-рую собрал Иосиф Аримафейский, снявший с креста тело распятого Христа (т. е. Г.— мифологизированный прообраз ср.-век. реликвариев — драгоценных вместилищ для материализованной святости, само благородство материала к-рых имело по ходячим представлениям целительную силу). Часто предполагалось, что эта чаша первонач. служила Христу и апостолам во время Тайной вечери, т. е. была потиром (чашей для причащения) первой литургии. Всё это ставит Г. в ряд евхаристических символов, почему легенды о нём часто переплетаются с рассказами о чудесных видениях, удостоверявших «реальность» пресуществления хлеба и вина в тело и кровь Христа. По др., более редким версиям, Г. — серебряное блюдо, иногда — с окровавленной головой, мотив, дошедший в валлийск. передаче и связанный не только с христианским образом Иоанна Крестителя, но и с магической ролью отрубленной головы в кельт. мифологии. От Г. неотделимы ещё два предмета, образы к-рых иногда сливаются: чудодейственное копьё, некогда пронзившее тело распятого Христа,— питающее, разящее и целящее, и заветный меч царя Давида (библ. традиции), уготованный рыцарю-девственнику. Нек-рая неясность, что же такое Г.,— конструктивно необходимая черта этого образа: Г.— это табуированная тайна, невидимая для недостойных, но и достойным являющаяся то так, то иначе, с той или иной мерой «прикровенности». Г. обладает спо-

способностью чудесно насыщать своих избранников неземными яствами (что впервые обнаружилось во время заточения Иосифа Аримафейского). Эта черта, играющая важную роль в легендах, сближает Г. с мифологич. символами изобилия (рог Амалфеи в греч. мифологии, котёл в мифах и ритуалах кельтов и др.), но также с христ. мистикой причащения как «хлеба ангелов» и манны небесной. Путь Г. из Палестины на запад легенда связывала с путём Иосифа Аримафейского, миссионерская деятельность к-рого неопределённо соотносилась с разл. географическими районами и пунктами Зап. Европы — от брит. монастыря в Гластонбери, где показывали могилу короля Артура, чьё имя сплетено с легендами о Г., и где, по-видимому, сохранялись какие-то дохрист. воспоминания, до Пиренейского полуострова. Из мест, где хранится и является Г., фигурирует город Саррас, где Иосиф Аримафейский обратил в христианство местного короля, а также таинственный замок Корбеник или Карбоник. Так как Г. и сопутствующее ему священное оружие терпят близ себя только непогрешимых в целомудрии, всякий недостойный, приблизившийся к святыне, бывает наказан раной и недугом, однако он может ожидать избавления всё от той же святыни.

Генезис легенд о Г. вызвал в науке 19—20 вв. мн. споров. Спорна сама этимология слова «Г.»: Sangreal — переосмысление от Sang real — «истинная кровь» (подразумевается кровь Иисуса Христа), Gradalis — от Cratalem (греч. — большой сосуд для смешения вина с водой), Gradalis — от Graduate (церк. песнопение), Graal — от ирл. cnyol — «корзина изобилия» и т. п. Название замка Корбеник возводится к франц.-валлийск. Cor(s) Benoît, «благословенный рог» (рог изобилия). Ортодоксально-христианский, апокрифический (наиболее подробный источник легенд об Иосифе Аримафейском — апокрифические евангелия, особенно Евангелие от Никодима) или язычески-мифологич. исток той или иной детали легенды о Г. остаётся предметом дискуссий; но бесспорно, что образ Г. нельзя сводить без остатка ни к метафорике церк. таинства, ни к кельт. мифу, лишь «переедетому» в христ. наряд, хотя кельт. миф мог несомненно быть первоисточком этой мифологии. Роль символики Г., важной для рыцарской культуры средневековья, состояла в том, что она соединяла дух рыцарско-приключенческий, вольную игру фантазии, использующей осколки полузабытой мифологии, с христ. сакраментальной мистикой.

**ГРЕЧЕСКАЯ МУЗЫКА.** Греч. муз. культура — одна из древнейших в мире. В средние века Г. м. развивалась в русле визант. музыки. Многовековое тур. иго надолго затормозило ее развитие. Нац. традиции выявляются в нар. творчестве (историч. песни, воспевающие борьбу против поработителей, «клефтские» песни 17—18 вв., прославляющие подвиги «клефтов» — нар. бойцов против тур. угнетателей).



**ГРИФОНЫ**, грифы, в греч. мифологии чудовищные птицы с орлиным клювом и телом льва; Г.— «собаки Зевса» — в стране гипербореев стерегут золото от одноглазых аримаспов. Среди сказочных обитателей севера — исседонов, аримаспов, гипербореев, Геродот упоминает и Г.

**ГРОТЕСК** тип худож. образности (образ, стиль, жанр), осн. на фантастике, смехе, гиперболе, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры. В истории и теории лит-ры в Г. видели то комический прием, то сатирическое заострение, то акцентировали в нем смелость фантастич. образности. От всех этих и др. средств и способов худож. изобразительности Г. отличается самым типом условности — открыто и сознательно демонстрируемым: Г. создает особый гротескный мир — мир аномальный, неестественный, странный, и именно таким представляет его автор — в отличие от фантастики, осн. на допущении (временном соглашении с читателем) доверия к реальности созданного художником мира, и сатиры, нередко включающей алогизм Г. в естественный и нормальный — по видимости — порядок вещей. Эстетика Г. как бы не нуждается в логически-объективированной мотивировке: Г. свойственно резкое смещение -«форм самой жизни», захватывающее не отд. слои, а все худож. пространство произв.. Сама форма Г. освящает вольность вымысла, обуславливает совмещение полярностей, разрушает общепринятые «застывшие» формы мышления и поведения во всех сферах бытия. Г. — древний тип образности, присущий мифологии и архаике всех народов, с той, однако, разницей, что там он не был «худож. приемом»: изображение разл. химер, чудищ, кентавров вначале выражало веру в абсолютную реальность их существования. Став характерной формой нар. культуры, особенно карнавалов европ. средневековья, Г. выразил стихийно диалектич. понимание бытия народом. В 20 в. Г. вновь становится характерной формой иск-ва, в т. ч. ряда направлений, затронутых модернистским умонастроением (экспрессионизм, сюрреализм и др.). В модернистском Г. (в тенденции) совершается внезапное превращение нашего, привычного мира в чужой и враждебный мир, в к-ром правит «оно» — непостижимая и бесчеловечная сила, «безусловная необходимость», превращающая человека в марионетку; Г. пронизан «страхом жизни» и сознанием абсурдности бытия (Э. Ионеско, С. Беккет, Дж. Барт). Мотивы модернистского Г. присутствуют в творчестве ряда крупных художников 20 в., гротескный мир к-рых в целом, однако, не исключает реалистич. начал («Превращение» и «Процесс» Ф. Кафки, пьесы Л. Пиранделло). «Реалистический» Г. (Г. Уэллс, К. Чапек, Б. Брехт, Дж. Хеллер), оставаясь преим. однонаправленным и острообличительным, тяготеет к философскому обсуждению внутр. духовных и социальных колли-

зий 20 в. Как элемент стиля, заостренный комический прием Г. характерен для ряда комических жанров, в т. ч. памфлета, фарса, фельетона.

**ГРУЗИНСКАЯ МУЗЫКА.** Самые ранние сведения о Г. м.. относятся к 15 в. до н. э. Песни грузин упоминает в 4 в. до н. э. греч. историк Ксенофонт. В отличие от др. народов Закавказья, а также Ближнего и Среднего Востока, чья традиц. музыка одноголосна, грузины примерно 1000 лет назад создали многогол. нар. музыку. Своеобразны гармония и голосоведение груз. 2-й 3-голосной полифонии, при этом существенны различия ветвей Г. м.— карталинской, гурийской, мегрельской, сванской и др. В церк. пении, зародившемся в 4 в., утвердились 2 осн. распева — карталино-кахетинский и имеретинско-гурийский. В 10 в. Микел Модрекили, пользуясь невмами особой системы, составил свод песнопений. Появляются и др. сб-ки гимнов. Они свидетельствуют о высоком развитии груз. музыки в средние века. Издавна в Грузии был известен тип странствующего музыканта-певца (местви́ре), аккомпанирующего себе на стви́ри (волынке). В Грузии мн. инструментов: смычковых — чунири, кеманча; щипковых — пандури, саз, чанги, чонгури, тари, духовых — дудуки, ларчеми, саламури, зурна; ударных — доли, диплипито, дайра и т. д. Разнообразны танцы: давлури, картули (лекури, лезгинка), мтиулури (разные пляски горных народов), пер хули, самая, хору ми и др. Музыка — важный элемент старин, театр, представлений, зрелищ. Об участии певцов и инструменталистов в праздниках времен царицы Тамары (12—13 вв.) говорит Шота Руставели.. Гор. муз. фольклор, возникший еще в 4 в., с основанием Тбилиси, получил большое развитие в 17 в.

**ГРУЗИНСКИЙ ФОЛЬКЛОР,** фольклор груз. народа. Развивается на груз. яз. Один из древнейших памятников груз. фольклора — эпос «Ами-рани» (упоминается др.-греч. поэтом Аполлоном Родосским, 3 в. до н. э.) — груз. версия мифа о Прометее (сказание содержит мотивы похищения огня, богоборчества и приковывания героя). В средние века был создан эпос «Этериани». К 17 в. восходит собрание разнообразных по жанрам и темам произв. нар. творчества. Образы груз. фольклора (богоборец Амирани, Абессалом и Этери, злой дух Мурман, мудрец Миндиа, понимающий язык растений и животных, богиня Дали, охотник, сражающийся с тигром, и др.) прочно вошли в лит-ру.

**ГУЖИР** (дунг. досл. - сказка). Эпич. фольклорное произв. повествовательного характера и фантастического содержания. Понятие Г. относится не только к разл. рода сказкам, но и нар. анекдотам, историч. легендам, сказам. Широкой популярностью в народе пользуются такие произв. в жанре Г., как "Хитрый мальчик", "Три брата", "Белая одежда, кровавая подкладка" и мн. др..

**ГУРИИ**, хурии (араб. хур, «черноокие»), в мусульм. мифологии девы, вместе с праведниками населяющие джанну (рай). В Коране Г. называются также «супругами чистыми», т.е. лишёнными как телесных, так и духовных недостатков. Их не коснулся ни человек, ни джинн. Сравнимые красотой с яхонтами и жемчугами, они сокрыты в шатрах; «и сделал их (аллах) девственницами, мужелюбными, сверстницами».

Комментаторы указывают, что Г. предоставляются в качестве супруг обитающим в раю праведникам на сроки, зависящие от числа благочестивых поступков последних, причём Г. всегда остаются девственницами. Земные супруги, если они вели праведную жизнь, также живут в раю со своими мужьями. При этом супруги небесные имеют тот же возраст, что и праведники. Согласно комментарию ал-Байдави, им всем по 33 года.

Многие комментаторы толкуют коранические термины «супруги», «пир» и др. как метафоры, знаки райских блаженств, но ал-Ашари, ал-Газали и др. допускали чувственные наслаждения в раю (с оговоркой, что они начнутся только после воскресения). Позднее предание описывает Г. как существа, созданные из шафрана, мускуса, амбры и камфары. Они почти прозрачны и благоуханны, живут во дворцах, украшены драгоценностями. На груди у каждой написаны имя аллаха и имя её супруга.

**ГУСАНЫ**, арм. нар. певцы, рапсоды, бывшие одновременно мимами и комедиантами, исполнявшие свои песни, а также эпич. и мифические сказания, песни скитальцев в сопр. муз. инструментов. Прославляли наслаждение жизнью, земную любовь, высмеивали лицемерных монахов и церк. порядки. Подвергались преследованию христ. церковью. С 17 в. наз. ашугами.

**ГУСЛИ** — рус. щипковый инструмент. Первые письменные сведения о Г. относятся к 6 в. Ранний тип Г. (т. н. звончатые Г.) — небольшой дерев. плоский ящик трапецеидальной формы с несколькими жильными струнами, настроенными диатонически. С 14 в. существовали многострунные Г.-псалтирь с большим корпусом крыловидной формы. В 17 в. появляются настольные Г. с увеличенным корпусом, а затем и с хроматически настроенными металлическими струнами (нек-рые Г. этого типа делались с ножками). В 20 в. возникают усовершенствованные типы Г. (13-струнные звончатые Г. разного размера и строя, хроматические Г. с клавишным механизмом для глушения струн). На Г. сопровождают пение и сказ былин, играют в ансамбле с др. инструментами. Муз. инструменты типа Г, распространены среди разл. народов: у карелов — кантеле, эстонцев — каннель, латышей — кокле, литовцев — канклес.

**ГУСЛЯР** — др.-рус. певец-профессионал, исполнявший былины и песни под звон «яровчатых» гуслей. В 20 в. в России артисты-гуслиеры исполняли рус. нар. песни под гусельный аккомпанемент.

**ГУЦАР** («божества»), у лезгин божество урожая, покровитель земледелия и скотоводства.

**ГУЦУЛКА** – укр. гуцульский нар. танец. Исполняется задорно, весело. Муз. размер 2/4.

**ГЫФЫЛБАНД** (азерб., гапалама). Стихотворение, позволяющее нар. певцам задавать друг другу вопросы-загадки и отвечать на них в стихотворной форме.

«ГЭСЭР», «Гесер», «Гэсэриада» (полное название—«Повесть о Гэсэр-хане, владыке десяти стран света»), эпич. цикл устных и письменных сказаний о Гэсэре, распространенный в Центр, и Вост. Азии. Сложился в 16—17 вв. Наряду с обширными прозаическими (монг. и тибет. варианты) и стихотворными (бурят. вариант) сказаниями получили бытование малые стихотворные песни (в Вост. Монголии). «Г.» сохраняет архаически мифологич. картину мира. Гэсэр — воплотившийся в земного ребенка небожитель, призванный освободить землю от демонов (ср. с главным. героем «Рамаяны» и т. п.); он совершает подвиги благодаря шаманским способностям. В героических поездках Гэсэр осваивает весь мир (победы над демоническими правителями Севера, Востока, Юга и Запада, освобождение матери из ада). Традиц. эпич. сюжеты — младенч. подвиги Гэсэра, его победа в состязании за обладание красавицей невестой, за власть над ее страной, победа над демоном, одержанная при помощи жены демона, жизнь с ней на чужбине, возвращение Гэсэра в измененном виде и освобождение им собств. жены, захваченной врагами. Типична эпич. фигура противника главного героя — дяди Гэсэра (бурят. Сотой, монг. Цотон), к рый соперничает с ним в сватовстве, посягает на его жену и т.д. По одним версиям эпоса, Гэсэр и его супруга обитают в вечной стране блаженства, по др. — Гэсэр и его богатыри отказались повиноваться божеству и превратились в скалы [традиц. мотив в представлении о поколении богатырей; ср. с нартами в статье Нартский (Нартовский) эпос].

**ГЮЛЬ-ЯБАНИ** («пустынный демон», от араб. гул, «чудовище-демон» и перс, ябан, «пустыня»), в мифах турок, азербайджанцев (также гуляйбаны. биабан - гули), кыргызов (гульбиябан), таджиков (гул, гулёвоя) низший дух. У турок и азербайджанцев Г.-я.— злой дух, живущий в степи или на кладбище и пугающий ночных путников, По поверьям азербайджанцев, имеет черты оборотня, по ночам любит ездить на лошади, запутывает ей гриву, если его поймать и воткнуть в ворот его одежды иголку, он, подобно албасты, ста-

нет работать на человека, но будет делать всё наоборот. В зап. районах Азербайджана Г. нередко отождествляли с вредоносным духом воды ардов. У кыргызов Вост. Памира и таджиков считалось, что он обитает в пустынных местах (у таджиков — в горных лесах), человекоподобен, отличается крупными размерами и неприятным запахом, покрыт серой (чёрной) шерстью, имеет вывернутые назад ступни (вариант: когти на ногах и руках). Являясь людям, он разговаривает с ними человеческим голосом, нередко предлагает бороться. Образ восходит к мусульм. гул.

## Д

**ДА ЧУЗЫ** (дунг.). Эпич. песня историч. содержания. Напр.: "Восстание", "Мадатын ведет войска" и др.

**«ДАВИД САСУНСКИЙ»**. Арм. нар. эпос, создававшийся в течение мн. веков сказителями - випасанами на разл. арм. диалектах и говорах. Состоит из четырех ветвей: "Санасар и Багдасар", "Мгер Старший", "Сасунци Давид" и "Мгер Младший". Основной является третья. Вокруг ведущей сюжетной линии - борьбы за освобождение Родины - в эпосе группируются древнейшие мифологич., бытовые и любовные мотивы, восходящие иногда к периоду матриархата и родоплеменных отношений.

**ДАВЛУРИ** — груз. нар. танец. Счет Медленную часть танца исполняют хороводом. более оживленную — парами.

**ДАГЕСТАНСКАЯ МУЗЫКА**. Музыка каждого из народов, населяющих Дагестан (аварцев, даргинцев, кумыков, лакцев, лезгин и др.), отличается чертами самобытными и вместе с тем общими для всей музыки Дагестана. Д. м. осн. на натуральном мажоре и миноре. Напев разделяется на две, обычно повторяющиеся части. Аварские мужские песни имеют 3-частную форму (1-я и 3-я служат вступлением и заключением). Особую группу составляют кумыкские йыр(ыр). Для песен и танцев типичен муз. размер 6/8 с 3-дольными переборами. Нар. муз. инструменты: агач-кумуз, баламан, дудук, зурна, нагара, тютяк, у кумыков также гармонь.

**ДАГУШУ**, дагу («сказ под большой барабан») — кит. песенно-повествовательное зрелище. Пение и сказ в Д. сопровождаются игрой на барабане (пяньгу, или дагу), а также струнных инструментах.

**ДАДЖЖАЛ**, в мусульм. мифологии искуситель людей, к-рый должен появиться перед концом света. Типологически и функционально соответствует антихристу в христ. мифологии. В Коране Д. не упоминается, но часто описывается в ср.-век. сказаниях о грядущих бедствиях («малахим»). Связанный с Иблисом Д. пребывает на острове в Индийском океане. Он прикован к скале и охраняется джиннами. Проплывающие мимо мореходы слышат доносящиеся с острова звуки музыки и могут покупать пряности у жителей острова, никогда не показывающихся людям, но оставляющих товары на берегу.

Перед концом света, когда Йаджудж и Маджудж прорвут сдерживающую их стену, Д. также освободится от оков, появится во главе войска, восседая на огромном осле, И повсюду на земле, кроме Мекки и Медины, установит своё царствование, к-рое продлится 40

дней (или 40 лет). Иса и Махди сведут на нет царство Д., а затем Махди (в нек-рых вариантах Иса) убьёт его в Сирии или Палестине.

Иногда с Д. отождествляли нек-рых персонажей мусульм. предания — современника Мухаммада мединца Ибн Саййда, легендарного др.-аравийского прорицателя Шикку.

**ДАЖЬБОГ** (др.-рус. Дажьбогъ, варианты — Дажбогъ, Даждьбогъ), в вост.-слав. мифологии божество, входившее в состав т. н. Владимирова пантеона. Первое упоминание Д.— в «Повести временных лет» под 980, из к-рого следует, что местом культа был холм, на холме находился кумир Д. и здесь Д., как и др. богам, приносились жертвы. Наиболее содержательным (хотя и менее достоверным) является фрагмент о Д. во вставке, включённой в перевод отрывка из «Хроники» Иоанна Малалы, находящегося в Ипатьевской летописи под 1144 г.: «По умрътвии же Феостовъ (др.-греч. Гефест) егож и Сварога наричить и царствова сынъ его именемъ Солнце, егожь наричють Дажьбогъ. Солнце же царь сынъ Свароговъ еже есть Даждьбогъ». Отсюда следует связь Д. с солнцем и родственные отношения с Сварогом (сын — отец), несомненно связанным с огнём. Третий независимый источник, упоминающий Д., — «Слово о полку Игореве», в к-ром дважды говорится о попавших в тяжёлое положение русских как о внуках Д.: «погыбашеть жизнь Дажьбожья вьнука» и «встала обида въ силахъ Дажьбожья вьнука». Эти контексты дают нек-рое основание для понимания Д. как родоначальника или покровителя др.-рус. этноса, к-рый в свою очередь может трактоваться как наследие, богатство Д. Не исключено, что именно этим обстоятельством следует объяснять наличие имён собственных типа Дажьбоговичъ в укр. грамоте 14 в. или Dadzboг в польск. документах 13—15 вв. В более поздних источниках за редким исключением имя Д. выступает в сильно искажённом виде. В списке 980 имени Д. непосредственно предшествует имя Хорса (при этом только эти два имени соединены без союза и), к-рый, как и Д. в указанном отрывке, связывается с солнцем (ср. «Слово о полку Игореве»). В том же списке 980 непосредственно за именем Д. следует имя Стрибога. Эти имена образуют пару и формально (сложное двучленное имя с общим вторым элементом — богъ и с формой глагола в повелительном наклонении в первом члене: даж/д/ь-, стри-, ср. прости) и содержательно: оба божества, судя по значению их имён и этимологии, имеют отношение к подаче богатства (бог — богатый, ср. иран. Вага-, др.-инд. Вага-, имя божества, персонифицированного богатства, доли) и к его распределению — распространению (простирает) и, следовательно, выполняют вероятную социально-экономическую функцию надления и распределения богатства, имущества, благ (характерно, что предшествующая пара богов в списке — Перун и Хоре — может по аналогии трактоваться как «природная» — гром/молния и солнце). О широких функциях Д.

свидетельствует укр. нар. песня, где Д. изображается покровителем свадьбы, встречающим жениха-князя на рассвете (связь с солнцем, восходом), «меж трёх дорог»; в др. песне, относящейся к сезонному циклу, Д. высылает соловушку замыкать зиму и отмыкать лето (ср. сходные мотивы в связи с вырием). Ср. мифологизированный образ земного царя в серб. сказке — Да-бог и следы этого персонажа в эпич. песнях о кралевице Марко. Эти факты дают основание для предположения о праслав. истоках имени и образа Д. Данные древних индоевроп. текстов позволяют отнести истоки Д. ещё глубже. Ср. сочетание тех же (этимологически) элементов, что и в имени Д. («дать» и «бог») в таких вед. примерах, как: *daddhi bhagam* дай долю/богатство/, Ригведа II, 17, 7 (где *daddhi* — повелительное наклонение, точно соответствующее даж(д)ь) или *asi bhago asi datrasya datasi* 'ты — Бхага (богатство), ты — деятель даяния, Ригведа IX, 97, 55 и т. п. Тем самым в качестве отдалённого источника Д. определяется мифологизированная фигура подателя (распределителя) благ, к к-рому обращаются с соответствующей просьбой в ритуале, в молитве, в благопожеланиях (ср. рус. дай, Боже...). Данные мифологии балт. славян позволяют с ещё большей уверенностью говорить о праслав. характере этого божества и о нек-рых его особенностях. Как сын Сварога Д. может быть назван Сварожичем. Именно это название упоминается зап.-европ. хронистами. Возможны, однако, др. этимологические объяснения (имя Д. иногда выводят из индоевроп. \*deg—/\*dag— «жечь», что признаётся маловероятным, а имя Стрибога толкуют этимологически как Отец Бог) и о том, что оба эти имени относятся к числу описательных определений, к-рые могли быть «поэтическим» обозначением др. богов.

**ДАЙНИ** (ед. ч. дайня) — древнейшая форма латыш. нар. песен, получившая свое наибольшее развитие в 13—18 вв., в эпоху владычества нем. захватчиков в Латвии. Систематические записи, сбор и классификация Д. произведены в 19 в. Кришьянисом Бароном. В Д. отражена жизнь простого латыш. крестьянина — труд в поле, в огороде, труд рыбаков, их семейная жизнь. Большое место в Д. занимает тема борьбы латыш. народа с герм. рыцарями, позднее — с нем. колонистами и, наконец, с гитлеровскими захватчиками. По форме Д. представляют собой обычно четверостишие преим. хореического размера с рифмами или без рифм. Пример латыш. Д.:

Если б золото мне дали,  
Что на дне морском лежит,  
Я дворец купил бы в Риге,  
Вместе с немцами, как есть.  
Я бы сделал немцу то же,



Что от немца сам терплю:  
Днем велел бы в лес поехать,  
Ночью в риге попотеть.  
Тош — пускай он месит глину,  
Толст — пускай корчует пни.  
Вот тогда узнаешь, дьявол,  
Как мужицкий горек хлеб. (Пер. А. Глобы).

**ДАЙНЫ** (ед. ч. дайна) — литов. нар. лирич. песни обрядового, бытового и общественно-политического характера. Происхождение Д. очень древнее. Они отражают мн. стороны жизни литов. народа, в особенности крестьянства, в разные историч. периоды.

По своему строению каждая дайна — строфа, без рифм или с женскими рифмами. Вот образец старин. литов. Д.:

Голубки из лужи пили,  
Призадумались немного:  
Будем пить, иль пить не будем,  
Или крыльями помашем?  
Будем пить, дружок милый,  
А попьем, тогда помашем.  
Братья ехали дорогой,  
Призадумались немного:  
Ехать нам или не ехать иль коней мы расседлаем?  
Нет, поедем, брат, поедем,  
Как доедем — расседлаем.  
Шили в горнице сестрицы,  
Призадумались немного:  
Будем шить мы, иль не будем,  
Иль несшитое подарим?  
Будем, будем шить, сестрица,  
Как сошьем, тогда подарим.  
В три угла шелка вплетали,  
А в четвертый — свое имя. (Пер. А. Прокофьева и А. Чепурова)

**ДАЙРА** — груз. и туркм. инструмент типа бубна. Родствен дойре.

**ДАКТИЛИ**, в греч. мифологии демонические существа; считались спутниками Реи-Кибелы. Жили на горе Ида во Фригии (Малая Азия) (вариант: на горе Ида на острове

Крит после того, как туда был перенесён культ Рен-Кибелы). Д. приписывалось открытие обработки железа. Фриг. Д.: Кельмис (от слова «плавить»), Дамнаменей (от слова «укротить») и Акмон (от слова «наковальня»); критских Д. было пять (варианты: 10, 52 и 100). Д. отождествлялись с куретами, корабантами и тельхинами. Им приписывали также учреждение Олимпийских игр в Элиде.

**ДАЛИ**, в мифах грузин богиня охоты, покровительница диких животных. Согласно преданиям, распространённым в горных районах Грузии (преим. у сванов), Д. необычайная златовласая красавица. Живёт на неприступных скалах, откуда свисают её волосы. Д.— оборотень, иногда является человеку в облике животного или птицы. Избранный Д. охотник, разделивший с ней любовь, получает от неё дар (ожерелье, кольцо, стрелу и др.), имеющий магическую силу — приносить удачу в охоте; он обязан скрывать и любовную связь с Д., и её дар. Нарушивший это условие неминуемо гибнет. В сказаниях об Амირани Д.— его мать.

**ДАП** (уйгур.), даип, даф, дэф (арм.), дяф, или дэф (азерб.) — род бубна.

**ДАРГИНСКИЙ ФОЛЬКЛОР.** Развивается на даргинском яз. Фольклор представлен историч. песнями, легендами, сказками и т. д.

**ДАСТАН** — в тюркояз. лит-рах повествовательное стихотворение, поэма. Исполнитель Д. — дастанчи. У ашугов и бахши эпич. сказание, построенное на чередовании разговорного текста с муз. фрагментами. Эпич. жанр в лит-ре и фольклоре Бл. и Ср. Востока, Ср. и Юго-Вост. Азии, чаще всего обработка сказочных сюжетов, легенд, преданий. Д. бывают поэтич. и прозаические, часто это проза со стихотворными вставками. В классич. перс. тадж. и тюркоязычных лит-рах Д. называют отд. романич. поэмы (напр., поэмы «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун» Низами), главы из больших эпич. произв. (напр., из «Шахнаме» Фирдоуси). Многочисленны Д. о жизни и подвигах историч. личностей, связанных с исламом (напр., цикл Д. о халифе Али, зяте пророка Мухаммеда). Фантастич. повести, создававшиеся в Иране, Таджикистане, Афганистане вплоть до 19 в., также именовались Д. В современной перс. лит-ре Д. называются повесть и рассказ.

**ДАУЛПАЗ** — казах. старин. ударный инструмент типа маленькой литавры с конусообразным металлическим корпусом и кожаной перепонкой (у кыргызов — даулбас, у узбеков — чиндаул). Пользовались им как военным сигнальным инструментом, а также как шумовым инструментом во время охоты. Реконструированный Д. введен в состав Орк. казах. нар. инструментов имени Курмангазы.

**ДВОРОВОЙ**, дворовик, у рус. домашний демон, живущий во дворе и близкий домовому. Д. на Смоленщине днём представлялся как змея с петушиной головой и с гребнем, а ночью приобретал цвет волос и облик, приближённый к хозяевам дома. В основном домовый одновременно является и духом дома и духом двора, дворовых построек. На Владимирщине местопребыванием дедушки-домового во дворе является подвешенная сосновая или еловая ветка с густо разросшейся хвоей, именуемая «матка, матошник, матерник, шапка, куриная лапа», в избе же домовый живёт в подвале, клети или подклети.

**ДЕДЫ**, диды, дзяды (белорус. и польск.), в слав. мифологии духи предков. У вост. и зап. славян особый обряд почитания Д. совершался весной на седьмой день после пасхи (семуха, весенняя радуница или пасха усопших) или осенью (деды или большие осенины в Белоруссии, костромская дедова неделя, во время к-рой, по поверью, умершие родители отдыхали); в жертву покойникам приносилась пища. Души умерших приглашали на угощение в дом: «Деду, иди до обеда!». Д. посвящалась первая ложка или первый стакан: его могли выливать под стол или ставить за окно, через к-рое влетали «меньшие» Д., тогда как «большие» входили через дверь. Во время белорус. обряда хозяин трижды обносил зажжённую лучину вокруг стола, совершая магическое окуривание; эта часть ритуала совпадает с карпатским обычаем «жечь деда», т. е. греть покойника. Пищу, как и в др. связанных с именем Белеса и Велса слав. и балтских обрядах поминовения и кормления мёртвых, первонач. относили также на кладбище. Д. могли изображать в виде антропоморфных «болванов» с лучиной. К помощи Д. обращались при обряде выбора места для жилища (ср. Домовой). В Белоруссии Д. называют Ставрасскими, связывая их с преданием о Ставре и Гавре, собаках древнего языческого князя Боя. Бой приказал воздавать почести этим собакам, как своим приближённым, а после их смерти ввёл особые дни почитания, когда в месту, где были зарыты собаки, приносили пищу и питьё; пиршества продолжались до ночи, причём собак называли по именам. По поверью, отсюда берут начало Ставрасские Д. Миф о двух собаках и нек-рые детали обряда имеют широкие индоевроп. и типологические параллели и могут восходить к глубокой древности (ср. иран. фравашей и др.). Во время майских обрядов в Польше Д. предвещали девушке близкое замужество. Упоминание в болг. ритуальных играх персонажа со сходным названием позволяет считать наименование Д. общеслав.

**ДЕЙИШМА** (азерб.). Дейишма — стихотворное состязание между ашугами, очень напоминающее айтыс акынов. Большими мастерами дейишма были такие знаменитые азерб. ашуги как Хаста Гасымла, Лазки Ахмед, Ашуг Пари и др..

**ДЕЙСТВИЕ**, 1) поступки персонажей эпич. и драматич. произв. в их взаимосвязи, составляющие (наряду с событиями, происходящими независимо от намерений героев) важнейшую сторону сюжета. Элементарные единицы Д. — высказывания, движения, жесты, мимические акты персонажей, выражающие их эмоции, мысли, главное же — намерения. Д. может быть преим. внешним, осн. на перипетиях, либо гл. обр. внутр. Если внешнее Д. обнаруживает преим. конфликты локальные и преходящие, к-рые возникают, обостряются и разрешаются в рамках изображенной цепи событий, то Д. внутр. наиболее благоприятно для постижения устойчивых конфликтных положений, остающихся непреодоленными и в финалах произв.. Поступки персонажей, будучи взаимообусловлены, составляют единое действие, к-рое Аристотель считал нормой как драматич., так и эпич. сюжетосложения: в трагедиях и эпопеях должно даваться изображение «одного и притом цельного действия» (Аристотель, Об иск-ве поэзии, 1957, с. 66). В эпич. жанрах причинно-следств. связи между поступками персонажей, изображаемыми событиями нередко ослабляются либо отсутствуют вовсе. Более широкий смысл термин «Д.» имеет у Г. Э. Лессинга: «действиями», составляющими предмет словесного иск-ва (поэзии), он называет все явления худож. мира, к-рые имеют временную протяженность (т. е. процессы), противопоставляя их расположенным в пространстве неподвижным предметам (сфера живописи). 2) Часть драматич. произв. или спектакля.

**ДЕЙСТВО** — театрализованное представление. Первонач., с древних времен, — культовый праздничный, торжеств, обряд, включавший театр, действие, пляски, песни, игру на муз. инструментах. Таковы Дионисовы Д. (Дионисии) в Древней Греции, инд. Д., из к-рых произошли мистериальные представления типа джатры, ср.-век. христ. Д., развившиеся в литургич. драму («Действо об Адаме», 12 в.), и мистерии. В России 16 — 17 вв. были популярны «Пещное действо» (инсценировка библ. рассказа о трех евр. отроках, брошенных в печь), «Шествие на осляти» (о въезде Иисуса Христа в Иерусалим). Д. разыгрывались на улицах и площадях, в их исполнение вовлекались массы людей. Мн. нар. массовые представления (напр., масленичные игры, майские празднества), сохраняя обрядовые элементы, характерные для Д., утрачивали непосредств. связь с религией, проникались чисто светским духом. В революционные эпохи возникали новые жанры гражданских Д., связанные с политической тематикой, общественными событиями.

**ДЕКЛАМАЦИЯ** (от латин. declamatio), произнесение худож. произв. вслух. В античности так называлось произнесение гл. обр. парадных речей (особенно учебных), в новое время — стихов. Д. стихов существенно отличается от Д. прозы: она (а) подчеркивает выделенность упорядоченной, выровненной стихотворной речи на фоне неупорядоченной

внестиховой (см. Поэзия и проза) и (б) ступшевыивает частную выделенность отд. мест на фоне общей выделенности стиха. Подчеркивание этих особенностей (в разл. сочетаниях) в рус. традиции характерно для чтения поэтов (подающих стихи, «как песню»), ступшевыивание — для чтения актеров (подающих стихи, «как прозу»); преобладание той или иной тенденции определяется материалом. Отклонения от этих особенностей обычно семантизированы, т. е. служат для выделения мест текста, представляющихся декламатору важными по смыслу. Поэтому Д. является интерпретацией текста, т. е. выделением одного из мн. потенциальных его осмыслений; поэтому Д. искусных чтецов, а тем более — самих поэтов может быть для лит-ведения важным материалом.

**ДЕННИЦА**, в слав. мифологии образ полуденной зари (или звезды), мать, дочь или сестра солнца, возлюбленная месяца, к к-рому её ревнует солнце (мотив «небесной свадьбы», характерный и для балт. мифологии).

**ДЕТАЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ** (от франц. detail -подробность, мелочь), выразительная подробность в произв., несущая значительную смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку. К Д. х. относят преим. предметные подробности в широком понимании: подробности быта, пейзажа, портрета, интерьера, а также жеста, субъективной реакции, действия и речи (т. н. речевая характеристика). Первонач. Д. х. осознавалась как средство изображения (описания) объемности, конкретности предметного мира и служила гарантией жизненной достоверности и худож. правды. В дальнейшем эстетические функции детали усложнились. Эстетическая природа Д. х. заключает в себе естественное противоречие между частным положением ее в системе многочисленных компонентов произв. и устремлением сказать больше, чем она — как реалья — представляет собой, неявной претензией на обобщение, на целостный захват предмета, образа. В зависимости от конкретной реализации такого эстетического диапазона деталь может быть уточняющей, проясняющей и обнажающей замысел писателя, но она может быть и смысловым фокусом, конденсатором авторской идеи, лейтмотивом произв. Иск-во худож. детализации зависит от культурных традиций (страны, региона), от лит. направления, школы, жанра, индивидуального стиля писателя. Писатели-натуралисты перенасыщали произв. множеством мелочных подробностей, представители модернизма нередко культивировали деталь, почти не связанную с содержанием, раскрытием худож. образа, едва соотносимую с ним ассоциативно.

**ДЕЧК-ПОНДУР** — чечено-ингуш. щипковый инструмент. 3 струны, гриф с 7 ладами. Звук извлекается ударами пальцев правой руки по струнам. Реконструированные орк. Д.-п.: пикколо, прима, альт, тенор, бас.

**ДЖАНГАРЧИ** (калм.). Исполнитель калм. нар. эпоса «Джангир».

**ДЖАННА** (араб., «сад»), в мусульм. мифологии наиболее частое обозначение рая. Др. названия: «сад вечности», «сады Эдема», «сады благодати», «фирдаус», «обиталище мира», «место пребывания», «возвышенное». Предание считает эти названия обозначением разл. частей рая, расположенных на разных небесных сферах.

Подробное описание Д. содержится в разл. сурах Корана. Праведники пребывают там в садах «тёмно-зелёных», «там — реки из воды не портящейся и реки из молока, вкус к-рого не меняется, И реки из вина, приятного для пьющих, и реки из мёда очищенного». В Д.— «плоды, и пальмы, и гранаты», «лотос, лишённый шипов» и талха (акация?), «увешанная плодами». В нём нет ни солнца, ни мороза. Праведники возлежат на «ложах расшитых», на «коврах разостланных», «на них одеяния зелёные из сундуса и парчи, и украшены они ожерельями из серебра». Они питаются «плодами из тех, что выберут, и мясом птиц, из тех, что пожелают», и «напитком чистым» из чаши, «смесь в к-рой с имбирем», из текущего источника — «от него не страдают головной болью и ослаблением». Праведникам прислуживают «мальчики, вечно юные», «отроки вечные — когда увидишь их, сочтёшь за рассыпанный жемчуг». Мальчики обходят праведников «с сосудами из серебра и кубками из хрусталя». «В воздаяние за то, что они делали», праведникам даны в супруги «черноокие, большеглазые». Охраняют Д. ангелы (малайка, в предании главного из них зовут Ридван).

В суре 55 образ Д. усложняется: называются два сада, два вида каждого плода. В послекоранической лит-ре Д. описывается как многоэтажная пирамида, увенчанная упоминаемым в Коране «крайним лотосом», прото-Кораном, прото-Каабой.

Мусульм. образ рая продолжает др.-вост. представления о стране блаженства. Чувственные и натуралистические описания Д. в Коране, видимо, порождены экстатическими образами, характерными для жителей пустыни. Богословы часто толкуют их как символы духовных и интеллектуальных наслаждений.

**«ДЖАНЫЛ-МЫРЗА».** Кырг. героический эпос, оградивший период борьбы о захватчиками-калмыками в XV-XVIII вв. В центре эпоса образ мужественной кырг. девушки Джаныл-Мырза, защищающей народ от врагов.

**«ДЖАНЫШ-БАЙШ».** Кырг. героический эпос, отразивший нашествие калмыков в ХУ-ХУШ вв. Легендарные герои, братья Джаныш и Байыш, ведут борьбу против джунарских калмыков. Существует четыре варианта эпоса: первый - М.Мусулманкулова (1922 г.), второй - Ж.Джанаева (1923 г.), третий и четвертый - К.Акиева (1939 г.) и О.Урманбетова (1970 г.).

**ДЖАХАННАМ**, в мусульм. мифологии наиболее распространённое название ада (ср. с др.-евр. гехинном — геенна). В Коране упоминается как место грядущего наказания грешников: «Д.— место им назначенное всем». Согласно Корану, в Д. попадут и люди, и джинны, одни из к-рых будут пребывать там вечно, другие — временно. Главные мучения, к-рые ожидают грешников в Д.,— от жгучего огня. Образ огня преобладает в отличающемся натуралистическими деталями кораническом описании Д. Др. названия Д.— «огонь», «пламя». «А те, к-рые несчастны,— в огне, для них там вопли и рёв». «Поистине, тех, к-рые не верили в наши знамения, мы сожжём в огне! Всякий раз, как стотворится их кожа, мы заменим её др. кожей, чтобы они вкусили наказания». Грешники, находящиеся в Д., связаны цепями, «одеяние их из смолы, лица их покрывает огонь», «огонь обжигает их лица и они... мрачны». Питьё грешников — кипяток, к-рый «рассекает их внутренности», и гнойная вода. Когда грешник проглатывает эту воду, «приходит к нему смерть со всех мест, но он не мёртв, а позади его — суровое наказание». В Д. растёт дерево закум, у к-рого вместо плодов — головы шайтанов. Сторожат Д. девятнадцать ангелов (малайка) во главе с Маликом.

По кораническому представлению, широко разработанному комментаторами и богословами, Д. образуется сочетанием концентрических воронкообразных кругов. Распространено предание о том, что Д. расположен ниже первого неба. Д. имеет ворота. В некоторых местах Корана Д. представляется также в виде дрожащего, движущегося чудовища.

Поздние варианты предания развивали коранические представления о Д. В них появилось также толкование широко употребительного в Коране выражения «прямая дорога», «прямой путь» (ас сират ал-мустахим) как протянутого над Д. моста шириной в лезвие меча, по к-рому будут проходить люди в день страшного суда; праведники свободно идут по мосту, грешники падают в Д.

**ДЖЕГУАКО** — нар. певцы, исполнители и импровизаторы героических, шуточных и лирич. песен у народов Сев. Кавказа (кабардинцев, адыгейцев, черкесов, балкарцев, карачаевцев).

**ДЖИНН**, джинны, в мусульм. мифологии духи, часто злые. В Аравии известны ещё в доисламскую эпоху как неперсонифицированные божества, к-рых мекканцы считали родственными аллаху и ставили рядом с ним; Д. приносили жертву, к ним обращались за помощью. Согласно мусульм. традиции, Д. созданы аллахом из бездымного огня и представляют собой воздушные или огненные тела, обладающие разумом. Они могут приобретать любую форму и выполнять любые приказания. Распространено представление, что Мухаммад был послан аллахом не только к людям, но и к Д. Нек-рые Д., услышав чтение

Корана, обратились в ислам. Др. Д. входят в воинство Иблиса, они обречены на муки в джаханнаме. По приказанию аллаха мн. Д. служили Сулайману, строили ему храмы и дворцы, в мгновение ока доставили трон царицы Савской. Мусульм. традиция различает три класса Д.: гул, ифрит, силат. Категорией Д. является шайтан (в ряде версий Д. ведут происхождение от шайтана или Иблиса).

Д. посвящено большое число соч. мусульм. богословов. Подчинение Д. воле человека составляло одну из проблем, к-рыми занимались оккультные науки мусульм. средневековья. Рассказы о Д. являются постоянной принадлежностью фольклора народов, исповедовавших ислам; Д. действуют в нар. преданиях и верованиях, выступая как пережиточные формы домусульм. мифологич. представлений. Д. представляются в них мужского и женского пола, уродливыми, с копытами на ногах, но могущими принять и человеческий облик. Склонны вредить человеку, но могут и помочь ему. Признавалась возможность интимных связей Д. с людьми.

**ДЖИР**, или жир,— форма 7—8-сложного силлабического стиха в казах. и кырг. нар. эпич. поэзии; рифма в Д.— однозвучная (монорим), нек-рые строчки остаются незарифмованными (холостой стих). Строфика в Д. нечеткая, она определяется законченностью фразово-смыслового периода. Этой формой стиха пользовались и пользуются казах. акыны. Джирши, или жирши, — исполнитель казах. нар. песен и песен, сочиненных акынами. Джирши выступают на торжественных нар. собраниях и празднествах.

**ДИАЛЕКТИЗМЫ** (от греч. *dialektos* — говор, наречие), слова или устойчивые сочетания в составе лит. яз., свойственные местным говорам. Различают Д. фонетические (передающие особенности звуковой системы говора), словообразовательные («певень»— «пехух»), лексические («шабер»—«сосед», «моркотно»—«тоскливо»), семантические («угадать»—«узнать», «веснушка»—«лихорадка»), этнографические («шушун», «панева» — название женской одежды). Д., особенно этнографические и лексические, вводятся в язык худож. лит-ры, гл. обр. в речь персонажей, для передачи местного колорита, точного обозначения реалий, усиления комического эффекта.

**ДИАЛОГ** (от греч. *dialogos* — разговор, беседа), 1) речевое общение между двумя лицами. 2) Часть словесно-худож. текста, один из его компонентов, воспроизводящий речевое общение персонажей. Жанр, преим. философско-публицистический, в к-ром мысль автора развернута в виде собеседования-спора двух или более лиц. Опирается на традицию устного интеллектуального общения в Др. Греции.

**ДИАЛОГИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И МОНОЛОГИЧЕСКАЯ РЕЧЬ**, осн. типы речевой коммуникации. Субъективно окрашенные и характеризующие ее носителей Д. р. и м. р.



становятся организующим началом мн. словесных текстов, и в частности произв. худож. лит-ры, где они выступают и в качестве предмета изображения. Прямо или косвенно включенная в коммуникативные процессы и их осуществляющая речь как таковая всегда отмечена диалогичностью в широком смысле. Вместе с тем в зависимости от характера выполнения речевой деятельностью коммуникативных функций в ее составе традиционно выделяются высказывания диалогические и монологические, или диалоги и монологи. Диалогическая речь (Д. р.) — это взаимное (чаще всего двустороннее) общение, при котором активность и пассивность переходят от одних участников коммуникации к другим, главное же — высказывания стимулируются предшествующими, выступая в качестве реакций на них. Для Д. р. наиболее благоприятны не официальность и непубличность контакта, его устный и непринужденно-разговорный характер, атмосфера нравственного равенства говорящих. Для Д. р. характерно чередование кратких высказываний разных лиц (по Л. П. Якубинскому — реплика лидерование), хотя диалогические начала присутствуют и в речи одного лица, стимулируемой мимикой и жестами «собеседника». Д. р., состоящую из высказываний значительного количества людей, нередко называют полилогом. Монологическая речь (М.р.), не требуя чьего-либо безотлагательного ответа и протекая независимо от реакций воспринимающего (даже если последние активны), свободно реализуется в форме как устной (это выступления публичные), так и письменной {публицистика, мемуары, дневники). Внешнее выражение М.р. — это преим. сплошное, не прерываемое «чужой речью» говорение, но монологичность порой преобладает и в речи реплицированной (собеседование мнимое, состоящее из реплик разных лиц о чем-то независимом от сообщенного ранее, что имеет место в драматургии А. П. Чехова, или унисонно развертывающее в разных «словесных вариациях» одно умонастроение, как это свойственно пьесам М. Матерлинка).

**ДИАТРИБА** (греч. diatribe — философская беседа, разговор), жанр антич. лит-ры, созданный философами-киниками в 3 в. до н.э.; небольшая проповедь на популярную философско-моральную тему, часто в форме дискуссии с воображаемым противником. Д. отличалась простотой и живостью изложения, образной формой, остроумием; вместе с тем не была чужда риторическим приемам. Д. проникла в рим. (Гораций, Ювенал и др.) и в христ. лит-ры, послужила лит. основой христ. проповеди.

**ДИВ**, дива, в вост.-слав. мифологии демонический персонаж. Упомянут в ср.-век. «Словах»-поучениях против язычества (в форме «дива») и дважды в «Слове о полку Игореве»: приурочен к верху дерева («Дивъ кличеть врѣху древа») и спускается вниз («уже врьжеса дивъ на землю»). Демон и женский мифологич. персонаж со сходным именем из-

вестен у зап. славян (чеш. *divy muz, diva zena*, польск. *dzivozona*; серболужиц. *dziwja zona, dziwica*, обычно связываемые с лесом), а также у юж. славян (болг. *самодива*, синонимичное *самовиле*). Слово первонач. было связано, с одной стороны, с рус. «диво» и родственными слав. обозначениями чуда, с др. стороны — со слав. и балт. словами в значении «дикий», происходящими из «божий»: ср. укр. *дивий* — «дикий», старослав. «дивии», болг. «див», польск. *dziwy*, «дикий» при латыш. *dieva zuosis*, «дикий гусь» — первонач. в значении «гусь бога»; ср. также родственное хетт. *siu-«бог»* в *siunas guitar*, «животные богов», т.е. «дикие звери»; и типологические кетские параллели — *Esda Sel*, «дикий олень», т.е. «олень бога Эся». Развитие в слав. отрицательных значений типа «дикий» иногда связывают с влиянием иран. мифологии, в к-рой родственное слово из общеиндоевроп. значения «бог» превратилось в обозначение отрицательного мифологич. персонажа — дэва. В значении «бог» у иранцев выступило переосмысленное обозначение доли (др.-инд. *bhaga*): ср. слав. Бог; оба эти взаимосвязанных процесса объединяют слав. и иран. яз. и мифологии. След древнего индоевроп. значения «бог ясного неба» можно видеть в мотиве падения Д. на землю, имеющем соответствия в др.-иран. (*patat dyaos*, «сверзился с неба») и др.-греч. («сверженный с неба»; ср. также хетт. миф о боге луны, упавшем с неба, и т.п.).

**ДИВАНА**, в мифологии туркмен и татар, таджиков, узбеков (девона), азербайджанцев (дивана), башкир (диуана), кыргызов (дубана, дувана, думака), казахов (дуана), каракалпаков (дийуана) юродивый, считающийся святым (суфием). Термин «Д.» (от тадж.-перс. *де-вона*, «одержимый дэвом»), по-видимому, возник тогда, когда дэвы ещё не считались злыми духами. Известия ср.-век. кит. источников позволяют предположить, что вплоть до раннего средневековья Д. называли шаманов. От доисламской мифологии Д. воспринял в мифах и эпосе функции чудесного помощника героя (в архаических вариантах мифов эта роль принадлежала, очевидно, духу-покровителю). Прорицатель и чудесник, Д. способствует рождению детей (напр., богатыря Алпамыша), скрепляет браки, устраняет трудности, стоящие на пути героя. Обычно он безымянен, но иногда Д. называются и известные святые (как реальные историч. лица, напр. основатель ордена накшбандийя Бахаведдин, так и мифические, напр. чильтаны. Буркут-баба).

**ДИДАСКАЛ** (от греч. *didaskalos*, букв. — учитель, наставник) — знаток церк. пения, руководитель др.-рус. церк. хора.

**ДИКЦИЯ** (от латин. *dictio* — произнесение речи) — произношение, манера выговаривать слова. Выразительность Д.— важная сторона мастерства всех, имеющих проф. отношение к устной речи.

**ДИЛДАНМАЗ** (азерб., «дил» — язык, «данмаз» — не поворачивается). Стихотворение, в к-ром имеются слова, при произношении к-рых язык принимает минимальное участие.

**ДИЛТАРПАКМАЗ** (азерб., «дил» — язык, «тарпакмаз» — не поворачивается). См. дилданмаз.

**ДИПЛИПИТО**, нагара — груз. ударный инструмент, род керамич. литавр: 2 глиняных горшка, на горловинах к-рых натянуты кожаные перепонки (иногда присоединяют 3-й маленький горшочек). Для настройки горшки подогревают, отчего натяжение кожи на них усиливается и звук повышается. Звук на Д. извлекают 2 дерев. палочками. Д. входит в состав орк. нар. инструментов.

**ДИФИРАМБ** (греч. dithyrambos), жанр антич. лирики, возникший (видимо, в Др. Греции) как хор. песнь, гимн в честь бога Диониса, или Вакха, позднее — в честь др. богов и героев. Сопровождался оргастич. танцем; имел зачатки диалога (между запевадой и хором), способствовал возникновению антич. драмы. Литературно оформился в 7 в. до н. э., расцвет — 6—5 вв. до н. э. (поэзия Симонида Кеосского, Пиндара и др.). В новой европ. лит-ре встречаются подражания древнему Д. (напр., у Ф. Шиллера, И. Гердсра; сатирический Д. — у Ф. Ницше).

**ДИША** (от ди, «земля» и ша, «зловредное влияние духов»), в кит. нар. мифологии духи 72 звёзд, оказывающие дурное влияние. Д. противостоят 36 духам звёзд Большой Медведицы, именуемым тяньган (тянь, «небо», ган, «Большая Медведица»). Д., несмотря на то, что они являются духами звёзд, считаются воплощением злых сил земли. Повелителем Д. считается некий юноша-маг, к-рый расправляется с Д-, пронзая их вилами и бросая в земляные кувшины. Затем он относит их в пустынные земли и бросает в огонь, очертив круг известкой, чтобы Д. не могли выбраться из огня.

**ДИЮ ПЭРИЕ**, в мифологич. представлениях казанских татар (дню пэрие), башкир (дейеу пэрейе) низшие духи. Объединяют две их разновидности: дэвов и пари. Согласно мифам казанских татар, Д. п. живут под землёй и на дне моря, где имеют свои города и царства, а по земле странствуют, оставаясь невидимыми. Могут, однако, и показаться людям в каком-либо облике, чаще всего человеческом. В облике девицы выходят за людей замуж и живут с ними. Иногда похищают девочек и женятся на них. Завлекают людей в свои владения, заводят в дома и угощают. Однако, если при этом произнести мусульм. формулу «бисмилла» (араб.— «во имя аллаха»), наваждение исчезнет, а угощение обратится лошадиным помётом. У др. народов, принявших ислам, подобный сюжет имеют мифы о джиннах.

В мифологии башкир Д. п.— царь ветров, повелитель духов — хозяев ветров парей (пари). Духи ветров антропоморфны, считалось, что они ведут тот же образ жизни, что и люди. Имелись также представления о Д. п.— неуязвимом чудовище, к-рого можно убить, только поразив в пятку (эпос «Кузы-Курпес и Маян-Хылу»). Образ Д. п. известен также казахам.

**ДОБРЫНЯ НИКИТИЧ**, мифологизированный образ богатыря в рус. былинном эпосе. Д. Н. входит в качестве среднего богатыря в богатырскую трицу вместе с Ильёй Муромцем и Алёшей Поповичем. Он второй после Ильи Муромца по значению богатырь. «Средняя» позиция Д. Н. объясняет подчёркнутость связующей функции у этого персонажа; благодаря усилиям и талантам Д. Н. богатырская трица остаётся восстановленной даже после того, как Илья Муромец и Алёша Попович разделятся. В одних былинах Д. Н. выступает в сообществе с Ильёй и/или Алёшей, в др. с иными богатырями (Дунай, Василий Казимирович), в третьих в одиночку. Если в Илье Муромце подчёркивается его крестьянское происхождение, а в Алёше Поповиче — «поповское» (духовное), то Д. Н. воин. В ряде текстов он выступает как князь, упоминается его княжеское происхождение, его «княженецкий» дом и его дружина. Из всех богатырей он ближе всего к князю Владимиру Красное Солнышко: иногда он оказывается его племянником, он часто находится при Владимире и выполняет непосредственно поручения князя, сватает для князя невесту, ведёт, по желанию княгини, переговоры с каликами переходжими, проверяет похвальбу Дюка и т. п. Не случайно, Василий Казимирович, посланный князем Владимиром со сложным поручением собрать дань в орде, просит себе в спутники Д. Н. В ряде былин говорится о его купеческом происхождении: он родился в Рязани и был сыном богатого гостя Никиты Романовича. Отец Д. Н. умирает, когда Д. Н. был ещё ребёнком или даже находился во чреве матери. Его воспитывает мать Амелфа Тимофеевна, благодаря к-рой Д. Н. отдадут в учение, где он «научился в хитру грамоту». Его «вежество», знание манер постоянно подчёркивается в былинах; он поет и играет на гусях, искусно играет в шахматы, побеждая непобедимого знатока этой игры тат. хана, он выходит победителем в стрельбе.

Особой архаичностью выделяется один из самых распространённых былинных сюжетов «Д. Н. и змей», в к-ром он выступает как змеборец. Борьба со змеиным племенем началась для него рано, когда «стал молоденький Добрынюшко Микитинец на добром коне в чисто поле поезживать... малых змеенышей потаптывать». Для совершения главного подвига он отправляется к Пучай-реке, месту обитания Змея Горыныча. Несмотря на предостережения матери и красных девушек-портомойниц, Д. Н. вступает в воды реки, к-рая оказывается или враждебной герою (из первой струйки «огонь сечёт», из другой — «искра

сыплется», из третьей — «дым столбом валит»), или предательской по отношению к нему: как только третья «относливая» струя вынесла Д. Н. на середину реки, прилетает Змей Горыныч, дождит дождём и сыплет огненными искрами на богатыря, оставшегося безоружным. Но Д. Н. несколько раз ныряет в глубь реки, прежде чем оказывается на берегу и, вступив в поединок, сокрушает Змея «шапкой земли греческой». Тот пал на сыру-землю, Д. Н. хочет срубить «змеищу» головы. Змей просит о пощаде, но, пролетая над Киевом, похищает любимую племянницу князя Владимира Забаву (Запаву) Путятишну. Князь Владимир поручает Д. Н. освободить её; он достигает «нор змеиных» (пещер), спускается в них, освобождает Забаву Путятишну и «полоны русские». Этот змееборческий сюжет имеет мн. аналоги (вплоть до св. Георгия и св. Федора Тирона). В былине, по-видимому, в преобразованном виде отражается историч. ситуация, связанная с крещением Руси: ср. мотив купания Д. Н. в реке и убийство змея шапкой греч. земли (из Греции-Византии пришло христианство). В этом контексте Д. Н. былины соотносим с дядей князя Владимира Добрыней, принимавшим участие в крещении новгородцев и упоминаемым в летописи. Отчество Забавы Путятишны возводится к тысяцкому Путяте, устранившему новгородцев, к-рые не желали креститься (ср. старин. пословицу: Путята крести мечом, а Добрыня огнем). Имя Марфиды Всеславьевны, встречающееся в одном из вариантов былины о Д. Н. — змееборце, сопоставляется с именем матери или одной из жён князя Владимира Малфридой и т. п. Однако архаичная подоснова былины очевидна в тесной связи Д. Н. с водной стихией, с речными струями, нырянием, норами, пещерами и др. образами низа. Почай или Пучайная, Пучай-река контаминирует в себе и историч. реку Почайну в Киеве, при устье к-рой происходило крещение киевлян, и образ пучины, дна как обозначения нижнего мира; в этом смысле характерен параллелизм Дуная и Д. Н. и их участие в одном и том же сюжете: «речкой» Дунай и связанный с рекой, водой (Почай, Смородина, Непра, Несей-река, Израй-река и т. п.) Д. Н. оказываются как бы соприродными друг другу персонажами. Не случайно также и то, что имя Добрыня своим суффиксом отсылает к персонажам типа Горыня, Дубыня и Усыня, с одной стороны, и Перынь (Перун, его змееборство), с другой, а корнем \*dobr-/\*debr- к обозначению дна, низа, пучины в индоевроп. языках.

Поединок Д. Н. со Змеем имеет нек-рые параллели в др. былинах, изображающих бой Д. Н. Противниками героя в таких случаях выступают как принципиально враждебные и вредоносные существа типа Бабы-яги, поляницы, так и богатыри своего же круга (ср. бой Д. Н. с Дунаем и примирение их с помощью Ильи Муромца и Алёши Поповича; бой с Ильёй Муромцем; бой с Алёшей Поповичем, где примирение мотивирует отношение «крестового братства», в к-рое вступают участники поединка.)

Др. важный сюжет — Д. Н. и Маринка (Марина, Марина Игнатъевна, от латин. ignis «огонь», т. е. «огненная», ср. Огненного Змея). Маринка не только женщина вольного поведения, принимающая у себя Змея Тугарина, но она «отравщица», «зельница», «кореньщица», «чародейница», изготавливающая приворотные зелья, срезающая следы с земли и сжигающая их с целью нанесения вреда, употребляющая колдовские чары и, в частности, обращающая людей в животных, и сама умеющая обёртываться сорокой, завлекает и Змея Тугарина и Д. Н. к себе в дом, находящийся в дурном месте — в Маринкином переулке, в татарской слободе. Подойдя к её дому, Д. Н. видит целующихся голубей у окошка (или даже целующихся Маринку и Змея). Он пускает в них стрелу, но или никого не убивает, или убивает Змея. Маринка заманивает к себе Д. Н. и предлагает ему себя в жены. Д. Н. удерживается от соблазна, но она пускает в ход колдовские чары (в одном из вариантов ей удаётся женить на себе Д. Н., но их венчание происходит не у алтаря, а в поле, вокруг ракитового куста). Когда попытки Маринки кончаются неудачей, она оборачивает Д. Н. «гнедым туром». На помощь приходит мать Д. Н. Маринка оборачивается птицей, летит к Д. Н.-туру и обещает вернуть ему человеческий облик, если он женится на ней. Д. Н. соглашается с тем, чтобы, став снова человеком, жестоко казнить её; в др. вариантах мать Д. Н. обращает Маринку в «кобылу водовозную», «суку долгохвостую» или в сороку. В сюжете о Д. Н. и Маринке также сочетаются архаические элементы (следы «треугольника» Д. Н. — Маринка — Змей, змееборческие мотивы, магические действия и т. п. вплоть до самого имени Маринки с богатой мифопоэтич. предысторией (ср. Марена, Морена, Мара и т. п.) и историч. реминисценции (ср. мифологизированный образ Марины Мнишек, с её распутством, колдовскими чарами, способностью к оборотничеству: по преданию, она спаслась, также обернувшись сорокой).

Ещё один известный былинный сюжет рисует Д. Н. сватом, добывающим для князя Владимира невесту. На пиру Владимир описывает, какой должна быть его невеста. Богатырь Дунай Иванович указывает на Опраксу королевичу, дочь литов. короля, как носительницу соответствующих качеств. Вместе с Д. Н. они добывают невесту князю. Ритуализованное добывание невесты родственником (старшим) жениха принадлежит к числу архаичных элементов былины; вместе с тем оно связано с историч. эпизодом, засвидетельствованным летописью, когда князь Владимир посылает Добрыню к Рогволоду в Полоцк просить его дочь стать невестой Владимира. Впрочем, известны былины и о женитьбе самого Д. Н. на полянице Настасье (ср. Дуная и Настасью), иногда соединяемые с мотивами купания в реке и поединка со Змеем. Наконец, общеизвестен круг былин с сюжетом «мул: на свадьбе собственной жены» (ср. этот же сюжет в связи с Одиссеем): Д. Н. надолго уезжает в чисто поле в поисках «супротивника»; своей жене Настасье Никулишне

он завещает ждать его 12 лет и лишь после этого выходить снова замуж, но только не за Алёшу Поповича; жена верно ждёт своего мужа, но Алёша приносит ей ложную весть о гибели Д. Н., князь Владимир выступает как сват, просящий Настасью выйти замуж за Алёшу; она против воли вынуждена согласиться — тем более, что князь Владимир угрожает ей; во время свадебного пира появляется Д. Н. в одежде калики или скомороха и просит разрешения поиграть на гусях — тогда Настасья узнаёт в неизв. певце мужа (иногда узнавание совершается с помощью кольца, к-рое Д. Н. бросает в чару, вручаемую им жене); Д. Н. наказывает Алёшу за обман. Илья Муромец выступает примирителем, напоминая, что Д. Н. и Алёша «братъица крестовые»; все признают моральное превосходство Д. Н. и неправоту Алёши.

**ДОЙНА** (молд. дойна, рум. doina) — лирич. нар. песня молдаван и румын, у литовцев — дайна. Д. возникли как пастушеские песни, состоявшие из двух частей: жалобной песни пастуха и радостной песни-танца по возвращении стада домой. Позднее наряду с любовными, лирич. песнями возникают эпич. Д., напр. героич. ; гайдукские песни нар. мстителей, революционная Д. (напр., «Дойна о Хаше»). В современной рум. и молд. Д. отражен новый быт народа. Протяжные мелодии Д. отличаются богатой ладовой основой, асимметричным ритмом, импровизационным складом. Инстр. сопр. в вок. Д. необязательно. Широко распространены также инстр. Д., исполнение на флуере, чимпое, нае (мускале), скрипке или «псевдоинструментах» (листочке дерева, рыбной чешуе и т. п.). Мелодии Д. использовали композиторы Порумбеску, Музическу, Энеску, Няга и др. Название «Д.» носит молд. гос. хор. капелла.

**ДОЙРА** — узб., тадж. и уйгур, ударный инструмент — род бубна: дерев. обечайка - обруч (ок. 400 мм в диаметре), обтянутый с одной стороны кожей. К обечайке с внутр. стороны привешены бряцающие металлические кольца. В зависимости от способа удара (пальцами ближе к краю или к центру) звук Д. приобретает разл. тембр. Д. входит в состав нар. инстр. ансамблей. На Д. с виртуозным мастерством исполняются сложнейшие ритмические фигуры. Нередко нар. танцы сопровождаются игрой на одной только Д.

**ДОЛ**, дул (узб.), доол, дхол (арм.) — род двухстороннего барабана.

**ДОЛИ** — груз., абх. и аджарский ударный инструмент: двухсторонний цилиндрический барабан. Звук извлекают ударами пальцев по одной перепонке или ударами двух палочек по обеим перепонкам.

**ДОЛЯ**, в слав. мифологии воплощение счастья, удачи, даруемых людям божеством; первонач. само слово бог имело значение «доля». Наряду с доброй Д. как персонификаци-

ей счастья в мифологич. и позднейших фольклорных текстах выступают злая (несчастливая, лихая) Д., недоля, лихо, горе, злосчастье, беда, нуж(д)а, бесталаница, кручина, бессчастье, злыдни как воплощения отсутствия Д., дурной Д. Другое персонифицированное воплощение счастья — встреча (др.-рус. устръча), противопоставляемая невстрече (Срећа и Несрећа в серб. нар. поэзии).

**ДОМБРА** (казах.— домбыра, башкир. — думбыра) — казах. щипковый инструмент. Имеет большей частью грушевидный корпус с дерев. декой, длинную шейку и 2 жильные струны, настроенные в кварту, реже в квинту. Звук Д.— тихий и мягкий. Различают 2 типа Д.: зап.-казах., с более тонкой шейкой и 14 навязными ладами (звук извлекается гл. обр. «бряцанием» по струнам, как на балалайке), и вост.-казах., с несколько утолщенной и укороченной шейкой и 7—8 навязными ладами (звук извлекается щипком пальцами). Размер Д. ок. 1200—1300 мм. В 1934 Д. была реконструирована и созданы ее орк. разновидности.

**ДОМОВОЙ**, в вост.-слав. мифологии дух дома. Представлялся в виде человека, часто на одно лицо с хозяином дома, или как небольшой старик с лицом, покрытым белой шерстью, и т. п. Тесно связан с представлениями о благодетельных предках, благополучием дома, особенно со скотом: от его отношения, доброжелательного или враждебного, зависело здоровье скота. Нек-рые обряды, относящиеся к Д., ранее могли быть связаны со скотским богом» Белесом, а с исчезновением его культа были перенесены на Д. Косвенным доводом в пользу этого допущения служит поверье, по к-рому замужняя женщина, «засветившая волосом» (показавшая свои волосы чужому), вызывала гнев Д. — ср. данные о связи Белеса (Волоса) с поверьями о волосах. При переезде в новый дом надлежало совершить особый ритуал, чтобы уговорить Д. переехать вместе с хозяевами, к-рым в противном случае грозили беды. Различались два вида Д. — доможил (ср. упоминание беса-хороможителя в ср.-век. «Слове св. Василия»), живший в доме, обычно в углу за печью, куда надо было бросать мусор, чтобы «Д. не перевёлся» (назывался также доброжилом, доброхотом, кормильцем, соседкой, хозяином, дедушкой), и дворовой, часто мучивший животных (Д. вообще нередко сближался с нечистой силой). По поверьям, Д. мог превращаться в кошку, собаку, корову, иногда в змею, крысу или лягушку. По белорус. поверьям Д. появляется из яйца, снесённого петухом, к-рое необходимо шесть месяцев носить под мышкой с левой стороны: тогда вылупляется змеёныш-Д. (ср. литов. Айтвараса, слав. Огненного Змея, Рарога). Д. могли стать люди, умершие без причастия. Жертвы Д. (немного еды и т. п.) приносили в хлев, где он мог жить.

Иногда считалось, что Д. имеет семью — жену (домаха, домовичиха, большуха) и детей. По аналогии с именами женского духа дома (маруха, кикимора) предполагается, что



древнейшим названием Д. могло быть Мара. Сходные поверья о духах дома бытовали у зап. славян и мн. др. народов.

**ДОМРА** (тюрк.) — рус. щипковый инструмент. Звук на Д. извлекается плектром. Д. применялась нар. музыкантами-скоморохами, создавшими семейство Д. разл. размеров и строев (домришка, домра, домра басистая). Стала выходить из употребления во 2-й пол. 18 в. В 90-х гг. 19 в. 3-струнная Д. по идее В. Андреева была реконструирована и в 1895 включена им в состав балалаечного ансамбля. Реконструированная Д. разл. размеров (475—1100 мм) и звукового диапазона (пикколо, прима, альт, тенор, бас, контрабас) 3 получила квартетный строй (как у балалайки) и полный (хроматический) звукоряд. В 1908 Г. Любимов вместе с мастером С. Буровым создали первую 4-струнную Д. с квинтовым строем (как у скрипки и мандолины), а затем разл. ее орк. разновидности (размером 445—1550 мм). В 1914 Любимов организовал квартет, в 1919 — орк. 4-струнных Д. Большое распространение получила Д. в сов. орк. рус. нар. инструментов — балалаечно-домровых (3-струнная Д.) и домровых (4-струнная Д.).

**ДРАМА НАРОДНАЯ.** Совокупность форм драматич. творчества в разных жанрах (хороводные песни, обрядовая поэзия, представления нар. пьес). Степень драматизации и театрализации в разных жанрах фольклора различна. Она проявляется в двух формах: 1) в драматич. исполнении эпич. и лирич. произв. (драматизированное рассказывание сказки, разыгрывание хороводных песен и эпизодов календарных и семейных обрядов); 2) в представлении нар. пьес. Характерным примером рус. нар. драмы являются "Лодка", "Царь Максимилиан".

**ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ МУЗЫКА.** Музыка др. греков дошла до нас в немногих образцах. Более многочисленные сведения сохранились о греч. муз. теории (работы математиков, в т.ч. Эвклида, Пифагора, Никомаха и муз. теоретиков – Аристоксена, Аристида Квинтилиана и др.) и муз. эстетике (по соч. Платона, Аристотеля, Гераклита, Демокрита,



Дамона и др.). О Д. м. рассказывают мифы (об Аполлоне, Орфее и др.), лит-ра. В центре муз.-эстетических воззрений греков – понятие об этносе. Среди теоретиков были разл. направления – каноники и гармоникки. Терминология, установленная в Др. Греции, - «музыка», «мелодия», «ритм», «гамма» и т.д. – до сих пор употребляется в муз. практике. Греки разработали учения о мелодии (мелопея), ритме, ладах. Основа др.-греч. ладов – тетрахорд. Помимо диатоники, греки знали хроматизм, энгармонизм. Лад, попевки, ритмы и т.п. объединялись понятием ном. Метро-ритмическое строение музыки в большой мере зависело от стихосложения (трохей, ямб,

дактиль, анапест и т.д., осн. на разл. соотношении кратких и долгих слогов). Звуки обозначались греч. и финик. буквами. Первонач. в значительной степени связанная с культом (дифирамбы в честь Диониса, пеаны, посвященные Аполлону), Д.м. постепенно приобрела самостоятельное значение. Вся поэтич. лирика греков пелась (хоровой унисон и сольное исполнение в сопр. китары, авлоса). В трагедиях и комедиях греков звучала музыка (хор, хор. танец, позднее вок. соло и дуэт). Греч. поэты и драматурги были и певцами, музыкантами, композиторами (Алкей, Анакреонт, Арион, Пиндар, Сапфо, Тиртей, Эсхил, Софокл, Еврипид и др.). Певцами были и исполнители эпич. песен (аэды, рапсоды). Др.-греч. лира — эмблема музыки. Музыка занимала большое место в общественной жизни греков. Обучение музыке вошло в систему воспитания детей, пение и игра на инструментах стали составной частью гимнастич. и худож. (т. н. мусических) состязаний. Ок. 6—5 вв. до н. э. начала развиваться INSTR. музыка. Известны имена др.-греч. музыкантов: Терпандр, Сакад из Аргоса, Тимофей из Милета и др.. Существовали союзы певцов и танцоров. В эллинистич. период получили распространение орк.

**ДРЕВНЕЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА.** О муз. жизни Др. Палестины со 2-го тысячелетия до н. э. рассказывают легенды «Ветхого завета». Выдающийся памятник муз.-поэтич. культуры др. евреев — «Песнь песеню», свод любовной лирики. В Палестине были созданы псалмы, религ. песни-гимны, песнопения типа аллилуия; практиковалось попеременное пение 2 хоров (антифон)-, эти формы и жанры вошли в христ. пение. В евр. храмах было мн. музыкантов и певцов, особенно при царе Соломоне (10 в. до н. э.). Славилась своим иск-вом канторы. Монеты сохранили изображения металлических труб евр. священников (хасосры). Среди мнргочисл. евр. инструментов — шойфер (рог), киннор (лира), халиль (свирель), шалишим (тарелки, кимвалы). Муз.-сценического иск-ва у др. евреев не было.

**ДРЕВНЕЙШИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ** — самые ранние из дошедших до нас записей муз. произв.. Наиболее древний — маленький отрывок из трагедии Еврипида «Орест», сохранившийся на одном из папирусов 3 или 2 в. до н. э. (найден и изд. 1892). Предположительно к сер. 2 в. до н. э. относятся 2 дельфийских, гимна Аполлону (найден в 1893 в Дельфах, опубл. 1894). Примерно так же датируется папирус (т. и. берлинский) с 3 вок. и INSTR. отрывками (опубл. 1918); ранее был напечатан (1841) еще один INSTR. отрывок — муз. пример из какого-то трактата. Приблизительно за 100 лет до н. э. была высечена на гробнице Сейкила в Траллах (Лидия, Малая Азия) мелодия застольной песни. Это первая известная нам песенная мелодия (более ранние образцы — декламационного характера); она обнаружена и опубл. в 1883. Ранее всех были открыты 3 др.-греч.

гимна — Музе, Гелиосу и Немесиде; автором их признается критский музыкант 2 в. н. э. Месомед. Эти гимны опубл. В. Галилеи в 1581, но расшифровать нотную запись удалось лишь в сер. 17 в. (дат. ученый М. Мейбом, 1652). Самый ранний документ христ. музыки — гимн семит. происхождения — относится к концу 3 в. Он зафиксирован греч. потными знаками, найден в Египте, опубл. 1922. На приоритет среди Д. м. п. претендовала мелодия вступления к 1-й пифийской оде Пиндара (5 в. до н. э.), опубл. 1650 иезуитом А. Кирхером, но теперь ее считают подделкой.

**ДРЫМБА** — укр. и молд. язычковый щипковый инструмент.

**ДУАДАСТАНОН** — род арфы у осетин.

«**ДУБИНУШКА**» — название рус. нар. (бурлацких) песен с припевом: «Эх, дубинушка, ухнем!» или «Ухни, дубинушка, ухни!» и др. Наиболее древние нар. песни с такими припевами — трудовые припевки рабочих артелей (или бурлацкие припевки). Нар. трудовая припевка «Д.» известна в двух нар. редакциях — мажорной и минорной, опубликованных в 1889 в «Сборнике русских нар. лирич. песен» Н. Лопатина и В. Прокунина. Слова трудовой припевки с обращением к дубинушке были впервые использованы в стих. В. Богданова (журнал «Будильник», 1865). Широкое распространение получила обработка этого стих. А. Ольхиным, ставшая песней еще в 1870-х гг. (опубл. в 1885). С сер. 1890-х гг. «Д.» стала одной из любимейших рабочих песен, всенародную популярность приобрела в 1905—07.

**ДУДА** — то же, что волынка.

**ДУДКА.** 1) Общее название нар. инструментов семейства продольных флейт — сопели и свирели. Типового рус. муз. инструмента Д. не существует. 2) Белорус. дерев. продольная флейта со свистковым устройством и отверстиями для изменения высоты извлекаемых звуков. Общая дл. 400—500 мм. Реконструированные в 1950 Д. с клапанным механизмом введены в состав Гос. орк. нар. инструментов БССР.

**ДУДУК**, дудуки — духовой инструмент: небольшая (ок. 300 мм) трубка с 9 боковыми отверстиями в стенках (для изменения высоты звуков) и двойной тростью. Обычно играют на двух Д.— один исполнитель играет мелодию, а другой извлекает непрерывный звук (органный пункт). Распространен у народов Кавказа. Д. входит и в др. небольшие ансамбли, чаще всего из 2 Д. и дэфа или нагары. В ансамбле песни и пляски Груз. ССР — ведущий духовой инструмент.

**ДУЙ ЧУЗЫ** (от дунг. диалог). Жанр нар. лирич. поэзии любовного содержания исполняемый дуэтом (юношей и девушкой).

**ДУМА** (термин принадлежит фольклористам, старин. название — «рыцарская песня») — нар. укр. лиро-эпич. песня, исполняемая мелодическим речитативом под аккомпанемент кобзы или бандуры. Д. делятся на две осн. тематические группы — историч. («казацкие») и социально-бытовые и отличаются традиц. композицией (запев, развертывание сюжета с частыми лирич. отступлениями и концовка — «славословие»). Для стиля их характерны символические картины, отрицательные параллелизмы, ретардация, тавтологические обороты, единоначатия. Д. состоит из неравнострочных тирад (периодов), завершенных в смысловом и интонационном отношении. Строки неравносложны (от четырех до двадцати и более слогов); рядом стоящие стихи имеют часто одинаковое число ударений и в большинстве случаев скреплены рифмой. Иногда целые тирады охватываются монорифмой. Вот, напр., начало думы «Брат и сестра»: То не сизая кукушка в лесу куковала, Не мелкая пташка в саду щебетала, — Сестра брата издалека призывала, Поклон посылала... И т. д. (Пер. Б. Турганова) К. Ф. Рылеев, хорошо знакомый с укр. фольклором, назвал «думами» свои стихотворения на историч. темы.

**ДУМКА.** 1) Укр. и польск. нар. песня лирич. или лиро-эпич. характера, близкая к думе чертами повествовательности, импровизационности, ладовыми особенностями (напр., увеличенная секунда в мелодии). Пример — «Тяжко-важко в світі жити» на слова Шевченко. Термин введен в 19 в. фольклористами зап. обл. Украины. Распространяется и на нек-рые укр. городские песни-романсы («Дивлюсь я на небо»). 2) Название нек-рых INSTR. и вок. пьес (для фп. Чайковского, Балакирева, В. Зарембы, М. Завадского, для гол. с фп. А. Коципинского, для трио Дворжака, и др.) или отдельных разделов произв. (напр., во 2-й укр. рапсодии для фп. Лысенко, в операх «Галька», «Сорочинская ярмарка»), 3) «Думка» — название гос. хор. капеллы УССР, возникшее из начальных букв первонач. наименования — «Державна українська мандрівна капела» («Гос. укр. разъездная капелла»).

**ДУНАЙ,** 1) в представлении древних славян, в т. ч. русских, — мифологизированный образ главной реки; лексема «дунай» в слав. яз. (отчасти и в балт.) стала нарицательным словом, обозначающим далекую, незнакомую реку, глубокие воды, море, водный разлив, ручей и т. п. Огромное количество гидронимов с элементом «Дунай» образуют мощный слой в слав. (и балт.) «сакральной топографии». Для славян Д. был их исходной родиной («Повесть Временных лет»), память о к-рой сохранялась очень долго. Д. представлялся как своего рода центр, притягивающий к себе все остальные реки. Д. вместе с тем обозначал некий главный рубеж, за к-рым лежит земля, обильная богатством, но и чреватая опасностями. В этом смысле Д. — граница благодатной земли и вожделенная цель всех устремлений. Наконец, Д. — не просто большая река, но и море, путь по морю. У разных

групп славян, особенно у юж. и зап., с Д. ассоциировались мотивы женщины, изобилия и мирной жизни, культ реки, ее плодотворящих вод (ср. мужской род названия реки и предполагаемые женские культы Д.). В вост.-слав. мифо-поэтич., фольклорных и обрядовых текстах образ Д. выступает в разнообразных вариантах — от антропоморфных персонификаций до вырожденных форм типа десемантизированных припевов, междометий и т. п. В песнях Д.— образ вольной девической жизни (девица гуляет у Д., прощается с ним, когда она просватана, и совершает ритуальное омовение; Д. заодно с девицей, когда она не хочет вступать в брак). Предстоящий брак вызывает образы Д. в разных вариантах (слезы девицы «Дунай-речку делают», жених приравнивается к Д., перед браком молодец совершает обряд на Д., в частности, он «стружит стрелки» и пускает их на Д., чтобы они плыли «к девке»). Д. уподобляется золоторогому оленю, помогающему в свадьбе. Сокол или орел обещает молодцу перенести свадьбу на др. берег Д., если в него не будут стрелять. Переправа через Д.— символический образ брака, девушка просит перевезти ее за Д.; девушку вылавливают из Д. (спасение-брак), она роняет в него перстень: кто поймает его, тот станет мужем; гадая о милом, в Д. бросают венки; вылавливание венка — смерть-свадьба. Для приготовления каравая воду берут из Д., и сам каравай пускают плыть по Д. Замужняя женщина поверяет свои тайны и тоску Д.: в него она бросает волосы, чтобы они плыли к отцу-матери, или пускает птицу, чтобы сообщить о себе. С Д. нередко связывается образ смерти. Молодец на коне тонет в Д.— обручение с рекой. Воин, погибая за Д., отправляет коня к родителям с вестью о смерти. Кровь убитого стекает в Д., где милая сыплет песок на камни: когда песок дойдёт до моря, убитый вернется к милой. Занемогший постылый муж просит принести ему воды с Д., жена не спешит, и он умирает. Молодец совершает самоубийство, топясь в Д.: река отзывается выходом из своих берегов. В белорус. песне в результате неудачного брака молодец бросается в Д.: «разженюся, дунайчиком обернуся». Соблазненная девица ищет смерти в Д.: иногда девица случайно тонет в Д. и тогда считается, что она выходит за Д. замуж. Вдова, отчаявшись, бросает в Д. своих детей с просьбой к Д. позаботиться о них; утопление ребенка (часто незаконнорожденного) в Д. нередко становится темой обрядовых песен и баллад. Нередок мотив святости Д., в частности, в рус. заговорах. Особое место образ Д. занимает в рус. обрядовых и игрищных песнях, в святочных «виноградях» с припевом «а ты здунай мой, здунай» или «да и за Дунай». В связи с Д. нередко появляется мотив корабля, бросание перстня, вылавливания чудесной рыбы (ср. «Сокол-корабль» в корабельной обрядовой песне и рус. былине). Иногда Д. становится именем молодца. В др. случаях соответствующий элемент — важная составная часть здравиц и благопожеланий. В рус. эпосе это слово нередко выступает в припеве-концовке («Дунай, дунай, более век не знай» и т.п.). Ряд мотивов, связанных с Д.,

отмечен в рус. былинах (богатырь против Д,-реки, соотнесённой с женщиной или змеем, рогатым соколом, соловьем; Илья Муромец загатил лесом Д. и по просьбе родителей очищает его, убивая рогатого Сокола; Михаил о Потык после брака с Марийкой спасает по просьбе змеи её детей, горящих в ракивовом кусте, для чего приносит воду из Д.). Иногда Д. течёт под Киевом, заменяя Днепр; в др. случаях Д. заменяет Волхов и даже Москву-реку. Обиженные Владимиром богатыри уходят за Д., когда же они возвращаются, то перескакивают через него, причем богатырь Самсон едва не тонет. Из крови Д.-богатыря образуется река. В скоморошине «Птицы» и в былине «Соловей Будимирович» выступает «Дунайское море» — за ним земля, где царство птиц.

2) Мифологизированный образ богатыря в рус. былинах. Былины о богатыре Д. включают сюжеты о поездке Д. и Добрыни Никитича к Литовскому королю, чтобы сосватать его дочь Апраксу за князя Владимира. Разгневанный король заключает Д. в глубокие погреба, но приходит на помощь оставшийся при конях Добрыня, побивающий литов. дружину. Король отпускает Апраксу с богатырями в Киев. Др. сюжет продолжает первый: у литов. короля была и вторая дочь, сестра Апраксы Настасья, с к-рой еще раньше, когда Д. служил у литов. короля, у Д. была тайная любовь (в свое время, когда Д. попал в беду, Настасья выкупила его у палачей и отпустила в Киев). Теперь, когда рус. богатыри приехали за Апраксой для князя Владимира, Настасья уязвлена невниманием к ней Д. На обратном пути богатыри обнаруживают чей-то богатырский след. Д. отправляется на розыски и встречает витязя, с к-рым вступает в бой. Победив его, он вынимает нож для окончательного удара и узнает в витязе Настасью, вонпельницу-полекицу. Она напоминает ему о прошлом, и Д. вновь поддается страсти, зовет Настасью в Киев, чтобы пожениться, в Киеве должна состояться двойная свадьба: Владимира с Апраксой и Д. с Настасьей. На пиру гости предаются похвальбе. В результате Д. и Настасья устраивают состязание в стрельбе из лука. Настасья оказывается меткой, а Д. первый раз недостреливает, второй перестреливает, а на третий попадает в Настасью. Она умирает, а Д. узнает, «распластавши ей чрево», что она беременна сияющим светом младенцем (или даже двумя отроками-близнецами). Д. бросается на свое копье и умирает рядом с женой. Д. превращается в реку Дунай, а Настасья — в реку Настасью. Прошлая вина Д. (тайная связь с девицей Настасьей и оставление ее; тайные связи с враждебной Литвой) привела Д. к гибели.

**ДУНЕН БЕРКАТ**, в мифах ингушей и чеченцев земная благодать, выражающаяся главным образом в изобилии и высоком качестве всего сущего — людей, животных, растений и др. (в отдельных сюжетах признак благодатного времени — безветрие). Появление Д. б. на земле, к-рая была гладкой и без всяких признаков жизни, связывалось с при-

лѣтом огромной белой птицы, из мочи к-рой образовалась вода, из кала — семя. Из воды, растекавшейся по земле, образовались моря, озера, реки, из семени, разносимого ветром, всюду произросли деревья, цветы, трава, злаки и пр. Д. б. находится под покровительством богов. Когда боги гневаются на людей, высыхают реки, скудеет земля, гибнут животные, наступает голод. В нарт-орстхойском эпосе невольным виновником исчезновения Д. б. является Хамчи Патарз: с его появлением на свет оскудевает земля, к-рая прежде была настолько жирной, что из неё можно было выдавливать масло. В одном из сказаний Хамчи Патарз, узнав о том, что он является причиной несчастья человечества, безуспешно пытается покончить с собой, чтобы вернуть Д. б. В др. вариантах прекращение Д. б. связывается с появлением на земле нарт-орстхойцев во главе с Сеской Солсой, грабивших и убивавших людей.

**ДУТАР** (перс, дотар, от до — два и тар — струна) — щипковый инструмент. Распространен у таджиков (дугор), туркменов, узбеков, а также у уйгуров. Состоит из корпуса грушевидной формы (выдолбленного из тутового дерева или склеенного из 9 дощечек), переходящего непосредственно в длинную шейку с грифом, с 13—14 навязными ладами (в основном с хроматическим звукорядом). Имеет 2 струны (шелковые или кишечные). Головка Д. и дека часто инкрустируются костью или перламутром. Звук слабый, нежный. Более простой вид Д., распространенный в горных районах Таджикской ССР, не имеет фиксированных ладов. Настройка струи Д.— по квартам, иногда по квинтам. Размер от 750 (памирский Д.) до 1200—1300 мм (узб., тадж. и кит.). Д. служит для сольного исполнения и аккомпанемента. Реконструированный в сов. время Д. имеет 20 дерев. ладов, сила его звука значительно увеличена. Созданное на основе реконструированного Д. семейство Д. (прима, альт, бас и контрабас) вошло в состав узб. нар. орк..

**ДУХОВНЫЕ СТИХИ** («слова золотые») — нравоучительный жанр др.-рус. нар. поэзии, поэмы и стихотворения на темы о благочестивой жизни, о раскаянии в прегрешениях, о страшном суде и т. д. К категории Д. с. относятся такие нар. произв., как «Голубиная книга», «Алексей божий человек», «Хождение Павла по мукам», «О Егории свехрабром», «О Марко богатом», «Об Иосифе прекрасном», «Об Анике-воине» и др. Форма Д. е.— нар. дисметрический стих, преим. акцентный. Распевались Д. с. каликами переходжими, бродячими сказителями, иногда под аккомпанемент бандуры или скрипицы. Примеры Д. с.:

С трехсложной клаузулой:

Из под той страны, из под восточныя

Выставала туча тёмная, грозная,

Да из той тучи, грозной, тёмная  
Выпадала книга голубиная,  
На славную она выпадала на Фавор-гору,  
Ко чудну кресту к животворящему,  
Ко тому ко камню ко белатырю,  
Ко честной главы ко адамовой... («Голубиная книга»)

С четырехсложной и даже пятисложной клаузулой:

Жил себе на земле славен-богат:  
Пил-ел богатый — сахар воскушал,  
Дороги одежды богат надевал.  
По двору богатый похаживает;  
За ним выходила свышняя раба,  
В руцех выносила мёд и вино:  
- «Испей, мой богатый, зелена вина!  
- Закутай, богатый, сладкие меды»... («Лазарь убогий»)

**ДХОЛ**, доол, гос (арм.) — ударный инструмент, род двухстороннего барабана.

**ДЫЙ**, в вост.-слав. мифологии имя бога. Упомянуто в др.-рус. вставке в южнослав. текст «Хождения богородицы по мукам» и в списках «Слова о том, како погане суще языци кланялися идоломъ» («Дыево служенье»). Контекст позволяет предположить, что имя Д. является результатом ассоциации др.-рус. имени (типа див) с греч. *dios*, Зевс. К этому предположению ведёт и упоминание Д. в трёх ср.-век. новгородских греч. надписях, выполненных тайнописью. Не исключено, что имя Д. представляло собой вариант или результат искажения того же имени (другая его форма — див).



## Е

**ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА.** От древнейшей эпохи дошла устная традиция речитативного исполнения в синагогах отрывков из Библии по условным значкам (т. н. кантилляция). Часть богослужения (хаззанут), исполняемая в импровизационной манере кантором, представляет собой конгломерат мелодичных наслоений разл. эпох и влияний окружающих



народов. Характерный образец синагогальной мелодии — «Кол нидрей». Бытовая Е. м. — одноголосная или унисонная. Для мн. мелодий характерно перемещение полутонов вниз, перенесение увеличенных секунд в др. тетраход, подчеркнутые метрические акценты. По жанру и содержанию евр. песни разнообразны — от скорбных плачей до революционных рабочих песен, от баллад до застольных песен. Разл. танцы составляли репертуар клезмеров

(нар. музыкантов), игравших на свадьбах. Музыка входила в старин. театральные представления (пурим шпили). С исполнением песенок выступали евр. скоморохи и бродер зингеры. В репертуаре основателя евр. театра на яз. идиш, драматурга и мелодиста А. Гольдфадена была представлена нац. оперетта. В разных странах Е. м., сохраняя нек-рые специфические черты, ассимилировала элементы иноплеменной музыки. Композиторы, исполнители, музыковеды, педагоги евр. национальности, воспитанные в культурных традициях разл. стран Европы и Америки, становятся деятелями соответствующих муз. культур (среди них в нач. 17 в. — пионер европ. кам. музыки С. Росси, известный под прозвищем Ebreo). Нек-рые произв. композиторов окрашены евр. колоритом (напр., у Э. Блоха, Д. Мийо, И. Ахрона, Л. Саминского, в СССР — у А. Крейна, М. Гнесина, М. Мильнера, А. Веприка, Л. Пульвера, С. Сендеря и др.). Работа по записи, обработке и изучению евр. муз. фольклора в России началась с 1900 (Ю. Энгель). Видный собиратель и исследователь Е. м. — А. Идельсон (Иерусалим). Новая композиторская школа Е. м. сложилась в Израиле.

**ЕМДЖЕ** (кор.) - в мифологии дух огня и лета; восходит к кит. Янь-ди.

**ЁНВАН**, Ёнсин (др.-кор. «миры»), в кор. мифологии царь драконов, живший в подводном дворце; хозяин водной стихии, главный из водяных духов мульквисинов, среди к-рых он занимает такое же место, как тигр среди духов гор.

Он имеет древнее происхождение и генетически связан с Лун-ваном. Ё. обитает не только в глубоких морях, но в реках и прудах. Цари драконов четырёх морей (вост., зап., юж. и сев.) вместе с жёнами (ёнпуин), дочерьми (ёнгун-агисси), воеводами (ёичангун) и

сановниками (ёнгун-тэгам и ёнгун-тэсин) составляют собственный пантеон духов вод. Возглавляют подводные царства Ё. пяти цветов: зелёный дракон (Чхоннён, Сасин) — страж Востока (Весны), красный (Чоннён) и жёлтый (Хван-нён) — стражи Юга (Лета и Конца Лета), белый (Пэннён) — страж Запада (Осени) и чёрный (Хын-нён) — страж Севера (Зимы). Колесница, запряжённая пятицветными драконами, — средство передвижения небожителей. Дракон свободно передвигается и в воде и в небе. Считалось, что если дракон взлетает на небо, происходит смена династий (первое произв. на кор. алфавите «Ода драконам, летающим в небесах», 1447). В подводном дворце Ё. находят приют Солнце и Луна. Подводный дворец представлялся утопическим царством, и Ё. мог приглашать туда даже людей. Детёныши Ё. могли превращаться в людей и жить в земном мире, общаясь с подводным царством. По нар. поверьям в Ё. превращаются большие змеи (Имуги) после долгого лежания в воде; найдя драгоценную жемчужину (Еый поджу), они взлетают на небо. Государь после смерти мог в образе Ё. выступать духом — защитником страны. Считалось, что явление дракона во сне будто бы приносит человеку счастье.

Культ Ё. был известен у др.-кор. племён с периода Трёх государств (1 в. до н. а.— 7 в. н. э.). Дракон, видимо, под влиянием южной океанической культуры, был тотемом др.-кор. племён. Мать одного из основателей гос-ва Силла родилась из левого ребра петушиного дракона (керён); мать правителя Пэкче У-вана (7 в.) забеременела от дракона; дух Чхоёна был сыном дракона вост. моря и т. д. Ё. повелевал тучами и осадками. 15 числа 6-й луны, в день омовения головы и расчесывания волос (Юдуналь), в старину в Корее устраивалось моление с жертвоприношениями Ё. о ниспослании дождя и урожайном годе. В ряде мест Кореи существовало гадание, наз. «драконова вспашка» (ённый паткари). Во время зимнего солнцестояния водоёмы покрывались льдом, но подтаявший на солнце лёд выглядел как бы вспаханным сохой. Местные жители считали, что это проделки Ё. Если льдины выстраивались с юга на север, то год обещал быть урожайным; если с запада на восток, то — неурожайным; если льдины расходились в разные стороны, то — средним. В кор. нар. календаре 5-й день 1-й луны называют «днём дракона» (ённаль); считалось, что если в этот день зачерпнуть воды в колодце, в к-ром дракон накануне откладывает яйцо, в течение всего года в доме будет благополучно. Ё.— распространённый персонаж в кор. фольклоре и ср.-век. лит-ре. Изображения дракона — атрибуты сана правителя, особенно в период Коре (10 —14 вв.).

**ЁНДОН**, в кор. мифологии один из домашних духов. Прячется за самой большой балкой в доме в течение 2-й луны, строго следя за чистотой и угрожая в случае её несоблю-

дения пожаром. Согласно одному из преданий, Ё. стала душа рыбака, к-рый погиб, околдованный красавицей с девичьего острова, куда его прибило после кораблекрушения.

**ЁНДЫН**, Ёндон (Ё. хальмони, «Бабушка Свет духа», Ё. тэгам, «Её высокоблагородие Ён-дын»), в кор. мифологии женский дух ветра и дождя. Каждый год в первый день 2-й луны Ё. спускается с небес на землю в сопровождении либо дочери, либо невестки и до 15 числа пребывает на кухне. Для их обитания к потолку подвешивается дерев. крюк с ветками, напоминающими вязальные крючки, к к-рым прицепляется на соломенной веревке спица. Отсюда Ё. строго следит за чистотой в доме. 14 числа устраивается большая церемония по проводам Ё. Считается, что, если Ё. сопровождает невестка, их поражает эпилептический припадок, и надо ждать штормового ветра, к-рый уничтожает посеы и топит суда. В народе этот ветер, дующий на юго-вост. побережье Кореи особенно часто во 2-ю луну, называют «Ё. парам», и для предотвращения опасности крестьяне, рыбаки, мореходы устраивают молебен с жертвоприношениями Ё. и её невестке. Культ Ё. известен с периода Коре (10 —14 вв.).

**ЁНО-РАН И СЕО-НЁ**, в кор. мифологии супружеская пара, олицетворявшая солнце и луну. Согласно «Самгук юса» и «Силла суиджон» на берегу Вост. (Японского) моря жила во времена правителя древнего кор. государства Силла Адалла-вана (154 —184) супружеская пара Ё. и С. Однажды Ёно-ран пошёл за морской капустой, и вдруг перед ним возникла скала (по др. версии,— рыба), к-рая доставила его в Японию, где он стал правителем. Сео-нё, не дождавшись мужа, пошла на берег и обнаружила его соломенные туфли. Когда она поднялась на скалу, та начала двигаться и привезла её в Японию. Супруги встретились, но в Силла неожиданно перестали светить солнце и луна. Придворный астролог доложил правителю, что это произошло оттого, что духи солнца и луны в образе Ё. и С. покинули страну. Тогда правитель отправил послов в Японию с просьбой, чтобы те вернулись. Но Ё. и С. отказались, сославшись на волю небес, и предложили взамен взять с собой сотканный Сео-нё тонкий шёлк, к-рый следовало в качестве дара принести при жертвоприношении небу. По совету послов правитель так и сделал, и в Силла снова засияли солнце и луна. В предании о Ё. и С. отражено раннее политическое и культурное влияние Кореи на Японию. Сходные мотивы встречаются и в япон. памятнике «Нихонсё-ки» в предании об Амэ-но Хибоко, а также в вороньих мифах о похищении небесных светил у палеоазиат. народов. Нек-рые исследователи интерпретируют имена этих солярных супругов — Ено как «расширяющийся ворон», а Сео как «сужающаяся ворона». Имя Ёно-ран, видимо, сохранилось в названии уезда Ёньиль («Встреча солнца»), месте рождения этого предания, на берегу Японского моря в пров. Кёнсан-Пукте.

**«ЕР-ТАРГЫН»**, казах. героическая нар. поэма. Сюжет ее соотнесен с историч. событиями 15 в. Осн. идея поэмы — призыв к единству, к прекращению междоусобных войн. Герой поэмы Ер-Таргын представлен как богатырь, заступник народа, защитник родины от иноземных захватчиков. Вместе с ним действует его верная подруга красавица Ак-Жунус.

**ЕРУСЛАН ЛАЗАРЕВИЧ**, Руслан, Уруслан Залазарович (в древнейшем рус. списке 17 в.), герой фольклора и др.-рус. книжной сказочной повести. Имя Е. Л. и нек-рые сюжеты (поиски богатырского коня Араша — ср. Рахш, бой Е. Л. с сыном) восходят к иран. эпосу о Рустаме («Шахнамэ»). Мотивы иран. эпоса были заимствованы при тюрк. посредстве: Арслан («лев», рус. Руслан) — тюрк. прозвище Рустама, отец Е. Л. Залазар — отец Рустама Заль-зар. В героических странствиях Б. Л. вступает в единоборство с богатырями-соперниками, чудовищами (в т. ч. с трехголовым змеем, к-рому в жертву предназначалась царская дочь), вражескими полчищами. Чтобы вернуть зрение ослеплённому врагами царю Картаусу (Киркоусу, ср. Кайкавус), своему отцу и 12 богатырям, Е. Л. должен сразиться с «Зелёным (вольным) царём Огненным щитом» (ср. царь Огонь в рус. сказке) и добыть его желчь (кровь и печень). По дороге Е. Л. встречает дев-птиц, одна из к-рых переносит его в царство царя Огненного щита. Там он видит поле боя с головой великана-богатыря, к-рая рассказывает о спрятанном под ней мече-кладенце: только им можно убить царя и лишь при помощи хитрости. Царь Огненный щит, сидя на восьминогом коне (ср. Слейпнира), не подпускает близко противников, сжигает их. Е. Л. нанимается на службу к царю, обещает добыть меч-кладенец, сам же тем мечом поражает царя (того можно ударить мечом лишь один раз — от второго удара он воскреснет: ср. сходные поверья об убийстве Огненного Змея). Е. Л. женится на спасённой от змея царевне, затем уезжает в солнечный город (девичье царство), где остаётся с царицей города. Тем временем рождается и подрастает его сын богатырь Еруслан Ерусланович. Он подъезжает к солнечному городу и вызывает Е. Л. на бой: в трудном поединке Е. Л. узнаёт сына по кольцу и возвращается с ним к жене (ср. также бой Ильи Муромца с сыном).

**ЁХОР** — бурят. нар. хороводный танец. Муз. размер 2/4. Сопровождается пением.

## Ж

**ЖАЛЕЙКА**, брёлка – рус. духовной тростевой муз. инструмент (распространен также у белорусов): дерев. трубка с 3-7 боковыми отверстиями, снабженная с одного конца рас-трубом из коровьего рога или бересты, а с другого – одинарной тростью. Общая дл. Ж. 140-200 мм. Для двухголосной игры иногда применяют парные Ж.: обычно одну с 3, а другую с 5 отверстиями. Звукоряд Ж. с 5 боковыми отверстиями для изменения высоты извлекаемых звуков. Звук Ж. сильный и несколько резковатый. Ж. применяют для сольного исполнения нар. песен и танцев, а также в ансамбле с однородными или др. муз. инструментами. Ж. иногда входит в состав балалаечно-домрового орк..

**ЖАЛМАУЫЗ КЕМПИР**, у кыргызов и казахов (желмогуз кемпир) демоническое существо в образе старухи, нередко с семью головами. Обычно олицетворяет злое начало. Ж. к.— людоедка, похитительница детей; в образе лёгкого она плавает на поверхности воды, а когда приближается человек, превращается в семиглавую старуху, хватая его и вынуждает отдать сына (сказка «Ер-Тос-тик»). Существует мнение, что образ Ж. к. (как и близкой ей мыстан кемпир казахов) восходит к культу матери-покровительницы. На это указывают присущие ей иногда функции шаманки-волшебницы, хозяйки родового огня, владычицы и стража «страны смерти». (Черты доброй бабы-яги, покровительницы героя, Ж. к. сохранила в нек-рых волшебных сказках.) У кыргызов разновидность Ж. к.— демон мите, представлявший старухой в лохмотьях, к-рая живёт в горах, в лесу, далеко от человеческих жилищ. Она увлекает девушек в свой шалаш и незаметно сосёт у них из колена кровь; когда жертва ослабеет, мите её съедает. Мите близок демон жалмавыз [ялмавыз (карчык)] казанских татар. Аналогичный персонаж имеется в мифологиях уйгуров и башкир [колдуныя-людоедка ялмоуз (ялма-уыз)], узбеков [старуха-людоедка ялмовиз (кампир) или жалмовиз (кампир)] и ногайцев (елмавыз).

**ЖАНР ФОЛЬКЛОРА И ЛИТЕРАТУРЫ.** Исторически возникшая модификация рода, обладающая устойчивыми, повторяющимися особенностями, в зависимости от к-рых различаются следующие фольклорные и лит. жанры: в эпосе - былина, сказка, роман, повесть и т.д.; лирике - песня, элегия и т.д.; драме - трагедия, комедия, драма. Частным конкретным выражением жанра является вид.

**ЖАНЫЛМАЧ** (кырг.) Скороговорки.

**ЖАРАМАЗАН** (кырг.). Жанр кырг. обрядовой поэзии.

**ЖАРАПАЗАН** (казах.). Обрядовая песня, исполняется во время религ. праздника рамазана. В уйгур. и узб. фольклоре наз. рамазан.

**ЖАР-ЖАР** (кырг., казах., каракалп.). Происходит от слова «жар» — любимый, любимая. Традиц. обрядовая песня, исполняемая обычно на свадьбах (тоях) женским и мужским хором поочередно. Жар-жар включает в себя элементы драмы, айтыса и хор. пения. В уйгур. и узб. поэзии «яр-яр», или «ер-ер». На рус. яз. яр-яр звучит так: Краса стремительной реки — Утесы скал, яр-яр! А брови девушки моей Краше похвал, яр-яр! Что ни надень, то и пойдет К твоим глазам, яр-яр! На свадьбе надо песни петь — На то байрам, яр-яр! Валят к нам валом женихи — Все стук да стук, яр-яр! А ровню дочери моей Найдешь не вдруг, яр-яр! Эй, песня, свадьбу украшай! И радость пой, яр-яр! Девичья свадьба, как цветок Как луч весной, яр-яр! Не плачь же, девушка, не плачь, Пир этот твой, яр-яр! И, словно золотой блестит, Дом этот твой, яр-яр!

**ЖАР-ПТИЦА**, в вост.-слав. сказке чудесная птица. Согласно рус. волшебной сказке, каждое перо ее «так чудно и светло, что ежели принесть его в тёмную горницу, оно так сияло, как бы в том покое было зажжено великое множество свеч». Золотая окраска Ж.-п., её золотая клетка связаны с тем, что птица прилетает из другого («тридесятого») царства, откуда происходит всё, что окрашено в золотой цвет. Ж.-п. может выступать в роли похитителя, сближаясь в этом случае с Огненным Змеем: она уносит мать героя сказки «за тридевять земель». Сравнительный анализ позволяет предположить древнюю связь Ж.-п. и словац. «птицы-огневика» с др. мифологич. образами, воплощающими огонь, в частности с Рарогом, огневым конём-птицей.

**ЖАРШИ** (казах., от слова «жарялау» — объявлять). Спец. назначенный глашатай с муз. инструментом в руках, верхом на коне объезжающий места, где собираются гости. Жарши, как правило, не только объявляет о начале тоя, но и импровизирует, приветствует наиболее важных лиц, прибывших на празднество, своеобразный акын-тамада.

**ЖЕЗ ТЫРНАК** («медный коготь»), у казахов злое демоническое существо в облике красивой молодой женщины с медным носом и медными когтями. Ж. т. обладает чудовищной силой и громким пронзительным голосом, своим криком она убивает птиц и мелких животных. Сохранились мифы об удачливых охотниках, сумевших победить Ж. т. Согласно одному из них, поздним вечером к охотничьему костру вышла молодая женщина, к-рую охотник пригласил разделить трапезу. Так как она всё время, даже когда ела, закрывала нос рукавом, он догадался, что перед ним Ж. т. После её ухода охотник положил у костра бревно, накрыл его своей одеждой, а сам влез с ружьём на дерево. Когда ночью Ж. т., вернувшись, бросилась на бревно, охотник метким выстрелом убил демона. Подоб-

ные мифы бытовали и у кыргызов, называвших духа джез тырмак или джез тумшук («медный нос»). Сходные образы имеются и у тувинцев [дух чулбус (шулбус)] и бурят (му-шубун).

**ЖЕЛЬДИРМЕ** (казах., букв. — рысистый бег) — нар. форма стиха в казах. поэзии; быстрый, энергичный речитатив, употребляемый в нар. поэмах, в противоположность спокойному повествовательному стиху джир.

**ЖЕМИНА** (литов. *Zemina*), в литов. мифологии богиня земли, персонифицированная земля, ср. *zeme* «земля» (известна по источникам с 16 в.). Ж. занимает второе место в пантеоне после Перкунаса, возможно, она — жена громовержца. В фольклоре она связана с ним, с солнцем и месяцем. Пользовалась особым почитанием. Ей приносили жертвоприношения, сопровождая их заклятием: «Дорогая Земля, ты даёшь мне, и я даю тебе»; в бороде клали хлеб, на землю лили пиво, перед сном старики целовали землю со словами: «Земля, моя мать, я произошёл от тебя, ты кормишь меня, ты носишь меня и после смерти ты похоронишь меня» (ср. латыш. *Zemes mate* — мать земли и т. п.). К земле часто обращались в заговорах, в частности от укуса змей. У Ж. был брат Жемепатис, «господин земли» (возможно, близнец).

**ЖИВОТНЫЙ ЭПОС**, произв. разных эпич. жанров, герои к-рых — животные. В устной или письменной форме — достояние всех народов мира: антич. комический эпос «Война мышей и лягушек», сказания инд. сб-ка «Пан-чатантра» и его араб., греч. и перс. варианты, фольклорные сказки о животных, басни Эзопа, Ж. Лафон-тена, И. А. Крылова, ср.-век. латин., франц., нем. и нидерл. эпос о Лисе и поэма И. В. Гёте «Рейнеке-Лисз». Чаще всего термин применяется к ср.-век. эпосу и нар. сказкам о животных. В басне в отличие от сказки образы животных всегда аллегория, характера. Традиционность образов Ж. э. сопрягается с возможностью их иносказательного истолкования и использования как средства социальной сатиры.

**ЖНИВНЫЕ ПЕСНИ.** (рус.) Жанр календарно обрядовой поэзии, относящейся к осеннему обряду, сопровождающий уборку урожая.

**ЖОКТАУ** — древний лиро-эпич. жанр казах. поэзии. Обрядовая песня-плач, исполняемая на поминках и похоронах; напоминает рус. плачи-причитания; плачи, сложенные в честь нар. героев и знаменитых людей.

**ЖОКТОО** (кырг.). Входящие в семейную обрядовую поэзию поминальные песни. Напр.: «Карогул ботом».

**ЖОМОК (кырг.).** Распространенный в кырг. устном нар. творчестве с древнейших времен жанр сказки.

**ЖРАУ** – каракалп. нар. сказитель, сопровождающий свое повествование игрой на кобузе (см. Кобыз).

**ЖУБАТУ** (казах.). Обрядовая песня, в к-рой выражается горечь и сожаление об умершем, а также призыв к смирению и успокоению, обращенный к родственникам покойного.

«**ЖУРАВЕЛЬ**» - укр. плясовая песня. Счет 2/4 или 4/4. Танцующие подражают движениям и повадкам журавля. Тему «Ж.» использовали Чайковский (финал 2-й симфонии), Аренский (вариации для 2 фп.) и др.

**ЖЫР** — стихотворная форма, наиболее распространенная в казах., каракалп., кырг. (ыр), тат. и башк. (йыр) нар. поэзии: семи-, восьмисложный стих. Обыкновенно исполняется речитативом под аккомпанемент кобыза или домбры. Чисто декламационное чтение произв. типа «жыр» свойственно уже нашему времени. Ж. не имеет четко выраженной строфической формы, хотя в крупных эпич. произв., к-рые, как правило, написаны Ж., имеются отдельные четверостишия, шестистишия, скрепленные общей рифмой. Стихи в Ж. объединены между собой не строфическим построением, а более крупной, нежели строфа, поэтич. единицей, к-рую можно назвать периодом. Она высказывается как бы на одном дыхании, напр. (стихотворение казах. поэта-классика Махамбета Утемисова «Боевого коня не покрыв седлом»): Боевого коня не покрыв седлом И точеной пики не взяв с собой, Не изъездив вольных просторов верхом Так, чтоб грудь рассекала воздух степной; Тебеньки у седла в поту не сгноив, И потник свой, как масло, не растопив, Шесть малта не имея пищи дневной, С боевого коня всю жизнь не сходя, Так, что дома покинутый сындитя Станет взрослым и сам обрастет бородой; Не изведав голод, жажду и зной, Не сдружившись в пути с ненастьем, нуждой, Когда редок и мяса кусок простой; Не покинув ложа супруги своей, Не познав долготы бессонных ночей, А к утру не став бледней мертвеца; Не кладя тебеньки др. стороной, Кол железной подушкой не подложив, В старый череп голову не превратив,— Не достигнет успеха герой! (Пер. А. Никольской) Являясь самой распространенной формой кырг. и казах. фольклора, о чем свидетельствует кырг. эпос «Манас», Ж. используется и в современной поэзии.

**ЖЫРАУ** (кырг., казах., каракалп.). Так в древности называли акына. Певец, к-рый не только исполнял, но и создавал песни и стихи дидактического характера.



**ЖЫРШИ** (казах.). Происходит от слова «жыр» (песня, стих). Жырши исполнители и распространители уже созданных др. акынами песен, а потому менее авторитетные в народе по сравнению с акынами-импровизаторами, создателям песен. Однако наиболее искусные жырши добивались довольно широкой известности напр., Айса Байтабынов.

**ЗАВЯЗКА** — начало противоречия (конфликта), составляющего основу сюжета, исходный эпизод, момент, определяющий последующее развертывание действия худож. произв. З. может быть глубоко мотивированной предшествующим изложением экспозиции, и в этом виде она сообщает повествованию логическую последовательность и ясность. Но З. может быть и внезапной, неожиданной, немотивированной, открывающей произв. без всякой экспозиции, и тогда она придает особую остроту развитию действия.

**ЗАГАДКА** — вид устного творчества; замысловатое иносказательное описание предмета или явления, предлагаемое как вопрос для отгадывания; задается с целью испытать сообразительность, развивает способность к поэтич. выдумке. Такое назначение обнаруживает худож. природу З. В обиходных вещах и прозаических явлениях З. открывает поэтич. сторону. Описание предмета сочетается с его эстетической оценкой: «Не князь по породе, а ходит в короне» (петух), «Стоит Егорий в полу- угорье, копьем подпирается, шапкой покрывается» (стог). Нар. эстетика обнаруживает в З. свою трудовую основу. Она выражается в предметах З. (соха, жернова, мельница и пр.), в характере иносказаний — образах, посредством к-рых описывается умалчиваемый предмет («Секу, секу — не высеку, рублю, рублю — не вырублю» (солнечный луч). Поэтич. представления в З. нередко связаны с бытом из историч. прошлого народа: «Крепь-город да Белгород, а в Беле-городе воску брат» (куриное яйцо); здесь предмет З. уподоблен строению ср.-век. города. З. воспроизводит мир в разнообразной диалектике объективных связей: «От воды родится, воды боится» (соль). Образность З. нередко условного характера и опирается на традицию: «Бурая корова через прясло глядит» (солнце). Образы таких загадок навеяны мифологией и древними условными обозначениями, с к-рыми З. связана в своем происхождении. Традиц. условность в З. получила худож. мотивировку. Классовые симпатии и антипатии в З. преим. выражены через образы, используемые как иносказания: «Стоит попадья, тремя поясами подпоясана» (кадка). Помимо широко распространенной метафорической иносказательности, в З. столь же часты метонимии: «По горам, по долам ходит шуба да кафтан» (овца), олицетворения: «Сутул, горбат, все поле перешел, все сулоны перечел» (серп), разл. сравнения, в т. ч. отрицательные: «Рябо, да не пес, зелен, да не лук, вертится, как бес, и повертка в лес» (сорока). Вместо описаний нередок диалог: «Криво да мимо, куда побежало?» — «Зелено лукаво, тебя стерегчи» (околица и поле). Многообразная ритмика З. всегда связана с характером воспроизводимого предмета: «Потату-потаты! Токату-токаты! И яички ворохом несутся» (молотьба), «Через путь прядыш!» (заяц).

**ЗАГОВОР** (говорить). Жанр заклинательного фольклора, словесная формула, к-рой придавали значение средства воздействия на окружающий мир. З. тесно связан с магическими обрядами и сам являлся одним из видов магии. З. имели разл. назначение: привороты, обереги, наговоры и т.п. В З. широко использовались изобразительно-выразительные худож. средства (звуковые повторы, ритм и т.п.).

Напр.: заговор на грибы и ягоды

«Я иду в лес, клещ лезь на лес, а змея за угоду полезай под колоду».

**ЗАИМСТВОВАНИЕ**, одна из форм лит. связей; обращение к уже существующим идеям, сюжетам, образам и т. д., а также к фольклорным и мифологич. источникам. Нередко содержит элементы подражания и пародии, стилизации, реминисценции. З. может быть сознательное, обычно с установкой на собств. худож. версию заимствованного, и бессознательное, бытующее в фольклоре и лит-ре, опирающихся на канон. Следует также различать З. и случайные совпадения, сфера к-рых в иск-ве довольно велика, З. могут носить характер «продолжения» (развития и углубления) к.-л. образа, темы «первоисточника», диалогические связи с ним или же полемические отталкивания. З. свойственны переосмысление оригинала, элементы его интерпретации. Так, Прометей — образ, заимствованный Эсхилом из Гесиода, — из хитрого обманщика богов превращается в героя, бросившего им вызов. В лит-ре Возрождения З. из антич. лит-ры являлись важнейшим компонентом произв.. В лирике З. поэтич. тем, мотивов, символич. образности, ритмики, прямое цитирование находит наиболее отчетливое выражение. З. не следует смешивать с эпигонством и плагиатом.

**ЗАКЛИНАНИЕ** (от «заклинать») — магический заговор, имеющий характер приказа, запрещения, страстной просьбы и т. п. (напр., для удачного улова рыбы удочкой: «Рыба свежа, наживка сильна, клюнь да подерни, ко дну потяни»), З. и заговор в разговорной речи трактуются как синонимы.

**ЗАНЖИРЛАМА** (азерб.). Стихотворение, после каждой строки к-рого имеется короткий однострочный повтор-припев. По форме напоминает мустазад, однако в -отличие от него создается не арузом, а метром бармак.

**ЗАПЕВ**, зачин — краткая вступительная часть устного нар. произв. (былины, историч. песни, сказки и др.), подготовляющая слушателя к дальнейшему повествованию; выражается обычно в канонической, стилистически выработанной, определенной форме:

- 1) Как было то у нас на святой Руси,  
На святой Руси, в каменной Москве...
- 2) Во славном городе во Киеве,

У ласкова князя Владимира...

3) В некотором царстве, в некотором государстве жил-был...

Аналогичное явление З. встречается в классич. памятниках нар. эпоса, напр. обращение к музе в поэмах Гомера:

Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который... («Одиссея»)

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына... («Илиада»).

Начало хор. песни, исполняемое одним или несколькими певцами (запевалами), после чего песню подхватывает весь хор. В ряде случаев – первая фраза или половина песенной мелодии. В нар. песнях З. часто варьируется в процессе куплетного повторения мелодии. З. былины «Соловей Будимирович» использован в опере «Садко» (хор «Высота ль, высота поднебесная»).

**ЗВУКОПИСЬ.** Подбор звуков в стихотворной речи, имеющий художественно-выразительное значение. Встречается в фольклоре всех народов.

Напр.: рус. поговорка, в к-рой отчетливо ощутима игра звуков «р», «о», «ж»:  
«Своя рогожа чужой рожи дороже».

**ЗВУКОПОДРАЖАНИЕ.** Один из видов звукописи, когда используются слова, звучание к-рых как бы намекает на звуковые особенности изображаемых явлений. Напр.:

Долго мчался герой Алмамбет,  
Долго под ним скакал Сарала.  
Вот увидал перевал Сарала,  
Где жеребенком играл Сарала,  
Прах, который топтал Сарала,  
Травку, которую рвал Сарала. («Манас»)

**ЗЛЫДНИ,** злыдень, в вост.-слав. мифологии злые духи, маленькие существа, к-рые, поселившись за печкой (как домовой), остаются невидимыми и приносят дому несчастья. Укр. и белорус. пословицы и речения упоминают З. в контексте, обычном для древних мифологич. персонажей: укр. «Бодай вас злидни побили!» — пожелание несчастья, «к злидню» — к чёрту.

**ЗМЕЙ ГОРЫНЫЧ,** в рус. былинах и сказках, представитель злого начала, дракон с 3, 6, 9 или 12 головами. Связан с огнем и водой, летает по небу, но одновременно соотносится и с низом — с рекой, норой, пещерой, где у него спрятаны богатства, похищенная царевна (или три царевны), знатная невеста, «русские полоны»; там же находится и многочисленное потомство З. Г.— «змеёныши» (впрочем, они часто бывают и «во чистом поле», где их «потаптывает» своим конём эпич. герой). З. Г. не всегда чётко отличим от др.

сходных образов — Змей Тугарин, Змиулан, Огненный Змей, просто Змей и т. п. В былинах З. Г. («люта змея» и т. п.) обычно появляется в сюжете «Добрыня и Змей», в двух его кульминационных точках: первый раз, когда Добрыня Никитич купается в Пучай-реке, и второй раз, когда тот же богатырь спускается в норы З. Г. и освобождает племянницу князя Владимира Забаву Путятишну. Появление З. Г. сопровождается грозным шумом, как «дождь дождит» и «гром гремит». Основное оружие З. Г. — огонь. Добрыня ухитряется нанести З. Г. сокрушительный удар «шапкой (шляпой) греч. земли». З. Г. пал на сыру землю и взмолился к Добрыне о пощаде, предлагая написать «велики записи немалые» не съезжаться в чистом поле и не устраивать кровопролития. Добрыня соглашается и отпускает З. Г. на свободу. Возвращаясь к себе и пролетая над Киевом, З. Г., однако, нарушает «записи» и похищает Забаву Путятишну, спрятав её в своих норах. Князь Владимир посылает Добрыню освободить свою племянницу. По пути, в чистом поле, Добрыня «притоптал» «много множество змеёнышев». Откинув железные подпоры и отодвинув медные запоры, он спускается в змеиные норы и прежде всего освобождает «полоны»: князей и бояр, рус. могучих богатырей. После этого он выводит из нор от З. Г. Забаву Путятишну. З. Г. обвиняет Добрыню в нарушении «записей» и уничтожении «змеёнышев», вторжении в «норы змеиные» и не соглашается отдать Забаву Путятишну «без бою, без драки, кровопролития». Но второй поединок не состоялся: Добрыня указал, что первое нарушение «записей» было делом З. Г.

В сказках со З. Г. связан ряд мотивов: З. Г. полюбился царевне; он учит ее извести брата-царевича, но гибнет, будучи разорванным «охотой» Ивая-царевича; в другом сюжете З. Г. служит поваром у Ивана — купеческого сына, обольщает его жену Елену Прекрасную, изводит с нею Ивана — купеческого сына, но погибает. В нар. низшей мифологии З. Г. также хорошо известен: особую опасность он представляет для женщин, •ступая с ними в связь.

Имя З. Г. отсылает к образу Огненного Змея, известного как в слав. (ср. серб. Змей Огненный Волк), так и в иных традициях (иран. Ажи Дахака, букв.— «Змей Горыныч»; Горыныч как Горыня, баба Горынинка и др.— от глагола «гореть» и лишь вторично от слова «гора»: иногда появляется мотив З. Г. на горе).

**ЗМИУЛАН**, в вост.-слав. мифологии персонаж, одно из продолжений образа Огненного Змея (см. также Змей Горыныч) и Белеса. В белорус. и рус. сказках царь Огонь и царица Маланьница (молния) сжигают стада царя З., к-рый прячется от них в дупле старого дуба: ср. осн. миф слав. мифологии о противнике громовержца змее, обладателе стада, к-рый прячется в дереве, и др.

**ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ** (Знаменный распев) — система старин. православных культовых напевов. Название происходит от др.- слав. «знамя» — певческий знак. Знамена (или крюки) применялись для записи напевов. З. р. имеет разл. варианты, связанные с формами церк. службы (большой и малый З. р.), с именем народа, города (болг., киевский З. р. и т. п.) или же предполагаемого автора (Лукошков, Баскаков З. р. и т. п.). Большинство вариантов относится к 17 в. З. р. осн. на системе осмогласия. Напевы каждого гласа слагаются из попевок. Текст мог быть распет разными мелодическими приемами, что предоставляло значительную творческую инициативу церк. певчим. Начиная с 16 в. имеются письменные свидетельства многогол. исполнения З. р., особенно развившегося во 2-й пол. 17 в. З. р. был канонизирован православной церковью во 2-й пол. 18 в. в виде свода осн. одногол. песнопений. В многогол. изложении (фактически принятом церковью со 2-й пол. 17 в.) З. р. подвергался более или менее свободному варьированию, особенно в 18 и 19 вв. (обработки Бортнянского, Львова, Кастальского и др.). Одногол. форма З. р. сохранилась только у старообрядцев.

## И

**ИВАН ДУРАК**, Иванушка Дурачок, мифологизированный персонаж рус. волшебных сказок. Воплощает особую сказочную стратегию, исходящую не из стандартных постулатов практического разума, но опирающуюся на поиск собств. решений, часто противоречащих здравому смыслу, но в конечном счете приносящих успех (существуют сказки, где И.Д. пассивный персонаж, к-рому просто везет, но этот вид сказок – результат определенной вырожденности); ср. также образ Емели-дурака, другого «удачника» рус. сказок. Социальный статус И. Д. обычно низкий: он крестьянский сын или просто сын старика и старухи, или старухи-вдовы (иногда он царский сын, но «неумный» или просто дурак; иногда купеческий сын, но эти варианты не являются основными). Нередко подчёркивается бедность, к-рая вынуждает И. Д. идти «в люди», наниматься «в службу». Но в большей части сказок ущербность И. Д.— не в бедности, а в лишённости разума, наконец, в том, что он последний, третий, самый младший брат, чаще всего устранённый от каких-либо «полезных» дел. Целые дни И. Д. лежит на печи (ср. Иван Запечный, Запечник), ловит мух, плюёт в потолок или сморкается, иногда он копается бесцельно в золе (Иван Попялов), если И. Д. призывают к полезной деятельности, то только для того, чтобы сбросить с себя собств. обязанности: так, старшие братья, к-рые должны ночью сторожить поле от воров, посылают вместо себя И. Д., а сами остаются дома и спят. В сказке, где И. Д.— купеческий сын, он ведёт беспутный образ жизни, пропадая по кабакам. Существенно противопоставление И. Д. его старшим братьям (чаще всего выступающим без имён): они делают нечто полезное (иногда, обычно косвенно указывается, что старший брат пахал землю, а средний пас скот), тогда как И. Д. или ничего не делает, или делает заведомо бесполезные, бессмысленные (иногда антиэстетические, эпатирующие др.) вещи, или же выступает как заменитель своих братьев, нередко неудачный, за это его просто бьют, пытаются утопить в реке и т. п. Ср. известный мотив — ритуальное битвё и поношение дураков, напр., во время ср.-век. «праздников дураков». Он не женат в отличие от братьев и, следовательно, имеет потенциальный статус жениха. Место И. Д. среди братьев напоминает место «третьего», младшего брата типа Ивана-Третьего (Третьяка) или Ивана Царевича. Обычная завязка сказок об И. Д.— поручение ему охранять ночью могилу умершего отца или поле (гороховое) от воров или нек-рые др. обязанности (напр., снести братьям в поле еду и т. п.). Иногда он выполняет эти поручения в соответствии с его «глупостью» крайне неудачно: кормит клёцками свою собств. тень; выдирает глаза овцам, чтобы они не разбежались; выставляет стол на дорогу, чтобы он сам шёл домой (на том основании, что

у него четыре ножки, как у лошади); надевает шапки на горшки, чтобы им не было холодно, солит реку, чтобы напоить лошадь, и т. п., набирает мухоморов вместо хороших грибов и т. д.; в др. случаях он применяет правильные по своей сути знания в несоответствующей ситуации: танцует и радуется при виде похорон, плачет на свадьбе и т. п. Но в др. случаях И. Д. правильно выполняет порученное задание, и за это он получает Вознаграждение (мертвый отец в благодарность за охрану его могилы даёт И. Д. «Сивку бурку, вещь каурку», копьё, палицу боевую, меч-кладенец; пойманный И. Д. вор даёт ему чудесную дудочку и т. п.). В третьем варианте поступки И. Д. кажутся бессмысленными и бесполезными, но в дальнейшем раскрывается их смысл: отправившись служить, чтобы выбраться из нужды, И. Д. отказывается при расчёте от денег и просит ваять с собой щенка и котёнка, к-рые спасают ему потом жизнь; увидев горящую в костре змею, И. Д. освобождает её из пламени, а она превращается в красную девицу, с помощью к-рой он получает волшебный перстень о двенадцати винтах (благодаря ему он преодолевает все трудности, а красная девица становится его женой). С помощью волшебных средств и особенно благодаря своему «неуму» И. Д. успешно проходит все испытания и достигает высших ценностей: он побеждает противника, женится на царской дочери, получает и богатство, и славу, становится Иваном Царевичем, т. е. приобретает то, что является прерогативой и привилегией др. социальных функций — производительной и военной. Возможно, И. Д. достигает всего этого благодаря тому, что он воплощает первую (по Ж. Дюмезилю) магико-юридическую функцию, связанную не столько с делом, сколько со словом, с жреческими обязанностями. И. Д. единственный из братьев, кто говорит в сказке (двое др. всегда молчат), при этом предсказывает будущее, толкует то, что непонятно другим; его предсказания и толкования не принимаются окружающими, потому что они неожиданны, парадоксальны и всегда направлены против «здорового смысла» (как и его поступки). И. Д. загадывает и отгадывает загадки, т. е. делает то, чем занимается во мн. традициях жрец во время ритуала, приуроченного к основному годовому празднику. И. Д. является поэтом и музыкантом; в сказках подчёркивается его пение, его умение играть на чудесной дудочке или гусях-самогубах, заставляющих плясать стадо. Благодаря поэтич. таланту И. Д. приобретает богатство. И. Д.—носитель особой речи, в к-рой, помимо загадок, прибауток, шуток, отмечены фрагменты, где нарушаются или фонетические, или семантические принципы обычной речи, или даже нечто, напоминающее заумь; ср. «бессмыслицы», «нелепицы», языковые парадоксы, осн., в частности, на игре омонимии и синонимии, многозначности и многореферентности слова и т. п. (так, убийство змеи копьём И. Д. описывает как встречу со злом, к-рое он злом и ударил, «зло от зла умерло»). Показательно сознательное отношение к загадке: И. Д. не стал загадывать царевне-отгадчице третьей загадки,



но, собрав всех, загадал, как царевна не умела отгадывать загадки, т. е. загадал «загадку о загадке». Т. о., И. Д. рус. сказок выступает как носитель особой разновидности «поэтической» речи, известной по многим примерам из древних индоевроп. мифопоэтич. традиций. И. Д. связан в сюжете с некоей критической ситуацией, завершаемой праздником (победа над врагом и женитьбой), в к-ром он главный участник. Несмотря на сугубо бытовую окраску ряда сказок о нем, бесспорны следы важных связей И. Д. с космологической символикой, на фоне к-рой он сам может быть понят как своего рода «первочеловек», соотносимый с мировым деревом и его атрибутами; ср. концовку сказки, где И. Д. добыл «свинку золотую щетинку с двенадцатью поросятами и ветку с золотой сосны, что растёт за тридевять земель, в тридесятом царстве, а ветки на ней серебряные, и на тех ветках сидят птицы райские, поют песни царские; да подле сосны стоят два колодца с живою водою и мертвою». Иногда в связи с деревом выступает еще один характерный мотив: в его ветвях И. Д. пасёт своего коня (ср. распространенный мотив «конь у мирового дерева» или «конь мирового дерева», ср., в частности, сканд. мировое дерево Иггдрасиль, «конь Игга» — Одина, при том, что Один, висящий на этом дереве, получает магические знания). Алогичность И. Д., его отказ от «ума», причастность его к особой «заумной» (соответственно — поэтической) речи напоминает ведущие характеристики юродивых, явления, получившего особое развитие в рус. духовной традиции. «Юродивость» характеризует и И. Д. в ряде сказок.

**ИВАН ЦАРЕВИЧ**, Иван Королевич, мифологизированный образ главного героя рус. нар. сказок. Его деяния — образец достижения наивысшего успеха. Универсальность образа И. Ц. в том, что он — «Иван», т.е. любой человек, не имеющий каких-либо сверхъестественных исходных преимуществ; одновременно «Иван» и «первочеловек», основатель культурной традиции, демиург в том смысле, что совершённые им деяния как бы приравниваются по значению к космологическим актам, непосредственно продолжают их на человеческом уровне, образуют социальную структуру человеческого общества и задают как высший социальный статус, так и правила его достижения. Всеобщий характер парадигмы, определяемой образцом И. Ц., вытекает из того, что герой в этой функции практически всегда «Иван» и что большинство др. сказочных героев тоже «Иваны» — с уточняющими характеристиками или без них, ср.: Иван, Иванушка, Ивашка, Иваныч, Иван богатырь, Иван бурлак, Иван крестьянский сын, Иван солдатский сын, Иван девкин сын, Иван гостинный сын, Иван Дурак, Иван Несчастный, Иван Бессчастный, Иван голый, Иван вор, Иван Горох, Ивашка белая рубашка, Ивашко Запечник и т. п. (ср. Иваны солдатские дети). Особый интерес представляют Иваны, объединяющие в своем имени (а в значи-

тельной степени и в своем образе) человеческое и животное, ср. Иван Сученко, Иван Быкович, Иван Коровий сын, Иван Кобылий сын, Ивашко Медведко. Одни из этих «Иванов» выступают как действующие лица в тех же сюжетах, где участвует и И.Ц., то как его спутники и помощники, то как его явные или тайные недоброжелатели, др. оказываются ипостасями И. Д., особенно Иван дурак. Нередко экспозиция сказки об И. Ц. строится так: у родителей (царя и царицы, крестьян и т. п. или без каких-либо уточнений) было три сына, двое было умных, а третий — дурак (не умный, не очень умный и т. п.); Иван дурак может быть Царевичем уже по рождению или становится им по достигнутому им новому и более высокому статусу (Иван крестьянский сын). В начале сказки И. Ц. оказывается в худшем (менее привилегированном, более сложном или опасном) положении, чем все или, точнее, чем др., к-рые предназначены для решения той задачи, к-рую, в конце концов, выполняют не они, а И. Ц. Это «худшее» положение состоит в том, что если И. Д. царский сын, то последний, третий (Иван третий), самый младший, к-рому предпочитают старшие его братья. Ущербность И. Д. часто подчёркивается тем, что он дурак (иногда немой), к-рый делает всё невпопад. Когда И. Ц.— крестьянский сын, то при наличии «природных» царевичей он как бы не имеет с самого начала прав на то, чтобы стать царевичем. Кроме того, положение И. Д. в начале сказки более всего осложняется исходной «недостачей»: И. Д. или наказывается родителями и изгоняется из дому за какой-то поступок или обязан — по повелению извне или по собств. долгу — выполнять некую опасную и сложную задачу, в любом случае связанную с риском и героизмом, что вызывает прохождение И. Д. через такие испытания, к-рые и делают его достойным статуса «царевича». Мифо-поэтич. смысл сказок об И. Д. кроется в этих испытаниях (ср. инициацию, к-рую В. Я. Пропп считал ритуальной основой для формирования волшебной сказки). Удача возможна только в крайнем случае, когда И. Ц. готов к смерти, когда он фактически оказывается в ее царстве, но делая там единственные правильные ходы (благодаря собств. высоким качествам — смелость, сила, храбрость, наблюдательность и т. п. или внимательности к полезным советам), находит выход из нижнего мира и возвращается к жизни преобразенным. В основе этого контакта со смертью и достижения через него «новой» жизни, связанной с обладанием высшими ценностями, лежит та же схема, что и в «основном» мифе о битве громовержца со змеевидным противником, и в этом смысле сказка об И. Д. продолжает этот миф в трансформированном виде и обнаруживает свою максимальную мифологичность именно в эпизодах, связанных с пребыванием в подземном царстве.

В целях ликвидации «недостачи» И. Ц. отправляется на поиски исчезнувшей (похищенной) царевны или царицы; его нередко сопровождают два старших брата (или два

встреченных по пути спутника), к-рые оказываются мнимыми помощниками; когда путешественники приходят к яме, провалу, дыре, колодцу, пещере и т. п. и И. Ц. спускается по веревке вниз, его братья (спутники) предательски обрывают веревку — сразу же или в конце, когда И. Д., выполнив задачу, хочет вернуться на землю, И. Ц. оказывается покинутым: он одинок, и теперь он может надеяться только на себя. В нижнем царстве (иногда оно делится на три царства — медное, серебряное, золотое) он обнаруживает царевну (или трех царевен), вступает в смертный бой с прилетевшим внезапно Змеем (часто огненным), пленившим царевну (царевен); он отсекает ему три головы (иногда последовательно три, шесть, девять или двенадцать), освобождает царевну; при этом сам И. Ц. близок к смерти или даже оказывается убитым, но возрождается с помощью «живой» воды, приобретает силу благодаря «сильной» воде и, наоборот, лишает Змея его мощи, вынудив его хитростью отведать «бессильной» воды. В заключение И. Д. выбирается из подземного царства с помощью данного ему волшебного яйца (или трех яиц), в к-рое «скатывается» царство, или высокого дерева, орла, выносящего его на землю, и т. п. Все эти детали отсылают к образам нижнего мира, стихий воды и огня, жизни и смерти, мирового древа и мирового яйца и т.п., т.е. к неизменным компонентам космологической картины, к-рые многое объясняют в схеме «основного» мира. Оказавшись на земле, И. Ц. достигает высшего из возможных статуса (иногда этому предшествует «катание» яйца, из к-рого «разворачивается» новое царство со всеми его ценностями). Этот статус определяется женитьбой на спасённой царевне, приобретением богатств (добра, драгоценностей), царской властью. И. Д. в сказочных сюжетах связан с братьями (иногда и сестрой, к-рая, между прочим, временно становится его женой), помощниками (дядька Катома, Никанор-богатырь, слепой богатырь, старичок, старушка и т. п.), с царевной-невестой; с Иваном Сученко, Иваном Быковичем, Иваном Коровым сыном (Буря-богатырь), Иваном Кобылиным сыном, Белым Полянином, Бертодубом, Вертогором (ср. также Горыня, Дубыня и Усыня); с злой сестрой, ведьмой, Ягишной, Норкой-зверем, Кошечем Бессмертным, Змеем; с Солнцевой сестрой, Василисой (или Еленой) Прекрасной, Марьей Моревной, с Жар-птицей, серым волком и т. п. В целом И. Д. может быть соотнесен с образом мифологич. героя, прошедшего через смерть, обретшего новую жизнь, с сюжетом глубинной связи умирания и возрождения.

**ИГРАК** — исключительно сильное преувеличение, напоминает собой гиперболу, однако гораздо сильнее ее.

**ИГРИЩЕ** — старин. зрелище, массовая игра с плясками, пением, хороводами, театрализованными обрядами. Таковы, напр., майские и карнавалы И. европ. средневековья, масленичные и святочные рус. И., аналогичные игры-представления у народов Востока.

**ИДЕАЛ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ**, конкретно-чувственное представление о высшей норме эстетического совершенства и путях его достижения. Практическое осуществление и выражение И.э. предполагает в качестве своей необходимой предпосылки свободу во всей жизнедеятельности общественного человека. Будучи тесно связан с эмоциональным отношением людей к окружающему миру, И. э. находит свое воплощение в чувств, формах — в отличие от нравственных, политических и др. общественных идеалов, к-рые могут существовать как отвлеченные понятия. В то же время он находится с ними в единстве и, подобно им, имеет исторически определенное содержание, обусловленное в конечном счете общественной практикой, развитием материальной жизни и классовой борьбы, а также процессом развития иск-ва. Передовой И.э. в каждую эпоху не противоречит действительности, а опирается на объективно заложенные в ней возможности, являясь конкретно-чувственным выражением ее развития. В антич. эстетике проблема И. э. была впервые поставлена Платоном. Выступив с критикой тенденций к индивидуализму и изнеженности в иск-ве своего времени, он выдвигал такие критерии эстетической оценки, к-рые стояли бы выше чувственного и индивидуального, связывая эти критерии с вечными и неизменными «идеями» красоты, добра и т. д. Другая т. з. на И. э. выростала из материалистич. трактовки теории подражания. Согласно Аристотелю, художник должен создавать свой И. э., заимствуя у разных типов людей наиболее прекрасные и совершенные черты. С понятием И. э. в Др. Греции было тесно связано учение о калокагатии (совершенном типе человека), осн. на представлении о гармонии души и тела, внутр. и внешнего. В поздней античности дуалистическое противопоставление идеального и материального выдвигает в эстетическом плане проблему идеала как «внутреннего зрения», позволяющего отличать прекрасное от безобразного, «истинное» бытие от низменного (Пло-пн). В эстетике средневековья происходит окончат. вычленение понятия идеала, что было связано с необходимостью узаконить «иде-иыте», «духовное» как осн. критерий оценки худож. деятельности; вместе с тем И. э., воодушевлявший художников ср. веков, наполняется преим. религ. содержанием, что получает прямое воплощение, напр., в др.-рус. живописи, зап.-европ. готич. архитектуре.

**ИДЕАЛИЗАЦИЯ** (от франц. idealisation - представление в виде идеала, приукрашивание). 1) Изображение жизни в произв. в улучшенном по сравнению с действительностью виде. 2) Метод худож. обобщения, заключающийся в возвышении худож. образа путем его "очищения" от всего "случайного", не соответствующего идеальной норме совершенства.

**ИДИОЛЕКТ** [от греч. *idios* — свой, своеобразный, особый и (диа)лект], индивидуальный язык, языковые навыки данного индивидуума в определенный период времени. На основе совокупности И., объединенных отношением взаимопонимания, определяются, напр., разл. речевые общности: профессиональные, социальные и территориальные диалекты и жаргоны. И. — понятие условное, т. к. один и тот же человек, как правило, пользуется разными языковыми средствами в разных ситуациях общения. Вместе с тем понятие И. как речевой характеристики личности, не только «отдельного», но и «индивидуального», «особенного» в человеке необходимо дополняет понятие языка как «общего» социального явления. Говоря о худож., или поэтич., И., в современной поэтике имеют в виду важнейшую составляющую индивидуального стиля, т. е. идиостиля.

**ИДИОМА** (от греч. *idioma* — особенность, своеобразие), разновидность фразеологизмов; оборот речи, выражение, свойственное данному языку и не переводимое дословно на др. язык: «бить баклуши», «коломенская верста», «дело в шляпе». Непереводаемость И. обусловлена: 1) наличием в их составе непонятных ст.з. современного рус. языка слов: - «попасть впросак», «точить лясы»; 2) наличием слов-реалий этнография, характера, требующих этимологич. и история. справки: «кричать на всю Ивановскую», «ехать в Тулу со своим самоваром»; 3) немотивированностью И.: «зарубить себе на носу»; 4) отсутствием живых синтаксических связей в И.: «куда ни шло», «почем зря». Присущая И. образность повышает экспрессивность речи. Сфера употребления И. (помимо разговорного стиля) — публицистической и худож. лит-ре. В практике худож. перевода принято передавать И. одного языка при помощи И. др. языка с максимальным сохранением смысла, стилистической окраски и возможной образности.

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА.** Худож. приемы и средства создания образов иск-ва и лит-ры, определяющие их наглядность и эмоционально-эстетическую выразительность. В произв. фольклора и лит-ры – слово, ритм, тропы и т.п.

«**ИЛИАДА**», др.-греч. эпич. поэма, приписываемая Гомеру. По-видимому, возникла в 9—8 вв. до н. э. в Ионии на основе преданий о Троянской войне (13 в. до н.э.). Сложена гекзаметром (ок. 15 700 стихов). Как и «Одиссея», бытовала с 8 в. до н. э., по-видимому, в устной традиции, судя по формульности поэтич. языка и типическим местам, характерным для фольклора. «И.» повествует об осаде греками-ахейцами Илиона — Трои. Композиция поэмы и сюжеты подчинены поэтике героического эпоса: поход начат из-за похищения троянцем Парисом Елены, жены ахейского царя Менелая; центр, сюжет поэмы — гнев главного героя Ахилла, обделенного предводителем похода Агамемноном (ср. сходные сюжеты в Др.-инд. «Махабхарате» и «Рамаяне» и др. эпосах). Ахилл отка-

зывается участвовать в сражениях до тех пор, пока от руки вождя троянцев Гектора не погибает его друг Патрокл («типичная фигура заместителя» главного героя). Ахилл убивает Гектора в поединке; поэма заканчивается описанием тризтты по Патроклу и Гектору (существует предположение, что погребальные плачи с перечислением подвигов павших героев — один из источников героического эпоса).

**ИЛЬЯ МУРОМЕЦ**, Илья Муровец, Илья Мурович, Илья Муравлени, Илья Моровленин, Ильюша, Ильюшка, Ильюшенка, Ильюшунька, Илюха, Илейко, Илеюшка, Елейка, Илья Иванович, Илья сын Иванович, Илья свет Иванович, Илья Иванов сын и др., мифологизированный образ главного героя-богатыря рус. былинного эпоса. Мн. сюжеты, связанные с И. М., соединяются, контаминируются и складываются в былинный цикл. Он возглавляет всех рус. богатырей и выступает как главный в троице наиболее знаменитых героев — И. М., Добрыня Никитич, Алёша Попович. Именно он совершил наибольшее количество подвигов, что и даёт ему право представлять за всё рус. богатырство и выступать от его имени перед князем Владимиром Красное Солнышко. В нём подчёркиваются сила, мужество, верность, надёжность, трезвость, мудрость, опытность, справедливость, конструктивность многих его действий и даже известное миролюбие. Он один побивает всех врагов; его подвиги — предостережение против набегов на Киев. Осн. эпитет И. М. в былинах «старый», «старой» (изображение седобородым стариком, едущим по полю на белом коне) подчёркивает сочетание уверенной силы, нравственного опыта, житейской мудрости.

Жизненный путь И. М. проработан в былинах наиболее подробно, вплоть до мифологизирования смерти (в ряде вариантов И. М., найдя клад и отдав его князю Владимиру, монастырям и церквам, сиротам, удаляется в киевские пещеры в «каменных горах» и там «окаменивает», как и др. богатыри). В своей подвижнической жизни (на заставе богатырской, в чистом поле и в тёмных лесах по пути в Киев, в самом Киеве или Чернигове, на Святых горах) И. М. выступает или в одиночку, или в сообществе с др. богатырями. Родственные связи отеснены, хотя изредка упоминаются родители И. М. (Иван Тимофеевич и Ефросинья Яковлевна) и даже его жена (баба Златыгорка); исключение составляют только дети И. М.— сын (Сокольник, Сокольник, Подсокольник) или дочь (поляница), с к-рыми связан особый сюжет — бой отца с сыном (или с дочерью), выступающим как незнакомый отцу богатырь-«нахвальщик» (ср. иранского Рустама и т. п.); в ходе поединка И. М. одолевает сына (или дочь) и собирается его убить, но в последний момент происходит узнавание; богатыри расходятся, но вскоре сын (или дочь) возвращается с тем, чтобы отомстить отцу за мать; победа на стороне И. М., убивающего противника. О

«добогатырском» периоде жизни И. М. повествуют былины, посвященные его исцелению и двухэтапному получению силы. Родившись в городе Муроме, в селе Карачарове (по наиболее хрестоматийной версии), в крестьянской семье, И. М. от рождения «без рук, без ног», и поэтому он тридцать лет сидел сиднем на печи. Недуг был чудесно излечен. В отсутствие родителей приходят «две калеки перехожи» (калики, убогие) и просят И. М. отворить ворота; он ссылается на свою болезнь, но, когда его попросили второй раз, «выставал Илья на резвы ноги» и впустил калик в дом; они дают ему «чару питьица медвяного» или просят принести ключевой воды и выпить её; следствием было то, что «богатырско его сердце разгорелось... и он услышал во себе силушку великую». Калики предрекают И. М. богатырские деяния и то, что смерть ему «на бою не писана», тем не менее, они предостерегают его от боя со Святогором, Самсоном-богатырём, с родом Микуловым (Микулы Селяниновича) и с Вольгой Сеславичем (Волхом). После ухода калик И. М. идет на отцовское поле, прогоняет с него скот, огораживает поле. На коне отправляется он в Киев, ко двору князя Владимира. В чистом поле или на Святых горах он встречается со Святогором; происходит взаимная демонстрация силы, и, оказывается, Святогор сильнее. Оба богатыря становятся крестовыми братьями, разъезжают по Святым горам, останавливаются у Святогора, где его жена безуспешно пытается соблазнить И. М. Умирая, Святогор передаёт И. М. свою силу, но И. М. отказывается от предлагаемой ему сверхсилы, края могла бы обернуться для него смертью. Получив эту «вторую» силу, И. М. становится подлинным богатырём. Первый подвиг был совершён им во время первой поездки в Киев, когда И. М. побеждает Соловья-разбойника. Ни змеиный щит, ни звериный рёв не испугали И. М., калёной стрелой он поражает Соловья в правый глаз, привязывает его к седельной луке и везёт в Киев. Просьбы жены Соловья отпустить её мужа остаются втуне. Удивившись, что все Соловьи «во единой лик», и услышав, что Соловей женит своих детей между собой, чтобы «Соловейкин род не переводился», Илья «прирубил у Соловья всех детушек». По пути в Киев он совершает и др. подвиги — очищает от вражеской «силушки великой» Чернигов, мостит мосты через реку Смородину. При дворе князя Владимира И. М. показывает Соловья, заставляя его шипеть по-змеиному, реветь по-звериному. После этого он убивает Соловья за его преступления. Вслед за этим первым богатырским подвигом следуют другие. В Киеве (а иногда в Царьграде) появляется Идолище поганое и приводит в ужас князя Владимира, требуя от него «поединщика и супротивничка». И. М. идёт на бой, но совершает просчёт — не берёт с собой булатной палицы, а берёт саблю, к-рой не может убить Идолище (сам мотив ошибки И. М. перед ответственным испытанием достаточно характерен). В поединке И. М. убивает Идолище «шляпкой земли греческой». В варианте «Илья Мурович и чудище» действие происходит в Царьграде, куда «наехало

проклятое чудишко», сковало царя Костянтина Атаульевича и княгиню Опраксею. Узнав об этом, И. М. спешит из Киева на помощь и в единоборстве поражает чудище. Особый цикл былин посвящён теме борьбы И. М. с татарами. Калин-царь из орды Золотой земли подошёл «со своею силою поганою» к Киеву, когда там не было богатырей; он посылает к князю Владимиру татарина с «ерлыками скорописчатыми»; тот требует у князя сдать Киев-град без бою. Внезапно приехавший И. М. узнаёт о беде и предлагает одарить Калина-царя тремя мисами — золота, серебра и жемчуга. И. М. вместе с князем, переодевшимся поваром, приходят с дарами к Калину-царю; И. М. требует, чтобы татары отошли от Киева, Калин-царь приказывает связать И. М. и «плюёт Илье во ясны очи». Тот освобождается от веревок, схватывает татарина за ноги «и зачал татарин помахивати: куда ли махнет — тут улицы лежат, куды отвернет — с переулками». Калина же он «ударил о горюч камень, расшиб его в крохи». Иногда вместо Калина-царя в этом сюжете выступает Батый Батыевич или Кудреванко, Бадан, Ковшей, Скурла. Др. цикл былин — встреча И. М. во время своих дальних поездок (в «Индею богатую», в «Карелу проклятую») с разбойниками, делящими награбленную казну и покушающимися убить И. М. Илья убивает «всех разбойников, сорок тысяч подорожников». К циклу о поездках («трёх поездках» — традиц. эпич. число) И. М. относятся и былины об И. М. с Добрыней Никитичем на Соколе-корабле, кончающиеся тем, что И. М. поражает стрелой на смерть «турецкого пана» Салтана Салтановича. Впрочем, не всегда И. М. оказывается заодно с Добрыней Никитичем. Известен сюжет об их бое между собой; выйдя победителем, Добрыня сел «на белы груди» И. М. и перед тем, как его убить, спросил его имя. Узнав, что это И. М., он целует его, просит прощения и обменивается с ним нательными крестами. В заключение крестовые братья, навестив мать Добрыни, отправляются в Киев к князю Владимиру. Мифологич. элемент сильно отступает на второй план в тех былинах позднего происхождения об И. М., где формируется сильно «социализированный» образ героя, к-рый уже не совершает подвигов, но чётко обнаруживает свою связь с городскими низами («голи кабацкие») и антагонизм по отношению к князю Владимиру. В сюжете ссоры И. М. с Владимиром он, из-за того что князь забыл пригласить его к себе «на почестей пир», выстрелил «по большим церквам», «по чудным крестам», «по маковкам золоченым», к-рые были снесены в «царев кабак» и пропиты вместе с «голями кабацкими». Наконец, князь Владимир замечает отсутствие И. М. на пиру и посылает Добрыню за ним. И. М. приходит только потому, что его позвал «крестовый брат» Добрыня, иначе выстрелом из лука в гридню он убил бы князя с княгинею. В др. варианте посаженному в «глубок погреб» по клевете целовальников И. М. помогает княгиня Апраксия, тайно кормя и поя его сорок дней. Когда же, узнав об отсутствии И. М., к Киеву подошёл Калин-царь и потребовал сдать го-



род, Апраксин признаётся мужу в обмане, тот выпускает И. М. на свободу и просит о помощи. И. М. говорит, что готов служить «за веру христианскую», «за землю русскую», «за стольные Киев-град», «за вдов, за сирот, за бедных людей, за Апраксию», но не «для собаки-то князя Владимира». После этого И. М. побивает татар, предаёт смерти царя Калина, заставляет татар платить дань. Обойдённый во время общего одаривания из-за интриг бояр, пытающихся оклеветать его перед князем Владимиром, ведёт себя дерзко и даже буйно. В былинах более традиц. типа И. М., напротив, мудр, терпелив, настроен примирительно (он мирит поссорившихся Добрыню и Дуная, выступает примирителем в нек-рых вариантах былины об Алёше Поповиче и сестре Збродовичей, в былине о Дюке Степановиче). В былинах о Сухмане и Даниле Ловчанине подчёркивается справедливость И. М.: не боясь последствий, он предостерегает князя Владимира от неверных действий.

Наиболее очевидная «историческая» локализация И. М. связывает его с сев.-вост. Русью (Муром, село Карачарово), но для эпохи 11—12 вв., когда, видимо, сформировалось ядро сюжета об И. М. и произошла привязка его к Киеву и к кругу богатырей князя Владимира, характерна конкретность киевско-черниговско-брянских топографических указаний: Киев, Чернигов, Брянские леса, Моровийск или Моровск, Карачаево, Карачев(а), река Смородинная неподалеку от Карачева, на берегах к-рой находится старин. село Девятидубье (ср. девять дубов, на к-рых находился Соловей-разбойник), ср. там же Соловьёв перевоз и т. п. Популярность образа И. М. в белорус. сказках, отличающихся большой архаичностью, также делает вероятным предположение о более ранней привязке И. М. к этому ареалу. Показательна белорус. сказка об Ильюшке, в к-рой очевиден ряд архаических черт мифа о змее и змееборстве. У старика и старухи (вариант: у коваля и ковалихи, ср. связь кузнеца со змеем и змееборчеством) рождается могучий, но «безногий» сын (ср. безноготь как характерную черту змея). Получив чудесным образом излечение, он подобно хтоническим богатырям типа Дубыни, Горыни и Усыни вырывает дубы с корнями и бросает их в реку (Дунай, вариант: Десна); запруженная на семь вёрст река выходит из берегов и грозит затопить весь свет (ср. мотив запружения Днепра порогами в связи с змееборческим сюжетом). Ильюшка обращается к Господу с просьбой дать ему столб до неба, чтобы он мог перевернуть землю «вверх ногами» (ср. сходный мотив в связи со Святогором, а также былинный сюжет, объединяющий Святогора и И. как братьев). Но, избавившись от хтонических черт, герой становится змееборцем. Отец-кузнец изготавливает для него булаву и далее начинается поединок между Ильюшкой и Змеем, скрывающим свою добычу за каменной стеной. Ильюшка побеждает Змея и женится на дочери короля (в др. варианте, единоборствуя со Змеем, он превращается в камень; ср. мотив перуновых камней, стрел, как превращенных детей Громовержца). После смерти богатырь Ильюшка ста-

новится святым Ильёй, к-рый «заведует» громовой тучей. В этом случае образ богатыря Ильюшки контаминируется с Ильёй-пророком как вариантом Громовержца, преследующим, в частности, Змея, нечистого и т. п. (мотив хорошо известный и в белорус. мифологич. фольклоре — см. Перун — ив ряде поздних источников, ср. «Сказание о построении града Ярославля», где Илья-пророк преследует лютого зверя, посланца Велеса). Этот сюжет, как и дальнейшие связи Ильи с Егорией-Юрием, святым Георгием (ср. также мотивы Ильи мокрого и Ильи сухого, связи его с Марией, Мореной, Огненной Марией и т. п.), позволяют рассматривать образ И. М. как одно из продолжений образа громовержца. Вместе с тем крестьянское происхождение И. М., расчистка им земли под поле, особая связь с Матерью — сырой землёй, освобождение богатств из-под власти «хтонического» противника сближает этот образ со святым Ильёй как покровителем плодородия (ср. «Святой Илья по межам ходит... По межам ходит, жито родит»).

**ИМПРОВИЗАЦИЯ** (итал. *improvvisazione*, от латин. *improvisus* — неожиданный, внезапный), особый вид творчества, при к-ром сочинение происходит непосредственно в процессе его исполнения (в музыке, танце, театр, иск-ве, поэзии и др.). Процесс вдохновенной поэтич. И. воссоздан в «Египетских ночах» А. С. Пушкина. Истоки И. восходят к нар. творчеству (др.-греч. аэды, зап.-европ. шпильманы, рус. сказители, укр. кобзари, казах. и кырг. акыны и др.). В поэзии И. обычно связана с заданностью темы; иск-вом И. прекрасно владели А. Мицкевич, В. Я. Брюсов и др. К И. относится жанр экспромта.

**ИНВАРИАНТ** (франц. *invariant* - неизменяющийся). Вариант фольклорного произв., опубликованный и исполняемый в неизменном виде.

**ИНВЕКТИВА** [позднелатин. *invectiva (oratio)* — бранная речь, от латин. *invehor* — бросаюсь, нападаю], резкое обличение (в частности, сатирическое осмеяние) реального лица или группы лиц; противостоит панегирику (в широком значении). Лит. форма И. многообразна. Едва ли не самой распространенной является эпиграмма. И. могут быть названы ямбы Архилоха (7 в. до н. э.), эпиграммы Катулла (1 в. до н. э.), ряд эпиграмм Марциала (1 в. н. э.), речь Цицерона против Цэлия Руфа (1 в. до п. э.) и др. И. пользовался Эразм Роттердамский в «Похвальном слове глупости», Ульрих фон Гуттен в «Письмах темных людей», Дени Дидро в «Племяннике Рамо».

**ИНВЕРСИЯ** (от латин. *inversio* — переворачивание, перестановка), фигура слова: нарушение «естественного» порядка слов. Два осн. вида И.— перестановка смежных слов (анастрофа) и разъединение их (гипербатон). Может эмфатически или логически выделять слово или часть предложения; применяется также в целях ритмико-мелодической органи-

зации речи. По аналогии со стилистической И. иногда говорят о ритмической И., о композиционной И. (перестановка временной последовательности событий в сюжете).

**ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ** (от латин. *individuum* - неделимое). Присущая худож. творчеству способность раскрывать сущность изображаемых явлений, человеческих характеров посредством изображения их конкретно-самобытных своеобразных признаков и черт; способ воспроизведения существенных сторон действительности в неповторимых и индивидуальных.

**ИННАБИ** — азерб. нар. бытовой танец импровизационного характера, преим. женский. Теми умеренно живой. Муз. размер 6/8.

**ИНОСКАЗАНИЕ** — см. Аллегория.

**ИНТОНАЦИЯ** (от латин. *intonare* — громко произносить) — основное выразительное средство звучащей речи, позволяющее передать отношение говорящего к предмету речи и к собеседнику.

Значения самой простой фразы «Пошел дождь» могут быть разл. в зависимости от того, что послужило мотивировкой высказывания: радость садовода или недовольство собирающегося в дорогу путника. Передавая подобные различия, И. выражает конкретный смысл любого высказывания, его целеустановку (отсюда — повествовательная, вопросительная и побудительная интонации) и эмоциональную природу. (П. торжественная, гневная, грустная). Расчленяя фразу на синтагмы, И. передает разл. семантические отношения между частями высказывания (перечисление, противопоставление, присоединение и т. д.), подчеркивает смысловой акцент фразы. И. — явление сложное. Ее образуют повышение и понижения тона, речевые паузы, степень слитности или расчлененности фразы и даже слова, синтагматические и фразовые ударения, степень громкости, темп и тембр речи, подчеркнутость ее звукового строя. Все эти компоненты И. непрерывно взаимодействуют друг с другом.

**ИНТРИГА** (от латин. *intricare* - запутывать). Сложная, запутанная цепь событий в худож. произв., раскрывающая напряженную борьбу действующих лиц между собой.

**ИРМОС** (от греч. *heirmos* — связь, ряд) — в вост.-христ. культовой музыке начальное песнопение, образец для последующих песнопений (тропарей) того или иного отдела хоровой композиции (канона).

**ИРОНИЯ** (от греч. *eironeia* — притворство, насмешка) — осмеяние, содержащее в себе оценку того, что осмеивается; одна из форм отрицания. Отличительным признаком И. является двойной смысл, где истинным будет не прямо высказанный, а противоположный

ему, подразумеваемый; чем больше противоречие между ними, тем сильнее И. Осмеиваться может как сущность предмета, так и отдельные его стороны. Т.о., характер И., объем отрицания, выраженный в ней, не одинаков; в первом случае И. имеет значение уничтожающее, во втором — корректирующее, совершенствующее. В иск-ве это проявляется в сатирическом и юмористическом изображении. И. всегда предполагает идеал, в большей или меньшей степени отличающийся от того, что есть в действительности.

И. в древней Греции достигла расцвета в философии Сократа. И. Сократа отрицает и реальную истину, и одновременно субъективное представление об истине. Идеал, стоящий за И. такого рода, — самодовлеющее отрицание как единственная истина; об этом свидетельствует, в частности, знаменитое изречение Сократа: «Я знаю только то, что ничего не знаю». И. как худож. принцип следует отличать от И. в качестве стилистического средства. В последнем случае И. содержится в речи персонажей или самого автора. Посредством такой И. создается комический эффект, т. к. здесь высказанное имеет смысл, прямо противоположный тому, что сказано автором. Напр., в пушкинских стихах:

Граф Хвостов,  
Поэт, любимый небесами,  
Уж пел бессмертными стихами  
Несчастье Невских берегов, —

видимое восхваление Хвостова означает как раз обратное — насмешку над его бездарностью.

**ИРСОЛУЛ-МАСАЛ ФАЛБАЙТИ** — термин ср.-век. вост. классики. Этим термином обозначается умение поэта использовать в своих произв. элементы фольклора: пословицы, поговорки, афоризмы и т. д.

**ИСКУССТВО.** Специфическая форма общественного сознания и человеческой деятельности, к-рая представляет собой отражение действительности в худож. образах; один из важнейших способов эстетического освоения мира. В И. органически сочетается худож. (образное) познание жизни с творчеством по законам красоты. Предмет И. - жизнь во всем её многообразии. В центре любого произв. И. находится человек как носитель эстетических отношений. Развитие иск-ва неразрывно связано с развитием общества, с изменением его классовой структуры. В ходе худож. становления человечества сложились осн. разновидности И.: лит-ра, музыка, скульптура, живопись, театр, кино, прикладное иск-во.

**ИСЛАМЕЙ**, исламей — нар. танец кабардинцев и адыгейцев. Род лезгинки. Мелодия И. исполняется на скрипке и гармонике в сопр. пхацыка (трещотка из 4—6 дерев. пласти-

нок). Высокохудож. претворение И. дал Балакирев в своей вост. фантазии «Исламей» для фп. (1869).

**ИСТОРИЗМ.** Способность худож. творчества в живых картинах, конкретных человеческих судьбах и характерах исторически объективно передавать облик той или иной историч. эпохи, его обусловленность жизнью.

**ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА.** Одно из наиболее влиятельных направлений рус. фольклористики конца XIX - начала XX в. И. ш. стремилась объяснить рус. фольклор, опираясь на рус. историю. Странники И.ш. пытались выяснить где и когда сложилось то или иное историч. произв., какие историч. события легли в его основу. Представители И.ш.: В.Ф.Миллер, М.Н.Сперанский, А.В.Марков и др.

**ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ** — эпич. рус. нар. песни (поэмы), содержанием к-рых служат историч. события, своеобразно преломленные в фольклорной передаче. Первые записи И. п. были сделаны Киршей Даниловым в 18 в. Много труда по отысканию, записям и изданию И. п. было положено П. Киреевским, П. Рыбниковым, А. Гильфердингом и др. исследователями 19 в. Полный сб-к историч. песен московского периода (16—17 вв.) был подготовлен В. Миллером и издан Академией наук в Петрограде (1915). Наибольшее количество И. п. записано на Севере России — в Архангельской и Олонецкой губерниях. Большинство И. п. сложено о царе Иване Грозном, далее идут песни о завоевателе Сибири Ермаке Тимофеевиче, о нар. вожде Степане Разине, о стрелецком бунте, о терских казаках и пр. Показательно отношение простого рус. народа к Ивану Грозному: он осуждает в царе его страсти, многоженство, женитьбу на Марье Темрюковне. Общий характер всех И. п.— ярко выраженный патриотизм, любовь к России.

И. п. представляют истинный клад для исследователя нац. форм рус. нар. стиха. Здесь можно встретить интонационно-фразовый стих (фразовик), акцентный стих (ударник) и несколько видов своеобразного метрического стиха (тактовик). Бытование этих форм стиха (судя по датам записей) в разных губерниях России говорит о многовековой поэтич. традиции и преемственности нар. самобытных форм стиха. Ниже приводится ряд примеров И. п.:

Фразовик с двухсложной клаузулой:

Жил-был государь-царь,  
Алексей сударь Михайлович Московский  
А выходит от ранней заутрени христосской,  
И становится на лобное место,  
И на все стороны государь поклонился,

Испроговорил надежа государь-царь:

«Ай же вы, князи и бояра!

Пособите государю думу думать,

Думу думать, а и не продумать бы,

Что наступает король литовский,

Наступает-то на город на Смоленец». («Оборона Смоленска»)

Трехударник с трехсложной клаузулой (кроме первого стиха):

Ты, боже, боже, спас милостивый!

К чему рано над ними прогневался —

Послал нам, боже, прелёстника,

Злого расстригу Гришку Отрепьева?

Ужели он, расстрига, на царство сел?

Называется расстрига прямым царем,

Царем Дмитрием Ивановичем Углицким... («Про Гришку-расстрижку»)

Трехударник, построенный на широкой интонационной волне, строфической формы (очень редкий образец):

Собирается наш православный царь

Да он ко заутрени,

Ко тому ли свету, свету-светику

Ивану Великому.

Как становился наш православный царь

Да на своё место,

Как становился наш православный царь

У правого клироса.

Уж как молится наш православный царь

Ивану Великому,

Уж он молится наш православный царь,

Да он низко кланяется.

Как позадь-то его всё бояре-князья,

Они остановились.

Уж промеж-то себя ухмыльнулись,

Князья усмехнулись. («Грозный в церкви после убийства сына»)

Четырехударник с трехсложной клаузулой:

Ай да на славной было, братцы, на рёчущке,

Да на славной было, братцы, на Камышинке,

Собирались там ^ люди вольные —

Все донские, гребенские, казаки яицкие.

Собирались они, братцы, во единый круг.

Во кругу-то стоит они, думу думают:

«Ну кому-то из нас, братцы, атаманом быть?»

Ай, старику Ермаку, сыну Тимофеевичу! («Ермак зовет казаков в поход»)

Среди И. п. встречаются произв., составленные популярным в рус. народе пятидольным размером, напр. двукратным пятидольником:

Не спа|ла млада, || не дре|мала, ^ |

Ниче|го во сне || не ви|дала. ^ |

Только | видела — ||спови|дала: ^ |

Со вос|точную|| со сто|ронку ^ |

Поды|малася || туча | грозна, ^ |

Со гро|мами ^ || со дож|дями, ^ |

Со круп|ными|| со гра|дами. ^ | («Девушка в полоне»)

Или трехкратный пятидольник:

Уж не | травушка || во чи|стом поле || заша|талась, ^||

Не му|равая || ко сы|рой земле || приклонялась — ^ ||

Подымается || ^ с Моск|вы большой || ^ бо|ярин, ^ ||

Он на | Тихий Дон || на Иванович || ^ гу|ляти. ^ ||

Не до|ехавши || он Ти|ха Дону || становился. ^ ||

Похва|лялся он || каза|ков всех там || пере|вешать. ^ ||

(«Убийство князя Карамышевского»)

Правильные метрические стихи, четырехкратный четырехдольник третий, почти всюду выдержано равносложие строк (16 слогов):

Как у | нас было на | Волге не чер|ным-то зачер|нелось,

Не чер|ным-то зачер|нелось, не бе|льш-то забе|лелось.

Не бе|лым-то забе|лелось, не крас|ным-то закрас|нелось.

Не крас|ным-то закрас|нелось—зачер|не-елось на | Волге.

Зачер|не-елось на | Волге Стеньки | Разина со|бранье,

Забел|лелися на | Волге Стеньки | вольны пару|сочки,

Закрас|нелися на | Волге Стеньки | вольные стру|жочки.

(«Поход Степана Разина на Астрахань»)

Вполне законченный четырехдольный тактовик:

Вы по|слушайте, ре|бята, что мы | станем гово|рить, ^

А мы | старые ста|рушки станем | ска-азыва|ти ^  
Про гроз|на царя И|вана про Ва|си-ильеви|ча. ^  
А как | царь ^ госу|дарь ^ под Ка|зань ^ подсту|пал, ^  
Он под | речку, под Ка|за-анку под|коп ^ подко|пал, ^  
^ Что | с тем ли ярым |зельем, черным | по-оро-о|хом, ^  
А на | бочки стано|вили воску | ярова све|чи. ^

(«Былевые песни» П. В. Шейна)

Эти примеры показывают, какие огромные ритмологические резервы таятся в И. п. рус. народа.



## Й

**ЙЕР-СУ** (тюрк, «земля — вода»), в мифологии кыргызов, алтайцев, хакасов олицетворение земли и воды. Культ И.-с. восходит к мифологии древних тюрков, почитавших «ыдук Иер-Суб» («священная земля — вода») как главное божество среднего мира, покровительствующее тюркам. В мифологии алт. Й.-с.— совокупность высших духов (добрых божеств), покровительствующих людям. Согласно одному из мифов, Й.-с. 17, они живут на снежных вершинах горных хребтов и у истоков рек. Могущественнейший из них — Йо-кан, он пре бывает в центре земли, там, где расположен её пуп и растёт гигантская ель, достигающая верхушкой дома Ульгения (мировое дерево). В числе др. почитаемых И.-с. Сё-кан и Темир-кан (сыновья Ио-кана), Талай-кан (или Яйик-кан), Адам-кан, Мордо-кан (или Абакан-кан), Алтай-кан, Кыргыз-кан, Ябаш-как, Едер-кан и др. Согласно другому мифу, глава И.-с.— дух Герису. Он же ведает душами — зародышами детей, скота и тяжёлых животных. Однако чёткая персонификация Й.-с. отмечена не у всех алт. У хакасов Й.-с. (шерсуг) — духи — хозяева местностей. Считалось, что они живут в горах, тайге, реках, озёрах. Ежегодно весной им приносились жертвы. Кыргызы почитали И.-с. (жерсуу) как божество земли и воды (хотя и не всегда отчётливо олицетворяли землю и воду).

**ЙООКСУ-ПОЛЬКА** (эст. jooksu polka, букв. — полька бегом, от эст. jooks — бег) — эст. нар. танец живого, веселого характера. Темп умеренный. Муз. размер 2/4.

**ЙОРЕЛЧИ** (калм.). Нар. певец, исполнитель произв. устного нар. творчества.

**ЙОРТ ИЯСЕ**, в мифологич. представлениях казанских и нек-рых групп зап.-сибир. татар, татар-мишарей, башкир (юрт эяси, йорт эйяхе), низшие духи, разновидность духов эе. 1) Й. и.— одно из названий домового (см. Ой иясе); 2) у татар-мишарей и башкир — дух — покровитель хозяйства (букв. «хозяин двора»), имеющий функции домового и дворового. Татары-мишари считал, что Й. и. (в облике женщины в белом, реже — зайца или белой собаки) живёт на конюшне. Башкиры представляли Й. и. в человеческом облике, живущим на печке. По поверьям, если не сердить Й. и., он не делает людям зла, но любит пугать человека, кидает в него с печки камешки. В башк. поверьях по ночам Й. и. ездит в конюшнях на лошадях, заплетает им гривы, после ухода хозяев дома парится в бане.

## К

**КАБАРДИНСКАЯ МУЗЫКА.** Кабардинцы славятся своими танцами: кафа, удж, ис-ламей. С давних времен дошли песни, связанные с нартским эпосом, творчеством нар. певцов - импровизаторов (джегуако), трудовые и др. песни. Бытуют песни-плачи (гыбзы), революционные, сатирические песни. Лады диатонические, натуральные. В нар. вок. и INSTR. музыке встречается многоголосие: речитатив или мелодия на фоне выдержанных звуков хора или инструментов, иногда с сопровождающей второй мелодией. Муз. инструментарий у кабардинцев общий с балкарцами, адыгейцами: шичепшин, пхачич, камыль, а также зурна, гармонь и др.

**КАБАРДИНСКИЙ ФОЛЬКЛОР,** фольклор кабард. народа. К. ф. богато представленн песнями, сказками, пословицами, историко-героическими сказаниями и др. В героико-мифологич. эпосе «Нарты» отразились трудовая энергия, воинские подвиги, мирозозерца-ние кабард. народа.

«**КАБУС-НАМЕ**», памятник классич. тадж. и перс. худож. прозы; первое прозаическое произв. на языке фарси 11 в. Представляет собой собрание этических поучений («44 гла-вы»), автор к-рых Унсур аль-Маали. «К.-н.» неоднократно переводился на мн. языки мира.



**КАЗАХСКАЯ МУЗЫКА.** Казах. нар. песня одноголосна, осн. на 7-ступенных ладах, отличается разнообразной куплетной формой. INSTR. музыка 1- и 2-голосна. Носители нар. муз. культуры — акыны, оленши и кюйши. Муз. инструменты: домбра, кобыз, сыбызгы. Из-вестные нар. музыканты 19 в.: домбристы Курмангазы Сагырбаев, Даулеткерей Шигаев, певцы Биржан Кожажулов, Мухит Мералиев.

**КАЗАХСКИЙ ФОЛЬКЛОР.** Развивается на казах. яз. Устно-поэтич. творчество казахов, корнями своими уходящее в глубокую древность, представлено пес-нями, сказками, пословицами и поговорками, героическими и лиро-эпич. поэмами, ай-тысами (песенно-поэтич. состязаниями нар. певцов), лирикой (толгау — философские размышления, арнау — посвящения, и др.). Казах. фольклор включает св. 40 жанровых разновидностей, значительная часть к-рых специфична лишь для него (песни-прошения, песни-письма и др.). Песни делятся на пастушеские, обрядовые, историч. и бытовые. По-пулярными героями казах. сказок были Алдар-Косе и Жиренше-шешен — острословы и шутники. В героическом эпосе, особенно в наиболее древних поэмах («Кобланды-батыр», «Ер-Таргын», «Алпамыс», «Камбар-батыр» и др.), воспеты подвиги богатырей, отстаи-

вающих независимость народа. Осн. содержание лиро-эпич. поэм «Козы-Корпеш и Баян-Слур», «Кыз-Жибек» и др.— верная и самоотверженная любовь, подчас трагическая судьба молодых героев. Из произв. устно-поэтич. творчества, авторство к-рых можно считать установленным, наиболее ранние относятся к 15 в. Начало новой, индивидуальной поэзии связано с творчеством Бухара-жырау Калка-манова (18 в.), автора острых и политически актуальных стихов.

**КАЗАЧОК** — нар. танец (укр. К., кубанский К., терский К. и др.). Муз. размер Наибольшее распространение получил укр. К.— живой, веселый танец импровизационного характера. Первая муз. обработка К. приписывается польск. лютнисту и композитору С. Дусяцкому (1-я четв. 17 в.). В рус. рукописных сб-ках мелодия К. встречается со 2-й пол. 18 в.; в печатных сб-ках — с конца 18 в. К. появляется во франц. балетах во 2-й пол. 18 в. и особую популярность приобретает в 1820-х гг. (после пребывания рус. войск в Париже). В нач. 19 в. в России К. исполнялся как бальный танец. Даргомыжский написал «Малороссийский казачок» для орк.

**КАЗЫКЧИ** — юмористический жанр нар. поэзии в Узбекистане. К. называются также и исполнители этого жанра, к-рых можно сравнить с рус. скоморохами.

**КАИШ-БАДЖАК**, у казахов и турок (конаяк, «ременная нога») злой демон. Считалось, что у К.-б. человеческое туловище, но длинный хвост (ремни) вместо ног; обитает он на островах, в лесах, у дорог. Встречая человека, К.-б. нападает на него, садится верхом, обвивая хвостом (ремнями) и ездит; ослабевшую жертву может задушить и съесть. Персонаж, заимствованный из араб. фольклора (встречается, напр., в сказке о Синдбаде-мореходе). Аналогичный образ имеется у армян (покотн) и иранцев (дэвальпа).

**КАЙРАК** — ударный инструмент: каменные кастаньеты в виде 4 плоских отшлифованных плиток. Распространен в Узбекистане и Таджикистане (кайрок). Исполнитель на К. слегка зажимает в ладонях по 2 камешка и потряхивает ими в соответствии с ритмической фигурой.

**КАЛАМБУР**, игра слов (франц. calembour), использование многозначности (полисемии), омонимии или звукового сходства слов с целью достижения комического эффекта. К., осн. на созвучии, может быть следующих видов: а) сопоставление созвучных слов в одном семантическом контексте; б) замена одного из слов, входящих в привычные идиомы, а также в устойчивое словосочетание, поговорку и др., созвучным ему словом, приводящая к переосмыслению этого «клише»; в) сознательная (обычно ложная) этимологи-

зация слова: «Свекровь — все кровь» (М. Горький); г) разложение и переосмысление устойчивого словосочетания: «Если зуб на кого — отпилим зуб» (Маяковский).

«КАЛЕВАЛА» ("Kalevala"). Карело-финн. эпос о подвигах и приключениях героев сказочной страны Калева, единый свод эпич., свадебных, заклинательных текстов. В рунах "К" наряду со сказочными и героическими сюжетами сильны мотивы трудовых песен, описания быта и обычаев народа, в них предельно ярко выражен пафос созидательного труда, особенно в образах главных героев - старого мастера Вайнямейнена, сделавшего лодку и нар. муз. инструмент - кантеле, кузнеца Ильмаринена, выковавшего сампо - чудесную мельницу-самомолку и др.

**КАЛЕВИПОЭГ** 1) В эст. мифологии богатырь, сын богатыря Калева. Первонач. образ К.— великан, с деятельностью к-рого связывались особенности географического рельефа: скопления камней, набросанных К.; равнины — места, где К. скосил лес, гряды холмов — следы пахоты К., озёра — колодцы К., древние городища — ложа К. и т. п. Существовали поверья о болотной траве, как о волосах К., чертополохе, выросшем из капель пота К., и др. К. состязается с ванапаганом (мечет в него камни) или Тыллом в метании камней, на к-рых остаются отпечатки его рук или ног (петроглифы: им приписываются магические свойства; сходные представления связаны с калеванпойками — великанами в финн. мифологии). Огромные камни считаются оселками К.

К.— борец с нечистой силой (с ванапаганами), иногда — с притеснителями народа (бросает камни в усадьбу злого помещика и т. п.), реже — с иноземными врагами. Необычайной силе его посвящено предание о кольце девы Ильманейтси, к-рое та обронила в колодец: К. спускается за кольцом, а ванапаганы скатывают в колодец жёрнов; но герой возвращается с жёрновом, к-рый он принял за кольцо, на пальце. В другом сюжете К. отбивается от ванапаганов досками, и те ломаются в борьбе; ёж подаёт К. совет бить ребром доски, за что получает от героя колючую шубку. В нар. сказаниях сохранились две версии о гибели К.: враги отрубают герою ноги, когда тот спит или пьёт из реки; превратившийся в богатырского коня ванапаган уносит К. в ад, где он, прикованный к воротам ада, должен сторожить ванапагана, чтобы тот не вышел из преисподней. На основе нар. преданий и песен Ф. Р. Крейцвальд составил героический эпос «Калевипоэг». 2) «Калевипоэг» - эст. нац. эпос, главным героем к-рого является богатырь Калевипоэг. Эпос содержит 20 песен, более 19000 стихов. Судьба Калевипоэга - правителя древних эстов, его борьба против враждебных сил (реальных историч. врагов и сказочных чудовищ) - это сказочно-поэтич. отображение историч. судьбы эст. народа. 3) «Калевипоэг» — балет Э. Каппа, либр. А. Сярева по мотивам эст. нац. эпоса, 8 XI 1947, Таллин.

**КАЛЕНДАРНАЯ ОБРЯДОВАЯ ПОЭЗИЯ.** Произв. устного нар. творчества, составляющие календарную обрядность. Календарные обряды, игры и песни связаны с жизнью природы, годовым кругом солнца, земледельческим трудом. С помощью этих обрядов, в основе к-рых лежала вера в магическую силу слова, жеста, действия, люди стремились обеспечить хороший урожай, создать нужные для этого природные условия, воздействовать на землю. В рус. К.о.п., как и в обрядности др. народов, своеобразно сочетаются магические заклинания, христ. мотивы и трудовой житейский опыт. Рус. К.о.п. делится на два цикла: фольклор, связанный с подготовкой урожая (зимний и весенне-летний периоды), а фольклор, связанный с уборкой урожая (осенний период). Поэтически наиболее богаты зимний и весенний обрядовые циклы. Во время зимних праздников пелись колядки, подблюдные песни. Начало весны отмечено масленичными нар. песнями и играми. Летняя обрядность связана с праздником Ивана Купалы, а осенняя приурочена к периоду сбора урожая. Мн. произв. К. п., утратив непосредств. связь с обрядом, тем не менее, сохранились в крестьянском песенном репертуаре как игровые и лирич. песни.

**КАЛИКИ ПЕРЕХОЖИЕ** (обычно производится от латин. caliga или греч. kaligion — башмак) — в дореволюционной России странствующие певцы-нищие, большей частью слепцы, исполнявшие духовные стихи, легенды и ходившие по монастырям. Пение стихов они сопровождали игрой на муз. инструменте (напр., крестьянской лире). Первонач. — ср.-век. странники, ходившие на поклонение к святыням в Иерусалим и др. места (их быт обрисован в былинке «Сорок калик со каликою»).

**КАЛМЫЦКАЯ МУЗЫКА.** Среди жанров калм. нар. творчества выделяется нац. эпос «Джангар». 2 осн. группы калм. песен: ут дун (длинная песня) — распевная, протяжная, импровизационно-вариационная, в свободном ритме (часты 5- и 7-дольные размеры), с обильной орнаментикой, исполняемая одним певцом без сопр., ахр дун (короткая песня) — куплетная, в четком ритме, под аккомпанемент 2-струнной домбры (нижняя струна — органнй пункт). До революции калмыки почти не знали светской инстр. музыки (домашние орк. были у ханов). Старин. инструмент атга (типа гуслей) был забыт. В буддийск. культе применялись орк. из нац. духовых и ударных инструментов, отличавшиеся высоким профессионализмом; в храмовых школах обучали музыке и хор. пению; существовала нотация типа невм.

**КАЛМЫЦКИЙ ФОЛЬКЛОР,** на калм. яз. Впитавший древнюю самобытную культуру народа, К. ф. испытала влияние культуры Монголии, Тибета, Индии. Вершина устного нар. творчества калмыков — героический эпос «Джангар» (15 в.), в к-ром воспеваются

счастливая сказочная страна Бумба, ее защитники — Джангар и его 12 бесстрашных баатров (богатырей).

**КАЛТАК** (тадж., букв.— палка) — тадж. нар. мужской парный танец военно-спортивного характера, в темпе быстрого марша: 2/4. Использован в первом тадж. балете «Две розы» А. Ленского (1941).

**«КАМАРИНСКАЯ»** («Комаринская»), 1) Рус. плясовая песня живого, задорного, юмористического характера. Происхождение песни про «комаринского мужика» некие исследователи связывают с Комарицкой волостью, население которой сыграло видную роль в крестьянском восстании И. Болотникова (1606—07). В «К.» нашли отражение традиции старин. нар. муз. иск-ва (в частности, скоморошьего). Известна во множестве вариантов — вок. и INSTR. Муз. размер 2/4, иногда 3/4. Как танец «К.» представляет собой перепляс, гл. обр. мужской, свободно-импровизационного типа. Многочисленные тексты «К.» носят преим. шуточный, иногда социально-сатирический характер. В конце 19 в. появилась «Морозовская К.» — революционная рабочая песня, обличавшая тяжелое положение рабочих на Морозовской мануфактуре (в Орехово-Зуеве); в годы Великой Отечественной войны была создана «Новая К.», направленная против гитлеровцев (в рус. нар. хоре П. Яркова). 2) Пьеса для симф. орк. М. Глинки; полное название ее — «Фантазия на темы двух рус. песен — свадебной и плясовой» (1848). «К.» рисует художественно-опозитивированные картины крестьянской жизни (лирич. и праздничные). В основе «К.» лежат 2 рус. нар. песни — свадебная («Из-за гор») и плясовая («Камаринская»), сближаемые композитором интонационно и ритмически в процессе их развития. В «К.» отражены принципы варьирования, характерные для рус. нар. хор. и INSTR. музыки. «К.» Глинки — основополагающее произв. рус. симф. музыки. Значение «К.» образно определил Чайковский, указавший, что в «К.», «как весь дуб в желуде», содержится вся рус. симф. школа.

**КАМБАР**, мифологич. персонаж у народов Средней Азии. Принесён в Среднюю Азию исламом. В мусульм. мифологии Канбар — верный слуга, конюший Али. У туркмен (Баба-Гамбар) — покровитель музыки и пения, изобретатель струнного инструмента дутара. Рассказ о том, как К. расстилал на поверхности воды коврик и сидел на нём, играя на дутаре, сближает этот персонаж с первым шаманом и певцом Коркутом, образ которого, видимо, и послужил основой туркм. преданий о К.

**КАМПИР** («старуха, бабушка»), у таджиков женские духи, персонифицирующие явления природы. По разным представлениям, К. производила гром вытряхиванием своих шаров, верчением маслбойки или ударами в бубен. В некоторых районах Таджикистана известна К. Оджуз — старуха-мороз. Согласно одному из преданий, К. имела сорокоухий

котёл, в котором варила попадавших к ней людей (ср. слав. бабу-ягу). В тадж. эпосе «Гургубли» К. («Кампири мастон», «старуха-волшебница») принимает любой облик и мучает попадающих к ней в плен людей.

**КАНКЛЕС** (kankles) — литов. щипковый инструмент. Родствен рус. гусям. Корпус дерев., трапецеидальной или крыловидной формы, 5—12 струн (в старин. К. было и меньше). Строй диатонический. Общая дл. 800—900 мм. К. обладает негромким, но приятным, мягкого тембра звуком. Во время игры К. держат на коленях или кладут на стол. Реконструированные К. («высокие» с 22, «басовые» с 20 струнами) снабжены переключателем для хроматического изменения строя; контрабасовые — с 12—13 струнами — настраиваются хроматически.

**КАННЕЛЬ** (kannel) — эст. щипковый инструмент. Родствен рус. гусям. Корпус К. дерев., крыловидной формы. Общая дл. 600—900 мм. Нар. К. имеет 7—9 струн, современный — до 30, часть к-рых парные. Во время игры К. держат на коленях или кладут на стол. К. обладает звонким, долго не затухающим звуком.

**КАНОН** худож. (греч. κανон — правило), 1) система устоявшейся, нормативной худож. символики и семантики. Особое значение имел для органических культурных эпох до-романтического прошлого, преим. древности и средневековья. Древнейший канонич. фольклорно-мифологич. символ — герой, побеждающий чудовище тьмы и спасающий солнце, герои, погибающие и воскресающие: Гильгамеш, Осирис, Геракл, Рама, Вайнямёйнсн, Георгий Победоносец. Канонический жанр жития, система его изобразит. средств в значительной мере наследовали фольклорную традицию: полярность образов, внезапное пере-рожденке героя (ср. превращение Ивана-дурака в Ивана-царевича), мотив испытания. Существует исторически обусловленная зависимость между собственно художественным и религиозным К. (индуистский, зороастрийский, буддийск., библ., христ. К.). Канонизация («освящение») памятников мировой лит-ры, с одной стороны, способствовала сохранению древнейших текстов «Упанишад», «Дхаммапады», «Авесты», Библии, а с др. — приводила к забвению мн. произв., не включенных в К., получивших название апокрифов. Так, канонизация в 4 в. Четвероевангелия сопровождалась запретом гностических евангелий, обладавших несомненными худож. достоинствами (обнаруженные в 1945 в Египте апокрифы «Евангелие от Фомы», «Евангелие от Филиппа» и др.). Семантическая многозначность мифа в истории порождает многообразие опирающихся на него канонических систем (так, антич. мифология стала основой мн. эстетических К.: антич. К., К. Возрождения, К. классицизма). В мировой лит-ре обычно актуальна и плодотворна проблема неканонич. истолковании. В сознании художника нередко совмещается каноническое и неканоническое

восприятие мифа или два канона, новый и старый (христ. и антич. мифология «Божественной комедии» Данте). Канонические мифологич. образы не следует отождествлять с праобразами и архетипами; ср. образ Христа у Ф. М. Достоевского в «Братьях Карамазовых» («Легенда о великом инквизиторе») и В «Идиоте»: в первом романе интерпретация не заслоняет канонического образа, во втором — образ Мышкина существует независимо от евангельского сюжета, хотя явно соотнесен с ним по смыслу. С исчезновением целостной идеологической основы, крушением общезначимых этических норм К. перестает существовать как единое целое. В последний раз в истории европ. лит-ры канонические предписания как обязательные, нормативные были действенны в эстетике классицизма (строгое деление на жанры, единство места, времени, действия). Романтическая эстетика впервые стала рассматривать К. как препятствие для выражения авторской индивидуальности. Нек-рые канонические свойства иск-ва носят всевременной характер. Такова световая символика мировой поэзии от фольклора до наших дней (свет — символ добра, тьма — символ зла), пространств, оппозиция верха и низа, карнавальное переодевание, снятие маски и узнавание, полярные превращения (—) в (+) и (+) в (—), смерть и воскрешение положит, героя. Будучи каноническими, эти черты воспринимаются по-новому в каждую историч. эпоху, но сохраняются в иск-ве, как отраженные в нем первообразы вечного бытия, мира и человека.

2) Жанровая форма литургической поэзии, вид религ. гимна; состоит из 9 «песней» (2-я опускается во всех К., кроме великопостных); каждая «песнь» членится на ирмос (зачин) и несколько тропарей; полное ччинопоследование» К. включает и др. компоненты. Все девять «песней» соотнесены с ветхозаветными сюжетами, каждый из к-рых переживается как преобразование новозаветного события; напр., переход евреев «по морю аки по суху» (через Красное море) — как пророч. предсказание чуда непорочного зачатия и рождения. Поэтика К., сложившегося в визант. антич. лит-ре к 8 в. и вы-тесвившего кондак, отмечена торжеств, статичностью, медлит, витиеватостью. Классиком К.-гимна был Андрей Критский («Великий канон»), его продолжателями — Иоанн Дамаскин, Косьма Маюмский и др.

3) Щипковый инструмент, распространенный в Арм., а также в странах Ближнего и Среднего Востока, где он известен под названием «канун» (перс, ганун). Корпус К.— плоский дерев. ящик трапецеидальной формы, 24—25 (тройных) жильных струн, настраиваемых вращающимися колками. Под струна ми, близ колков, укреплены дополнительные откидные порожки, позволяющие быстро перестраивать каждую струпу на полтона, тон, а нек-рые на полтора тона. Общая дл. К. до 1 м. Звук на К. извлекают металлическим плек-



тром, надеваемым на палец подобно наперстку; исполнитель держит К. на коленях или кладет на стол.

**КАНТ** (от латин. *cantus* — пение, песня) — вид старин. песни, исполнявшейся ансамблем певцов или хором (без инструментов). В 10 в. известен в Польше, позднее — на Украине, со 2-й пол. 17 в. — в России. Первонач. К. — песня-гимн религ. содержания. В дальнейшем К. у каждого народа развивался самобытным путем (в рус. музыке образцы у композитора В. Титова). К началу 18 в. К. становится излюбленным жанром домашней, бытовой музыки. Формируются типич. стилевые признаки К.: куплетная форма, преим. 3-голосный склад, с параллельным мелодичным движением в двух верхних голосах, ясность и отчетливость ритма. В 18 в. К. становится одной из основных форм рус. муз.-поэтич. лирики и обогащается новой светской тематикой. Появляются любовно-лирич., пасторальные, шуточные, застольные, поздравительные К.; в петровскую эпоху — «панегирические» К. — виваты. По типу К. обрабатываются также песни. Постепенно К. усложняется, приобретая черты романса.

**КАНТЕЛЕ** (*kantele*) — финн. и карел. щипковый инструмент, родствен каннелю, канклесу и кокле, рус. гуслиам. Корпус К. дерев., долбленный, трапецеидальной формы; первонач. — 5 диатонически настроенных жильных струн, позднее — до 30 металлических. Исполнитель на К. держит инструмент на коленях или кладет на стол. К. — любимый инструмент карел. народа; на нем играл легендарный герой «Калевалы» — песнопевец Вяйнямёйнен. К. применяется как сольный, аккомпанирующий и орк. инструмент. Звук К. с жильными струнами тихий и мягкий, с металлическими — более громкий и звонкий.

**КАНЧОРИ**, в кор. мифологии злой дракон, появление к-рого несёт с собой засуху, губящую всю растительность. Существует народное речение: «Куда ни придёт К-, там сытая осень становится голодной весной».

**КАРА ОЛЕН** (казах.). Четверостишие, зарифмованное по типу: а — а — б — а.

**КАРАВАЙ**, коровай, в вост.-слав. мифологии и ритуалах обрядовый круглый хлеб с украшениями и мифологич. существо, символ плодородия. Приготовление К. было связано с комплексом обрядов, длившихся несколько дней с участием спец. жрецов (при рус. дворе в 16 — 17 вв. были спец. придворные — коровайчата); использовались особые архаические орудия, в частности обрядовые жернова для приготовления муки. По словам белорус. песни, «Сам бог коровай месить»: пекущие просят бога спуститься с неба, чтобы помочь им месить и печь. Связь К. с богом может быть отражена в украинских его названиях: дивень, дивний коровай, «божий К.». В свадебных обрядах К. с фаллическими сим-

волами воплощал жениха, две половины К. или два К.— жениха и невесту. О солярной символике свидетельствуют солярные и лунарные знаки на К.; в белорус. обрядовой свадебной поэзии К. отождествлялся с солнцем и месяцем; К., вернувшийся с неба, видел там месяц с зарёй и т. п. Вся символика К. соответствует мифологич. символам, присущим мировому древу (с солнцем и месяцем у вершины и т.д.): образу рогатого животного у мирового древа отвечает представление самого К. или связанных с ним фигурок на теста в виде коровы или быка. Этим объясняется в связь названия К. (ср. сербохорв. кравај, словен. kравaj, болг. кравай) с названием коровы. Комплекс коровайных обрядов нашёл отражение у юж. (а косвенно и у зап.) славян я может быть возведён к общеслав.

**КАРАКАЛПАКСКАЯ МУЗЫКА.** Для К. м. типичны 7-ступенные диатонические лады с полутоном в основании. Нар. песня одноголосна, богата мелодичными украшениями. Вибрирующий гортанный звук придает пению каракалпаков оригинальный колорит. Большой мелодичностью, гармоничностью и ритмичной свежестью отличается нар. INSTR. музыка, в особенности для дутара, с свойственным ему двухголосием. Среди др. нар. инструментов: кобыз, баламан, сурнай. Ударных нар. инструментов у каракалпаков нет (бубен занесен из Хорезма). Носители нар. муз. культуры — жрау и бахсы.

**КАРАКАЛПАКСКИЙ ФОЛЬКЛОР,** на каракалп. яз. Фольклор представлен многочисленными видами лирич. и обрядово-бытовых песен; древнейшие — песни-заговоры («бадик»). К эпич. жанрам относятся сказки, легенды, песни о богатырях и дастаны. Популярен героический эпос, сложившиеся варианты к-рого датируются примерно 16 в. Стихотворный эпос «Сорок девушек» художественно переосмысливает историч. события 17—18 вв., вобрав в себя и архаические элементы.

**КАРАКУС,** алып-каракус («черная птица», «богатырь чёрная птица», иносказательное наименование беркута, орла), у казахов, кыргызов (алп каракуш), казанских татар (каракош) огромная птица, к-рая в благодарность за спасение своих птенцов от дракона ад-жарха покровительствует герою. Помогая герою достичь цели, К. сажает его на спину и переносит в отдалённые земли. У казахов и кыргызов К. иногда отождествлялся с птицей самрук (симрух, Симуре). (Этот сюжет известен мифологиям мн. народов, архаическая его форма сохранилась, в частности, в адыг. мифологии: орёл переносит героя в иной мир.) У древних тюрк. народов образ К. был связан с шаманским культом, следы этой связи сохранились у ряда тюркояз. народов. У алтайцев-телеутов К. («с медными когтями птица кара-куш», «Ульгения птица богатый беркут») — один из духов — помощников шамана. По одному алт. мифу, К.— один из сыновей Ульгения. Помощник шамана К. также у казахов и нек-рых групп узбеков.

**КАРАЧУН**, корочун, в слав. мифологии название зимнего солнцеворота и связанного с ним праздника (др.-рус. корочунъ, словац. Krasun, «рождество», болг. крачунец, «рождественский день», в Закарпатье крачун — рождественский пирог), а также злой дух (белорус. корочун, «внезапная смерть в молодом возрасте, судороги, злой дух, сокращающий жизнь», рус. карачун, «смерть», «гибель», «злой дух»). Этимология слова неясна; предполагалось заимствование из латин. quartum jejuniū, «большой, четвёртый пост» (ср. латин. источник слова коляда); образование от глагола со значением «шагать» (сербохорв. крачати и т. п.) — «шагающий день», отсюда «переходный день, день солнцеворота»; заимствование из алб. kercum, «пень», «обрубок дерева»: рождественское полено, ср. Бадняк.

**КАРЕЛЬСКАЯ МУЗЫКА.** В 19 в. на территории Карелии были записаны нар. эпич. песни — руны, вошедшие в карело-финн. эпос «Калевала». Среди замечат. карел. рунопевцев, передававших свое иск-во из поколения в поколение, — род Перттунен.

**КАРНА И ЖЕЛЯ**, Карна и Жля, в вост.-слав. мифологии вероятные персонификации плача и горя, связанных с погребальными обрядами. Известны из «Слова о полку Игореве»: «за ним кликну Карна и Жля, поскочи по Русской земли» (в первом издании памятника, в более ранней рукописной копии — слитное написание: Карнаижля). Сходное обозначение обрядов «желенья и каранія» (в обратном порядке) встречается в перечислении разл. языческих обрядов в списке 17 в. др.-рус. «Слова некоего кристолюбца...». По-видимому, Карна образовано от глагола карити (ср. др.-рус. «карить по своей сестре» в смысле «оплакивать»); Желя — др.-рус. обозначение плача.

**КАРНАВАЛ.** Вид нар. гулянья, сопровождаемый уличными шествиями, маскарадами, массовыми театрализованными играми, состязаниями и т.п.

**КАРНАЙ** — духовой инструмент, распространенный в Узбекистане и странах Среднего и Ближнего Востока: прямая составная или коленчатая труба из латуни с мундштуком. Дл. К. ок. 2 м, иногда до 3 м. Употребляется большей частью как сигнальный инструмент.

**КАРТА**, в латыш. мифологии богиня судьбы. Выступает вместе или чередуется с Деклой и Лаймой (иногда имя К. функционирует как эпитет Лаймы), образуя аналогию трём паркам. В нар. песнях имя К. иногда связывается с латыш. kart («вещать», в смысле «предназначать»); другая точка зрения связывает это имя с латыш. karta — «слой».

**КАРТУЛИ** — груз. нар. парный танец. Был известен под название лезгинки (груз. лекури). Зародился в Карта линии и Кахетии. Муз. размер 6/8. Исполняется в сопр. INSTR.

ансамбля (дудуки, зурны, доли). Классич. образцы — лекури в операх «Даиси» и «Абесалом и Этери».

**КАРЦГАНАГ** — осет. ударный инструмент — род трещотки-кастаньет.

**КАСЫДА** (термин тюркояз., а также араб. и перс. классич. поэзии) – торжественное, хвалебное стихотворение, напоминающее оду. К. исключительно широко была распространена в средневековье, особенно в среде придворных поэтов. Как правило, поэты тех времен сочиняли К. в честь отдельных полководцев, ханов, царей по поводу восхождения на престол, победы над врагом и т.д., за что обычно поэт получал определенное вознаграждение. Традиция сочинения К. и ее трафаретная форма сковывали мысль поэта, и поэтому большинство известных нам К. не отличаются оригинальностью.

Как и др. формы классич. стиха, К. создается на арузе и рифмуется монорифмой через строку, за исключением первого бейта (двустушия). В первом бейте, как правило, зарифмованы обе строки.

**КАФА** — старин. кабард. нар. массовый танец. Темп умеренный. Муз. размер 6/8 или 2/4. Разновидности К. распространены также в Адыгее и Осетии.

**КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ**, Кощей (заимствование из тюрк., «пленник», в период ранних славяно-тюрк. связей), в вост.-слав. мифологии злой чародей, смерть к-рого спрятана в нескольких вложенных друг в друга волшебных животных и предметах: «На море на океане есть остров, на том острове дуб стоит, под дубом сундук зарыт, в сундуке — заяц, в зайце — утка, в утке — яйцо», в яйце — смерть К. Б. Древность этого мотива подтверждается его наличием в рус. заговорах и хетт. обрядовых текстах. В рус. волшебных сказках К. Б. уносит героиню на край света в своё жилище. Та выпытывает у него, где скрыта Кашеева смерть, передаёт тайну герою-избавителю, к-рый добывает смерть К. Б., и Кашей погибает.

**КАЯГЫМ** — кор. щипковый инструмент, род гуслей. В К. каждой струне соответствует отдельная подставка, к-рая может быть передвинута для изменения высоты звука. Играют на К. сидя. К. бывают разл. размеров; большой К. наз. комунго.

**КЕЕНОБА** — старин. груз. нар. массовое зрелище. В нем изображалось вторжение вражеских орд, их насилие над населением, восстание народа, казнь вражеского кеена (хана); в завершение — празднество победы. Зрелище было насыщено муз. игрой, пением и плясками.

**КЕМАНЧА**, кяманча — нар. смычковый инструмент. Распространен на Кавказе (Азербайджан, Армения, Грузия и др.), а также в странах Среднего и Ближнего Востока. Корпус

К. обычно дерев., в форме кокосового ореха (из к-рого он иногда делается), дека из тонкой змеиной, рыбьей кожи или пузыря, шейка длинная, дерев. (круглая в сечении), ножка металлическая. Играют на К. сидя, опирая ножку инструмента о колено или о пол; волос на смычке исполнитель натягивает пальцами правой руки. К. бывают 2-, 3- и 4-струнные. Строй 4-струнной К.: (в азерб. орк. нар. инструментов звучит на тон выше). Общая дл. К. 850—900 мм. Т. н. К. руми (визант. К.) имеет 4—6 осн. струн и столько же аликвотных (резонансовых). К. применяется как сольный, ансамблевый и орк. инструмент.

**КЁР-ОГЛЫ**, Кёр-оглу, Гёр-оглы, Гор-оглы, Гуругли, Гургули, у азербайджанцев, турок, туркмен, узбеков, казахов, каракалпаков, таджиков, среднеазиат. арабов, грузин, армян, курдов герой-воин, поэт, певец и музыкант, центральный персонаж одноимённого эпоса. Его основное содержание — борьба К.-о. и его дружины против угнетателей. По туркм., узб. и тадж. версиям, мать К.-о. умирает, будучи беременной, и он рождается в могиле (одно из объяснений его имени — «сын могилы»). Отца (в туркм. вариантах — деда) К.-о. ослепляет хан (отсюда другое объяснение его имени — «сын слепого»), и герой растёт, мечтая отомстить ему. К.-о. наделён необычайной силой, ему покровительствуют пророк Хизр, святые чильтаны. Юношей он становится обладателем чудодейственного оружия, причём, согласно нек-рым вариантам эпоса, эрены, духи - покровители, даруют ему меч, выкованный из небесного металла. Слепой отец (дед) взрастил для К.-о. крылатого коня Гыр-ата (Кыр-ата), наделённого чудесными свойствами. Возмужав, К.-о. убивает обидчика-хана и строит «горах неприступную крепость Чандыбиль (Чамбиль, Ченлибель, Шимли-биль, Чамбули Мاستон), где живёт со своей дружиной, не покоряясь правителям. В сказания о К.-а входит история похищения врагами К.-о. коня Гыр-ата и его вызволения героем, добывания К.-о. жён для себя и своей дружины. В туркм. версии эпоса К.-о. женится на мудрой пери (пари) Ага-Юнус, советами к-рой всегда руководствуется. В узб. дастанах у него три жены-пари: Юнис, Мискал и Гюльнар. Будучи бездетным, К.-о. похищает и усыновляет юношу Овеза (Аваза, Эйваза, Ховеза), к-рый вскоре занимает одно из первых мест в дружине К.-о. В узб. и туркм. вариантах эпоса присутствует и второй приёмный сын К.-о. — Хасан.

Сказания о смерти К.-о. мало распространены. По одному из вариантов, К.-о., уже старик, отправляется паломником в Мекку и в пути погибает в бою с враждебными ханами; по другому, — К.-о. не умирает, а в возрасте 120 лет удаляется в горную пещеру. Известна версия, согласно к-рой К.-о. перед смертью путешествует в подземный мир.

Специфика ряда сказаний о К.-о. (в частности, женитьба на пари) позволяет предположить, что одним из источников послужили слав. мифы. Можно предполагать, что образ

эпич. К.-о. отразил черты реального историч. лица, каким представляют К.-о. нек-рые документы 16-17вв. Среднеазиат. версии впитали мн. сказочно-фантастических элементов. Узб., туркм. и казах. версии в значительной части, а тадж. версия целиком написаны стихами.

**КЁС**, кьос (азерб.), гос (арм.) — ударный инструмент, род большого барабана. Вместе с зурнами К. составляет своеобразный нар. инстр. ансамбль. Звук на К. извлекают при помощи палки с загнутым концом. В Азербайджане К. наз. также малая нагора — род небольшой литавры.

**КИЙ**, в вост.-слав. мифологии герой. Согласно легенде (в «Повести временных лет») К. с младшими братьями Щеком и Хоривом — основатель Киева: каждый основал поселение на одном из трёх киевских холмов; Н. Я. Марр предполагал, что та же легенда известна также в др.-арм. передаче, где Киев назван Куаром. Возможно, имя К. происходит от \*kuj-, обозначения божественного кузнеца, соратника громовержца в его поединке со змеем. Укр. предание связывает происхождение Днепра с божьим ковалём: кузнец победил змея, обложившего страну поборами, впряг его в плуг и вспахал землю; из борозд возникли Днепр, днепровские пороги и валы вдоль Днепра (Змиевы валы). Ср. др. предания об основании городов и культурных традиций братьями - генеалогическими героями (ср. Видевут и Брутен, Рюрик, Синеус и Трувор и др.).

**КИКИМОРА**, шишимора, в вост.-слав. мифологии злой дух дома, маленькая женщина-невидимка (иногда считается женой домового). По ночам беспокоит маленьких детей, пугает пряжу (сама любит прясть или плести кружева — звуки прядения К. в доме предвещают беду); может выжить хозяев из дому; враждебна мужчинам. Может вредить домашним животным, в частности курам. Основными атрибутами (связь с пряжей, сырыми местами — подызбицами, темнотой) К. схожа с мокушей, злым духом, продолжающим образ слав. богини Мокоши. Название «К.» — сложное слово, вторая часть к-рого — древнее имя женского персонажа мары, моры.

**КИРША ДАНИЛОВ** — предполагаемый составитель первого сб-ка рус. былин, записанных во 2-й пол. 18 в. 26 текстов опубл. в 1804, более полное изд. с приложением нот — 1818. Наиболее полные изд. — 1901 («Сборник Кирши Данилова») и 1958.

**КИССЫН - ФАНДЫР**, Хойысар-фандыр — осет. смычковый инструмент. Корпус дерев., с декой из кожи. 2—3 струны. Общая дл. ок. 650—700 мм. Настройка нар. 3-струнного К.-ф. квартовая: Играют на К.-ф. сидя, держа инструмент между коленями. В 1940 были созданы орк. разновидности: прима, альт, тенор, бас и контрабас.

**КИТАЙСКАЯ МУЗЫКА.** К. м.— одна из древнейших в мире. Она насчитывает мн. местных вариантов. В К. м. преобладает одноголосие. В основе ее 5-звучная система (пентатоника), но встречаются мелодические образования, построенные на 7-ступенных ладах. Муз. инструменты: цисяньцинъ, пипа, хуцинъ, или эрху, ди, шэн. Ранний памятник кит. муз. культуры — кн. песен «Шицзин». Изучением К. м. занимались древние кит. философы, богословы, математики. Конфуций отводил в своем учении большое место музыке, занимался собиранием нар. песен, Сыма Цянь создал теорию кит. ладов, Хэ Чэнь-тянь занимался вопросами равномерной темперации и др. Содержание проф. К.м. определялось придворным церемониалом и религ. культом. Первые школы музыки и танца были созданы в 8 в. (т. н. «Консерватория грушевого сада» и др.). В 14 в. складываются сев. и юж. школы К. м. Для сев. школы типичны героическая тематика, свободное применение композиционных средств, простота муз. языка, использование 7-ступенных ладов, струнный инструмент; для юж. — культивирование лирики, утонченных средств муз. выражения, догматич. правила композиции, пентатоника, участие духовых инструментов. Инстр. музыка, пение, танец занимали важное место в кит. театре, являясь ведущим элементом сценич. действия.

**КИТАЙСКИЙ ФОЛЬКЛОР,** на кит. яз. Поздние записи и обработки свидетельствуют о существовании у китайцев сравнительно развитой системы мифологии, но значительные эпич. памятники периода древности и раннего средневековья отсутствуют. Первое крупное поэтич. произв. др.-кит. лит-ры — «Шицзин» («Книга песен», 11—6 вв. до н.э.) представляет собой собрание нар. песен, ритуальных гимнов. В насыщенном яркими мифологич. образами творчестве первого известного по имени кит. поэта Цюй Юаня раскрывается возвышенный мир поэта-человеколюбца, смело обличавшего тиранию. Стихи и поэмы Цюй Юаня и его учеников представлены в антологии «Чу цы» («Чуские элегии», 2 в. до н.э.). Худож. проза 1-го тыс. до н.э. неотделима от философских, историч., географических и др. сочинений, мн. части к-рых сюжетно организованы и эмоционально окрашены: «Шан шу» («Книга историч. преданий»), летопись эпохи Чжоу («Цзо чжуань»), «Чжаньго цэ» («Книга о борющихся царствах») и др. Особое значение для последующего развития К. л. имели конфуцианские «Лунь юй» («Беседы и суждения», 5 в. до н.э.) и «Мэн-цзы» (4—3 вв. до н.э.), а также даосские «Дао дэ цзин» («Книга пути и добродетели», 5 в. до н.э.) и «Чжуан-цзы» (3 в. до н.э.). Большой интерес представляют притчи и нар. легенды, включенные в «Чжуан-цзы» и в др. философские труды 4—3 вв. до н.э. («Сюнь-цзы», «Хуайнань-цзы»), а также написанное в форме фантастического путешествия «Предание о сыне неба Му» (5 в. до н.э.). Крупнейшим памятником прозы эпохи Хань (206 до н.э.—

220 н. э.) являются «Ши цзи» («Историч. записки») Сыма Цяня — огромный труд, включающий яркие характеристики деятелей прошлого и их высказывания. В «высокой» поэзии того времени господствовал отличавшийся выпуклостью прозо-поэтич. жанр фу. Лишь в нек-рых фу Сыма Сянжу и в лирич. «малых фу» ощущается живое чувство. Яркую поэтич. страницу составили лирич. и сатирические нар. песни — юэфу. В поэме «Павлины летят на юго-восток», представляющей собой одно из немногих эпич. произв. классич. К. л., рассказывается о трагедии любящей четы и о произволе родителей. Песни юэфу оказали заметное влияние на первых представителей (в их числе Цао Чжи) лит-ры раннего средневековья (3—7 вв.), к-рые писали о тяготах военной жизни, о страданиях народа, гибнущего во время войн и эпидемий. Антидеспотич. настроения отразились в творчестве Жуань Цзи и Цзи Кана. В поэзии господствовал пятисложный рифмованный стих, но его первонач. безыскусственность постепенно стала сменяться стремлением к изысканности поэтич. речи. К концу периода Юж. и Сев. династий (4—6 вв. или 5—6 вв.) появились фонетически строго организованные стихи «новых форм». Крупнейший поэт кон. 4 — нач. 5 вв. — Тао Юаньмин. Для его новаторской (при внешней традиционности) поэзии характерны глубокие раздумья над смыслом жизни, над призванием человека. К 5 в. относится проникнутая буддийск. настроениями утонченная пейзажная и философская лирика Се Линьюня. Ей противостоят «подражания юэфу» выходца из народа Бао Чжао, в к-рых поэт сетует на царящую вокруг несправедливость. Наиболее полно лит-ра периода Юж. и Сев. династий представлена в антологии «Вэньсюань». Под влиянием юж. юэфу тема любви проникла и в «высокую» поэзию (антология «Новые напевы нефритовой башни», 6 в.). В 4—5 вв. были созданы первые сб-ки коротких новелл и анекдотов на фантастич. и реже бытовые сюжеты, очень часто фольклорные.

**КИТАРА**, кифара (греч. kithara) — щипковый инструмент древних греков, родственник лире: плоский дерев. корпус (с прямыми или фигурными очертаниями) с 2 стойками, соединенными сверху перекладиной. Первонач. К. имела 4 струны: в 1-й пол. 7 в. до н. э. число струн достигло 7, затем постепенно — 18. Певцы-китареды аккомпанировали себе на К. во время пения.

**КИТАРОДИЯ** (греч. kitharodia) — пение в сопровождении китары.

**КИТЕЖ**, Китеж-град, Кидиш, в рус. легендах город, чудесно спасшийся от завоевателей во время монголо-тат. нашествия 13 в. При приближении Батыя К. стал невидимым и опустился на дно озера Светлояр. Легенда о К., по-видимому, восходит к устным преданиям эпохи ордынского ига. Впоследствии была особенно распространена у старообрядцев, причём К. придавался характер убежища последователей старой веры. В утопических



легендах К. считался населённым праведниками, нечестивцы туда не допускались, в городе царила социальная справедливость. Сказания о К. включали рассказы о людях, давших обет уйти в К. и писавших оттуда письма, о колокольном звоне, к-рый можно слышать на берегу озера. Сходные ср.-век. легенды повествовали о фантастических благочестивых царствах (пресвитера Иоанна и т. п.), земном рае, островах блаженных; ср. также старообрядческие легенды о церквах «древнего благочестия», сохранившихся в далёком Опоньском (Японском?) царстве и др. «далёких землях» (Беловодье, «Город Игната» и т. п.), «сокровенных местах», где можно спастись от антихриста.

**КИТЕЖСКАЯ ЛЕГЕНДА**, Легенда о граде Китеже, памятник рус. лит.-ры, цикл преданий о легендарном граде Китеже, будто бы погрузившемся в озеро Светлояр (ныне Воскресенский район Горьковской обл.) и т. о. укrywшемся от разорения монголотатар. Цикл слагался на протяжении мн. веков; окончательно оформился в старообрядч. «Книге, глаголемой летописец» (1780—90-е гг.). К. л. Привлекала к себе поэтов (А. Н. Майков, Н. А. Клюев, М. А. Волошин, С. М. Городецкий), прозаиков (П. И. Мельников-Печерский, М. Горький, Д. С. Мережковский, К. А. Федин), художников (В. М. Васнецов, Н. К. Рерих); Н. А. Римский-Корсаков создал оперу «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», где наряду с К. л. использованы мотивы др.-рус.

**КИТОВРАС**, в др.-рус. книжных легендах кентавр. В рукописных текстах К. фигурирует с 14 в. или как имя нарицательное, обозначающее чудовище, или как имя собственное, связанное с персонажем апокрифического сказания. Эти рус. апокрифы восходят к талмудическим легендам о царе Соломоне и его противнике Асмодее, к-рого в слав. легендах заменил К. Возможно, в представлениях о внешнем виде Асмодее какой-то группы евр. населения, он сближался с др.-вост. керубом (ср. херувимы), а на Руси этот облик сблизили с известным здесь мотивом визант. иконографии, кентавром; при этом иногда К. наделялся крыльями. Согласно рус. версии легенды, царь Соломон нуждался в помощи К. для того, чтобы построить Иерусалимский храм. При посредстве обмана и цепи с заклятием именем божьим К. ловят и приводят к Соломону. К. научает его как добыть у чудесной птицы шамир (шамур, по одним толкованиям — алмаз, по др. — волшебный червь), с помощью к-рого можно тесать камни, избегая, согласно ритуальным предписаниям, использования железных орудий. Характерны мотивы состязания К. и Соломона в мудрости. По завершении строительства Соломон говорит К., что его сила не превышает человеческой, так как его удалось поймать. В ответ К. просит снять с него цепь с заклятием и дать ему волшебный перстень Соломона. Когда это исполняется, К. забрасывает Соломона в далёкую страну, наказывая его т. о. за гордыню. Согласно др. легенде, К. привёл Соломону

двухголового мужа. Впоследствии у этого человека родились два сына, двухголовый и обыкновенный. После смерти отца двухголовый сын требует двойную долю наследства; Соломон хитроумным способом доказывает, что оба сына имеют права на равные доли. Легенды о Соломоне и К. получили на Руси самостоятельное развитие. В них о К. рассказывается, что он был родным братом Соломона, сыном царя Давида. Поимка К. связывается с предательством его неверной жены (вост. сказочный мотив), к-рую К. носил в ухе. Ещё одна легенда, известная по списку 17 в., повествует о похищении К. жены царя Соломона. Здесь К. также брат Соломона, царь, правящий в соседнем граде. Он наделён чертами оборотня — днём в виде человека правит людьми, а ночью в виде «зверя К.» — зверьми. К. обманом похищает неверную жену Соломона. Последний отправляется за ней, спрятав войско в лесу. Жена узнаёт Соломона и предаёт его К. Соломон просит казнить его по-царски, перед повешением ему разрешено сыграть на рожке. Появляется войско Соломона и освобождает царя, а на приготовленной виселице вешают К. и неверную жену. В др. рус. рукописях вместо К. упомянут царь Пор, а в фольклоре — Василий Окульевич. Как легенда, в к-рой рассказывается о власти Соломона над демонами, сказание о Соломоне и К. входит в число повествований, к авторитету к-рых апеллировала ср.-век. магическая традиция (в частности, визант. «Завет Соломона»). Популярные черты кентавра К. распространились в др.-рус. традиции и на др. персонажи. Они могли придаваться «девице Горгонии», части людей дивных, смерти, апокалиптической чудовищной «саранче». В виде кентавра изображали также Полкана-богатыря из переводной повести о Бове-королевиче (в исходной версии — получеловек-полупёс). В нар. рус. иск-ве Полкан получает конские копыта, а также, под влиянием популярного образа зодиакального кентавра-стрельца, — лук.

**КИФАРА** —см. Китара.

**КИЯМАТ**, Киямат тора (заимствование из араб., через тат. кыямат, «воскресение из мёртвых»), в мифах марийцев загробный мир и имя его владыки, судьи загробного мира (иногда К. считали первого погребённого на кладбище). Марийцы ставили в головах умершего три свечи — К., его помощнику (Кияматсаус) и самому покойнику, желая ему добраться до иного мира. Мир мёртвых представляли разделённым на светлую и тёмную части; охраняли его адские собаки (в руки покойника вкладывалась палка, чтобы он мог отогнать собак). К. заставлял умершего проходить по жёрдочке над пропастью с котлом, наполненным кипящей серой: грешник падал в пропасть, оказываясь во мраке ада, хороший человек добирался до светлого мира, где продолжал обычную жизнь (в гроб марийцы клали шёлковую нить, чтобы умерший мог привязать себя к узкому мосту). К. мог отпус-

тить умершего на ночь на землю, и тот требовал от живых сородичей соблюдения поминальных обрядов (марийцы верили, что умершие сами участвуют в поминках).

**КЛИМАКС** (от греч. *climax*, букв. «лестница») — стилистическая фигура в поэтич. речи, расположение слов или выражений, относящихся к одному предмету, в порядке нарастания, усиливающего ее интонационно-смысловое напряжение. Напр.: «И где ж Мазепа? Где злодей? Куда бежал Иуда в страхе?» (А. Пушкин); «В сенат подам, министрам, государю» (А. Грибоедов).

**КОБЗА** (тюрк.). 1) Щипковый инструмент с лютневидным корпусом и обычно 8 струнами — 4 (основные) жильные, а 4 (парные им) металлические. Настройка основных струн: С, G, d, g. Металлические струны настроены октавой выше. Нередко первую струну (иногда вторую или третью) делают тройной; третья дополнительная струна, также металлическая, настраивается в унисон с основной. Общая дл. К. 520—530 мм и больше. Играют на К. плектром, а виртуозы одновременно и пальцами (3-м, 4-м и 5-м). К. распространена в зап. обл. Украины, в Молдавии, Румынии и отчасти в Венгрии. В современный орк. нар. инструментов К. входит в несколько реконструированном виде. 2) Распространенное в лит-ре название бандуры. 3) Часто встречающееся на Украине и в Польше название волынки.

**КОБЗАРЬ** — бродячий поэт и певец в старой Украине, исполнитель нар. песен и «дум» в сопр. игры на кобзе, бандуре или лире. К. назывались также бандуристами или лирниками.

**«КОБЛАНДЫ-БАТЫР»**, казах. героический эпос (известны также каракалп., крымско-тат., алт. версии). Бытует в стихотворной форме. Самый полный вариант (более 10 000 строк) исполнял казах. акын Н. Байганин. В основе сюжета — борьба богатыря Кобланды, предводителя кипчаков (тюрк, племя, предки казахов), с захватчиками кызылбашами. Традиц. эпич. сюжеты — чудесное рождение героя от престарелых родителей, героическое сватовство (победа в состязаниях женихов) и женитьба на красавице Кортке (типичная эпич. фигура жены — мудрой советчицы), воспитавшей для мужа богатырского коня Тайбурыла. В походах Кобланды помогают богатыри Караспан и Орык, бога-тырша Карлыга, дочь хана Кобикты, к-рая избавила богатырей от ханского плена (ср. сходный сюжет в «Алпамыше»), помогла одолеть своего отца и брата — родовые связи в эпосе, т. о., уже подчинены героическому индивидуализму. Кобланды отказывает в любви богатырше, и та в гневе ранит его. Карлыгу усмиряет лишь сын героя Букенбай. Эпос завершается свадьбой Кобланды и Карлыги. Для поэтики эпоса «К.-б.» характерны плачи матери, сестры и жены героя во время разлуки с ним.

**КОБЫЗ.** 1) Казах. смычковый инструмент: дерев. дугообразный корпус, обтянутый в нижней части кожей, 2 струны. Настройка квартовая (реже в квинту). Общая дл. К. ок. 700 мм. Реконструированные 3- и 4-струнные орк. К.: прима, альт, бас и контрабас. Настройка орк. К.: К. применяют как сольный, ансамблевый и орк. инструмент. Идентичный муз. инструмент в Узб. ССР и Кара-Калпакской АССР наз. кобузом. 2) Туркм. язычковый инструмент — металлический варган. 3) Одно из названий черкес. 2-струнного смычкового инструмента типа адыг. шичепшина. 4) Одно из названий 2-струнного щипкового инструмента шорцев.

**КОЗА** — укр. и польск. название волынки.

«**КОЗЫ-КОРПЕШ И БАЯН-СЛУ**», казах. лиро-эпич. поэма. Бытовала также у башкир, алт. и др. Известно св. 16 вариантов в записях 19—1-й пол. 20 вв. В основе — широко распространенный сюжет о разлученных влюбленных. Отец красавицы Баян — Карабай и отец Корпеша — Карыбай договорились об обручении детей еще до их рождения. После гибели Карыбая отец Баян не пожелал отданать дочь сироте и откочевал в калм. степи. Далее следуют традиц. эпич. сюжеты борьбы за невесту: Корпеш отправляется на поиски сужено», преодолевает сверхъестественные препятствия по дороге и, достигнув стада Карабая, переодетым нанимается в пастухи (ср. Когюдей-мергепа в эпосе «Маадай-кара»). Баян узнает его и проводит с ним ночь. Богатырь Кодар, к-рому обещана Баян, предательски убивает Корпеша (в пек-рых версиях — при участии ее родичей). Баян убивает навязанного жениха и закалывает себя на могиле возлюбленного. Поэма слагалась под влиянием эпоса «Алпамыш».

**КОКЛЕ**, куокле (kokle) — латыш. щипковый инструмент. Род гуслей: корпус дерев. крыловидной формы, 5—27 струн. Звукоряд диатонический. Дл. К. обычно ок. 700 мм. К. обладает звонким и в то же время мягким звуком. В сов. время была создана группа орк. К.: пикколо, сопрано, альт, тенор с приспособлением для быстрой перестройки в разл. тональности, а бас и контрабас — с хроматическим звукорядом.

**КОЛДУНЫ**, ведуны, ведьмаки, кудесники, чаровники, чернокнижники, в рус. ср.-век. источниках — волхвы, в мифологич. представлениях славян и др. народов люди, наделённые сверхъестественными способностями влиять на жизнь человека и явления природы (ср. Ведьмы). Считалось, что К. наводят порчу на людей и скот (порчельники), сеют раздоры между людьми, делают заломы в поле, губя урожай, насылают непогоду, мор и т. п. К. могут быть оборотнями (в т. ч. являться в виде огненного змея к любовнице-ведьме, превращаться в вихрь и т. п., ср. русское средневековое название К.— облакопрогонники) и превращать людей в животных. Распространены былички о К., разгневанном тем, что

его не пригласили на свадьбу, и превратившем весь свадебный поезд в волков. Сверхъестественными способностями К. наделяет нечистая сила: они заключают договор с чёртом (расписка пишется кровью), им служат чертенята, непрестанно требуя для себя работы; чтобы передохнуть, К. вынуждены давать чертям «трудные задачи» — вить верёвки из песка, собрать развеянную по ветру муку и т. п. Для заключения договора с чёртом и колдовства считалось необходимым ритуализованное инвертированное поведение: К. клали крест под пятку (ср. название К. у сев. русских — еретики), чёрта вызывали в нечистом месте — в бане, на перекрёстке дорог; К. можно узнать в церкви — они стоят спиной к алтарю; К. срезают колосья в поле, уничтожая урожай, вниз головой — за ноги их держит нечистая сила. С приближением смерти нечистая сила мучит К., не давая им умереть, пока те не передадут своих способностей наследникам. После смерти нужно вбить в труп К. осиновый кол, чтобы К. не стал упырем.

**КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО.** 1) Произв. устного нар. творчества. 2) Худож. произв., в создании к-рого принимало участие несколько авторов.

**КОЛЛИЗИЯ** (от латин. *collisio* — столкновение), противоречие, столкновение, борьба действующих сил, лежащие в основе действия худож. произв.. Термин «К.» введен Г. Гегелем; употребляется синонимично термину конфликт, но подразумевает историч. масштаб, глобальность изображаемых противоречий или — реже — определяет противоречие скорее как момент внутр. структуры, чем как предмет худож. изображения.

**КОЛОМЫЙКА**, жанр укр. фольклора, короткая песенка, похожая на частушку. К.—рифмованное двустишие (в каждой строке 14 слогов с цезурой после 8-го слога): Як не хочеш, дівчинонько, дружиною бути, То дай мені таке зілля, щоб тебе забути. Мн. укр. поэты пользовались ритмикой К.; Т. Г. Шевченко положил ее в основу своего тонического стиха. Нередко К. исполняется во время танца.

**КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ** — песня, напеваемая при укачивании ребенка, особый лирич. жанр, популярный в нар. поэзии:

Баюшки, баю, баю!  
Живет барин на краю.  
Он ни скуден, ни богат,  
Много у него ребят;  
Все по лавочкам сидят,  
Кашу маслену едят.  
Каша масленая,  
Ложка крашенная.

Ложка гнется,  
Сердце бьется,  
Душа радуется.

К. п. писали нек-рые рус. поэты, напр. М. Лермонтов («Казачья колыбельная песня»), Ф. Сологуб. Форма К. п. была использована поэтами-сатириками как пародия или как сатирический перифраз. Так, Н. Некрасов заимствовал форму лермонтовской К. п. для своей острой сатиры на карьериста-чиновника. Жанр нар. муз.-поэт. творчества, а также проф. вок. лирики. Образцы — у Алябьева, Глинки, Мусоргского, Чайковского, Лядова и др.; известная К., приписываемая Моцарту («Спи, моя радость, усни»), принадлежит композитору Б. Флису. Жанр К. использован в опере («Псковитянка», «Сказка о царе Салтане», «Садко», «Кашей Бессмертный», «Золотой петушок», «Мазепа», «Тарас Бульба», «Мадам Баттерфлай»), в симф. творчестве (у Лядова — обработка рус. нар. К. для симф. орк., также в симф. пьесе «Кикимора»), фп. музыке («Vergseuse» Шопена) и др.

**КОЛЯДА**, Коледа (от латин. Calendae), в слав. мифологии воплощение новогоднего цикла и мифологич. существо, сходное с Авсенем. Иногда К. изображал сноп, принесённый в дом на рождество (у поляков), или кукла «колед» (у хорватов). Упоминалась в величальных рождественских песнях — колядках («Пришла К. накануне Рождества» и т. п.), исполнявшихся ходившей по дворам молодёжью и содержавших магические заклятия — пожелания благополучия дому и семье, требования подарков (от хозяев), предрекавших разорение скупым. Иногда сами подарки — обрядовое печенье, каравай и т. п. назывались К. Колядование могло сопровождаться ряженьем в коня, козу, корову, медведя и др. животных, воплощавших плодородие.

**КОМИКС** (англ. comics, мн. ч. от comic — комический, юмористический, смешной) — серия броских картинок (черно-белых или цветных), расположенных в строгой последовательности, с минимальным текстом, обычно в диалогической форме, часто печатаемая с продолжением. Фабула К. — это чисто арифметическое сложение событий. Мотивировка поведения персонажей весьма условна.

К. существует более семи десятилетий. Возник в США в 1892 г. в воскресных выпусках газ. «Экземинер» (Сан-Франциско) в период резко обострившейся борьбы между газетными монополиями, с целью привлечения читателей на свою сторону. В 1908 г. Фишер в своей серии «Матт и Джефф» объединил все три элемента К. — постоянный герой, изложение истории в картинках с продолжением, текст — и придал им форму современной газетной полосы К. В К. конца 20-х — нач. 30-х гг. можно было увидеть искреннее, подчас наивное изображение конфликтов между человеком и обществом. После кризиса

1929—30 гг. К. приобретает чисто развлекательный характер. В наст.вр. К. широко используется амер. пропагандистской машиной, прославляет садизм и секс, разжигает расовую неприязнь ко мн. народам мира. Огромные тиражи сб-ков К. стали одним из основных видов амер. печатной продукции. Нек-рые страны (Англия, Франция, Канада, Швеция, Голландия, Италия, Бельгия и Зап. Германия) ввели ограничения на ввоз амер. К. Особенно сильное влияние К. оказывают на детскую психику. В США около 90% детей в возрасте от восьми до тринадцати лет регулярно читают К. Исследователи вынуждены признать связь увеличивающейся детской преступности с многомиллионными тиражами К.

В США К. издаются с 1911 г. в виде полос, публикуемых в обычные дни, в качестве приложений к воскресным газетам, а также отдельными выпусками (книжки К.). Основная тематика книжек К.: о комических приключениях животных; о комических героях (Матт и Джефф и др.); К., посвященные «дикому Западу» («Westerners»): о приключениях популярных героев из кинофильмов (Боб Хоуп и др.); К. для подростков и юношества; о невероятных похождениях Супермена; сюда же относятся фантастические похождения в джунглях, псевдонаучные К., детективные К.; военные К., где рассказывается о подвигах солдат в годы второй мировой войны; К. ужасов и преступлений; т. и. «классические» К. с весьма сжатым пересказом пьес Шекспира, романов Диккенса, амер. писателей. Ряд амер. критиков и исследователей отрицательно относятся к К., особенно к К. ужасов, критикуя их за весьма низкое содержание и неудовлетворительную форму, подчеркивая отрицательное воздействие К. на развитие психики не только ребенка, но и взрослого.

Прогрессивная заруб. периодика использует форму К.: систематически печатает с иллюстрациями сокращенные тексты произв. писателей-классиков, приключения комических персонажей.

**КОМИЧЕСКОЕ** (от греч. komikos — веселый, смешной, от komos — веселая ватага ряженых на сельском празднестве Диониса в Др. Греции), смешное. Начиная с Аристотеля существует огромная лит-ра о К.; исключит. трудность его исчерпывающего объяснения обусловлена, во-первых, универсальностью К. (все на свете можно рассматривать «серьезно»- и «комически»), а во-вторых, его необычайной динамичностью, его «природой Протея» (Жан Поль), игровой способностью скрываться под любой личиной. Общую природу К. легче уловить, обратившись сначала — в духе этимологии слова — к известному у всех народов с незапамятных времен игровому, празднично-веселому (нередко с участием ряженых), коллективно самодеятельному нар. смеху, напр. в карнавальных играх. Это смех от радостной беспечности, избытка сил и свободы духа — в противовес гнетущим

заботам предыдущих и предстоящих будней, повседневной серьезности — и вместе с тем смех возрождающий. К этому «воскрешающему» смеху («рекреационному», восстанавливающему силы — как в школе во время перемены, рекреации, между двумя уроками,— когда в свои права вступает игровая фантазия) применимо одно из общих определений К.: «фантазирование... рассудка, к-рому предоставлена полная свобода» (Жан Поль). На карнавальном пространстве, как и в частном доме за пиршественным столом, всегда и везде, где миром правит игровой смех «комоса» (веселой ватаги), воцаряется двузначная атмосфера действительности, преломленной сквозь призму изобретат. фантазии «играющего человека». Все элементы смешного образа при этом взяты из жизни, у реального предмета (лица), но их соотношения, расположение, масштабы и акценты («композиция» предмета) преображены творческой фантазией; и один из источников наслаждения от К.— это наше «узнавание» предмета под преображенной до неузнаваемого (напр., в шарже, карикатуре) маской: сотворчество зрителей и слушателей. По содержанию смех универсальный и амбивалентный (двузначный — фамильярное сочетание в тоне смеха восхваления и поношения, хулы и хвалы) — это и смех синкретический как по месту действия — без «рампы», отделяющей в театре мир К. от реального мира зрителей, так и по исполнению — часто слияние в весельчаке автора, актера и зрителя; напр., ср.-век. шут, др.-рус. скоморох, комик в быту, к-рый, импровизируя, потешается и над собой, и над слушателями, над своей натурой как над их натурой, откровенно (в состоянии «свободы духа») представленной. В празднично игровом, глубоко объективном по своей природе смехе как бы сама жизнь празднует и играет, а участники игры — лишь более или менее сознательные органы ее. Высшие образцы этого (извечного, а по истокам — фольклорного) «собственно комического» в иск-ве — это насквозь игровой образ Фальстафа у Шекспира, а также роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле. В синкретическом смехе потенциально или в зачаточном виде заложены мн. виды К., обособляющиеся затем в ходе развития культуры. Это прежде всего ирония и юмор, противоположные по «правилам игры», по характеру личности. В иронии смешное скрывается под маской серьезности, с преобладанием отрицательного (насмешливого) отношения к предмету; в юморе — серьезное под маской смешного, обычно с преобладанием положительного («смеющегося») отношения. Среди всех видов К. юмор отмечен в принципе мирозерцат. характером и сложностью тона в оценке жизни. В юморе «диалектика фантазии» приоткрывает за ничтожным — высокое, за безумием — мудрость, за смешным — грустное («незримые миру слезы», по словам Н. В. Гоголя). Напротив, обличит, смех сатиры, предметом к-рого служат пороки, отличается вполне определенным — отрицательным, изобличающим — тоном оценки. Начиная с античности (Ювенал) существует, впрочем, и не комическая сатира, воодушевляемая одним негодо-



ванием. Но именно великим сатирикам (Дж. Свифт, М. Е. Салтыков-Щедрин) нередко свойственно перемежать серьезное (социально значительное) с алогично забавным, абсурдным, как бы шутливо незначительным (персонаж с «фаршированной головой» у Салтыкова-Щедрина) — компенсаторная (восстанавливающая бодрость) функция смеха, в которой наглядно сказывается генетич. связь сатиры с собственно К.

**КОМПАРАТИВИЗМ** (от латин. *comparativus* - сравнительный). Сравнительно-историч. метод литературоведения, осн. на широком сравнительном изучении и сопоставлении образов, характеров, сюжетов фольклора и худож. лит-ры. Компаративисты стремились доказать, что сюжеты, характеры и т.д. в разл. периоды развития худож. творчества лишь повторяются в измененном виде и могут быть сведены к сюжетным положениям и характерам, возникшим в древности.

**КОМПОЗИЦИЯ** (от латин. *compositio* - расположение, составление, соединение). Построение худож. произв., мотивированное расположение частей и деталей и их взаимное соотношение в произв., порядок изложения событий. К. - одно из основных худож. средств, при помощи которого автор характеризует действующих лад и изображает интересующий его круг жизненных явлений, наиболее полно обуславливающих идейный замысел, назначение произв.



**КОМУЗ.** 1) Кырг. шипковый инструмент: дерев. корпус грушевидной формы, непосредственно переходящий в длинную шейку (без ладов), 3 струны (первую и третью настраивают обычно в унисон, а среднюю — на кварту или квинту выше). Общая дл. К. ок. 850 мм. На К. исполняют музыку двух- и трехголосного склада, аккомпанируют пению. Созданы орк. разновидности К. (с ладами). 2) Кырг. название дерев. варгана, в отличие от металлического темир-К. 3) Даг. однорядная нац. гармоника.

**КОНДАК** (от греч. *kontakion*), 1) центр, жанр ранне-визант. церк. гимнографии, род поэмы на релит, сюжет. Форма К. сложилась к 6 в., расцвета достигла в творчестве Романа Сладкопевца; была вытеснена получившим широкое распространение в 8—9 вв. жанром канона (2). Обычно К. имеет от 18 до 24 строф, объединенных одинаковым количеством слогов, одинаковым метрическим рисунком, однотипным синтаксическим членением, рефреном; первые буквы строф слагаются в акrostих. Метрика К. осн. на изосиллабизме и тяготеет к регулярности тоники. Для К. обычно наглядное изображение воспеваемого события, иногда обмен репликами со стороны действующих лиц (напр., Марии и Гавриила в сцене Благовещения). Наряду с этим встречаются прямые обращения к слушателям, восклицания, риторические вопросы, обычные для техники диатрибы и христ. проповеди. 2)

В позднейшем обиходе — короткое православное песнопение на тему праздника, обычно реликт бывшего К. (в 1-м значе-нии); входит в состав акафиста и канона.

**КОНТАМИНАЦИЯ** в текстологии (от латин. *contaminatio* — соприкосновение, смешение), соединение текстов разных редакций одного произв. К ней приходится прибегать в тех случаях, когда источники не дают удовлетворительной редакции, отвечающей предполагаемому замыслу автора (напр., в нск-рых произв. др.-рус. лит-ры).

**КОНТРАСТ** (от франц. *contraste* - резкое различие, противоположность). Худож. прием, заключающийся в резко выраженном противопоставлении качеств, характеров, предметов и явлений, изображаемых в произв.. К. помогает ярче оттенить их своеобразие.

**КОНФЛИКТ** (от латин. *conflictus* — столкновение) художественный, противоположность, противоречие как принцип взаимоотношений между образами худож. произв. Термин «К.» традиционно применяется к драматич. и эпич. родам лит-ры, к театру и кино, т. е. к изобразительно-динамическим видам иск-ва. Будучи основой и движущей силой действия, К. определяет главные стадии развития сюжета: зарождение К.— завязка, наивысшее обострение — кульминация, разрешение К. (не всегда обязательное) — развязка. Обычно К. выступает в виде коллизии (иногда эти термины трактуются как синонимы), т. е. прямого столкновения и противоборства между изображенными в произв. действующими силами — характерами и обстоятельствами, несколькими характерами или разными сторонами одного характера. Как бы ни проявлялся К.: в событийной коллизии или в смысловой оппозиции, в образах реальных противоречий или концептуально значимом противопоставлении самих образов, — он составляет, как правило, ядро худож. проблематики, а способ и направленность его разрешения — ядро идеи худож..

**КОНЦОВКА.** Заключительная часть худож. произв. В драматургическом, а иногда и повествовательном произв. - эпилог, апофеоз; лирич. стихотворении - заключительная строфа или строка; басне - заключительное назидание, поучение. Звуковой К. или эпифорой называют повторение одних и тех же звуковых сочетаний в конце стихотворных строк в целях усиления выразительности поэтич. речи. Напр.: рифму.

**КОРАН** (араб. куран, букв.— чтение), священное питание ислама и первый письменный памятник араб. лит-ры; собрание проповедей, обрядовых и юридических установлений, заклинаний и молитв, назидательных рассказов и притч, произнесенных Мухаммедом в форме «пророческих откровений» в Мекке и Медине между 610 и 632 и положивших начало религ. учению ислама. При жизни Мухаммеда тексты К. передавались гл. обр. по памяти, однако существовали записи отд. «откровений». Первые записи пол-

ного текста К. сделаны вскоре после смерти Мухаммеда в 632. Между 650 и 655 по приказу халифа Османа на основе имевшихся аавссй и свидетельств лиц, знавших проповеди наизусть, был составлен свод текста К. (т. н. Османова редакция), постепенно вытеснивший др. версии и затем признанный каноническим. Самые ранние сохранившиеся списки К. относятся к рубежу 7—8 вв. Османов текст К. содержит 114 сур (глав) разной величины, к-рые по времени и месту произнесения мусульм. традиция делит на «мекканские» (610— 622, Мекка, 90 сур) и «мединские» (с 622, Медина, 24 суры). Мн. суры включают «откровения» или их фрагменты, часто не связанные тематически и относящиеся к разным периодам пророчества. «Откровения» состоят из ритмических или смысловых отрывков, наз. стихами (айат). Осн. содержание К.— осуждение язычества, проповедь идеи единого бога (аллаха) как первопричины жизни и первотворца мироздания, предупреждение о страшном суде, описания ада и рая, полемика с язычниками, иудеями и христианами, назидательные рассказы о гибели народов, отвергнувших своих пророков, осн. на апокрифических иудео-христ. преданиях и др.-араб. фольклоре, религ.-правовые предписания, определяющие «угодный богу» образ жизни и поведения мусульман, нек-рые правила обрядности и отправления культа. Осн. религ.-филосовские идеи К., сюжеты мн. рассказов и притч (напр., о сотворении мира, первородном грехе, об Адаме и Еве, егип. плене и исходе иудеев, легенда об Иосифе Прекрасном, об Иисусе Христе и др.) восходят к бытовавшим в Аравии сектантским формам иудаизма и христианства. Они рассматриваются в К. как религии, предшествовавшие и генетически родственные исламу; нек-рое влияние на идеологию К. оказали также зороастризм и манихейство. Будучи по преимуществу религиозным и законодательным памятником, К. является в то же время памятником мировой лит-ры. Лит-ры народов мусульм. Востока содержат цитаты из К., отголоски его мотивов и образов. К. и особенно комментарии к нему явились источником популярных в средние века легенд на коранические сюжеты (напр., легенда об Иосифе Прекрасном и жене егип. вельможи составила основу многочисленных вариантов повести «Юсуф и Зулейха»). Стилизация отд. стихов и сур К., поэтич. отклики на его мотивы содержатся и в произв. зап.-европ. и рус. поэтов и писателей (напр., в «Зап.-вост. диване» И. В. Гёте, в «Подражаниях Корану» А. С. Пушкина).

**КОРГОРУШИ**, коловерши, в вост.-слав. мифологии помощники домового; видом похожи на кошек. Согласно южнорус. поверьям, приносят своему хозяину припасы и деньги из др. домов.

**КОРДОО** (кырг.). Жанр семейной обрядовой поэзии, сатирические песни-издевки.

**КОСТРОМА**, в вост.-слав. мифологии воплощение весны и плодородия. В рус. обрядах «проводов весны» («проводов К.») К.— молодая женщина, закутанная в белые простыни, с дубовой веткой в руках, идущая в сопр. хоровода. При ритуальных похоронах К. её воплощает соломенное чучело женщины или мужчины. Чучело хоронят (сжигают, разрывают на части) с обрядовым оплакиванием и смехом (ср. похороны Кострубоньки, Купалы, Германа, Ярилы и т. п.), но К. воскресает. Ритуал призван был обеспечить плодородие. Название «К.» связывают с рус. «костерь», «костра» и др. обозначениями коры растений; ср. также чеш. *kostroun*, «скелет» (шутливое).

**КОСТРУБОНЬКА**, Коструб, в вост.-слав. мифологии воплощение плодородия. В укр. весенних ритуалах К. изображало чучело мужчины (с подчеркнутыми атрибутами пола, ср. Ярила) или женщины (укр. соответствие Костроме, ср. Купалу и др.). Ритуальные похороны К. знаменовали переход к весеннему циклу. Название «К.» родственно укр. *коструб*, «неряха»; ср. также этимологию названия Кострома.

**КОШАК** (уйгур.) Короткие нар. песни разл. содержания.

**КОШИК** (узб.). См. кошак.

**КОШНАЙ** (от куш — двойной и най — флейта) — узб. духовой инструмент: две связанные между собой, закрытые с одного конца тростниковые трубочки (дл. 250—300 мм) с 7 боковыми отверстиями. Диапазон от  $re^1$  до  $re^3$ . По звукообразованию родствен кларнету. Звук К. сильный (с «биениями»). Применяется в нар. ансамблях и орк..

**КОШОК** (кырг. - плач). Жанр кырг. нар. обрядовой поэзии. Является важной составной частью похоронных и свадебных обрядов.

**КОШТАСУ** (казах., «прощание»). Песня, исполняемая при отъезде из родных мест, при прощании с родными и близкими.

**КОШТОШУУ** (кырг.). Жанр семейной обрядовой поэзии, нар. песни-прощания.

**КРАКОВЯК** (польск. *krakowiak*) — веселые, преим. свадебные стихи в польск. нар. поэзии, названные так по имени города Кракова — места их возникновения. По своей форме К.— короткие стихи, напоминающие рус. частушки.

**КРИМАНЧУЛИ** (груз., букв. — извивающийся голос) — верхний голос многогол. нар. песен Зап. Грузии (гурийских, имеретинских), богатый мелодичными скачками и украшениями.

**КРЫЖАЧОК** (от белорус. *крыж* — крест; польск. *krzyz*— крест) — нар. песня и танец (парно-массовый), распространенные в Белоруссии и Польше. Муз. размер 2/4 или 4/4.

Темп в начале медленный, постепенно ускоряется., Танцующие пары располагаются крестом.

**КРЫЛАТЫЕ СЛОВА**, широкоупотребит, меткие слова, образные выражения, изречения историч. лиц, имена мифологич. и лит. персонажей, ставшие нарицательными, и др. (ср. Афористика). Источники К. с.— антич. и библ. мифы, фольклор, худож. и научная лит-ры, публицистика и др. Среди К. с. есть такие, к-рые являются не подлинными цитатами из к.-н. источников, а образными выражениями, созданными на их основе и передающими обобщенный смысл, напр., «запретный плод» (из библ. мифологии), «потемкинские деревни» (из мемуаров 18 в.). Они давно потеряли непосредственную связь с источниками и переосмысливаются в каждый историч. период в соответствии с социально-историч. действительностью. К. с.— объект исследования фразеологии.

**КРЫМСКО-ТАТАРСКИЙ ФОЛЬКЛОР**, развивается на крымско-тат. яз. Представлен эпич. и лиро-эпич. произв., легендами о природе и истории Крыма.

**КРЮКОВА** (урожденная Кожина) Аграфена Матвеевна [28 VI (10 VII) 1855, д. Чаваньга, Терский берег Белого моря — 27 IV 1921, д. Верхняя Золотица, Зимний берег] — рус. нар. сказительница старин, исполнительница старин. песен.

**КРЮКОВА** Марфа Семеновна (р. 1876, д. Нижняя Зимняя Золотица, ныне Приморского района Архангельской обл.— 7 I 1954) — рус. сов. нар. сказительница сев. старин. Дочь А. Крюковой. Одна из первых начала складывать сказы на сов. темы. Известен ее плач о Ленине «Каменна Москва вся проплакана».

**КУБАИР** (башк., «коба» — хороший, славный; «йыр» — песня). Широко распространенными кубаирами являются «Урал-тау», «Иремель-тау», «Тора-тау», красочно описывающие природу родного края, воспевающие любовь к родной земле, дающие мастерские пейзажные зарисовки. Ряд кубаиров посвящено также описанию подвигов известных башк. батыров — борцов за счастье своего народа, таких как Мурадым батыр, Сура батыр, Сюкем батыр, Акшам батыр, Кубэк батыр, Тюльген батыр, Бияс батыр и т. д. Стих кубаира довольно свободен, он астрофичен, рифма также не канонизирована, иногда в сочетании с редифом.

**КУБЫЗ** — род металлического варгана. Распространен в Башкирии и Тат. В Башкирии К. называют и дерев. варган.

**КУГИКЛЫ**, кувиклы, кувички — старин. рус. духовой инструмент: 2, 3 или более отдельных цилиндрических трубочек разной дл. (100—200 мм), нижние концы к-рых закрыты. Иногда их склеивают между собой смолой или соединяют перевязью наподобие мно-

гоствольной флейты. Делаются из куги (откуда и название), бузины, дягиля и т. п. Звук из К. извлекают вдуванием струи воздуха в открытые отверстия трубочек. Играют на К. обычно в ансамбле, иногда в орк. рус. нар. инструментов.

**КУЛЬМИНАЦИЯ** (от латин. *culmen* вершина, верх). Вершинный момент развертывания сюжета, в котором конфликт достигает максимального обострения. В К. моменте достигают предела, наиболее заостряются все столкновения, интересы, противоречия и окончательно определяется их разрешение.

**КУМУЗ** — см. Агач-кумуз.

**КУПАЛА**, в вост.-слав. мифологии главный персонаж праздника летнего солнцестояния (в ночь на Ивана Купалу — нар. прозвище Иоанна Крестителя — с 23 на 24 июня по старому стилю). К. называли куклу или чучело (женщины или мужчины — ср. такую же куклу Костромы), к-рое в белорус. ритуалах называли также Марой (воплощение смерти), в рус. песнях — ведьмой (в ритуалах «ведьму», конский череп или кости скота сжигают на костре). Во время праздника К. топят в воде; разжигаются священные костры, через к-рые прыгают участники обряда: ритуал призван обеспечить плодородие (от высоты прыжка или пламени костра зависит высота хлебов и т. п.). Как сами обряды, так и название Купала (от глагола купать, кипеть, родственно латин. *cupido*, Купидон, «стремление»: ср. индоевроп. корень *kur-* со значением «кипеть, вскипать, страстно желать») указывает на соотношение купальских ритуалов с огнём (земным и небесным — солнцем, в купальских ритуалах представленным колесом) и водой, к-рые выступают в купальских мифах как брат и сестра. В основе мифа, реконструируемого по многочисленным купальским песням и др. фольклорным текстам, лежит мотив кровосмесительного брака брата с сестрой, воплощаемых двуцветным цветком иван-да-марья — важнейшим символом купальских обрядов; жёлтый цвет воплощает одного из них, синий — другого. В одном из вариантов мифа брат собирается убить сестру - соблазнительницу, а она просит посадить цветы на её могиле. Три вида волшебных трав и цветов в купальских песнях (по поверьям, целебная сила трав была наибольшей в ночь на К., отсюда название — «Иван Травник») соотносятся с мотивами трёх змей и трёх дочерей К. Сходные обряды и поверья связываются с Ивановым днём во всех слав. традициях. Широко распространено предание о цветке, к-рый раскрывается накануне этого дня (напр., папоротник) и огненным цветом указывает на клад и т. п. В Болгарии и белорус. Полесье совпадают обычаи добывания купальского «живого огня» трением двух кусков дерева. Сюжет кровосмесительного брака брата и сестры (первонач. близнецов), отдельные мотивы и имена персонажей (напр., Мара, Марена, позднее переосмысленное как Марья) могут относиться ко времени, предшествующему прасла-

вянскому, что видно из совпадений с балт. мифологией и обрядами Иванова дня (Лиго). Сам сюжет об инцесте в своей древнейшей форме истолковывается как воплощение в мифе взаимосвязей основных полярных противоположностей — огонь/вода и т. п. Такие характерные для слав. обрядов и песен мотивы, как купальские змеи, скот, клад и др., позволяют связать купальский цикл мифов с основным мифом слав. мифологии о поединке громовержца Перуна со змеевидным противником, добыванием скота и богатств.

**КУРАЙ** – баш. и тат. духовой инструмент, род продольной флейты: трубка конической формы с 4 боковыми отверстиями с лицевой стороны и одним с тыльной. Дл. 600-700 мм. и даже 1000 мм. Изготавливается преим. из полых стеблей зонтичных растений; встречаются К. деревянные и металлические. Звукоряд К. диатонический, но виртуозы извлекают и отдельные хроматические звуки. При игре на К. исполнитель часто сопровождает мелодию непрерывно тянущимся звуком своего голоса. На К. исполняются нар. песенные мелодии, а так же программно-изобразительные пьесы и т.п.

**КУРКИК ДЖАЛАЛИ**, в арм. эпосе «Сасна црер» («Давид Сасунский») чудесный конь, советник и помощник героев. Санасар раздобыл его, спустившись на дно морское (вариант: нашёл его на острове), конь был в сбруе и с мечом-молнией. Но К. Д. подверг Санасара испытаниям: поднял его к солнцу, чтобы сжечь, но Санасар спрятался под брюхо коня; К. Д. ринулся в пропасть, чтоб раздавить героя, но тот поднялся на спину коня. Тогда К. Д. смирился и стал верно служить Санасару. Согласно другому варианту, Санасар и Багдасар нашли под камнем на берегу моря уздечку, спустили её в море, и оттуда вышел К. Д. По др. версиям эпоса, коня выводит из конюшни своего деда Мгер Старший, сын Санасара, или Давид, сын Мгера Старшего (из пещеры дввов). К. Д. давал мудрые советы чаще всего Давиду и Мгеру Младшему, воодушевлял их, помогал им истреблять врагов, действуя копытами как палицами, выпуская из своих ноздрей пламя.

**КУТ**, в кор. мифологии общее название кор. шаманского обряда камлания, компонентами к-рого являются песенный сказ (понпхури) под аккомпанемент барабана или колокольчиков и представление (нори) с плясками и молением. Повествовательная часть песнопений во время К.— главн. источник кор. шаманской мифологии, сохраняющейся преим. в устной форме. Ранние записи о К. относятся к периоду Трёх др.-кор. государств (до 7 в.), когда шаманство составляло основу их нравов. Шаман в то время совмещал в себе функции жреца-управителя, знахаря и предсказателя. От периода Корё (10 — 14 вв.) дошло 7— 8 шаманских песен («Песня Чхоёна» и др.). Ныне К. как домашний обряд взывания к духам совершается шаманками (мудан) в самых разл. целях. К. имеет мн. разновидностей. В зависимости от места действия различались тыль- кут (обряд, совершаемый в поле

за деревней), маыль-кут (в деревне), чибан-кут (во дворе дома), ёнсин-кут (для умило- стивления Енвана), нара-кут (совершаемый придворной шаманкой от имени государства), пёльсин-кут (совершаемый всей округой вместе с шаманкой, для вызова духов устанавли- вался длинный шест), тан-кут (совершаемый возле храма, воздвигнутого в честь какого- либо духа) и т. д. По целевому назначению различались такие обряды, как мом-кут (для освобождения человека от вселившегося в него злого духа), антхэк-кут (о ниспослании благополучия в доме), наксон-кут (ради счастливой жизни в новом доме), мама-кут (для изгнания духа натуральной оспы), ётхам-кут (для оповещения духов предков о счастливом семейном событии, напр. женитьбе), чиногви-кут (о ниспослании счастья душе в загроб- ной жизни) и т. д. При совершении К. шаманки обращались поочерёдно к бесчисленным духам (мусин), как собств. шаманским, так и воспринятым из буддийск., даосского и кон- фуцианского пантеонов. В центральной Корее полный К. состоял из 12 кругов. В песно- пениях содержались повествования о родословной того или иного духа, осн. на мифах. Совершая 1-й круг, шаманка отгоняла злых духов; со 2-го круга она начинала узнавать слова и мысли души умершего; в 3-м круге она обращалась к горному духу (сансиллён); в 4-м — к духу натуральной оспы; в 5-м — к духу — покровителю усадьбы (Тэгамсин) в образе дерева или камня; в 6-м — к духу урожая (Чесоксин), восходящему к буддийск. Индре; в 7-м она вызывала владыку небесных миров (Чхон- ван); в 8-м — снова духа на- туральной оспы; в 9-м — шаманских духов Кунун; в 10-м — духа бродячих комедиантов (Чханбу); в 11-м — шаманского духа Манмёна (духа матери знаменитого военачальника государства Силла Ким Юсина) и в 12-м круге устраивала проводы духов, завершавшиеся распределением жертвенной пищи. Только в шаманских песнопениях сохранились космо- гонические мифы творения, мифы о происхождении шаманства в Корее, мифы со специ- фическим набором духов и др.

**КУЯВЯК** (kujawiak) — польск. нар. танец. Название получил от обл. Куявии (Kujawy). Теми умеренный: 2/4. Мелодика плавная, характер танца медлительный, лирический. Сильные ударения приходятся на разные доли такта. Характерные мелодия, обороты и ритмы К. использованы Шопеном (более всего в мазурках), Г. Венявским и др.

«**КЫЗ-ЖИБЕК**», казах. нар. лирич. поэма. Сложилась приблизительно в 17 в. Названа по имени героини — красавицы Кыз-Жибек. Сюжет построен на утверждении брачного обычая левирата, по к-рому вдова должна была выйти замуж за брата умершего мужа; но атич. стержнем произв. является поэтизация верности в любви в дружбе, отваги, патрио- тизма. Это одно из лучших поэтич. созданий казах. фольклора. Поэма исполнялась мн. акынами, неоднократно издавалась начиная с 1894.



**КЫРГЫЗСКАЯ МУЗЫКА** осн. на 7-ступенных ладах (натуральный мажор с пониженной VII ступенью, минор и др.). В INSTR. музыке применяются и более сложные. Нар. песня одноголосна. INSTR. музыка 2- и 3-голосна (осн. жанр — кю). Нар. музыканты: акыны, комузчи, йырчи, манасчи. Муз. инструменты — комуз, кыяк, темир-комуз и др.

**КЫРГЫЗСКИЙ ФОЛЬКЛОР**, на кырг. яз. Богатый фольклор впервые стал известен науке по записям казах. ученого Ч. Валиханова (в 1856) и академика В. В. Радлова (начиная с 1862).



науче по записям казах. ученого Ч. Валиханова (в 1856) и академика В. В. Радлова (начиная с 1862). В сов. время записаны и изданы мн. произв. кырг. фольклора, прежде всего эпос «Манас», в к-ром отразилась борьба кырг. народа за независимость, история его духовной жизни и материальной культуры. Существуют и т.н. малые эпосы, популярные и разнообразные, а также многочисленные сказки, песни трудовые, обрядовые и бытовые, поговорки, пословицы, загадки, легенды. Особую область фольклора представляет творчество акынов, тра-

диционно владевших даром импровизации и оттачивавших свое мастерство в поэтич. состязаниях-айтышах.

**КЫРК КЫЗ** («сорок девушек»), у тюркояз. народов Средней Азии праведницы, к-рых аллах по их просьбе превратил в камень (в др. вариантах — скрыл в скалах), чтобы спасти от преследователей — «неверных». У каракалпаков К. к. — также девы-воительницы, героини одноименного эпоса. Они живут на острове общиной, возглавляемые мудрой и справедливой девой Гулаим. К. к. спасают каракалпаков от нашествия калм. хана. У узбеков Зеравшанской долины К. к. (чаще — кыркынкыз) — также особая категория духов, помощников шамана, слуги основных шаманских духов пари, иногда отождествляемые с чильтанами.

Образ К. к. таджикско-перс. происхождения. У таджиков сорок дев (чильдухтарон) выступают и как мусульм. святые, и как шаманские духи-помощники. До принятия ислама К. к. почитались как добрые духи-покровительницы (к помощи к-рых прибегали и шаманы) в Средней Азии, Иране и ряде др. стран, а затем обрели значение мусульм. святых. Древний пласт представлений о К. к. содержится в каракалп. эпосе и поздних генеалогических преданиях кыргызов (в них К. к. выступают как родоначальницы кыргызов, давшие имя народу).

**КЫЯК** — кырг. 2-струнный смычковый инструмент, родственник казах. кобызу. Общая дл. К. 650 мм.

**КЮЙ** (кю) — кырг. или казах. нар. INSTR. пьеса, наигрыш, исполняемые на домбре (в Казахстане), комузе (в Кыргызии) и др. нар. инструментах. Мн. К. имеют программное

содержание. Таковы, напр., казах. К. «Аншылык» («Охота»), «Сары арка» («Степь»), кырг. К. «Камбаркан» (о легендарном охотнике Камбаре, изобретателе комуза), «Джаа толгоо» («Натянутый лук») и т. п. Авторы К.— крупнейшие нар. музыканты. Мелодия К., варьируясь, чередуется с «побочными» эпизодами. Большинство К. исполняется с возрастающей к концу пьесы динамикой. Кырг. К. отличаются светлым колоритом; для них типично расчленение на относительно мелкие, дробные эпизоды. В казах. К. мелодия более широкая, слитная, среди них часто встречаются К., по характеру сосредоточенные, даже суровые. К. на комузе трехголосны, на домбре – двухголосны. Характерно движение параллельными квинтами, квартами, использование выдержанных басов.

## Л

**ЛАБАНОРА ДУДА** (лит. *labanora duda*) - у литовцев род волынки (название от местности Лабанорас).

**ЛАВАБО**, равап, рабоб — кит. (синь цзянский) щипковый инструмент. Распространен также в Узбекистане, странах Ср. Азии и в Индии. Дерев. корпус чашеобразной формы, кожаная дека, 5 струн, шейка с 21—23 ладами. Общая дл. Л. 950—1000 мм.

**ЛАЗАРЬ** Убогий, персонаж евангельской притчи и фольклорных текстов, образ бедности, получающей от бога награду в загробной жизни. Случай, когда действующее лицо притчи имеет имя собственное, необычен и, по-видимому, обусловлен семантикой имени, обозначающего «бог помог». Притча повествует, что Л. был нищим, к-рый валялся в струпьях у ворот некоего богача, ведшего роскошную жизнь, «и желал напитаться крошками, падающими со стола богача; и псы, приходя, лизали струпья его». После смерти Л. отнесён ангелами на лоно Авраамово, а богач мучится в адском пламени и умоляет Авраама послать Л., чтобы тот омочил палец в воде и коснулся языка богача, облегчая его муку. Авраам отвечает: «Чад! вспомни, что ты получил уже доброе твоё в жизни твоей, а Лазарь злое; ныне же он здесь утешается, а ты страдаешь». Тогда богач просит отправить Л. как свидетеля загробного воздаяния к братьям богача, чтобы те успели покаяться. Авраам возражает: «если Моисея и пророков не слушают, то, если бы кто и из мёртвых воскрес, не поверят».

Фигура Л. как воплощение надежды угнетённых на потустороннее восстановление попранный правды пользовалась большой популярностью в народе, а нищие певцы видели в нём как бы утверждение престижа своей профессии. В России он был настолько частой темой т. н. духовных стихов, что выражение «петь Лазаря» стало синонимом заунывного причитания нищих. Рус. фольклор делает Л. родным братом жестокого богача, отрекающегося от родства. Л. молит бога о смерти и в смерти получает радость, к-рой не имел в жизни: «Сослал ему господь тихих ангелов, тихих и милостивых; вынули душеньку и хвально, и честно, в сахарные уста». Богач, напротив, молится о долгой жизни, но к нему посланы «грозные ангелы», вынимающие его душу сквозь рёбра железными крючьями. В нек-рых вариантах Л. сам изрекает приговор богачу: «Что на вольном свете себе вготовал, за то господь бог тебе заплатив». В нек-рых слав. песнях Л. смешивается с Лазарем Четверодневым (так что о его «серой свитке» поётся в канун лазаревой субботы, представляющей культовое воспоминание о воскрешении последнего) или вообще утрачивает всякую связь с евангельской топикой (вполне языческие по духу «лазарские» песни юж. сла-

вян, напр. серб.: «Лазы, лази, Лазаре, долази до мене»,— осн. на созвучии имени «Л.» со словом «лазить» и связанная с хороводными играми).

**ЛАЙЛАЙ** — (азерб.) Одна из широко распространенных форм нар. поэзии. Представляет собой четыре строки, зарифмованные по типу: а — а — б — а и выражающие законченную мысль. Напоминает рус. частушки.

**ЛАЙМА**, Лайме (литов. laima, laime, латыш. laima, laime, «счастье»), в вост.-балт. мифологии богиня счастья и судьбы; покровительница родов, охранительница коров и т. п. Л. предсказывает будущее, иногда она действует вместе с Деклой и Картой, наподобие трёх парк. У литовцев Л. как счастье и жизнь противопоставляется Гильтине, несчастью и смерти (ср. слав. представления о Доле — Неделе): считалось, что к новорождённому приходят две женщины — Л. и Гильтине. Л. помогает скромным девушкам выбрать жениха, сшить свадебное платье, ведёт жениха и невесту на свадьбу. У латышей Л. оберегает беременных женщин, стелет им сотканную ею простыню, чтобы роды были удачными. Л. подкладывает платок каждому новорождённому, что предопределяет его счастливую жизнь. В ряде мотивов Л. чередуется с девой Марией, а иногда и с Марей («Милая Маря, Л. коров»). По нар. традиции, Л., как и святая Мария,— дочь бога (Диеваса). Согласно сообщению М. Преториуса (17 в.), Л. наряду с Окопирмсом и Перкунасом относится к небесным богам. В латыш. нар. песнях Л. связана и с солнцем.

**ЛАКАБ** — (узб., уйгур., казах.) Псевдоним, точнее прозвище, к-рое дается аскиябозам.

**ЛАКАП** (кырг.). Жанр афористической нар. поэзии, поговорка.

Напр.: "Хвалиться славою отца - Занятье не для удальца!"

**ЛАКОНИЗМ** (от греч. lakonismos), лапидарность, предельная сжатость и точность языка, культивировавшаяся в древней Спарте (расположенной на территории Лаконии — отсюда название) и вошедшая в поговорку. Л. характерен для афористики, нар. пословиц, крылатых слов.

**ЛАКСКИЙ ФОЛЬКЛОР**, на лакском яз. Фольклор с его многообразными темами и жанрами. Эпич. песни «Парту Патима», «Кайдар», «Батыр Хучилов», «Хан-Муртазаали», «Бархаллал Давди» изображали важные историч. события, они исполнялись певцами-импровизаторами.

**ЛАНЦЕ** (искаженное лансье) — рус. нар. танец типа кадрили. Известен с конца 19 в. Муз. размер 2/4. Состоит обычно из 5 фигур, каждая из к-рых исполняется под особую мелодию. В разных областях имеются свои варианты и свои названия танца (лансе, ланчик, ландзи, лансея, лентея и др.).

**ЛАОКООН**, Лаокоонт, в греч. мифологии троянский прорицатель (или жрец). Когда троянцы в недоумении и нерешительности рассматривали оставленного ахейцами дерев. коня, и нек-рые предлагали ввести его в город, Л. яростно возражал против этого, предостерегая соотечественников от коварства греков. Однако троянцы, выслушав рассказ Синона всё больше склонялись к тому, чтобы принять в город этот дар ахейцев. В это время на Л., приносившего вместе с сыновьями жертву Посейдону, напали две приплывшие по морю змеи, растерзали детей Л. и задушили его самого, после чего укрылись в храме Афины. Троянцы поняли это как наказание Л. за непочтение к Афине и принесённому ей в дар коню и поспешили ввести дерев. чудовище в город, уготовив тем самым себе гибель. Др. источники объясняли гибель Л. иначе: Л. сошёлся со своей женой в храме Аполлона (на троянской равнине). За это он и был наказан богом, причём, по одному из вариантов мифа, змеями были задушены только дети Л. (произошло это в том же самом храме, где Л. оскорбил Аполлона), сам же он оставался в живых, чтобы вечно оплакивать свою судьбу.

**ЛАОЛАН** («почтенный юноша?»), Лаолан пуса («бодхисатва Лаолан»), в поздней кит. нар. мифологии божество — покровитель актёров и певичек. Считается, что в качестве Л. обожествлён танский император 8 в. Мин-хуан (Сюань-цзун), к-рый прославился как покровитель актёрского иск-ва. В нек-рых источниках бога актёров называют Эрланом, в таких случаях нередко происходит контаминация с одноимённым божеством вод. Обычно в старом Китае в каждом театре позади сцены устраивался небольшой киот с фигуркой или изображением Л. Актёры разл. местных видов драмы, видимо, чтили в качестве Л. разных персонажей.

**ЛАТИФА** — (узб., уйгур.) Короткий смешной рассказ, анекдот, в к-ром рассказывается о похождениях Афанди — вымышленного героя вост. фольклора. По своему сюжету и др. признакам очень напоминает рассказы об Алдар-Косе в казах. фольклоре, Мушфики — в таджикском, Кемине — в туркм. и т. д. Пример латифы: Увидев в своем доме вора, Афанди поспешно спрятался в сундук. Почему ты залез сюда? — спросил вор, открыв сундук. В моем доме нет ничего такого, что бы стоило взять тебе, и я стесняюсь своей бедности. Или: - Афанди, напиши письмо. - Не могу, ноги болят. - При чем здесь ноги? - А у меня такой почерк, что пока сам не пойду и не прочту написанное, никто ничего не поймет. (Перевод М.К.Хамраева).

**ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА**. Древнейшие обрядовые, особенно свадебные, песни латышей исполняются в свободной декламационной манере. Популярны купальские песни (с припевом «лиго»). Песням разнообразных жанров в большинстве свойствен лирич. ха-

рактер. Склад песен одногол., более поздних — нередко 2- и 3-голосный. В метрике песен преобладают хорей и дактиль (в силу особенностей латыш. яз., где ударение на первом слоге). Лады натуральные, часто мажор и минор. Имеются общие черты с слав. муз. фольклором; заметны влияния революционных рус. песен. Нар. танцы: руцавиетис, судмалинас, мугурданцис, круста данцис, яндалс и др. Нар. инструменты: кокле (род гуслей), дига (смычковый), пастушеская свирель, пастушеские трубы (из березовой или ольховой коры), козлийный рог, сому дудас (волынка), тридекснис (ударный).

«**ЛАЧПЛЕСИС**», латыш. героический эпос, составленный (1888) на основе латыш. фольклора (сказок, преданий) и ср.-век. хроник А. Пумпуром (вслед за «Калевалой» Э. Лёнрота и «Калевипоэгом» Ф. Крейц-вальда). «Л» выдержан в осн. в размере латыш. нар. песен (хорей в сочетании с дактилем). Персонаж волшебных сказок Лачплесис (Раздирающий медведя) превращен Пумпуром в эпич. богатыря, нац. героя, предводителя народа в борьбе против нем. рыцарей. Пумпур использовал традиц. эпич. сюжеты: первый подвиг героя, героические странствия (на зачарованный остров и т. п.), женитьба на деве — помощнице богатыря (Лаймдота), борьба с враждебным колдуном Кангаром и др. Лачплесис побеждает в поединке Темного рыцаря, но гибнет сам; народ ждет возвращения героя и окончат, освобождения от поработителей (ср. сходный мотив в «Калевипоэге»). «Л» стал подлинно нац. эпопеей; на его основе возник вторичный фольклор (предания).

**ЛЕГЕНДА** (от латин. *legenda* — то, что необходимо узнать) — один из прозаических жанров фольклора. В Л. чудесное, фантастическое лежит в основе повествования и определяет его структуру, систему образов и изобразительных средств. Л. находилась в постоянном взаимоотношении с Др. эпич. жанрами. Один из путей возникновения Л. — превращение в нее предания. Рассказчик, излагая факты, дополняет их своим воображением или соединяет с известными ему легендарными мотивами, и реальная основа отходит на задний план или исчезает совсем и принимает характер необыкновенного. Л. могут превращаться в сказки - Л. не обязательно создается на основе рассказа очевидца или предания, а может появиться из соединения др. Л. и путем переосмысления др. мотивов или выделения части одной Л. в самостоятельное повествование. Л. разграничиваются по тематике: исторические, топонимические, религиозные, демонологические, бытовые и др. В европ. лит-ре Л. широко распространена. Нек-рые из Л. восходят к книжным источникам, в целом Л. является созданием нар. фантазии. Содержание христ. Л. составляли преим. темы о мироздании, о конце мира, т. е. эсхатология, о Христе и его апостолах, богородице, Адаме, Еве, Ное, Соломоне и др. персонажах Ветхого и Нового завета; жития святых и сказания об их чудесах; рассказы о дьяволе и его борьбе с богом и святыми. Вы-

ражая религ. взгляды масс, Л., связанные с еретическими учениями, нередко содержали иное истолкование религ. идей нар. массами, чем правящими классами (напр., в Л. утверждалось, что власти земные от дьявола, к-рый правит землей, и т. д.). В противоположность церк. Л. создаются Л.-апокрифы, в к-рых в юмористическом и сатирическом плане трактуются библейско-евангельские сюжеты. Такого рода Л. преследовались и запрещались церковью. В своих Л. народ часто выражал взгляды, враждебные церкви. Популярны также были бытовые Л. (нередко сатирически истолковывались сюжеты священного писания — сотворение мира, построение Ноева ковчега и т. п.). Пародирование религ. Л. — старое явление в рус. фольклоре (напр., сатирические повести 17 в. «Служба кабаку», «Калязинская челобитная», «Повесть, како бражник вниде в рай» и др.). Христ. Л. широко использовалась в мистериях и др. жанрах ср.-век. театра, школьной драме и ввела в обиход ср.-век. поэзии огромный междунар. фонд всякого рода сказаний и мотивов новеллистического характера. В 13 в. составлен знаменитый сб-к «*Legenda aurea*» («Золотая легенда»). В конце того же века появился др. сб-к назидательных повестей и легенд — «*Gesta Romanorum*». Еще позднее составлен сб-к «*Speculum magnum*» (в рус. переводе «Великое зеркало»). Эти и др. сб-ки в целом виде и частично проникли в Россию в 17 в. Нек-рые легендарные сюжеты стали особенно популярны и отвечали новым запросам эпохи (возрождение Л. и сказаний о Фаусте, Дон Жуане, Агасфере). В России создано мн. антикрепостнических Л. о нар. заступниках, а также о видных историч. деятелях; бытовало мн. Л., связанных с тем или иным историч. местом. В Л. о великих грешниках остро ставится и разрешается вопрос о социальной несправедливости. Сюжет такой Л. об атамане Кудеяре использован Некрасовым в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Устно-поэтич. творчество и в наши дни создало мн. Л. о героях гражданской войны. Мн. авторы широко использовали Л. как основу для сюжетов своих произв.: Новалис, Тик, Мицкевич, Ирвинг. Л. вызывала интерес у писателей — В. Скотта, В. Гюго («Легенда об Юлиане Милостивом»), Г. Флобера («Искушение Св. Антония»), А. Франса («Жонглер богородицы», «Святой фавн»), Т. Манна («Иосиф и его братья», «Избранник», «Доктор Фаустус») и мн. др. Обращались к древним Л., пленялись ее содержанием и стилем А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь и др.

**ЛЕЗГИНКА** — нар. танец лезгин, распространен среди горских народов по всему Кавказу. У кабардинцев, осетин, аварцев, чеченцев, ингушей и др.— свои разновидности Л., получившие название от данной народности, местности или муз. мелодии, сопровождающей танец. Муз. размер преим. 6/8. Мелодия четкая, динамичная. Темп быстрый.

«**ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН**», 1) Лит.-фольклорный памятник народов Бл., Ср. Востока и Юго-Вост. Азии о трагической любви юноши-поэта, прозванного Меджнуном (одержимым) и жившего якобы в кон. 7— нач. 8 вв. Все араб. источники, говоря о Меджнуне, имели в виду его поэтич. талант. Позднейшие распространители сюжета (гл. обр. персояз. и тюркояз. авторы) делали упор на вдохновлявшую поэта любовную коллизию. Низами — первый поэт, к-рый оформил разрозненные письменные и фольклорные материалы в стройную поэму на перс. яз. (завершена в 1188). Поэмы под тем же названием создали Амир Хосров Дехлеви и Аб-дуррахман Джами — на перс, яз., Алишер Навои — на старор.-узб. яз., Физули — на азерб. яз. Туркм. поэт Нурмухамед-Гариб Андалиб придал своему подражанию форму дастана, в к-ром стихи перемежаются с прозой. Поэма прошла этап фольклоризации у мн. народов, также приняв форму дастана. Она оказала огромное влияние на развитие т. н. новеллистических дастанов «Ашиг-Гариб», «Зохра и Тахир» и др. 2) опера У. Гаджибекова, его же либр. по поэме М. Физули, Баку (первая азерб. опера); 3) опера Р. Глиэра в соавторстве с Т. Садыковым, либр. Ш. Хуршида по поэме А. Навои; 4) опера Ю. Мейтуса в соавторстве с Д. Овезовым, либр. К. Бурунова по поэме Индалиба; 5) балет С. Баласаняна, либр. С. Ценина; 6) музыка А. Тиграняна к драме-сказке; 7) симф. поэма К. Караева.

**ЛЕЙТМОТИВ** (от нем. *Leitmotiv*, букв. — ведущий мотив) — яркий, образный мелодический оборот (иногда целая тема), применяемый в музыке для характеристики к.-н. лица, идеи, явления, переживания и многократно повторяющийся в произв. по ходу развития сюжета. Л. представляет собой законченный мелодичный образ, четко и рельефно выраженный. Иногда в Л. особое значение приобретает характерная ритмическая формула, выразительная гармоническая последовательность или специфический тембр (инструментовка).

**ЛЕКЕОН**, Левиатан, у армян мифологич. персонаж — огромная рыба, обвинившая землю, плавающая в мировом океане. Л. тщетно пытается откусить свой хвост, полагая, что это часть чужого тела; если бы ему удалось поймать свой хвост, произошло бы крушение мира. От движений Л. происходят землетрясения. На голове Л. большой бриллиант, светящийся днём и ночью (со вспыхиванием бриллианта при движениях Л. связана зарница).

Согласно варианту мифа, Л. вращается вокруг большой горы (мировой горы) Кафар, находящейся в центре мирового океана. После полного оборота, совершённого им в течение 6 месяцев, проголодавшийся Л. заглатывает в огромном количестве воду, к-рую затем извергает на вершину горы. Начинается потоп; всё живое и неживое, сметённое с горы,



попадает в раскрытую пасть Л. Несъедобное Л. выдыхает, выплёвывает — поднимается ветер, подобный самому. Ср. библ. Левиафан.

**ЛЕОНАРД**, в зап.-европ. низшей мифологии один из главнейших демонов, воплощение дьявола в роли устроителя и главы шабаша, на к-ром Л. появлялся в обличье огромного чёрного козла с тремя рогами, лисьими ушами и овечьей бородой. Вместо зада имел ещё одно лицо, к к-рому прикладывались поклонявшиеся ему ведьмы.

**ЛЕТА**, в греч. мифологии персонификация забвения, дочь богини раздора Эриды. Именем Л. названа река в царстве мёртвых, испив воду к-рой, души умерших забывают свою былую земную жизнь. Согласно сообщению Павсания, вблизи пещеры Трофония в Лейбадее (Беотия) пришедшие спросить знаменитый оракул предварительно пьют воду из двух источников: Л.— забвения, чтобы забыть о заботах и волнениях, и Мнемосины — памяти, чтобы запомнить услышанное и увиденное в пещере.

**ЛЕШИЙ**, лесовик, лешак, лисун, боровик, в вост.-слав. мифологии злой дух, воплощение леса, как враждебной человеку части пространства. Л.— хозяин леса и зверей, его представляют одетым в звериную шкуру, иногда со звериными атрибутами — рогами, копытами; Л. может изменить свой рост — становиться ниже травы или выше деревьев; пергоняет стада зверей из одного леса в другой; связь с волками объединяет его со святым Георгием — Юрием, волчьим пастырем Егорием рус. духовных стихов и преданий. Наделён отрицательными атрибутами, связью с левым (признак нечистой силы): у него левая сторона одежды запахнута на правую, левый лапоть надет на правую ногу и т. п. (ср. сходный мотив в связи с хетт. Телепинусом, слав. водяным и т. п.). В быличках Л.— проклятый человек или заложный (вредоносный) покойник. Л. может пугать людей своим смехом, увести ребёнка, сбить с пути. Для защиты от Л. уведённый им человек ничего не должен есть или должен носить с собой лутовку (очищенный от коры кусок липового дерева), перевернуть стельки у обуви и т. п. Существуют также представления о женских духах леса - лисунках, лешачихах, с длинными грудями, закинутыми за спину. Сходные лесные духи известны в зап.-слав. и др. традициях.

**ЛИВЕНКА** — язычковый инструмент, разновидность гармонии. Звукоряд диатонический — мажор с пониженной VII ступенью (миксолидийский лад). Клавиатура левой руки без готовых аккордов. Л. названа по месту производства — г. Ливны Орловской обл.

**ЛИЕТУОНИС**, в латыш. мифологии персонификация кошмара, удушья. Л.— дух, к-рый по ночам гоняет лошадей до пота, способен проникать в жилище даже сквозь замоч-

ную скважину. По нек-рым предположениям, образ Л. заимствован из слав. мифологии (укр. літун, польск. litun).

**ЛИЛИТ**, злой дух, обычно женского пола, в иудейской демонологии. В Библии упоминается однажды. Имя восходит к именам трёх шумер. демонов: Лилу, Лилиту и Ардат Лили; первый и второй — инкуб и суккуб. В роли суккуба Л. выступает и в евр. традиции: она овладевает мужчинами против их воли с целью родить от них детей. Поэтому Талмуд не рекомендует мужчинам ночевать в доме одним. Адам и Ева, будучи в «отлучении» в течение 130 лет, породили духов, дивов и лилит (мн. ч. мужского рода), сожительствуя с ними. Однако в иудейском быту Л. особенно известна как вредительница деторождения. Считалось, что Л. не только наводит порчу на младенцев и изводит их, но похищает (пьёт кровь новорожденных и высасывает мозг из костей) и подменяет их; ей также приписывались порча рожениц и бесплодие женщин. Согласно Талмуду, Л. волосатая, крылатая, она — мать Ахримана. В араб. переводе кн. Иова слово «Саба» переведено как «Лилит, царица Змаргада» (изумруда; вероятно, отождествление с царицей Савской).

Согласно одному преданию, Л. была первой женой Адама: бог, сотворив Адама, сделал ему из глины жену и назвал её Л. У Адама с Л. сразу же возник спор. Л. утверждала, что они равны, так как оба сделаны из глины; не сумев убедить Адама, она улетела. В Красном море её настигли три ангела, посланные богом. Л. отказалась вернуться и заявила, что создана, чтобы вредить новорожденным. Ангелы взяли с неё клятву в том, что она не войдёт в дом, в к-ром увидит их самих или их имена. Она приняла на себя наказание: отныне будут ежедневно умирать сто из её детей. В одном из заговоров для роженицы и новорожденных, к-рый повторяет этот сюжет, вместо Л. выступает Первая Ева. Первая Ева упоминается и в «Берешит рабба» 12: о ней говорится, что она обратилась в прах еще до сотворения Евы. Согласно «Зогар», Л. стала женой Самаэля, матерью демонов. Один наиболее распространённых текстов заговоров для роженицы (известный на мн. яз. народов Ближнего Востока и Вост. Европы и применяемый позже против дурного глаза и разных болезней) рассказывает, как некий святой (Илья, Михаил, Сисиний и др.) в дороге (часто — спускаясь с горы) встретил ведьму (часто — у моря) и спросил, куда она направляется. Услышав, что она идёт в дом роженицы с целью повредить ей, он заставил её назвать все свои 9 (12, 40) имён и поклясться, что она не повредит роженице и младенцу, если увидит в доме все свои имена. Амулеты и заговоры для рожениц против Л. должны были содержать не только имена трёх ангелов (пытавшихся вернуть Л.), но и имена самой Л. [некоторые из них: Батна (евр.-арам., «чрево»), Одем («краснота»), Аморфо (греч., «не имеющий формы»), «Мать, удушающая дитя», имя из сирийс. текста]. Тексты заклинаний араб. и

мандейских магических чаш используют против Л. формулу развода (свидетельство того, что Л. воспринималась и как суккуб). Лилиты во главе с их матерью и предводительницей Руха (дух) часто упоминаются в мандейских текстах.

Благодаря большому интересу к каббале в Европе эпохи Возрождения предание о Л. как первой жене Адама стало известно европ. лит-ре, где она обрела облик прекрасной, соблазнительной женщины. Такое представление о Л. появляется и в ср.-век. евр. лит-ре (хотя в евр. традиции красивая внешность Л. связана с ее способностью менять свой облик). Известны, напр., рассказы о том, как Л. в облике царицы Савской соблазнила бедняка из Вормса. О каббалисте Иосифе делла Рейна рассказывали, что он добровольно предался Л.

**ЛИНЬЮЙ** («холм-рыба»), в др.-кит. мифологии существо с телом рыбы и с руками, ногами и головой человека. Образ Л. идентичен образу рыбы-дракона (луньюй). Предполагается, что позднее образ Л. трансформировался в образ прекрасной нимфы (цзяожэнь).

**ЛИРА** (греч. lyra). 1) Щипковый инструмент, известный с древнейших времен народам, населявшим Средиземноморское побережье (Ближний Восток, Египет, Грецию, Рим). В наст. вр. Л. распространена лишь среди нек-рых народов Сев.-Вост. Африки. По конструкции близка к гитаре. Классич. др.-греч. Л. приписывают 7 струн. Изображение ее принято как эмблема музыки. 2) Зап.-европ. ср.-век. однострунный смычковый инструмент с корпусом грушевидной формы и двумя серповидными отверстиями в деке. Первые сведения о Л. в лит-ре относятся к 8—9 вв., последние иконографические свидетельства — к 13 в. 3) Семейство многострунных смычковых муз. инструментов европ. происхождения, распространенных в 15—18 вв. Отличительные особенности — широкие шейка и гриф, плоская головка с вертикальными по отношению к ней колками, бурдонные струны. Различают теноровую разновидность Л., т. н. Л. да браччо (5 надгрифных и 2 бурдонные струны); басовую — Л. да гамба (9—12 надгрифных и 2 бурдонные струны) и контрабасовую — лироне перфетто, или архивиола ди лира (12—14 надгрифных и 2 бурдонные струны). Нек-рые Л. снабжены ладами на грифе. Струны настраивали: надгрифные — большей частью в квинту и кварту, бурдонные — в октаву. 4) Нар. струнный смычковый муз. инструмент — Л. колесная, к-рый называли также: лера, реля, рыле, рыля, укр. или белорус. Л., крестьянская Л., органиструм. Представляет собой несколько увеличенный гитарный или лютневый корпус с коротким и широким придатком вместо шейки, в к-ром укреплены колки для натяжения струн. Число струн — от 3 до 6, из них одна или две средние, настроенные в унисон, служат для исполнения мелодии, а остальные — бурдонные. Для изменения дл. средних струн над ними, на верхней части декн, помещены кла-

виши с порожками. Смычком служит колесо с натертым канифолью ободом, помещенное под струнами, частью в корпусе; ось колеса выходит наружу в нижней части обечайки и вращается исполнителем при помощи рукоятки. Смычок приводит в звучание все струны одновременно. В средние века (с 10 в.) Л. была распространена во всех странах Европы, в России — гл. обр. на Украине и в Белоруссии. Звукоряд Л., вначале диатонический, в пределах одной октавы, с 18 в. становится хроматическим, а диапазон расширяется до двух октав. Писались школы для игры на Л. и муз. произв.. Л. входит в состав гос. орк. нар. инструментов Белоруссии. 5) В рояле — приспособление (привинчивающееся к корпусу), в котором укреплены педали.

**ЛИРИКА** (греч. *lyrikos* - поющий под звуки лиры; чувствительный, музыкальный, волнующий). 1) Род фольклора и лит-ры, осн. особенностью к-рого является непосредственное воспроизведение субъективных чувств, мыслей, настроений поэта, вызванных теми или иными обстоятельствами. Определенное состояние человека в лирике изображается в момент его наиболее интенсивного внутр. переживания. «В центре лирич. поэзии должен стоять поэтически конкретный субъект, поэт, он и составляет настоящее содержание лирич. поэзии..." (Гегель). В отличие от др. родов лирика ориентируется на эмоциональное восприятие. Осн. жанры лирич. произв.: песня, романс, ода, элегия, небольшое стихотворение и др. По содержанию Л. условно подразделяют на любовную, пейзажную, философскую и др. 2) Совокупность лирич. произв. определенного историко-лит. периода или отдельного автора. В фольклоре многообразны формы бытования лирики как а) составной части обрядовой поэзии; б) самостоятельных жанров лирич. песни.

Напр.: частые, плясовые, шуточные, сатирические, протяжные, песни неволи и протеста, рекрутские, любовные, семейные.

Л. — музыка, содержание к-рой сосредоточено на раскрытии внутр. мира человека. Отсюда — преобладание в ней эмоционально-субъективных элементов, ее особая задушевность (по сравнению с музыкой эпич. или драматич. характера). Осн. лирич. жанры — романс, песня, INSTR. миниатюра. Способность музыки непосредственно выражать эмоциональные состояния дает основание определять ее как самое лирическое из иск-в.

**ЛИРИЧЕСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ.** Композиционно-стилистический прием худож. прозы и поэзии, заключающийся в том, что прямое сюжетное повествование перебивается лирич. вставками на темы, мало связанные или совсем не связанные с магистральной темой. Композиционно-лирич. отступления имеют двойное значение: с одной стороны, они играют роль торможения фабульного развития произв., с другой - позволяют в открытой

форме высказать суждения по разл. вопросам, имеющим прямое или косвенное отношение к центральной теме.

**ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ.** В лирич. поэзии - лицо, переживания, мысли и чувства к-рого выражены в стихотворении, от имени к-рого оно написано; в лиро-эпич. произв. повествователь о людях и событиях, сам в них участвующий. В нар. песенной лирике образы добра молодца, красной девицы и т.д., от имени к-рых ведется лирич. повествование.

**ЛИРНИК** — нар. проф. музыкант-певец, аккомпанирующий себе на т. н. крестьянской лире. Профессия Л. была особенно распространена на Украине, а также в Белоруссии, Молдавии и смежных с Украиной юж. обл. Великороссии. Укр. Л.— почти исключительно слепцы — странствовали с поводьями.

**ЛИРО-ЭПИЧЕСКИЙ ЖАНР.** Худож. произв., в к-рых сочетается лирич. и эпич. изображение жизни. В лиро-эпич. произв. жизнь отражена, как правило, в стихотворном повествовании о поступках и переживаниях героев, о событиях, в к-рых они принимают участие и в то же время в них отчетливо выражены переживания автора-повествователя, вызванные картинами жизни, поведением действующих лиц, о к-рых идет речь. Часто переживания выражаются в лирич. отступлениях.

**ЛИРУ** — карел. духовой тростевой инструмент: дерев., обвитая берестой коническая трубка с пищиком и одинарной тростью; в стенках 4—5 отверстий; дл. 400 мм.

**ЛИТАВРА** (вероятно, позднегреч. *polytaurea*, от греч. *poly* — много и *taurea* — барабан) — ударный инструмент древнего происхождения, распространенный у мн. народов под разл. наименованиями: котлообразный корпус, верх к-рого затянут кожей. Звук на Л. извлекают ударами пальцев или дерев. колотушек с шарообразными (обычно войлочными) наконечниками по коже. Л., настроенные различно, употребляются чаще всего попарно, а в современном орк. — комплектом (2—4). Л. бывают разных размеров. Корпус простейших Л. изготавливают чаще всего из глины, усовершенствованных — из меди, латуни, алюминия. Л., применяемые в современном орк., имеют обычно диаметр 550—700 мм. Они снабжены механизмом для ручной или автоматической перестройки в разл. тона. В оперно-симф. орк.Л. вошли в 17 в.

**ЛИТОВСКАЯ МУЗЫКА.** Для литов. дайн (нар. песен) характерен лиризм, им проникнуты и эпич. песни. Нар. Л. м. строится в натуральных ладах, преобладает одноголосие; со 2-й пол. 18 в. на северо-западе страны, позднее и в др. районах распространяется 2- и 3-голосие. Особый вид старин. песен— сугартине. Разнообразны хороводы литовцев, их танцы (суктинис, ожялис, блездингеле, клумпакоис и др.). Нар. инструменты: канклес (род

гуслей), ожрагис (рог), лабанора дуда (волынка), дерев. духовые — скудучий (популярны ансамбли), бирбине, тримитас и др.

**ЛИТОТА** (греч. *litotes* – простота, малость, умеренность). 1) Образное выражение, состоящее в противоположность гиперболе в преуменьшении силы, значения, размера изображаемого явления, к к-рому прибегает автор для усиления выразительности речи: мальчик с пальчик, мужичок с ноготок и т.п. 2) Стилистическая фигура, с помощью к-рой понятия или предметы определяются путем отрицания противоположного.

Напр.: он неглупый вместо он умный и т.п. Л. есть в нар. сказках: «мальчик с пальчик», «избушка на курьих ножках», «мужичок с ноготок».

**ЛИТУРГИЯ** (греч. *leiturgia*, от *leitos* - общественный, всенародный и *ergon* — дело, обязанность). 1) В Др. Греции гос. повинность, к-рую несли богатые граждане (оплата расходов по общественным мероприятиям, в т. ч. хоров). 2) Христ. богослужение: в православной церкви — обедня, у католиков — месса. Л. наз. и муз. оформление обедни (муз. произв.), напр. «Литургия св. Иоанна Златоуста» Чайковского (1878, состоит из 15 номеров).

**ЛИХО**, в вост.-слав. мифологии персонифицированное воплощение злой доли, горя. В сказках Л. предстаёт в облике худой женщины без одного глаза, иногда — великанши, пожирающей людей, встреча с ней может привести к потере руки или гибели человека (ср. одноглазого Полифема, подобно к-рому ослеплённое Л. выпускает по одной овце, чтобы найти героя). Связь Л. с мифологич. противопоставлением чёт — нечет следует как из мифологич. сюжетов, так и из этимологии слова (ср. рус. «лишний» и т. п.).

**ЛИХОРАДКИ**, трясавицы, у русских демоны болезни в облике женщин. Л. бывают разл. и общее число их, как правило, 12. В рус. заговорах часто перечисляются их имена: в записи 18 в. — тресея, отпея, гладея, аввареуша, храпуша, пухлея, желтея, авея, немея, глухлея, каркуша и др. Наличие этих имён только в заговорах, также как и весьма разл. состав этих имён, среди к-рых немало греч. и с неясной этимологией, показывает, что Л. относятся к книжно-апокрифическому слою слав. и рус. демонологии. Само число 12 и резко отрицательная семантика «сестёр-трясавиц» связана с апокрифическим мотивом дочерей царя Ирода. Девы-Иродиады — простоволосые женщины дьявольского обличия. В нек-рых заговорах их 7, 10, 40, 77, а в нар. преданиях Л. может ходить и в одиночку. При этом из табуистических соображений её зовут ласкательно-приветливыми словами: добруха, кумоха, сестрица, тётка, гостыюшка, гостейка и др. Образ Л. в отличие от образа чумы в слав. традиции слабо выражен и поэтому не отражён в быличках, обрядах и поверьях.

**ЛОГОГРАФЫ** (от греч. *logos* — слово и *grapho* — пишу), 1) авторы первых соч. др.-греч. историч. прозы (6—5 вв. до н.э.). Опираясь на мифы, предания, Л. пытались восстановить легендарную историю греч. полисов, «варварских» стран, генеалогию аристократических родов (это видно из дошедших фрагментов соч. Гекатея Милетского, Харона, Ксанфа). Нек-рые соч. Л., осн. на личных впечатлениях от путешествий, содержат ценные этнографические и географические сведения. Младшие Л. на основе городских хроник, списков должностных лиц и т. д. пытались установить хронологию, последовательность событий раннегреч. истории. Наиболее известна «Аттида» Гелланика — летопись событий из истории Афин и других греч. полисов. Л. считали, что в основе эпич. традиций лежат реальные события, и пытались выявить их, идя по пути наивно-рационалистического толкования мифов, устранения из них несообразностей, сверхъестественного элемента. От соч. Л. сохранились лишь скудные фрагменты. 2) В Афинах (с кон. 5 в. до н. э.) составители речей для выступления в суде участвующих в тяжбе сторон. Л. готовили речи, отражающие социальное положение и индивидуальный характер заказчика. Самым знаменитым Л. был Лисий.

**ЛОЖКИ** — ударный инструмент, применявшийся в рус. нар. музыке: дерев. ложки, к рукоятке к-рых иногда подвешивали бубенчики, комплект состоял из 2, 3 или 4 штук. Первое упоминание в лит-ре о Л. относится к концу 18 в. Игрой на Л. сопровождалась нар. пляски и песни, иногда Л. применялись в INSTR. ансамбле.

**ЛОРЕЛЕЯ**, в европ. традиции обитающая на Рейне нимфа, к-рая своими песнями увлекает корабли на скалы. Образ Л. является созданием нем. романтика К. Brentano, впоследствии пользовавшимся известностью как среди писателей и поэтов, так и в устной традиции. На Рейне есть скала, обладающая удивительным эхом и наз. Скалой Л.

**ЛУБОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА**, дешевые массовые печатные издания, появившиеся в России во 2-й пол. 18 в. вслед за лубочными (народными) картинками, рисовавшимися первонач. на лубках (липовом лубе). Название произведено от слова «лубок» - липовая доска, на к-рой гравировали изображение для печатания. По другому толкованию название произведено от липового короба, в к-ром торговцы-коробейники разносили лубочные издания. Характерные жанры Л. л.: переделки сказок и былин, рыцарских романов (о Бове Королевиче, Еруслане Лазаревиче), историч. сказаний (об основании Москвы, о Куликовской битве, об Отечестве, войне 1812), авантюрных повестей (об англ. милорде Георге и др.), житий святых; песенники, сб-ки анекдотов, оракулы, сонники. Изредка в Л. л. встречались произв. нар. сатиры (сказки о Ерше, о Шемякиной суде и др.). Произв. Л. л. были обычно анонимными. В Л. л. попадали и произв. классиков рус. и заруб. лит-р, часто пе-

ределанные и искаженные. Подделка под народность отличали мн. произв. Л. л. Выпуск в России Л. л. был прекращен в 1918. Издания, подобные Л. л., выходили во мн. заруб. странах.

**ЛЫБЕДЬ**, в вост.-слав. мифологии генеалогический герой, сестра трёх братьев — родоначальников племени полян: Кия, Щека и Хорива. Др.-рус. предание о происхождении полян (в «Повести временных лет») родственно мифологич. сюжету, в к-ром участвуют три брата и сестра: в рус. сказке — богатырша Белая лебедь, владелица живой воды и молодильных яблок, за к-рыми посланы братья; её имя могло быть преобразовано из первонач. Л. под влиянием мифологич. мотива превращения богатырши в птицу. Возможно, имя Л. связано с Lub, слав. \*Lub, рус. лыб-, «верх» (лыб-онь, «верхняя часть головы животного»), ср. название холма — Девичь-гора над рекой Лыбедь под Киевом. Ср. также Либуше — генеалогическую героиню чеш. преданий.

**ЛЭУТАР** (молд. и рум.) Нар. странствующий певец-музыкант; играл на лэуте (род лютни, также скрипка).

**ЛЮБИ КУ** (дунг.). Жанр нар. лирич. поэзии шуточного или сатирического содержания. Наиболее распространенная форма Л.к. - двустишия и четырехстишия.

**ЛЮДИ ДИВИЯ**, в др.-рус. книжных легендах и раннеисторич. описаниях монстры, обитатели далёких сказочных земель, прежде всего Индии. Среди них упоминаются многоглавые, люди с лицом на груди, со звериными (в частности, псоглавцы) или птичьими головами и ногами, с крыльями, люди, живущие в воде, и т. п. Рассказы о Л. д. связаны или с повестями о походах Александра Македонского, или со сказаниями о государстве инд. царя и попа Иоанна («Сказание об Индийском царстве», 15 в.). Л. д. являлись образом неверных, «нечистых» народов. Наиболее опасные народы были, по преданию, «заклёпаны» Александром Македонским в скалах, и им приписывалась важная роль в грядущих событиях накануне конца света, когда они выйдут на свободу, — ср. ветхозаветных Тога и Магога, князя Рош. Наряду с образами, восходящими к переводным источникам, в рус. книжной традиции известны оригинальные, относимые к сибир. народам.

**ЛЮТНЯ** (польск. lutnia, от араб. аль'уд, букв.— дерево) — щипковый инструмент вост. происхождения (Индия, Иран, Аравия, Ср. Азия, Кавказ). Л. имеет выпуклый, овальный кузов, короткую шейку с грифом (или без грифа), обычно снабженную ладами, отогнутую назад головку с горизонтально расположенными колками для натяжения струн, плоскую дерев. деку с резонаторным отверстием, украшенным розеткой. В 10 в. Л. была описана ср.-азиатским ученым Фараби в «Большом трактате о музыке». Вост. Л. (первонач. без



ладов на грифе, а затем с навязными ладами) имела 4 струны. Занесенная сарацинами и маврами на Сицилию и в Испанию, Л. в средние века распространилась по всей Европе. Ко 2-й пол. 16 в. наибольшее распространение получила Л. с 5—7 парными струнами и одной одинарной. В дальнейшем число струн на нек-рых Л. доходило до 24. Настройка струн была самой разнообразной (в разл. последовательности интервалов кварты и терции) и зависела от исполняемого произв.. Парные струны настраивались в унисон или в октаву. Играли на Л. большей частью пальцами, реже плектром. Л. использовалась для сопровождения пения, игры соло, ее вводили в состав инстр. ансамблей. В 16—17 вв. появились басовые разновидности Л.— теорба и китарроне. Иск-во игры на Л. достигло наивысшего расцвета в 15—17 вв. В эту эпоху композиторы ряда стран (Испании, Италии, Франции, Польши, Венгрии и др.) создали для Л. многочисленные произв., ставшие основой муз. классики струнно-щипковых инструментов. Запись музыки для Л. производилась с помощью т. н. табулатур. Постепенно Л. утратила свою ведущую роль, уступив место иным типам струнных инструментов (скрипке, гитаре и др.), и сохранила свое значение лишь в странах Востока. Распространенная в наст. вр. в Армении разновидность Л. сохранила и старое араб. название— уд. Современная европ. Л. снабжена 6 одинарными струнами и настраивается так же, как 6-струнная гитара, она сходна со старин. Л. лишь по форме. Разновидность Л., бытующая в зап. обл. Украины, Молдавии, Румынии и отчасти Венгрии, носит название кобза.

**ЛЯВОНИХА** (от белорус. имени Лявон; Л.— его возлюбленная, жена) — белорус. нар. массовая песня и танец (парно-массовый), сопровождающийся мелодией одноименной песни. В старину наз. крутуха — по характерной фигуре — кружение пар. Муз. размер 2/4. Л.— веселый, задорный, динамичный танец, с быстрой сменой фигур и разнообразием рисунка. Конец каждой муз. фразы отмечается в танце легким притопыванием.

**ЛЯЛЕ** — название девичьей песни в туркм. нар. поэзии. Форма Л. (обычно четверостишие) схожа с частушками средней России.

## М

«**МААДАЙ-КАРА**», алт. героический эпос. Записан в 1963 от сказителя А. Г. Калкина. Бытует в стихотворной форме, поется под аккомпанемент нар. щипкового инструмента. Объем ок. 8 тыс. строк. Во вступит, части описывается набег Кара-кула каана на престарелого правителя в стране изобилия на Алтае Маадай-кара, захватив в плен его людей и скота. Главный герой эпоса — Когюдей-мерген, сын Мидай-кара, спаситель своего народа. Традиц. эпич. сюжеты «М.-к.» — чудесное рождение от стариков-родителей, богатырское детство, обретение богатырского коня и преодоление на нем сверхъестественных препятствий по дороге в землю врага, героическое сватовство, выполнение трудных задач, поставленных отцом невесты. В борьбе с Кара-кулом герой, приняв облик Тастаракая (мудрого плута в алт. фольклоре), выведывает, где Кара-кул прячет свою душу, и губит его (типичный фольклорный мотив: ср. смерть Кашея). Кара-кула, дочь владыки преисподней, заманивает Когюдей-мергена в ловушку, откуда его спасает конь (традиц. мотив тюрк, эпоса). Заканчивается «М.-к.» характерным для героической поэтики коса сошествием героя в преисподнюю, где, однако, в отличие от героев др. эпосов (Энкиду в эпосе о Гильгамеше, Равана в «Рамаяне») «побеждает владыку преисподней и освобождает достойных людей. Завершение эпоса сохранило реликт этиологического мифа: герой и его жена становятся звездами.



**МАВКИ**, навки, в вост.-слав. мифологии злые духи (часто смертоносные), русалки. По укр. поверьям, в М. превращаются умершие до крещения дети: имя М. (навки) образовано от навь. М. спереди имеют человеческое тело, а спины у них нет, поэтому видны все внутренности.

**МАГИЯ** (или колдовство). Обряды, связанные с верой в способность человека сверхъестественным путем воздействовать на людей, животных, явления природы и т.п. Возникшая в первобытном обществе М. остается неотъемлемым элементом всякого религ. культа.

**МАЗУРКА** (польск. mazur) — польск. нар. танец. Возник у мазуров (этнографическая группа поляков); позднее стал любимым польск. нац. танцем. Муз. размер 3/4 или 3/8. Мелодии М. отличаются острым ритмическим рисунком, часты резкие акценты, переходящие с сильной на слабую долю такта. М. — стремительный, динамичный и выразительный танец, воинственный и в то же время лирич. по характеру исполнения. В 19 в. М. по-

лучила широкое распространение во всех европ. странах в качестве бального танца; в сценической обработке вошла в оперные и балетные спектакли. Муз. форма М. широко разработана польск. композиторами, а также композиторами др. стран. Мазурки Шопена для фп. — высокие образцы польск. нац. муз. стиля. В ритме и характере М. созданы мн. польск. нар. песни, а также нек-рые песни Шопена, Монюшко и др. В рус. музыке блестящие образцы М. дали Глинка, Чайковский, Лядов, Глазунов и др.

**МАКАЛ** (кырг.). Жанр афористической нар. поэзии, пословица. Напр.:

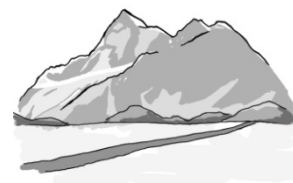
Если муравьи объединятся,  
Надо будет льву от них спастись.

**МАКАМА** (араб.— сходка, собрание), жанр плутовской новеллы в ср.-век. лит-ре на араб., перс, и др.-евр. (иврит) яз. М. писались в стиле садж и объединялись в циклы с единым рассказчиком, от лица к-рого велось повествование, и, как правило, единым героем. М., возникшая первонач. в лит-ре на араб. яз., скорее всего, идет от устного рассказа. В письменной лит-ре существовала как типично «городской» жанр. Широко известны классич. циклы на араб. яз.— «Собрание макама» (10 в.) Бади аз-Замана аль-Хамадани и «Собрание макама» (11 в.) аль-Харири. Блестящий образец жанра в перс.-тадж. лит-ре — т. н. «Хамидово собрание макама» (12 в.) Хамидадина Балхи; сб-к включает 24 новеллы о веселых пройдохах, дурачащих сильных мира сего. В цикле М. на иврите «Ты умудряешь меня» (13 в.) Иегуды Алхаризи (жил в араб. Испании) к компонентам структуры М. добавляется органическое включение в текст оборотов и цитат из Библии. Жанр М., вероятно, повлиял на становление европ. плутовского романа, тем более что первые произв. этого рода появились в Испании, где взаимовлияние европ. и вост. культур было особенно сильно, а опубл. в 1554 предтеча плутовского романа «Жизнь Ласарильо с Тормеса» по форме представляет собой цикл новелл, объединенных главным героем.

**МАКОМ**. 1) Лад в тадж. и узб. традиц. проф. музыке. Существует мн. ладов-М., из них осн.: бузург (бузрук), рост, наво, дугох, сегох, ирок. Звукоряды их — диатонические 7-ступенные. 2) Произв. типа многочастной вок.-инстр. сюиты, осн. на ладах-М. Состоит из большого муз.-инстр. отдела с частями преим. рондообразной формы и большого вок. отдела (с унисонным инстр. сопр.), образуемого из частей для соло и для унисонных ансамблей. В средних частях М. делаются модуляции из ее основного лада в побочные лады (более высоких регистров), наз. «шуба» («ветвь»). Каждая разновидность муз. форм М. имеет особую характерную ритмическую формулу — усуль, воспроизводимую на дойре (бубне). Текстами М. являются гл. обр. лирич. стихотворения. Сюиты-М. объединены в цикл Шашмаком.

**МАКСИМА** [от латин. *maxima regula (sententia)*— высший принцип, вид афоризма, моралистическая по содержанию разновидность сентенции. М. может быть выражена в констатирующей или наставит, форме («Показная простота — это утонченное лицемерие»— Ф. Ларошфуко; «Победи зло добром» — Б. Паскаль). Расцвет М. как самостоятельного жанра — в 18 в.

**МАКТОО** (кырг.) Жанр кырг. нар. поэзии, восхваляющий героев и выдающихся личностей, воспевающий важные для народа историч. события. Обычно слагалась акыном в честь его покровителя манапа — степного феодала, у которого он находится на службе. Таким придворным певцом манапа Каримбая был, напр., акын Арзымат, побежденный в состязании молодым Токтогулом.



**МАЛАХ ГА-МАВЕТ** (евр., «посланец смерти»), в иудаистич. мифологии ангел смерти. Представление о М. Г.-М., оформившееся только в талмудической и агадической лит-рах, восходит, с одной стороны, к универсально распространённым мифологич. персонификациям смерти, а с другой — согласуется с иудаистич. концепцией божественного всемогущества, делающей из М. Г.-М. именно вестника бога по преимуществу. Прообразы М. Г.-М. опознаются в ветхозаветных «ангелах-истребителях», перешедших и в Апокалипсис; в «первенце смерти» из книги Иова («съест члены тела его первенец смерти»), сближаемом обычно с ястребообразными демонами — слугами Нергала, бога подземного царства шумеро-аккад. мифологии; наконец, в «ангелах возмездия» и «ангелах разрушения» в ранней апокрифической лит-ре, чьи образы оформились, очевидно, под влиянием иран. дуализма, в частности дэвов. Согласно Талмуду, М. Г.-М. причиняет смерть, невидимо для др. перерезая горло умирающему; по другому варианту, при приближении часа смерти больного М. Г.-М. становится у его изголовья с обнажённым мечом, на острие которого висит капля желчи; увидев М.Г.-М., больной раскрывает от страха рот и умирает от падающей в рот капли. Все существо М.Г.-М. покрыто бесчисленными глазами (ср. Херувимы).

**МАНАС**, 1) мифо-эпич. герой кыргызов, центральный персонаж одноимённого эпоса, богатырь, совершающий подвиги во главе дружины из 40 витязей (кырк чоро). Необыкновенный мальчик- богатырь М. рождается по молитве престарелой бездетной четы Джакыпа и Чийырды, стыдящихся своего бесплодия (мифологич. мотив чудесного рождения). Рождению богатыря предшествуют чудесные предзнаменования и сны, неестественно тяжёлые и продолжительные роды. М. рождается со сгустками крови на руках, его необычайная сила проявляется уже в колыбели: он не даёт себя пленять, несколько мамок не могут его накормить. Счастливым именем М. нарекает святой-юродивый думана (дивана)

(в др. вариантах— четыре «праведных» халифа или пророк Хизр). М. неуязвим для любого оружия, так как носит чудодейственную боевую одежду. Ещё ребёнком он убивает чудовищного зверя.

Влияние мусульм. мировоззрения сказалось во включении в эпос эпизода обращения М. в ислам святым Хизром (или старцем Айкоджо), к-рый передал ему дар Мухаммада — богатырское вооружение.

Девяти (по др. вариантам — шести) лет М. начинает борьбу против поработителей кыргызов — калмыков и катайцев (киданей). Первые победы позволили М. объединить рассеянный кырг. народ, и дружина избирает его ханом кыргызов. М. совершает ряд походов против соседей и постепенно подчиняет себе Среднюю Азию. В этих походах М. и его дружинники сражаются с вражескими богатырями, одноглазыми великанами, колдунами-аярами, драконами-ажыдарами и т. д.

Значительное место в сюжете эпоса занимает борьба М. с непокорными родичами. Наиболее разработан в эпич. традиции рассказ о заговоре против М. сыновей Кёзкамана, одного из его родичей, к-рым удаётся тяжело ранить М. и захватить его ставку Талас. Спасает М. его жена Каныкей.

Ближайшие соратники М.— его названный брат Алмамбет, катайский царевич, отрёкшийся от язычества (в одной из версий он, подобно Огуз-хану, убивает своего отца, отказавшегося перейти в ислам), проводник М. в его походе на столицу Катая Бейджин, старец-богатырь Бакай, к-рый отечески заботится о его благополучии и удерживает от недуманных поступков, богатыри Чубак, Сыргак, Аджибай и др. Верная жена Каныкей вы-



ступает как мудрая помощница и советчица М. В отсутствие М. она управляет народом, защищает Талас от поднявших восстание непокорных братьев М. Верно служат М. его богатырский конь Ак-Кула (по нек-рым вариантам эпоса, он родился с ним в один день), рождённый от птицы чудесный пёс

Кумайык, быстроногий верблюд Джелмаян и белый кречет Акшумкар. Погибает М. во время победоносного похода на Бейджин.

2) «Манас» - героический эпос кырг. народа, содержащий свыше полумиллиона стихотворных строк. Жизнь и подвиги кырг. богатыря М. во имя защиты кырг. земли от иноземных захватчиков объединяют эпос в единое сказание. Части эпоса «Малнас»: «Семетей» (сын Манаса) и «Сейтек» (сын Семетей) - составляют не разрывные звенья единой по сюжету эпич. трилогии.

**МАНАСЧИ** — сказитель кырг. эпоса «Манас», повествующего о великом походе нар. героя-богатыря Манаса в Китай. Имя первого М.— Кельдыбека, жившего в 18 в., окружено легендами: когда он пел стихи «Манаса», дрожала юрта, от его голоса поднимался ураган. В 19 в. прославились М.— Балык, Найманбай, Тынинбек, в сов. время — Сагымбай Орозбеков, Саякбай Каралаев и др. Трилогию «Манас» перевели стихами на рус. яз. сов. поэты Л. Пеньковский, С. Липкин и М. Тарловский. Манасчи – певцы-импровизаторы, то же что и у казахов акыны, у туркменов бахши и т.д. Известны манасчи-джомокчу (от слова «джомок» - былина, сказка) и манасчи-ырчи (от слова «ыр» - песня). Манасчи-джомокчу – творческие певцы-импровизаторы, сказители высшего класса, могут исполнять «Манас», не повторяясь в течение нескольких месяцев, иногда полугода, развертывая или сжимая свое повествование по желанию слушателей. При этом развертывание, обогащение повествования подробностями всегда считалось признаком высокой поэтич. квалификации кырг. сказителя. В самом «Манасе» упоминается легендарный певец Джийсек, к-рый одно украшение юрты воспеваает полдня. С этой любовью сказителей и их аудитории к эпич. пространности связаны в значительной степени и грандиозные масштабы кырг. эпоса. Манасчи-ырчи исполняют обычно только отрывки эпопеи, заученные наизусть. Репертуар простого ырчи может быть исчерпан в семь-девять исполнительских вечеров. В наст.вр. ырчи преобладающий вид певца.

**МАНДРАГОРА**, в мифопоэтич. представлениях (преим. в низшей мифологии), чудесное растение. Сверхъестественные качества приписывались М. в силу определённых снотворных и возбуждающих свойств, а также сходства его корня с нижней частью человеческого тела (Пифагор называл М. «человекоподобным растением», а Колумелла — «травой-получеловеком»), В нек-рых нар. традициях по виду корня М. различают растения мужского и женского пола и даже дают им (в духе нар. этимологии) соответствующие названия: ср. англ. mandrake (от man, «мужчина») и womandrake (от woman, «женщина»). В старых травниках корни М. изображаются как мужские или женские формы, с пучком листьев, вырастающих из головы, иногда с собакой на цепи или агонизирующей собакой. Согласно поверьям, тот, кто услышит стон, издаваемый М. при её выкапывании из земли, должен умереть; чтобы избежать смерти человека и вместе с тем удовлетворить жажду крови, якобы присущую М., при выкапывании М. сажали на привязь собаку, к-рая, как считалось, погибает в агонии. Существовало поверье о происхождении М. из поллюции повешенного человека (ср. названия М.; нем. Galgenmannlein, букв. «висельничек»). Хильдегарда Бингенская (12 в.) считала, что М. возникла там, где был создан Адам. В укр. поверьях М. (переступень) вырастает из трупов детей, умерших без крещения, может пре-

вращаться в ребёнка и неожиданно исчезать. Глубокие корни имела вера в возбуждающую силу М. и её роль в зачатии плода; ср. библ. предание о мандрагоровых яблоках (плодах М.), к-рыми пользуются для обеспечения зачатия Лия и Рахиль. В Греции М. связывали с Афродитой, к-рая иногда получала соответствующий эпитет, и с Цирцеей (считалось, что с помощью колдовского снадобья из М. Цирцея возбуждает в людях влечение и любовь). Юноши носили иногда кусочки М. в качестве любовного амулета. В средние века представления о способности М. вызывать зачатие обусловили появление целой индустрии изготовления поддельных мандрагоровых корней.

Известны сюжеты, в к-рых М. связана с нечистой силой — с дьяволом (в Аравии распространено поверье, что ночью М. светится, в связи с чем «называют «свечой дьявола»), с ведьмами (в средние века М. в ряде европ. традиций именовала «цветком ведьмы»), колдуньями (считалось, что с помощью М. они могут лишить человека красоты и рассудка, околдовать, причинить вред). Вместе с тем М. делает человека неуязвимым, помогает обнаруживать сокровища, клады, может использоваться для предсказаний и пр. Символические значения связывают М. с горячкой, возбуждением, мужским принципом, неуязвимостью, пуповиной; М.— знак редкого, необычного (таково значение М. в «языке цветов»). Отдельную «разновидность» М. составляет альраун — нем. название корня М. или выступающего вместо него корня мха (в Уэльсе чёрный мох носил то же название, что и М.) и соответствующего полезного человеку духа, эльфа, домового.

**МАНИЯ**, в греч. мифологии персонификация безумия, насылаемого на людей, преступивших установленные законы и обычаи. Иногда отождествлялась с эвменидами. На дороге из Аркадии в Мессению, там, где Орест лишился разума в наказание за убийство матери, был храм М.; её именем называлась местность вокруг храма.

**МАНН**, в герм. мифологии первый человек, сын Туисто, отец родоначальников трёх племенных групп германцев — ингевонов, истевонов и герминонов (упоминаемых Тацитом).

**МАРА**, маруха, мора, кикимора, в слав. мифологии злой дух, первонач., как и Марена, воплощение смерти, мора. Позднее М. отчасти утратила связь со смертью, но сохранила (в польск. сказках и др.) свой вредный для человека характер, способность к оборотничеству и т. п. Белорус. мара — название нечисти, Мара — имя чучела, к-рое сжигают на костре в ночь на Ивана Купалу. Поэтому Марью в купальских песнях-легендах можно считать дальнейшей трансформацией образа М. и Мокоши.

**МАРТИРОЛОГ** (от греч. martyr — мученик и logos — слово) — сб-к легендарных повествований о христ. святых и мучениках за веру. В греч. лит-ре древнейшим М. является

«Книга о палестинских мучениках» Е. Кесарийского, а более полным — «Менологии» В. Македоняника (9 в.). В Европе было мн. М., напр. всеобщий М. о мучениках всех стран и народов (Рим, 1536), составленный Баронием по распоряжению папы Григория XIII, дополненный и вновь изданный Росвейдом в 1613 г. На Руси также были такого рода сб-ки. Летописец Нестор, напр., — автор Киево-Печерского патерика, являвшегося богатейшим сводом житий.

**МАСИС**, в арм. мифах гора (Арагат). По одному из мифов, М. поссорилась со своей сестрой Арагац, из-за чего была с ней разлучена. В древнейших мифах М.— жилище змей и вишапов. Согласно эпосу «Випасанк», у подножия М. живут потомки вишапов (вишапазунк, вишапиды). По нек-рым вариантам, в одной из пещер М. каджи заковали в цепи Артавазда. На вершине М. находится царь змей с драгоценным камнем на голове. Раз в семь лет все змеи, обитающие вокруг М., являются к своему царю. В арм. переводе Библии в мифе о всемирном потопе ковчег Ксисутра (Ноя) остановился на горе М. С вершины М. Ксисутр спустился на землю.

**МАСЛЕНИЦА**, в слав. мифологии персонаж, воплощающий плодородие и вместе с тем зиму и смерть. Название рус. календарного праздника проводов зимы и встречи весны — М.— было перенесено на антропоморфный персонаж, к-рый встречали с величальными песнями в начале праздника на горках. М. называли также чучело из соломы, обряженное в женское тряпье, иногда с блином (от масляного блина — само название М.) или сковородой в руках; с ним вместе веселились, катались на тройках в течение масленичной недели, а затем хоронили или провожали в конце праздника, разрывая чучело на околице селения или (чаще) сжигая на костре, разведившемся на возвышенности (ср. похороны аналогичных персонажей слав. мифологии — болг. Германа, рус. Кострому, Ярилу и т. п.). Похороны М. сопровождалась карнавальными процессиями, ряженьем, ритуальным смехом, призывами весны и поношением М. в спец. песнях, где та наз. обманщицей (в связи с великим постом, к-рый наступает сразу после масленичных пиршеств), объедалой, блиноелой и т. п. У зап. и юж. славян М. соответствовал польск. запуст, менсопуст и болг. Кукер. У чехов и словаков масопуст завершался обрядом «выноса смерти» — символа зимы: соломенное чучело, наз. смертью, мореной или марженой (имя восходит к др.-слав. богине смерти Маре, Марене), одетое в лохмотья или в праздничный костюм, выносили из селения, бросали в воду или разрывали на части; солому разбрасывали по полям, что должно было обеспечить их плодородие. Аналогичный М. персонаж низшей мифологии др. народов Европы — Карнавал.



**МАСЛЕНИЧНЫЕ ПЕСНИ.** Жанр календарно-обрядовой поэзии, связанный с проходами зимы и встречей весны. М. п. разделяются на две группы: 1) песни, связанные со встречей и чествованием Масленицы (величанием); 2) песни, связанные с её проходами.

**МАССОВАЯ ПЕСНЯ** — песня, преим. хоровая, рассчитанная на массовое распространение в народе.

**МАЦИЛИ**, в груз. низшей мифологии злые духи, обитающие в нижнем мире. Пугают путников и охотников, сбивая их с пути, умерщвляют младенцев, заколдовывают людей и скот. Истребляет М. палицей и стрелами, пущенными из лука. Копала. Мать М. иногда именуют также «матерью дэвов»; ей посвящена молельня в хевсурском селении Рошка, в к-рой женщины приносят в жертву животных.

**МЕЙХАНА** (азерб.). Одна из форм нар. театра, своеобразно соединяющая стихи и музыку. В мейхана в сатирической форме высмеиваются недостатки людей.

**МЕЛИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ**, мелика (от греч. melos — песня), греч. поэзия, достигшая расцвета в 6—5 вв. до н.э. Произв. М.п. исполнялись под аккомпанемент лиры; отличались разнообразными комбинациями стихотворных размеров. М. п. использовала формы нар. песенного творчества. Сольная мелика большей частью выражала чувства личности (Сапфо, Анакреон), хоровая — приурочивалась к общественным событиям, празднествам (Пиндар).

**МЕЛОДИСТ.** 1) Композитор, музыка к-рого отличается особенной яркостью, выразительностью мелодии. 2) Нар. певец или музыкант-инструменталист, сочиняющий напевы песен или инстр. мелодии. Особенно большую роль М. играют в республиках Средней Азии и Казахстана. При создании напевов М. обычно используют традиц. мелодичные обороты нар. музыки. Песни и пьесы М. обрабатываются проф. композиторами, используются в крупных симф. произв.. Иногда М. выступают в качестве соавторов композиторов при создании опер и муз. драм.

**МЕСНЕВИ**, маснави (араб.— сдвоенное), жанровая форма вост. поэзии, возникшая на иран. почве и получившая распространение по преимуществу также в тюрк. лит-ре Бл. и Ср. Востока. Была заимствована и арабами, но широкого применения в арабо-язычных лит-рах не получила. Представляет собой поэму значительного объема, все бейты к-рой имеют внутри парную рифму по схеме aa bb ee... Для М. используются определенные метры аруза, в частности мутакариб (в осн. для поэм героического характера). Первые известные образцы М. принадлежат перс. и тадж. поэтам Масуди Марвази (10 в.; от его героической поэмы сохранилось три бейта) и Рудаки (10 в.), в творчестве к-рого зародился и

оформился популярный в классич. перс.-тадж. лит-ре жанр дидактическая М., получивший после Рудаки развитие в дидактической поэме «Книга благословения» (сер. 10 в.) Абу Шакура Балхи и на долгие века закрепившийся во мн. лит-рах Востока. Образец героического М.— эпопея Фирдоуси «Шахнаме» (11 в.). Романич. эпос — поэмы-М. с любовным сюжетом — начинает существование с написанной в 10 в. и известной лишь по упоминаниям поэмы Абу-ль-Муайада Балхи «Юсуф и Зулейха», интерпретирующей известный библич. сюжет. Признанным мастером любовно-романтического М. стал поэт 11 в. Унсур. Написанная в сер. 11 в. поэма подобного рода «Вис и Рамин» Гургани породила многочисленные подражания и, по-видимому, оказала влияние на творчество Низами Гянджеви, создавшего всемирно известный цикл из пяти М., три из которых имеют в основе любовный сюжет, а две носят философско-этический и дидактический характер. Сюжеты и даже стихотворные метры поэмы Низами стали предметом мн. подражаний-назира. Словом «М.» в перс. лит-ре нередко обозначали «Поэму о сути всего сущего» (13 в.) Джалалеddина Руми.

**МЕСТВИРУЛИ** — название коротких нар. песенок в Грузии, исполняемых под аккомпанемент струнного инструмента «свири».

**МЕТАФОРА** (перенесение) — один из основных тропов худож. речи. По определению Аристотеля, М. «есть перенесение имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии... Слагать хорошие метафоры — значит подмечать сходство (в природе)». Метафорическим слово или выражение становится тогда, когда оно употребляется не в прямом, а в переносном значении. В основе М. лежит неназванное сравнение предмета с каким-либо др. предметом на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов. Будучи по своей конструкции образным выражением, осн. на сравнении, М. в разл. формах и модификациях присутствует во всяком поэтич. тропе. Наша бытовая речь пестрит М.: идет дождь, он потерял голову, кружится голова, торговая сеть, горячее сердце, убит горем, встает солнце, пришла весна, железная воля, у нее кровь е молоком, горящие глаза, тонкий голос, тяжелый характер и т. д. Метафорические состояния или действия выражаются в форме глагола, существительного, прилагательного.

Если метафорическое выражение как образное подобие какого-то сложного жизненного явления раскрывается на протяжении большого отрезка или целого стихотворения, то такая М. наз. развернутой метафорой.

Когда метафорическое выражение (в особенности известная, бытовая М.) берется в прямом смысле и в дальнейшем приобретает очертания реального, внеобразного предме-

та,— возникает новое осмысление этого выражения, имеющее порой юмористический и даже гротескный оттенок; такое стилистическое явление наз. реализацией метафоры.

**МЕТЕЛИЦА** — укр. танц. песня; также танец (укр., рус., белорус.). Муз. размер 2/4 . Тема метели передается динамикой танца, быстрой сменой фигур, многообразными кружениями.

**МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ** (от греч. *methodos* - путь исследования). Общий принцип творческого отношения художника к познаваемой действительности, к-рый проявляется как совокупность исторически обусловленных принципов худож. отбора, обобщения, идейно-эстетической оценки действительности и соответствующих им способов худож. отражения в иск-ве.

**МЕТОНИМИЯ** (от греч. *metonymia* - переименование). Вид тропа - замена названия явления, понятия или предмета др., неразрывно связанным в нашем сознании с представлением об этом жизненном явлении. Употребляются следующие М.: 1) Упоминание имени автора вместо его произв. или, наоборот, произв. вместо имени автора. 2) Указание на признаки лица или предмета вместо упоминания самого лица или предмета. 3) Перенесение свойств или действий предмета на др. предмет, при помощи к-рого эти свойства или действия обнаруживаются.

Напр.: загадки-М.

Беленькая бочка Два разных пива (Яйцо)

Черный конь прыгает в огонь. (Кочерга)

**МЕТСАВАЙМЫ**, в эст. мифологии духи леса (одно из названий — метсахалдьяд, халдьяд, «хранители»). Они антропоморфны (М. можно увидеть в образе мальчика, пасущего зайцев) или полуантропоморфны (спереди — человекообразны, сзади могут иметь вид гнилого ствола, хвост и т. п.), могут принимать образ волка, медведя, змеи. Покровительствуют птицам, раненым и больным животным, способствуют росту деревьев. Живут в дуплах, семьями. Для людей неопасны, но могут наказывать нарушающих запреты (работающих в лесу в воскресенье), запутать дорогу, лишить охотника, оставляющего раненых животных, удачи. Известны также злые духи леса — ванахальбы («старый чёрт», ванащёге, «старый слепец»), аналогичные слав. лешему. Ванахальбы запутывают дорогу, их голос — эхо, в облике седых старцев они пасут диких животных. Охотник, заключивший договор с ванахальбом, получает мн. добычи.

**МЕЧ-КЛАДЕНЕЦ**, самосек, в рус. фольклоре и книжной ср.-век. традиции чудесное оружие, обеспечивающее победу над врагами. В сказании о Вавилоне-граде меч-самосек

носит название «Аспид-змея» и наделён чертами оборотня (превращается в змея). Распространён мотив поиска меча, скрытого в земле, замурованного в стене и т. п., связанный с представлением о кладе (кладенец) или погребении (меч под головой убитого богатыря — см. Еруслан Лазаревич).

**МЗЕТУНАХАВИ**, у грузин златовласая красавица, чудесно родившаяся из растений. М. заперта в неприступной крепости (или за семью замками); герой, чтобы добиться её, должен выполнить малоосуществимое задание или отгадать её загадки. В ряде сюжетов она заколдована и превращена в лань, голубя, змею. После уничтожения злого духа, заколдовавшего её, М. благодаря магическим словам или действиям обретает свой прежний облик. М. добра и прозорлива. С помощью волшебных предметов она помогает герою, за которого затем выходит замуж.

**МИГРАЦИОННАЯ ТЕОРИЯ**, теория заимствования, теория «бродячих сюжетов», теория, объясняющая сходство фольклора у разных народов передвижением, перемещением — миграцией — поэтич. произв. из одной (или нескольких) страны в др. страны. Получила широкое признание в эпоху интенсивного становления мировых культурных связей (2-я пол. 19 в.); осн. положения сформулированы в трудах разных ученых, но принято считать, что начало ей положил нем. филолог Т. Бенфей, издавший в 1859 — «Панчатантру» — с обширным исследованием, в к-ром пришел к выводу, что большое число сказок и рассказов из Индии распространилось по всему свету. В России М. т. в той или иной мере сказалась в работах А. Н. Пыпина, В. В. Стасова, В. Ф. Миллера (90-е гг.), отчасти Александра Н. Веселовского; наиболее интенсивно она проявила себя в изучении повествовательных жанров (сказки, эпоса, баллады), а также пословиц и частично — обрядового фольклора. Полемика М. т. с ранее сложившейся мифологич. школой привела к разграничению сфер изучения: мифологи исследовали преим. происхождение (генезис) фольклора; представители М.т. объясняли последующую жизнь фольклора. М.т. ограничила представление об исконном нац.-племенном достоянии в фольклоре отд. народа и усматривала в нем многочисленные заимствования из поэтич. культур др. стран и эпох. Со временем М. т. сосредоточила внимание на выяснении взаимных культурно-историч. связей народов. Существенно было ограничено условие, при к-ром возможно заимствование: оно «...предполагает встречную среду с мотивами или сюжетами, сходными с теми, к-рые приносились со стороны» (Веселовский А. Н.). М.т. ввела в науку огромный текстовый материал, но оперировала преим. формально-схематичными и, следовательно, односторонними сравнениями сюжетов и мотивов; она объясняла культурно-историч. влияниями

близость и сходство произв. и в тех случаях, где имело место типологическое сходство явлений мировой худож. культуры.

**МИГРАЦИЯ** (от латин. *migratio* - переселение). Распространение произв. фольклора в пределах одной страны или в разл. странах.

**МИКУЛА СЕЛЯНИНОВИЧ**, мифологизированный пахарь-богатырь в рус. былинах. В былинах о Микуле и Вольге крестьянин М. С. посрамляет князя с его дружиной, к-рые на конях не могут угнаться за его плугом, не могут вытащить оставленный им в земле сошник и т. д. Характерен мотив богатырской пахоты М. С., к-рый дубы «в борозду валит». В другом былинном сюжете Святогор не может приподнять с земли сумочку, к-рую носит М. С.: в сумочке - «тяга земная». Др. богатыри не могут победить М. С., потому что его любит «мать сыра земля». «Культурная» деятельность пахаря противопоставлена сверхъестественным способностям Вольги, князя-оборотня, и сверхъестественной силе Святогора, богатыря-великана: ср. распространённый мифологич. сюжет о пахаре, к-рый вытесняет с земли поколение великанов. Для слав. традиции характерно возвеличивание крестьянского труда и сословного статуса: главный богатырь рус. эпоса Илья Муромец — «крестьянский сын», в чеш. ср.-век. хронике Козьмы Пражского (12 в.) первый князь Пржемысл — пахарь, польск. князем становился сын пахаря Пяста, согласно хронике 12 в. Галла Анонима (ср. также морд. Тюштяна и т. п.).

**МИЛДА**, в литов. мифологии богиня любви; известна из поздних источников, иногда недостоверных. Упоминается святилище М. в Вильнюсе. Имя М. связано с литов. *myleti*, «любить».

**МИСТЕРИЯ** (от греч. *mysterion* — таинство, служба, обряд) — осн. жанр религ. театра эпохи позднего средневековья 12—16 вв., созданный на сюжеты Библии и Евангелия, получивший распространение в странах Зап. Европы (Англия, Италия, Франция, Сев. Нидерланды, Испания, Германия, Швейцария). Наибольшее развитие мистериальный театр получил во Франции. Появление М. было подготовлено литургической драмой. Вводные сцены юмористически-бытового характера считалось неудобным ставить в самой церкви, поэтому нек-рые литургические драмы стали разыгрывать сначала на паперти, потом в церк. ограде и на площади. Расцвет М. связан с ростом ср.-век. городов (14—15 вв.).

Мистериальная драматургия разделялась на три цикла: ветхозаветный, новозаветный и апостольский. В М. Ветхого завета, напр., события представлены от сотворения мира до императора Октавиана. М. включала до 49 200 стихов, и для ее постановки требовалось 250 актеров. Наиболее известной из новозаветного цикла была М. «Страсти господни» Арнуля Гребана, состоявшая из 34 574 стихов, шла она четыре дня, и в ней участвовало

400 исполнителей. М., изображавшая деяния апостолов (62 тыс. стихов), шла девять дней, и в ней принимали участие 494 актера.

Существовали и М. светского характера: во Франции — «Разрушение Трои» (1450) Жана Миле и «Мистерия об осаде Орлеана» (после 1429 г.) о Жанне Д'Арк, содержащие нек-рые черты историч. достоверности; в Швейцарии — «О знатной римлянке Лукреции» Генриха Бюллингера. Светские М. не получили своего дальнейшего развития. М. были написаны силлабическими размерами, восьми-, десятисложной рифмованной строкой, безымянным автором или целыми коллективами. Из отдельных авторов М. известны Жан Бодуэль (М. о св. Николае), Рютбеф (умер ок. 1280 г., М. о Теофиле), Арнуль Гребан (ок. 1420—71), к-рый считался одним из величайших мастеров франц. яз. М. широко пользовалась культовой поэзией и церковно-литургической лит-рой, приспособляла к своим нуждам феодальный былевой эпос, куртуазную лирику, рыцарские романы и повествовательную городскую лит-ру, а также жанры нар. творчества. М. устраивались обычно городскими властями (за ними было право общего надзора, контроля и цензуры спектакля), кружками, союзами (братствами) и цехами ремесленников на рождество и пасху и др. церк. праздники — на ярмарках, площадях; любители-горожане составляли большинство постановочной группы, к цеховым любителям присоединялись странствующие актеры и певцы. К.-л. постоянных театральных построек не было, существовали неподвижная и подвижная сценические площадки; представления разыгрывались по принципу одновременности на кольцеобразной сценической площадке, сколоченной из досок и укрепленной на сваях, в отдельных беседках или на передвижных площадках.

Усиление нар. элемента в М. вызывало недовольство духовных властей. С сер. 16 в. М. была запрещена. М. дали толчок для развития жанров ср.-век. театра — фарса моралите, способствовали раннему возникновению светского театра, появлению во Франции комедии и трагедии, развитию ренессансной драмы (напр., в Англии). В России М. были заимствованы из Византии.

В 19—20 вв. делались попытки возродить М., и в ряде стран (Испания, Германия и др.) М. ставились в старин. манере с целью привлечь туристов. В 20 в. М. «страстей» периодически ставятся перед Собором Парижской богородицы. В Англии были поставлены йоркский и честерский циклы М. Широко известна нар. опера «Ноев ковчег» англ. композитора Б. Бриттена, написанная по пьесе о Ное из честерского цикла М. В Сассексе (Англия) она ставится весной через каждые четыре года.

**МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ** (от греч. *mythos* — слово, речь) — 1) повествование о богах и героях, культовых первопредках, передающий представления древних о проис-

хождении мира и жизни на земле; характерен как вид устного нар. творчества для каждого народа на ранних ступенях его развития. 2) В широком смысле — поэзия, построенная на мифологич. образах, свойственная в основном раннему фольклору и древним лит-рам. Проходит путь развития от худож. мышления мифологич. образами до обращения к мифологич. образам как худож. приему; ср., напр., «Илиаду» Гомера (9—8 вв. до н. э.), «Теогонию» Геснода (8—7 вв. до н. э.) и «Энеиду» Вергилия (1 в. до н. э.), «Фарсалию» Лукана (1 в. п. э.) — в антич. лит-ре. Переход от одной функции мифологич. образа к другой начинается осуществляться тогда, когда реальность мифологич. образа, необходимая и обязательная для мифологич. системы худож. мышления (напр., ранний нар. эпос), отрицается или хотя бы ставится под сомнение. Промежуточная стадия- превращение мифологич. образа из активного средства познания в хранилище некоего общественного опыта. Мифологич. фигуры, с к-рых в известной степени снимается ореол божественности, оказываются прототипами человеческой природы, а их характер и поведение являются как бы нормой для характера и поведения современников: что справедливо в мифе, то справедливо и в современности. Мифологич. образ служит возвышению опыта индивида во всеобщую категорию. На подобном осмыслении мифологич. образа строится, в частности, антич. лит-ра: римская с нач. 1 в. до н. э. и др.-греч. с сер. 5 в. до н. э. (напр., трагедии Софокла — 5 в. до н. э., Греция, поэзию Катулла — 1 в. до н. э., Рим). Мифологич. образ начинает выполнять функцию худож. приема. Дальнейшая эволюция мифологич. образа ведет к его нарочитой заземленности или, напротив, к сугубой аллегоричности. На первых порах эти тенденции могут сосуществовать в едином мифологич. образе, впоследствии резко обособляются. Каждая эпоха в соответствии с собств. эстетическими идеалами истолковывала мифологич. образы, неоднократно вливая в них чуждое им первонач. содержание.

**МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА**, направление в фольклористике и лит-ведении 19 в., возникшее в эпоху романтизма; ее философская основа — эстетика Ф. Шеллинга и братьями А. и Ф. Шлегелей, воспринимавших мифологию как «естественную религию». Для М. ш. характерно представление о мифах как о «необходимом условии и первичном материале для всякого иск-ва» (Шеллинг), как о «ядре, центре поэзии» (Ф. Шлегель). Окончательно М. ш. оформилась в трудах братьев.. Я. и В. Гримм («Немецкая мифология», 1835). Согласно их теории, нар. поэзия имеет «божественное происхождение»; из мифа в процессе его эволюции возникли сказка, эпич. песня, легенда и др. жанры; фольклор — бессознательное и безличное творчество «народной души». Пользуясь методом сравнительного изучения, братья Гримм объясняли сходные явления в фольклоре разных народов общей для них древнейшей мифологией. М. ш. распространилась во мн. странах Европы и разви-

валась в двух осн. направлениях: «этимологическом» (лингвистич. реконструкция начального смысла мифа) и «аналогическом» (сравнение сходных по содержанию мифов). Представители первого — А. Кун (Германия), М. Мюллер (Англия) и др., пользуясь «палеолингвистической» методикой, стремились реконструировать древнюю мифологию, объясняя содержание мифов обожествлением явлений природы, напр. светил («солярная теория») или грозы («метеорологическая теория»), В России принципы «этимологического» изучения мифов оригинально разработал Ф. И. Буслаев; он возводил героев былин к мифам о возникновении рек («Дунай»), о великанах, живущих в горах («Святогор»), и т. п. В пределах «аналогического» направления (В. Шварц, В. Манхардт) возникла «демонологическая», или «натуралистическая», теория, к-рая объясняла происхождение мифов поклонением «низшим» демоническим существам. Своеобразный синтез разл. теорий М. ш.— труд А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1866—69). Методология и ряд теоретических выводов М. ш. были отклонены последующими филологическими школами и направлениями, вместе с тем М. ш. сыграла важную роль в развитии науки: расширила представления о мифологии, обратившись наряду с античными к мифам древних индийцев, иранцев, германцев, кельтов, славян; способствовала активному собиранию фольклора разных народов, поставила ряд важных теоретических проблем (в т.ч. проблему народности иск-ва); заложила основы сравнительного изучения мифологии, фольклора и лит-ры. Пришедшие на смену ей направления продолжали изучать проблему мифологизма фольклора и лит-ры, пользуясь добытыми ею обширными материалами. О неомифологизме как литературоведч. направлении 20 в.

**МИФОЛОГИЯ** (от греч. *mythologia* — слово, рассказ, предание) — совокупность рассказов (мифов), порожденных нар. или религ. фантазией, в к-рых дается в художественно-образной форме объяснение разл. явлений природы либо осмысление, обоснование явлений культуры или религ. обрядов. М. по большей части тесно связана с религией: мифы — чаще всего повествования о богах или др. сверхъестественных существах. Наиболее известны такие мифы древней Греции: они были очень многочисленны и разнообразны, вдохновляли поэтов, драматургов, художников и до нас дошли, гл. обр., в худож. обработке, частью через рим. поэтов; поэтому и греч. боги долгое время были известны в Европе под латин. именами. Вплоть до конца 18 в. вообще была известна только античная (греко-римская) М.

С нач. 19 в. филологи-индоевропеисты стали изучать др.-инд., др.-иран., др.-герм. М., сопоставляя их между собой и с антич. М. На почве этих исследований сложилась мифологич. школа, сторонники к-рой (бр. Гримм, Кун, Макс Мюллер, А. Н. Афанасьев и др.)



рассматривали М. как поэтич. олицетворение и объяснение непонятных небесных явлений — движение солнца, звезд, фазы луны, гроза, ветер и пр.; они склонны были даже в нар. сказках, в обрядах видеть деградировавший миф, а в сказочных персонажах — те же олицетворения небесных светил и метеорологических явлений. Со второй пол. 19 в., в связи с расширением этнографических знаний, стали известны многочисленные мифы отсталых внеевроп. народов. В те же годы богатые находки памятников др.-вост. письменности позволили обнаружить тексты др.-егип., др.-вавилонской и др. М. Оказалось, что М. есть или была у всех народов земного шара. Сложившаяся в тот период антропологическая школа (Тэйлор и др.) рассматривала М. как порождение олицетворяющей фантазии, одушевление природы и ее мифологизацию. Нек-рые из ученых этой школы (особенно Г. Спенсер) видели в М. отражение действительных событий, а в мифологич. образах — умерших людей, предков, царей. С нач. 20 в. среди сторонников франц. социологической школы и англ. «функционалистской» школы сложилось мнение, что смысл М. — в оправдании той или иной ритуальной практики, обоснование права на совершение обряда. Последователи психоаналитической теории Фрейда рассматривали М. как сублимацию подавленных и подсознательных эротических эмоций.

Мифы разных народов чрезвычайно разнообразны. Их не всегда легко отличить от сказок; нек-рые видят различие между тем и др. в том, что мифы священны и не всем доступны, в них верят, а в сказки не верят, и они доступны всем; это не совсем верно, ибо есть мифы не религ., не священные. Действительное различие между мифом и сказкой в том, что мифу всегда присущ объяснительный (этиологический) элемент, связь с какой-то чертой действительности. Миф нередко близок также к легенде, к-рая, однако, отличается от М. тем, что в основе легенды всегда лежит действительное историч. событие или историч. лицо.

Наиболее же сложен вопрос о соотношении М. и религии. Взгляды ученых об этом диаметрально расходятся. Представители мифологич. школы почти отождествляли М. и религию. Др. (напр., Вундт) видели в М. низшую стадию религии. Апологеты религии (особенно Э. Лэнг, В. Шмидт) считали, что примесь М. загрязняет истинную религию. Нек-рые марксистские авторы (М. Горький, И. Тренчени-Вальдапфель) утверждают, напротив, что в М. выражается творческая фантазия народа, ведущая его вперед, а примесь религии портит М.

Изучение наиболее примитивных мифов (напр., у австрал. аборигенов, бушменов и др. отсталых племен) показывает, что самые древние мифы не были связаны с религией, они содержат в себе в наивно-олицетворяющей форме объяснение особенностей отдельных животных, а также движения луны, солнца, происхождения огня, возникновения нек-рых

обычаев. Впрочем, такие весьма архаические мифы известны и у более культурных народов, в т. ч. они были и у антич. греков (напр., мифы об Арахне-пауке, о Нарциссе - цветке, о тирренских корабельщиках - дельфинах и др.). Мифы о происхождении мира в целом (космогонические) появились позже др., в них отразилась сравнительно высокая ступень развития способности человеческого ума к обобщениям: космогонические мифы известны у островитян Полинезии, у народов древнего Востока и др.

С религией М. тесно связывается тогда, когда миф привязан к к.-н. религиозно-магическому обряду и служит как бы его обоснованием и истолкованием. Таковы тотемические мифы австралийцев. Такие культовые мифы обычно священные, они хранятся в тайне от непосвященных. Этим «эсотерическим» мифам противостоят «экзотерические», к-рые сочиняются нарочно для непосвященных, чтобы запугать их и не дать проникнуть в тайны совершаемых обрядов. Культовые мифы и составляют главное содержание религ. верований.

Простая, безыскусственная М. общинно-родовой эпохи подвергается сильным изменениям при переходе к классовому общественному строю. Профессионалы-жрецы строят из нар. мифов сложные мифологич. системы, скрывая их от непосвященных. Так, из М. складывались «тайные знания» жрецов в Древнем Египте, Вавилонии, Иране и пр. Однако культурное общение между народами приводило к тому, что и М. разных стран смешивались, отдельные мифологич. мотивы и сюжеты переходили из страны в страну. Особенно проявилось это в эллинистическую и рим. эпохи: на почве политического объединения и широких культурных связей между странами создавались синкретические религиозно-мифологич. системы. Так образовалась и библейско-евангельская, иудейско-христ. М., составленная из элементов преим. др.-вост. мифов и ставшая существенной частью христ. догматики. Не вошедшая же в нее часть антич. М. оторвалась от религии и в христ. Европе превратилась в систему символов для чисто светских понятий: Марс — война, Минерва — мудрость, Диана — девственность, Лета — смерть, забвение, Музы — иск-ва и науки.

**МИФЫ** (от греч. *mythos* — повествование, басня, предание) – образные модели мира, создания коллективной общенар. фантазии, обобщенно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, к-рые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными. Хотя М. (в точном смысле слова) есть повествования, совокупность «рассказов» о мире, это не жанр словесности, а определенное представление о мире; мифологич. мироощущение выражается, вообще говоря, не только в повествовании, но и в иных формах: действия (ритуал, обряд), песни, танца и др. Специфика М. выступает наиболее четко в первобытной культуре, где М. представляет собой

эквивалент «духовной культуры» или «науки», цельную систему, в терминах которой воспринимается и описывается весь мир. Позднее, когда из мифологии вычлняются такие формы общественного сознания, как религия, иск-во, лит-ра, наука, политическая идеология и т.п., они удерживают ряд мифологич. моделей, своеобразно переосмысляемых при включении в новые структуры; М. переживают свою вторую жизнь. Особый интерес представляет их трансформация в лит. творчестве. Изучение М. в лит-ре затрудняется тем, что общеобязательное определение границ мифологии не установилось. Часто эти границы связывают с тем, идет ли в повествовании речь о сверхъестественных («мифических») существах — богах, героях, духах, демонах и т. п. При таком понимании изучение М. в лит-ре сводилось бы прежде всего выявлению в текстах определенных имен и образов (напр., упоминаний Грет, богов и героев в соч. антич., ср.-век. и новоевроп. авторов). Более методологически оправдан критерий структуры, тем более что в общепринятую соберу М. входят, между прочим, и вполне обычные реалии жизни человека и природы, лишь особым образом отобранные и наделенные в мифологич. контексте специфическим. значением, — напр., такие части человеческого тела, как голова, глаз, сердце, фаллос; такие животные, как лев, волк, орел, змея; такие растения, как дуб или омела; даже такие «магические» фигуры 1 числа, как круг, пентаграмма, крест, 3, 7, 12 и т. п. Ценный анализ М. как «символической формы» дал нем. ученый Э. Кассирер, указавший, что на определенной стадии развития человечества М. есть единственная и тотальная система, в терминах которой воспринимается весь мир. В отечеств. науке опыт Кассирера критически использован двояко, одни исследователи сосредоточили внимание на мировоззренч. цельности мифологии (А. Ф. Лосев); др. рассматривают миф в общем контексте поведения группы людей как систему, моделирующую в умах индивидуумов, входящих в группу, окружающий мир или его фрагменты. В частности, круг лит. мотивов, к-рые могут квалифицироваться как «мифологические», небывало расширился за счет мотивов, не имеющих в себе ничего фантастического, но выдающих свою связь с т. н. архетипами мифотворческого мышления. Однако здесь возникает опасность потерять четкие границы М. в лит-ре. В зап. науке эта возможность подчас переходит в действительность благодаря стремлению иррационалистов объявить алогич. стихию М. единств. сферой духовного творчества. Мифы и лит-ра. Подобно лит-ре, М. наделены содержанием, образностью: и там и здесь идея дается в нерасчленимом отождествлении с чувственным образом. Но М. бессознательно образны, и это отделяет их от лит. творчества. Иначе говоря, различие состоит в том, что: 1) М. — продукт дорефлективного коллективного творчества, в то время как для лит-ры при ее выделении из фольклора определяющим моментом служит именно субъективная рефлексия автора; 2) в силу этого худож. фантазия всегда видит различие между собой как отраже-

нием вещей и самими вещами, в то время как в мифе образы мыслятся овеществленными в букв. смысле слова, и потому сознательное употребление приемов метафоры, аллегории и др. тропов и фигур здесь невозможно; 3) поэтому лит-ра ориентирована на более или менее автономные эстетические критерии, в то время как мифология еще не знает выделения эстетической сферы из недифференцированной стихии сознания, ибо представляет собой не только первобытную поэзию, но и первобытную религию, науку, философию и т.п. (т.н. идеологии, синкретизм). Т.о., лит-ра тесно связана с мифологией, и притом не только генетически — прежде всего через сказку и нар. эпос, — но и по типу отражения действительности (содержательная образность). Поэтому вполне естественно, что она не расстается с мифологич. первоосновами и на поздних этапах своего развития, когда уже давно забылось ее происхождение из М., и это относится не только к произв. с «мифологическими» сюжетами, но также, напр., к реалистическому и натуралистическому нраво-описательному иск-ву 19 и 20 вв.— мифологич. модели и мотивы можно проследить в романах «Оливер Твист» Ч. Диккенса, «Нана» Э. Золя, «Волшебная гора» Т. Манна. Такого рода оперирование с М. никак не исключает реалистичности лит-ры, тем более что само мифотворчество в свое время давало вполне жизненную картину мира. Однако лит-ра с самого начала не есть мифология; она имеет свои специфические законы, не сводимые к законам комбинирования мифологич. архетипов. Это общее соотношение лит. творчества и мифологич. традиции дает в истории лит-ры множество вариантов. Однако к кон. 18 в. выявляется противоположная тенденция. Принципиально новый уровень историч. осмысления мифологии проявляется в творчестве И. В. Гёте: во 2-й части «Фауста» выступают образы антич., народно-нем. и христ.-католические М., становящиеся объектом единственной в своем роде поэтич. игры. Напряженное вникание в глубинные аспекты М. характерно для поэзии И. К. Ф. Гёльдерлина; поэт освобождает, в частности, привычные образы греч. М. от школьных классицистических ассоциаций и нащупывает за ними первозданную архаическую динамику (переистолкованию эллинства с акцентом на архаике поев. кн. «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше, после к-рого оно станет ходовым для европ. лит-ры).

**МОКОШЬ**, в вост.-слав. мифологии богиня. М.— единственное женское божество др.-рус. пантеона, чей идол в Киеве стоял на вершине холма рядом с кумирами Перуна и др. божеств. При перечислении кумиров богов Киевской Руси в «Повести временных лет» (980) М. замыкает список, начинающийся с Перуна. Обособленное место занимает она и в последующих списках языческих богов, хотя в них М., при сохранении её противопоставления мужским богам, может быть выдвинута на первое место. Память о М. на

Украине сохранялась до сер. 19 в. По данным сев.-рус. этнографии, М. представлялась как женщина с большой головой и длинными руками, прядущая по ночам в избе: поверья запрещают оставлять кудель, «а то Мокоша опрядёт». Непосредственным продолжением образа М. после принятия православия стала Параскева Пятница. Пятницу в укр. ритуалах 19 в. представляла женщина с распущенными волосами, к-рую водили по деревьям. Пятнице приносили жертву, бросая в колодец пряжу, кудель; название этого обряда — «мокрида», как и имя М., связано с корнем «мокрый», «мокнуть» (вместе с тем возможна и связь с \* tokos, «прядение»). Ср. также рус. Среду, Середу — женский мифологич. персонаж, связанный, как и Пятница, с нечетом, женским (враждебным) началом: считалось, что Среда помогала ткать и белить холсты, наказывала тех, кто работал в среду. На общеслав. характер М. указывает словен. сказка о колдунье Mokoska, зап.-слав. топонимы типа Mokosin vrch («Мокошин верх», ср. положение кумира М. на вершине холма), полабского Mukes, старолужиц. Mosocize и др. Типологически М. близка греч. мойрам, герм. норнам, прядущим нити судьбы, хетт. богиням подземного мира — пряхам, иран. Ардвисуре Анахите (ср. Мать Сыра Земля) и т. п. и продолжает древний образ женского божества — жены (или женского соответствия) громовержца Перуна в слав. мифологии. Ср. также топонимы соседних урочищ в землях полабских славян, отражающих имена Перуна и М., — Prohn и Muuks, а также сниженные образы М. В слав. традиции — мара, Марена и т. п.

**МОЛДАВСКАЯ МУЗЫКА.** Диатоническая в своей основе, М. м. отличается разнообразием ладового строения (лады с увеличенной секундой, неполные звукоряды, пентатоника). Нар. песня преим. одноголосна. Для нар. напевов характерна обильная мелизматика (трели, морденты, форшлагги). Распространенный жанр нар. вок. и INSTR. музыки — дойна. Нар. танцы: молдовеняска, оляндра, сырба, хора. Муз. инструменты: бучум (род трубы), дрымба, кавал, кобза, мускал, флуер, цимбалы, чимпой, издавна бытовала скрипка. Нар. орк. — тараф. Нар. проф. музыкант лэутар.

**МОЛДАВСКИЙ ФОЛЬКЛОР,** устное нар. творчество: календарная и семейная обрядовая поэзия, сказки, героический эпос («Видра», «Кодряну» и др.), историч. песни, лирич. песни-дойны, нар. легенды. Баллада «Миорица» — памятник молд. лиро-эпич. нар. поэзии. Йону Некулче принадлежит первый свод молд. устных легенд и преданий.

**МОЛДОВЕНЯСКА** — молд. нар. танец. Муз. размер 2/4 или 4/4 со счетом на 2. Темп быстрый.

**МОЛОХ** (греч.), Молах (евр.). До сер. 20 в. считалось (на основании Библии), что М. — это почитавшееся в Палестине, Финикии и Карфагене божество, к-рому приносились человеческие жертвы, особенно дети. Существовала гипотеза, что М. и аммонитский Миль-

ком — одно и то же божество («мерзость аммонитская»); характерно, что и др. божества, в именах к-рых есть корень mlk («царь»), упоминаются в Ветхом завете, как правило, в связи с жертвоприношениями детей; ряд учёных отождествлял с М. и Мелькарта. Предполагалось также, что за библ. М. скрывается сам Яхве, к-рому в добибл. традиции приносились человеческие жертвы. На основании изучения неопунических надписей (конца 1-го тыс. до н. э.— первых веков н. э.) было выдвинуто предположение, что М. (molk) — обозначение самого ритуала жертвенного сжигания людей или животных, позже принятое за имя божества. Принесение в жертву детей воспринималось как наиболее угодная богам жертва (ср. Кемош). Местом отправления культа в Палестине был, по Библии, тофет в долине Хинном. В иудаистич. традиции человеческие жертвоприношения были запрещены; иудейский царь Иосия уничтожил тофет; человеческие жертвоприношения совершали, согласно библ. традиции, лишь цари-«отступники», как Ахаз и Манассия. Но в финик. обществах и в Карфагене этот обычай сохранялся, по-видимому, до конца 1-го тыс. до н. э. Филон Библский (кон. 1— нач. 2 вв. н. э.) и Порфирий (3— нач. 4 вв. н. э.) приводят миф, очевидно, обосновывавший эту практику: Кронос (Эл, Илу) в момент катастрофы принёс в жертву своему отцу Урану (Баалшамему) единственного сына — Йеуда.

**МОМО**, Мама («бабушка»), у таджиков и нек-рых групп узбеков (в частности, юж. Казахстана) женские духи. М.— патронессы повитух, помощницы шаманок. По тадж. поверьям, имеют облик благообразных матрон, одетых в белое. Термином «М.» узбеки нередко заменяют обозначения др. категорий духов (преим. шаманских). В знак уважения слово «М.» часто прилагается к именам др. мифологич. персонажей, напр. М.-Кульдурок (дух, производящий гром), М.-Хаво («прабабушка — Ева»).

**МОРАЛЬ** (от латин. *moralis* - нравственный). Нравоучительный вывод в произв. фольклора и худож. лит-ры.

**МОРОЗ**, Морозко, персонаж слав. сказочного и обрядового фольклора; культ М. косвенно отражён во всех слав. традициях (главным образом в пословицах и поговорках). У вост. славян представлен сказочный образ М.— богатыря, кузнеца, к-рый сковывает воду «железными» морозами (калинниками, по нар. этимологии связанными с «калить»); сходные представления отражены в чеш. и сербо-хорв. фразеологических оборотах и обычаях, связанных с кузнецами. Возможно, что сказочный образ М. (Трескуна, Студенца), в рус. сказке идущего с Солнцем и Ветром и угрожающего заморозить встретившегося им мужика, может быть сопоставлен с образом М., живущего в ледяной избушке и одаривающего (в функции сказочного помощника) пришедшего к нему.

Обрядовые представления, лежащие в основе этих образов, сохранились у вост. славян в ритуале кормления М. накануне Рождества и в Велик день. В каждой семье старший должен был выйти на порог или высунуться в волоковое окно с печи и предложить М. ложку киселя или кутьи со словами: «Мороз, Мороз! приходи кисель есть; Мороз, Мороз! не бей наш овёс!»; затем следовало перечисление растений и злаков, к-рые М. не должен был побить (ср. обычай кормления дедов-покойников и сочетание Дед-Мороз). В вост.-слав. низшей мифологии М.— старичок низенького роста, с длинной седой бородой, бегаящий по полям и стуком вызывающий трескучие морозы; от удара М. по углу избы трескается бревно.

Дальнейшая трансформация обрядов, связанных с М., в городской среде вызвана влиянием зап.-европ. рождественских обычаев: Дед-М.— рождественский дед; ср. Санта-Клаус, Пэр-Ноэль и т.п.

**МОТИВ** (от франц. *motif* - мелодия, напев). 1) Первонач. формы сюжета фольклорных произв. (былины, сказки и др.). 2) Второстепенные, дополнительные темы произв., призванные оттенить или дополнить главную тему. 3) Простейшая составная часть сюжета, минимально значимый компонент повествования.

**МОТТО**, или эпиграф (от итал. *motto* — острота, словцо) — остроумное изречение или выражение, цитата перед всем произв. или его частями, к-рые определяют основную мысль, идею произв., его разделов, создают общее настроение, вызывают читателя на размышление, имеют пародийное или комическое значение и пр. М. может быть отрывком из стихотворения, пословицей или поговоркой, отрывком из народной песни, сказки или легенды.

**МТИУЛУРИ** (груз., букв.— горская) — общее наименование группы танцев горных народов Грузии, в к-рую входят: сванский церули, карталино-кахетинский М., абх. и мхевская пляски, мхедрули или аджарский мхарули, хонджоури и др. Муз. размер танцев М. 6/8 и 2/4. Темп быстрый.

**МУГАМ** (азерб. мукам). 1) Лад в азерб. нар. музыке. Мелодическое богатство азерб. музыки определяется в значительной мере ее широко развитой ладовой системой. Эта система содержит св. 70 ладов-М. К числу главных М. принадлежат: раст, шур, сегях, шуштэр, чаргах, баяти-шираз, хумаюи. Гаммы М. состоят из больших, малых, часто также и увеличенных секунд; при неравномерной темперации муз. строя эти интервалы выступают в разл. вариантах. Звукоряды мн. М. не укладываются в пределы одной октавы; отдельные ступени звукоряда представлены в соседних октавах неодинаковыми звуками, имеющими равноправное значение (напр., си в нижней октаве, си-бемоль — в верхней).

Каждый из М. имеет свою систему соподчинения ступеней, правила, регламентирующие мелодическое движение, разнообразные каденции и характеризуется особыми мелодическими оборотами. М. родственны макомам, мукамам, макамам. 2) Вок.-инстр. циклическая пьеса, заключающая в себе черты сюиты и рапсодии; жанр нар. и традиционно-проф. музыки Азербайджана, а также Нагорного Карабаха. Каждая пьеса строится в одном из ладов-М. и носит соответствующее название (раст, шур и т. д.); в процессе муз. развития осн. лад эпизодически переходит в побочные родственные лады. М. состоит из чередования больших частей импровизированного характера с разделами танц. (ренг) и песенного (тесниф) типа. Текстами для вок. партии служат обычно стихи поэтов-классиков Низами, Физули и др., а также лирич. произв. современных сов. поэтов. Нек-рые М. были записаны и обработаны для фп. в конце 19 в. Н. Тиграновым. Чаргях использован в опере «Шахсеном» Глиэра. Отдельные М. обработаны для орк. Тер-Гевондян, Амиров, Ниязи, Алескеров. Иск-во М. – мугамат.

**МУГУРДАНЦИС** (латыш. mugurdancis, от mugura — спина и dancis — танец) — латыш. нар. танец. Муз. размер 2/4.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭТНОГРАФИЯ** (от греч. ethnos — народ и grapho — пишу), муз. фольклористика — научная дисциплина, изучающая нар. муз. творчество. Предметом исследования М. э. как отрасли музыкознания и фольклористики (науки о нар. творчестве) является нар. песня, нар. INSTR. музыка, нар. муз. быт в их историч. развитии. Этот круг явлений М. э. изучает путем непосредственных наблюдений и точных, научно документированных описаний; записей образцов нар. музыки (с 90-х гг. 19 в.— с помощью звукозаписывающих аппаратов с последующим переводом в нотную запись); теоретических анализов напевов и песенного стиха; определения и уточнения звуковых систем нар. вок. и INSTR. музыки, а также строя нар. муз. инструментов посредством акустических приборов. Задачами М. э. являются: изучение историч. и нац. худож. стилей, а также отдельных произв. нар. муз. иск-ва со стороны идейно-эстетической, муз.-стилевой и композиционной (мелодика, ритмика, ладовое строение, многоголосие, хор. и INSTR. фактура и т. п.); выяснение роли нар. музыки в общественной жизни и быту, определение всех форм взаимосвязи её с нар. поэзией, танцами, взаимодействия нар. музыки с творчеством композиторов.

**МУНКАР И НАКИР**, в мусульм. мифологии малайка (ангелы), к-рые допрашивают и наказывают мёртвых в могилах. Верующих они оставляют в покое до воскрешения, а неверных избивают столько времени, сколько пожелает аллах. Имена М. и Н. появляются только в предании. В Коране I мотив наказания в могилах излагается без указания имён



ангелов: «Если бы ты видел, как завершают жизнь тех, к-рые не веровали, ангелы — они бьют их по лицу и по спинам: «Вкусите наказание пожара!»».

**МУСКАЛ** (muscal), най (nai) — молд и рум. многоствольная флейта. Состоит обычно из 20 закрытых с одного торца дерев. трубочек разл. дл. и одного диаметра, соединенных изогнутой дерев. планкой. Обычный строй М. диатонический (в соль и до мажоре). Ширина М. 300—320 мм; дл. самой низкой по звучанию трубочки ок. 200 мм, а самой высокой— ок. 30 мм, их диаметр от 8—9 до 15—16 мм. Применяется как сольный инструмент и в ансамбле нар. инструментов.

**МУСТА-ГУДАРГ**, у ингушей божество дождя в облике козла. Следы почитания М.-Г. сохранились в бытовавшем до недавнего времени обряде вызывания дождя — «Мустагударга»: процессия людей во главе с юношей, ряженым в козлиную шкуру, с культовыми песнопениями обходила дворы селений; хозяева обливали ряженого водой, одаривали участников процессии разл. лакомствами; считалось, что умиловивленный т. о. М.- Г. пошлёт долгожданный дождь.

**МЫСТАН КЕМПИР**, у казахов безобразная ведьма. М. к.— причина всех злоключений героя, она подменяет детей, во время состязаний пытается хитростью обогнать бегуна, пожирает узников, к-рых содержит в подземном царстве, и т. д. Представления о М. к., очевидно, восходят к культу матери-покровительницы, отражая позднюю стадию развития этого персонажа (ср. близкую ей жалмауыз кемпир). Образ М. к. сохранился преим. в сфере волшебной сказки. У кыргызов мастан кемпир — демоническое существо, старуха, сосущая кровь из пятки человека. Образ М. к. встречается также в волшебных сказках зап.-сибир. татар (мускортка) и татар, проживающих в Калмыцкии (мустан-башлык), а также узбеков (мастон-кампир).

**МЮЙЮЗДЮУ ЭНЕ**, Мюйюздюу байбиче! («рогатая мать»), у кыргызов прародительница племени бугу («олень»). Существует предание о том, как два охотника в горах среди стада оленей увидели двух детей с оленьими рогами: девочку (М.э.) и мальчика. Мальчика они убили (за что М.э. проклятием лишила их потомства), а М. э. предводитель племени выдал замуж за своего внука. (По др. версии, охотники в горах собирались убить оленя, но их остановила красивая девушка- М. э., объяснившая, что олень — её единственный брат. Охотники пощадили оленя, и в благодарность М. э. вышла замуж за их брата.) От сына М. э. пошло племя бугу. В одном из мифов М. э.— дочь кайыпа, божественного покровителя диких жвачных животных. М. э. славилась мудростью и способностью творить чудеса: напр., её служанка родила сына оттого, что выпила воду, в к-рой М. э. мыла голову; М. э. благословила её потомство. М. э. запрещала мужу смотреть на неё, когда она мыла голову.

Однажды он нарушил запрет и увидел её в пещере (ср. ювха). После этого М. э. умерла, а ее тело ночью исчезло (иногда охотники встречаются её в горах). В другом варианте М. просила мужа не входить в юрту без предупреждения. Когда же он заглянул туда тайком, то увидел самку оленя, а войдя, обнаружил, что юрта пуста (аналогичный сюжет встречается в мифах зап.-сибир. татар о пицене). М. э. не вернулась, но через нек-рое время в юрте оказалась колыбель с её сыном. По данным Ч. Ч. Валиханова, М. э. считалась покровительницей озера Иссык-Куль; ей приносили жертвы. Шаманы призывали М. э. (ак марал) как духа-покровителя.

## Н

**НАБАТ** (от араб. наубат — барабанный бой). 1) Старин. рус. название большого барабана или литавры. 2) Сигнал тревоги для сбора народа или оповещения о бедствии, подаваемый барабанным боем, ударами в колокол и т. п.

**НАГАРА**, нагора, наккара — ударный инструмент типа барабана и литавры. Корпус глиняный или металлический (реже дерев.). Распространен в Азербайджане, Узбекистане, Таджикистане, Индии, Иране и др. Н. бывают самых разл. размеров (от 200 мм и более в диаметре). Звук на Н. извлекают пальцами, колотушкой или палочками. Н. чаще применяются попарно.

**НАИГРЫШ** — мелодия, исполняемая на муз. инструменте, чаще всего плясовая.

**НАЙ**, нэй. 1) Духовой инструмент, род примитивной флейты (продольной или поперечной). Изготавливается из камыша, древесины или металла. Общая дл. 450—600 мм. Распространен в Узбекистане, Азербайджане, Таджикистане, Иране и др. 2).

**НАКРА** — старин. название рус. муз. инструментов типа литаврам бубна.

**НАО**. 1) Кит. ударный инструмент. Имеет форму эллиптич. чаши (обычно медной) с отходящим от дна патрубком, в к-рый вставляется дерев. стержень для держания. Н. бывали таких размеров, что устанавливались на конные повозки. 2) Н., также наоба, ба, ча — род орк. металлических тарелок. Диаметр их колеблется обычно от 170 мм до 350 мм, иногда достигает 500 мм.

**НАРОДНАЯ ДРАМА**, особый вид драмы, род фольклорных произв.. Элементы драматич. действия свойственны мн. календарным (напр., ряжение на святках) и семейным обрядам (свадьба), иск-ву скоморохов, мн. жанрам фольклора разных народов. Широко распространены были и собственно жанры драмы, гл. обр. в виде ср.-век. религ. мистерии, христ., мусульм., буддийск. Репертуар рус. Н. д. невелик. Наибольшей популярностью пользовались пьесы «Царь Максимилиан» (нач. 18 в.; зарегистрировано св. 200 вариантов; тема — преследование правителем-язычником сына-христианина) и «Лодка» («разбойничья» тема), несколько сатирических и юмористических пьес-сценок («Барин», «Мнимый барин», «Конь» и др.). Поэтику Н. д. отличали смесь стиха и рифмованной прозы, соседство напыщенной патетики и шутовства; обильное использование оксюморона, метатезы, комической игры слов; в постановке — элементы декораций, диалоги между актерами и публикой, значительная роль импровизации. Комедийно-сатирическая разновидность Н. д.— кукольное представление «Петрушка» (на Украине — Вертеп, в Белоруссии — Бат-

лейка, в Польше — Шопка), герой к-рого родствен итал. Полишинелю, англ. Панчу, персонажам-маскам чеш., узб., индонез. и др. нац. театров.

**НАРОДНАЯ МУЗЫКА**, муз. фольклор—песенное и муз.-инстр. творчество трудового народа. Вок. и инстр. произв. Н. м. (сольные, ансамблевые, хоровые и оркестровые) создаются на основе исторически складывающихся, постоянно развивающихся худож. традиций и передаются путем устной преемственности («по слуху») от одних исполнителей к др., из одной местности в другую, от поколения к поколению. Авторами их являются отдельные, часто остающиеся неизв., творчески одаренные представители народа, сами исполняющие эти произв., а иногда и группы людей (напр., при создании хоровой подгруппочной песни) или нар. проф. певцы и музыканты. В процессе многократного воспроизведения в живом исполнении, длительной худож. шлифовки они достигают высокого мастерства и стилистической законченности. Н. м. отражает характер народа, его думы и чувства, его жизнь, быт, трудовую деятельность, общественную борьбу. Она обладает исключительным богатством жанров, худож. образов, выразительных средств. В Н. м. сформировались осн. типы звуковых систем, сложились основы ладовой организации, полифонии, гармонии, ритма, муз. формы. Н. м.— основа нац. муз. стиля, важнейший источник творчества композиторов. Муз. фольклор развивается во взаимодействии с проф. муз. искусством, воспринимает и перерабатывает отдельные его достижения. Сохраняя нац. своеобразие, Н. м. в процессе культурного общения народов обогащается новыми элементами, обновляется и видоизменяется в ходе общественного развития. В фольклор проникают иногда и чуждые трудовому народу идеи, настроения, стилистические веяния; в борьбе с влияниями, искажающими Н. м., и косными традициями, консервирующими в ней отсталые, отживающие черты, утверждаются прогрессивные реалистические начала нар. искусства. Важнейшая отрасль Н. м.— нар. песня. Богатой областью фольклора является также танц. музыка. В репертуар нар. музыкантов входят разл. инстр. пьесы и наигрыши. Чрезвычайно разнообразен нар. муз. инструментарий. У мн. народов существуют традиц. нар. муз. ансамбли: троисти музыки, гамелан, сазандари и др. С древних времен Н. м. пропагандируют проф. нар. музыканты и певцы: скоморохи, кобзари, акыны, ашуги, бахши, гусаны, жонглёры, шпильманы и т. д. В творческой практике композиторов широко распространена обработка нар. мелодий. Собираанием и изучением муз. фольклора занимается муз. этнография.

**НАРОДНАЯ ПЕСНЯ** — небольшое, обычно куплетное (строфическое), муз.-поэтич. произв., осн. вид нар. худож. творчества. Н. п. отличаются богатством жанров — песни эпич., лирич., трудовые, сатирические, бытовые, обрядовые, историч., революционные и т.

д. Нек-рые жанры (обрядовые, хороводные, игровые, плясовые) связаны с драматич. действием, пляской, игрой. Форма Н. п., как правило, куплетная. Одногол. Н. п. исполняются одним певцом или группой в унисон (хор, ансамбль); многогол. (преим. хоровые) состоят из 2, 3 и более голосов (партий), сочетающихся разл. образом — от простейших форм многоголосия с выдержанным басом (напр., у кабардинцев) до развитых форм нар. полифонии (рус. подголосочное многогол., груз. нар. полифония) или гомофонии (нем. 4-голосный хоральный склад), часто с выделением партии запевалы, иногда группы солистов. Н. п. исполняются без инстр. сопр. или с аккомпанементом нар. муз. инструментов. Лучшие Н. п.— образцы высокого худож. совершенства и красоты. Н. п. бесконечно разнообразны по мелодическому стилю (широконапевному, речитативному, орнаментальному), муз. формам (структуре), ритмам, типам сочетания слов текста и звуков мелодии и т. п. Н. п.— результат коллективного творчества мн. поколений. Передаваясь из уст в уста, Н. п. непрерывно изменяются, варьируются. Один и тот же напев при относительной устойчивости его осн. мелодических оборотов видоизменяется в разных областях и районах страны в соответствии с местными худож. традициями. Кроме того, напевы творчески варьируются нар. певцами при повторном исполнении. Часто на один напев слагается множество разных текстов (напр., в частушке) или, наоборот, на один текст — разл. напевы. Н.п. отличается богатством жанров — эпич., лирич., лиро-эпич., трудовые, сатирические, бытовые, обрядовые и т.д. Нек-рые жанры (обрядовый, хороводный, игровой, плясовой) связаны с драматич. действием, пляской, игрой.

**НАРОДНОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО** (нар. словесность, устная словесность, нар. поэзия, фольклор), совокупность разл. видов и форм массового словесного худож. творчества, вошедших в бытовую традицию того или иного народа. Древнейшие виды словесного творчества возникли в процессе формирования человеческой речи, по видимому, в эпоху верхнего палеолита. В доклассовом обществе поэтич. творчество развивалось в устной форме, для крой было характерно сочетание словесных элементов с музыкальными, хореографии., мимическими. Поэтич. творчество на этой стадии было тесно связано с трудом, отражало начатки знаний, религ., мифические и историч. представления человека. В дальнейшем возникли разл. виды и формы устного творчества, отразившие социально-классовую дифференциацию общества. Важнейшую роль в развитии устной поэзии играло поэтич. творчество трудовых нар. масс. С появлением письменности возникла лит-ра. Исторически связанная с устным поэтич. творчеством, она, однако, оказалась достоянием преим. верхних слоев общества. В то же время эстетические потребности общества в целом еще долгое время (отчасти и до наст. времени) были связаны не только

с лит-рой, но и с устной традицией. Социальные различия среды, создававшей произв. лит-ры и Н. п. т., привели в том и в другом случае к выработке определенного круга идей и худож. вкусов, а вслед за ними — специфических систем лит. и фольклорных жанров и их поэтики. На протяжении мн. столетий у всех народов преобладал фольклорный тип поэтич. творчества. Его характерные черты — устность, традиционность, непосредств. народность, вариантность, сочетание слова с худож. элементами др. видов иск-ва, непосредственность контакта творца (исполнителя) со слушателем, наконец, коллективность создания и распространения. Произв. Н. п. т. возникало обычно на основе поэтики, выработанной коллективом, предназначалось для известного круга слушателей и обретало историч. жизнь, если было принято коллективом. Текст фольклорного произв. мог быть использован каждым, и притом так, как ему нравилось. Это обуславливало изменчивость текстов в процессе бытования. Изменения могли быть различными — от незначительных стилистических вариаций до существенной переработки замысла. В запоминании, а также в варьировании текстов значительную роль играют своеобразные стереотипные формулы — «общие места» (напр., в былинах — формулы описания княжеского пира, седлания богатырского коня, скачки богатыря и т. п.). В процессе бытования фольклорное произв. совершенствовалось, однако изменения могли приводить и к разрушению его худож. цельности. Изменения зависели от поэтич. специфики жанра, от степени одаренности исполнителя, от соответствия произв. мировоззрению и худож. вкусам последующих поколений и в конечном счете от характера социальных и культурных сдвигов в обществе. Каждый текст и жанр переживает при этом продуктивный и непродуктивный периоды («возрасты») своей историч. жизни (возникновение, распространение, вхождение в массовый репертуар, старение, угасание). Устойчивость классич. фольклорного репертуара объясняется не только его худож. ценностью, но и медленностью изменений в быту, в сознании и вкусах нар. масс в докапиталистич. обществах. Резкие изменения социальных условий приводили, как правило, к замене бытовавших произв. новыми. Подвижность фольклорных текстов и, с др. стороны, их устойчивость, способность веками удерживаться в устной традиции определяют специфическую особенность Н.п. т.: фольклорное произв. имеет обычно не один, а множество равноценных текстов. То обстоятельство, что изменения могут развиваться в нескольких направлениях и в разл. темпе, позволяет исследователям группировать варианты в нескольких «версий», существенно отличающихся в трактовке сюжета, и внутри групп различать «редакции» («изводы»), объединенные менее значительными признаками. Наибольшей устойчивостью текстов отличаются те жанры, в к-рых слово наделено функцией магической или религиозной (заговоры, обрядовые песни, духовные стихи). Устойчивости текстов способствует также коллективная форма исполне-

ния (напр., хоровые песни). Повышенной подвижностью текста отличаются предания, легенды, устные рассказы, причитания и т. д. В них традиц. являются образ и поступки героя, обрядовые представления либо отд. поэтич. формулы; конкретный же текст зависит от реальных условий общения исполнителя и слушателей. Коллективность творческого процесса в фольклоре не означает его обезличенности. Талантливые мастера не только создавали новые песни, сказки и т. д., но и оказывали влияние на процесс совершенствования или приспособления традиц. текстов к исторически изменившимся потребностям. Возникновение отд. жанров, их развитие у того или кого народа определяются особенностями историч. развития этого народа, нац. культуры, степенью и характером влияния фольклора др. народов. Различны, напр., состав и форма обрядовых песен; они могут быть приурочены к разным периодам земледельческого, скотоводческого, охотничьего или рыболовецкого календаря, вступать в разнообразные отношения с обрядами христ., мусульм., буддийск. или др. религий. Возникая в разных условиях, эпос может быть больше или меньше пропитан мифологич. представлениями (нартовские сказания народов Кавказа, карело-финн. руны, др.-греч. эпос), сравнительно рано уйти из устного бытования (герм. и роман. эпосы) или бытовать долго и приобрести поздние формы (эпосы юж. и вост. славян). Разл. жанровые варианты имеет сказка у афр., австрал., азиат. и европ. народов. Баллада у нек-рых народов (напр., шотландцев) приобрела четкое жанровое своеобразие, у др. (напр., русских) близка к лирич. или историч. песне. У нек-рых народов (напр., сербов, русских) значительное развитие получили стихотворные обрядовые причитания, у др. они существовали в виде более простых прозаических восклицаний (напр., у украинцев). Фольклору каждой эпохи и каждого народа было свойственно свое сочетание жанров и определенная роль каждого из них в общей системе, но он всегда был многослойным и разнородным. Несмотря на яркую нац. окраску фольклорных текстов, принадлежащих разным народам, мн. мотивы, образы и даже сюжеты поразительно сходны. Так, сравнительное изучение сюжетов европ. фольклора привело к выводу, что в среднем ок. двух третей сюжетов сказок каждого народа имеют параллели в сказках др. народов. Одна треть, не имеющая параллелей, падает гл. обр. на сказки бытовые и анекдотические, менее традиц., чем волшебные сказки или сказки о животных. Это сходство — результат либо развития из одного общего источника, либо культурного взаимодействия народов, либо самостоятельного возникновения под влиянием общих закономерностей социального развития. Междунар. повторяемость фольклорных сюжетов позволяет описать их по единой системе (в частности, по системе, предложенной финн. фольклористом А. Аарне и амер. литературоведом С. Томпсоном). В позднефеодальное время и в период капитализма в нар. среде активнее, чем прежде, проникают лит. произв.; нек-рые формы лит. творчества

начинают приобретать массовый характер (романсы и песни лит. происхождения, т. н. нар. книги, рус. «лубок», нем. «бильдербоген» и др.). С др. стороны, творчество нар. сказителей приобретает нек-рые черты лит. творчества (индивидуализация, психологизм и т. п.). В обществе в тесном контакте с лит-рой развиваются разнообразные современные формы массовой словесно-худож. культуры — клубная самодеятельность, сочинение самодеятельных интермедий и сатирических сценок и др. Н. п. т.— существенная часть нац. культуры каждого народа. Для древнейших времен оно порой оказывается единств, источником познания истории народа и его общественного сознания; для более позднего времени — важнейшим источником изучения идеологии и эстетических представлений нар. масс. М. Горький говорил: «...Начало иск-ва слова — в фольклоре». Стремясь глубже проникнуть в смысл и ход нар. жизни, мн. писатели черпали из фольклора не только сведения о быте народа, но и темы, сюжеты, образы, поэтич. краски, эстетические нормы и идеалы. Лит-ра. всегда испытывала то большее, то меньшее воздействие Н.п. т. Большинству лит-р мира присущи жанры, в к-рых лит. средствами пересоздается худож. система соответствующих фольклорных жанров: песня, баллада, романс, сказка и т. п.

**НАРОДНОЕ РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ** — стихосложение нар. рус. былин и песен, сложившееся в пору господства устного нар. творчества. В основе его ритмики лежит чередование стихотворных строк, завершающихся дактилической (в былинах) и обычно женской (в песнях) клаузулой и несущих в зависимости от размера два, три или четыре ударения при относительной свободе расположения безударных слогов. Для былинного стиха характерно тяготение к двучастности: членению на своего рода полустипхи с двумя ударениями в каждом (причем последнее ударение в дактилической клаузуле является облегченным), напр.: Не видал ли ты ударов || богатырских, или: Они ехали раздольцем || чистым полем. В этом смысле Н. р. с. представляет собой один из видов тонического стиха как родового признака рус. стиха вообще. Однако устное его исполнение выражается в напевности, это напевный стих. В. М. Жирмунский определяет его как «стих музыкально-тонический». М. П. Штокмар, полагающий, что в Н. р. с. текст следует рассматривать независимо от напева, все же признает, что «напев... подчиняет своим требованиям текст». Наличие напева позволяет выравнивать по длительности строки, состоящие из разл. числа слогов, сокращать, растягивать и даже удваивать гласные («богатырских»), переносить ударения («чистым»). Это определяет ритмическое своеобразие Н. р. с. развитие лит. стихосложения по мере распространения письменности существенно ограничило, но не вытеснило Н. р. с. из области фольклора.



**НАРОДНОСТЬ.** 1) Степень творческого заимствования и наследования проф. худож. лит. мотивов, образов, поэтики нар. поэтич. творчества. 2) Выражение общенар. интересов, отражение жизни народа, его эстетических взглядов и идеалов, последовательное служение народу средствами иск-ва. 3) Мера эстетической и социальной доступности иск-ва нар. массам.

**НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ** — муз. инструменты, созданные народом и распространенные в нар. муз. практике. Каждый народ имеет свои Н. м. и.: напр., у русских — домра, балалайка, гусли, жалейка, баян; у украинцев — бандура; у итальянцев — мандолина; у испанцев — гитара и др. В процессе развития нар. муз. культуры постоянно происходил отбор Н. м. и.; одни из них развивались и совершенствовались, др., не соответствовавшие возросшим требованиям, выходили из употребления и заменялись новыми. Современные проф. муз. инструменты симф. и духовых орк., ставшие интернациональными, были созданы на основе усовершенствования Н. м. и. разных народов. В свою очередь, Н. м. и. иногда заимствуются из муз. инструментария, применяемого в проф. музыке. Во мн. странах распространены орк. и ансамбли нар. INSTR. Н. м. и. делятся на группы и подгруппы в зависимости от источника звука и способа его извлечения.

**НАРОДНЫЕ ТАНЦЫ** — танцы, созданные народом и распространенные в нар. быту. Н. т. имеются почти у каждого народа: напр., у русских — трепак, «барыня», у украинцев — казачок, гопак, у итальянцев — тарантелла. Исполняются под аккомпанемент нар. муз. инструментов, иногда в сопр. пения (танц. песни).

**НАРОДНЫЙ СТИХ** — многообразный по формам стих, к-рым написаны рус. нар. былины, сказы, песни, частушки и пр. Строение рус. нар. стиха до сих пор еще не изучено вследствие необычайной сложности его форм, резко отличающихся от форм классич. стиха; единого общепринятого взгляда на строение Н. с. еще не существует. Основная причина трудности распознавания и классификации форм Н. с. заключается в том, что исследователи пытались сделать это, исходя из теории классич. стиха, к-рая стоит в явном противоречии с технологией форм Н. с. Первая попытка разобраться в строении Н. с. принадлежит В. Третьяковскому, к-рый искал в нем опоры для своего «тонического стиха». Определенных выводов о строении Н. с. Третьяковский не дал. Большими достоинствами обладает исследование Н. с., сделанное в первой трети 19 в. А. Востоковым, к-рый считал рус. нар. стихосложение оригинальным, но «довольствующимся одними ударениями, не знающим употребления стоп и рифм». Востоков определял рус. Н. с. как акцентный. Это утверждение Востокова верно в отношении лишь одной формы Н. с., а именно дисметрической. Но в Н. с. есть и др. оригинальные, метрические формы, о существовании к-рых

Востоков не мог знать, так как в его время не были произведены такие многочисленные и многообразные записи Н. с., какими располагаем мы сейчас. Однако в его время («Опыт о русском стихосложении» А. Востокова вышел в 1817 г.) все же был сб-к Н. с. Кирши Данилова, где имеются образцы метрического, т. е. стопного стиха, правда, совершенно иной ритмической конструкции, чем в книжном классич. стихе (М. Ломоносова, В. Петрова, А. Сумарокова, Г. Державина и молодого Пушкина). Отрицая в Н. с. стопы, Востоков отрицал и наличие в нем рифм, отметив, однако, единство клаузул. Несмотря на столь явную односторонность учения Востокова о русском Н. с., оно имело в 19 в. мн. последователей и имеет их доныне. В 1838 г. в Москве вышла кн. А. Кубарева «Теория русского стихосложения», в к-рой автор выдвинул смелую для своего времени теорию тактов и пауз. Кубарев считал, что «у древних стопа, у нас такт, понятия тождественные»; в противоположность Востокову, он защищал метрический принцип строения Н. с., различая краткие и долгие слоги, а также ритмические паузы в стихе. Т. о., в истории русского стиховедения, касающегося нар. поэзии, обозначились два диаметрально противоположных взгляда на формостроение Н. с.: теория А. Востокова, определявшего Н. с. как акцентный, и теория А. Кубарева, утверждающего, что Н. с.— это метрический, стопный стих. Теорию Востокова поддерживали Н. Греч, В. Классовский, С. Шафранов, П. Сокальский, И. Голхвастов, а в наши дни М. Штокмар; теорию Кубарева — Н. Надеждин (частично), Д. Дубенский, Р. Вестфаль, Ю. Мельгунов (два последние — исходя из принципа антич. метрики), Ф. Корш, М. Малишевский и автор этих строк.

Изучение огромного богатства нар. поэзии показывает, что рус. народ создал свои самобытные, многообразные формы стиха, среди к-рых имеется и дисметрическая форма, и многоразл. метрические формы, и паузный стих, и стихи с рифмами, и стихи без рифм. На протяжении мн. веков в России были созданы великолепные нац. формы стиха, обусловленные самим строем и духом языка. Трудность их изучения и понимания объясняется тем, что исследователи Н. с. подходили к нему с условными мерками теории силлаботонического стиха, к-рые в данном случае ставили исследователей в ложное положение. Структура рус. Н. с. станет ясна, если ее рассматривать не с точки зрения традиц. стопосложения, а исходя из основ тактометрической ритмологии, в пределах к-рой находят свое место и формы классич. лит. стиха, и просодия виршевиков, и формы Н. с.

Ниже даются примеры лишь основных форм рус. нар. поэзии. Как и все стихи, нар. стихи следует прежде всего разделить на две категории — дисметрические и метрические. К дисметрическим формам стиха относятся: интонационно-фразовая форма (фразовик), акцентный стих, или ударник (оба вида — не рифмованные стихи), и раешник (с рифмой).

Пример нар. фразовика (рифма в конце отрывка случайная):

Ах, туманы вы мои, туманушки,  
Вы туманы мои непроглядные,  
Как печаль-госка, ненавистные,  
Не подняться вам, туманушки, с синя моря долой,  
Не отстать тебе, кручинушка, от ретива сердца прочь!  
Ты возмой, возмой, туча грозная,  
Ты пролей, пролей част крупен дождик,  
Ты размой, размой земляну тюрьму,  
Чтоб тюремнички, братцы, разбежались,  
Во темном бы лесу собиралися... («Песня разинцев»)

Пример нар. ударника (двухударник):

Вы, кудри ль мои, кудри,  
Хорошо ль, кудри, расчѣсаны?  
Как по плѣчикам лежат  
И развиться не хотят.  
Как завила, завила  
Чужа дальня сторона.  
Как плакала, тужила  
Наша Обозѣрска слобода,  
Наша Обозѣрска слобода,  
Что нагуляться не дала!  
Разорил нашу сторонку,  
Злодей боярин-господин.

Пример нар. четырехударника с двусложной клаузулой:

Ой, сахар мой, сахар, бел крупичатый, канарской!  
Кто тебя станет кушать, насладит свою душу?  
Ой, бархат мой; бархат, помаранцов, веницейской!  
Кто тебя будет носить, в тебе будет красоваться?

Пример дисметрического раешного Н. с. с рифмами:

Послушайте, миряне и все православные христиане,  
Что ныне сделалось, великое чудо учинилось  
Над долгим попом, над прямым дураком,  
От Козмы и Дамияна из-за реки, а в приходе у него богатые мужики.  
А зовут его, попа, Савою, да не мелок он славою.  
А еще живет и за рекою, а в церкву ни ногою...

Область метрических Н. с., построенных на ритмических модификациях четырехдольника, занимает огромное место в рус. нар. поэзии, во всяком случае, не менее половины всех нар. стихотворений: былин, историч. песен и песен лирич. — бытовых, обрядовых, хороводных, семейных, любовных и пр. Четырех дольники — любимейшая ритмическая форма нар. поэзии, здесь использованы такие богатства, как введение долгих слогов (растяжение гласных), внутрстиховые паузы, ритмическая инверсия.

Вот трехкратный четырехдольник первый, без анакрузы:

Во поле бе	резонька сто	яла, ^^
Во поле куд	рявая сто	яла, ^^
Некому бе	резу зало	мати, ^^
Некому куд	рявой защи	пати. ^^

Исключительной популярностью в рус. нар. поэзии пользуется трехкратный четырехдольник третий с двусложной анакрузой, известный под именем «камаринской»; пример из сб-ка Кирши Данилова:

А и | тѣ-оща ты | тѣ-оща мо|я, ^  
А ты | чѣ-ортова | пе-ерешни|ца! ^  
Ты пой|ди, д погос|ти ^ у ме|ня. ^  
А й ей | вы-ыехать | не-е на-а | чем, ^  
Пе-еш|ком ^ она | к зя-атю приш|ла, ^  
А ^ | в полог отды|хать ^ ле-ег|ла ^  
Она | в жа-ары пет|ро-овски-и|е... ^

Или:

Как на | го-орке, на | горке, на го|ре, ^  
На вы|соком на при|го-оро-оч|ке, ^  
На го|ре ^^ два | дубчика сто|ят, ^  
^ На | дубчиках го|лубчики си|дят, ^  
Промеж | себя разго|ва-арива|ют, ^  
Меня | молодца вы|хва-алива|ют. ^  
Ах, ^ | что это за | парень за та|кой!.. ^

Трехкратные четырехдольники второй  $\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup$  и четвертый  $\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup$  в нар. поэзии не встречаются.

Очень распространена в нар. поэзии форма четырехкратного четырехдольника. Вот образец четырехкратного четырехдольника первого без анакрузы:

| И-ивушка, | ивушка зе|леная мо|я! ^^ ^ |  
| Что-о же ты, | ивушка, не | весело сто|ишь? ^^ ^ |

А-аль тебя,	и-ивушку,	солнышком пе	чет, ^^^
Солнышком пе	чет, ^ частым	дождичком се	чет? ^^^
Ехали бо	я-аре из	Новогоро	да, ^^^
Сру-убили	ивушку под	самый коре	шок. ^^^

Четырехкратный четырехдольник с двусложной анакрузой — самая распространенная форма метрического Н. с.:

Ах, де|ревня от де|ревни неподалеку сто|ит, ^  
 Проме|жу тоя де|ревни быстра | речушка те|чет. ^  
 Что во | той ли во де|ревне два И|ванушка жи|вут, ^  
 Два И|вана, два И|вана, два И|ва-анови|ча. ^  
 Как по|вадился И|ванушка ко | девушке ходить, ^  
 Он по | улице и|дет, ^ радость | песенки по|ет, ^  
 К широ|ку двору под|ходит, сам по|сви-истыва|ет, ^  
 За ко|лечушко бе|рет, ^ выго|ва-арива|ет... ^

Или:

Он, на | улице во|робышек под|пры-игива|ет, ^  
 Уж он | девушек, мо|лодушек на | улицу зо|вет: ^  
 «Уж вы, | девушки, мо|лодушки, схо|дитесь гу|лять, ^  
 И ска|кать, ^ и пля|сать, ^ ив ла|до-оши тре|пать!» ^  
 Вот де|вушки гово|рят: ^ «Нам сво|я воля гу|лять, ^  
 Отцы|-матери ве|лят, ^ не за|ка-азыва|ют, ^  
 Не за|ка-азыва|ют, ^ все при|ка-азыва|ют...» ^

Классич. образец такого размера — известное стих. «Ах, вы, сени мои, сени».

Нар. стихов, выдержанных в ритме четырехкратного четырехдольника второго  $\cup| \cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup$  и четвертого  $\cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup$ , не встречается, или они так редки, что их трудно отыскать. Но эту форму легко обнаружить среди частушек.

Среди четырехкратных четырехдольников выделяется группа стихов резкого инверсированного ритма, напр. в четырехдольнике первом:

При скудости	при бедности	при великой	нужде ^^
Покидает	мил милую	как голубь го	лубку. ^^
Голубушка	на воде, ^	голубь под во	дою ^^
Хороший, ^	пригожий, ^	говори со	мною ... ^^

Или:

| Скажи, скажи, | мой миленький, | мила ль я тебе? ^^^ |

А ты мне мил-	милешенек,	милей тебя	нет. ^^
Как слышит то	сердечушко:	забыл ты ме	ня. ^^
А я тебя	мила дружка	сама не сво	я... ^^

Далее следует одна из наиболее любимых форм Н. с.— пятидольник. Это сложная группировка, состоящая из самостоятельного трехдольника и несамостоятельного двухдольника. Имеется пять видов пятидольника. Ниже приводится образец пятидольника третьего  $\cup\cup|\cup\cup\cup$ :

Как на матушке | на Неве реке,  
 На Васильевском | славном острове,  
 Что у пристани | корабельныя,  
 Молодой матрос | корабли снастил  
 О двенадцати | тонких парусах,  
 Тонких белых | полотняных...

Следующая популярная форма Н. с.— это шестидольник, сложная группа, образуемая самостоятельным четырехдольником и несамостоятельным двухдольником (с константными и инверсированными ходами). Шестидольник имеет шесть видов. Для примера приводится шестидольник первый, без анакрузы:

Пряди., моя	пряха,
Пряди, не ле	нися!
— Рада бы я,	пряха,
Звали, зазы	вали!
К соседу в бе	седу...

К этой форме относится и популярная «Ночка»:

Ночка моя	, ночка		ночка темна	я ^
Ночка темна	я да		ночь осення	я, ^
Ночь осення	я да		не последня	я. ^
Молодка мо	я да		молоденька	я, ^
Головка тво	я ^		победненька	я... ^

Наконец, редко, но все же в нар. поэзии встречаются трехдольные размеры своеобразного ритма. Приводимый ниже образец представляет собой первые строки свадебной песни (из сб-ка Истомина и Ляпунова):

Разли|лась, разле|леялась, | ^  
 По лу|гам вода | вешняя. | ^  
 Унес|ло, уле|леяло | ^  
 Со дво|ра три ко|раблика, | ^

Три ко|рабля гру|жёные. | ^  
Уж как | первой ко|рабличек | ^  
С сунду|ками, с у|кладками; | ^  
А вто|рой-от ко|рабличек | ^  
Со пе|риной пу|ховую; | ^  
Уж как | третий ко|рабличек | ^  
Со ду|шой красной | девицей, | ^  
С Пара|скевой Ивановной. | ^

Таковы осн., наиболее типичные формы рус. нар. стиха.

**НАРТОВСКИЙ (нартский) эпос.** Монументальный эпос кавказ. народов. Термин «нарт» служит общим наименованием героев эпоса, к-рые образуют своего рода богатырское сообщество, защищающее страну нартов от захватчиков. Эпос бытует в прозаической и стихотворной формах.

**НАСЫЯТ** (кырг.). В кырг. и казах. нар. поэзии - песни-назидания.

**НАУРЫЗ ОЛЕН** (казах.) Обрядовая торжественная песня, исполняемая по случаю наступления Нового года.

**НЕБЫЛИЦА**, небывальщина, небыль, жанр нар.-поэтич. творчества; разновидность сказки и прибаутки, где вымысел доведен до абсурда, чем достигается комический эффект. Характерна Н. сказительницы М.Д. Кривополеновой «Летел медведь по поднебесью», исполнявшаяся с припевом: «Небывальщина да неслыхальщина».

**НЕМЕЦКАЯ МУЗЫКА.** Истоки ее в муз. быте древних герм. племен (игра на охотничьих и военных рогах, трубах, песни о героях, песни крестьянского календаря и т. п.). На протяжении столетий складывались черты, ставшие типичными для нем. песенной мелодики нового времени: плавная напевность, умеренное движение, симметричное строение, четкость и определенность ритма, определенность тонико-доминантовых отношений, дающих опору господствующей мажорной гармонии. Н. м. развивалась в соприкосновении с муз. иск-вом соседних народов, в частности славянских. Выработке нац. традиций муз. профессионализма способствовало усвоение опыта передовых европ. школ (контрапунктич. мастерства, техники генерал-баса и т. д.), ведущих жанров нидерл., итал., франц. музыки. Распространителями и нередко творцами нац. песен в средние века были шпильманы (их инструменты — смычковая фидель, колесная лира и др.), ваганты (их репертуар представлен в сб-ке «Кармина Бурана»), В период зрелого феодализма возникло рыцарское иск-во миннезингеров. На смену ему пришло бюргерское иск-во мейстерзингеров

(виднейший представитель — Ганс Сакс). Ср.-век. города обзаводились городскими духовыми ансамблями, княжеские дворы — капеллами, городские и сельские церкви — органами.

**НЕМЕЦКИЙ ФОЛЬКЛОР**, на нем. яз. Самым древним из дошедших до нас памятников Н. л. является героический эпос на др.-верхненем. яз. — «Песнь о Хильдебранте» (записана ок. 810), в к-рой представлен конфликт между воинской честью и родовыми чувствами. В старейшей поэме «Гелианд» предпринята попытка осмыслить евангельский сюжет в образах феодально-героического эпоса. Хранителями поэтич. традиций устного нар. творчества были бродячие певцы — шпильманы. К 12—13 вв. относятся последние редакции древних героических сказаний: «Песни о Нибелунгах» (ок. 1200), отразившей историч. предания об уничтожении гуннами гос-ва бургундов («нибелунгов») в 436. В 14—15 вв. популярны дидактическая и аллегорическая поэзия, мейстерзаиг, фаст-шхтшпили (нар. фарсы). Примечательны «народные книги» (лубочные издания): о Тиле Эйленшпигеле (Уленшпигеле) (1515), «Шильдбюргеры» (1598), «История о докторе Иоганне Фаусте» (1587).

**НЕНИЯ** (латин. *nenia*, или *naenia* — погребальная песнь, плач по умершим) — скорбная песнь, к-рую у мн. народов поют родные (гл. обр. женщины) или спец. плакальщицы при погребении. Вок.-симф. композиции для хора и орк. на текст Ф. Шиллера «Nanie» создали И. Брамс (opus 82, 1881), Г. Гёц (opus 10, 1874), К. Орф (1956). А. Лядов написал симф. произв. «Nenie» на сюжет заключит. сцены пьесы М. Метерлинка «Аглавена и Селизетта» (opus 67, 1914).

**НЕЧИСТАЯ СИЛА**, нечисть, у вост. славян общее название для всех низших демонологических существ и духов, синонимичное таким названиям, как злые духи, черти, дьяволы, бесы и т. д. Нар. представления о Н. с. отчётливо отражают христ. дуализм божественного и бесовского начала, к-рому подчинились и дохрист. верования о природных духах. Общим для всех персонажей низшей мифологии является их принадлежность к «отрицательному», «нечистому», «нездешнему», потустороннему миру (иногда более, чётко — к аду, преисподней) и связанная с этим противопоставленность положительному, здешнему миру; их злокозненность по отношению к людям (при наличии персонажей амбивалентного характера).

По нар. верованиям, восходящим к книжной, апокрифической традиции (прежде всего легенды о сотворении мира), Н. с. создана самим Богом (из его отражения в воде, из плевка, из ангелов-отступников или согрешивших ангелов, изгнанных Богом с неба на землю и в преисподнюю) или Сатаной, создавшим в противоборстве с Богом свою армию нечисти.



Ср. такие нар. названия Н. с., как рус. ангел с рожками, Антихрист, бог с рогами, сатана, еретик и т. п. Менее связаны с книжной традицией поверья о том, что разного рода демонологические существа появляются из т. н. заложных покойников (некрещённых детей, самоубийц, умерших неестественной смертью), детей, проклятых родителями, людей, похищенных Н. с. (лешим, водяным, русалками и т. д.), детей, рождённых от сношения с Н.с. Широко распространено у славян верование, что Н.с. (дьявол, чёрт) может вылупиться из петушиного яйца, носимого под мышкой слева. Н.с. вездесуща, однако её собственным пространством являются лишь нечистые места: пустоши, дебри, чащобы, трясины, непроходимые болота; перекрёстки, росстани дорог; мосты, границы сёл, полей; пещеры, ямы, все виды водоёмов, особенно водовороты, омуты; колодцы, сосуды с водой; нечистые деревья — верба, орех, груша и т. п.; подполья и чердаки, место за и под печью; баня, овинны, хлев и т. д. Место обитания — один из главных признаков номинации Н. с.: леший, боровой, лозатый, моховик, полевик, луговик, межник, водяной, омутник, вировник, болотник, зыбочник, веретник, травник, стоговой, дворовой, домовой, овинник, банник, амбарник, гуменник, хлебник, запечник, подпольник, голбешник и т. д.

Н. с. имеет наибольшие возможности действия и наиболее опасна для людей в нечистое время года и суток: в т. н. некрещённые, или поганые дни рождественских святок, в ночь на Ивана Купалу и т. п., в полночь (глухую ночь) и полдень, после захода и до восхода солнца; в определённые, нечистые периоды жизненного цикла — от рождения до крещения, от родов до «ввода» в церковь и т. п. Ср. названия полудница, ночницы, святочницы и т. п. Для отдельных персонажей существуют свои особые периоды: для русалок — русальная (троицкая) неделя, для шуликунов — рождественские святки и т. д.

Для внешнего облика Н.с. характерна расплывчатость, многоликость, неопределённость и изменчивость, способность к перевоплощениям, выраженная у разных демонов по-разному. Так, для лешего характерна резкая изменчивость роста (то выше леса, то ниже травы), для русалки — устойчивый женский (реже детский) облик, для домового — антропоморфность или зооморфность и т. д. Наиболее распространён антропоморфный облик Н. с. (в виде старика, старухи, женщины, девушки, мужчины, парня, ребёнка), однако с постоянно выраженным нек-рым аномальным для человека (звериным) признаком чаще всего это: остроголовость, рогатость, хвостатость, хромота, звериные ноги, когти, отвисшие груди, отсутствие спины, бескостность, большеголовость, волосатость, косматость, чёрный цвет шерсти и т. д. Ср. сев.-рус. названия белый дедушка, синий, чёрный, зелёный, кривой, рогатый, голенький, бес-пятый, хвостатый, лысый, косматка, волосатик, русоволос, красноволос, немытик, нечистик и т. п. Антропоморфная Н.с. отличается либо наготой, либо черной или белой одеждой с нек-рыми характерными деталями: остроко-

нечной шапкой, солдатским мундиром с яркими пуговицами и др. Нередко Н.с. принимает и зооморфный облик, как правило, небольших животных — ласка, белка, заяц, кошка, собака, свинья, мышь, лягушка, змея, рыба (чаще щука), сорока и др.

Н.с. может появляться в виде неодушевлённых предметов и явлений: катящегося клубка, вороха сена, камней; огненного, водяного или пыльного столба, колеса, вихря и т. п. Кроме антропоморфного, зооморфного и предметного воплощения, Н.с. может представляться бесплотной.

К внешним признакам Н.с. относятся также характерные аномальные (для человека) проявления: сиплый, громкий голос, шум, треск, гул, вой; скорость перемещения, стремительные вращательные движения, быстрые смены облика. Для отдельных персонажей характерны свои специфические формы поведения и образа жизни: черти пируют, пьют вино, играют в карты, женятся и устраивают свадьбы; русалки танцуют, поют, раскачиваются на деревьях, расчесывают волосы и т. д.; леший пасёт волков, плетёт лапти, у него есть маленькие дети; домовый ухаживает за скотиной, предсказывает смерть и т. п.

Отношение Н.с. к людям неоднозначно: наряду со злокозненными демонами, коих большинство, есть и амбивалентные и даже доброхоты (напр., леший может сообщить сверхзнание, научить знахарству; домовый может возлюбить скотину и ухаживать за ней и т. п.), но в целом люди относятся к Н.с. со страхом. Даже упоминание Н.с. считается опасным, при необходимости назвать какого-нибудь демона плюют, крестятся, пользуются эвфемизмами (задабривающими или указательными названиями): тот, он, не наш, нежить, красавец, соседушко, хозяин, царь, господин, князь и т. п.; широко употребительны названия по родству и социальным отношениям: баба, мать, дед (ср. Деды), дядя, сестрицы, подруга, помощники, сотрудники, гость и т. д. Злокозненность Н.с. по отношению к человеку проявляется в самых разных видах. Наиболее типичные действия: демоны пугают людей звуком (стуком, гулом, воем, треском), прикосновением (мохнатой лапы), давят во сне, душат человека, посылают бессонницу, щекочат до смерти; «водят» людей, сбивают их с пути, увлекая в чащобу или топь; учиняют беспорядок: переворачивают предметы, сдвигают их с места; навлекают на людей болезни (особенно душевные); искушают людей, смущают соблазнами, толкают на грех, побуждают к самоубийству, соблазняют женщин, похищают и обменивают детей, мучают скотину, отнимают молоко и т. д. мн. из этих действий являются специфическими функциями отдельных персонажей: леший «водит», сбивает с пути людей и скотину, домовый пугает стуком, прикосновением, русалка — щекочет, упырь соблазняет женщин, богинки крадут и подменивают детей и т. д., что нередко отражается и в именах: гнетюк, жмара, лизун, ломея, обдериха, водило, лоскотуха, щекотун, игрец, смутитель, костолом, кожедер, обмениха, летавец, икотница, лиходей,

баловница, ведун, облакогонитель, опрокидень, перевертух, перекидчик, крапуша, шепотник, обертенъ и т. д. Наименее специализированным (наиболее обобщенным) персонажем низшей мифологии у славян является чѣрт, выступающий нередко как видовое понятие по отношению к остальным, частным персонажам: лешему, водяному, баннику, русалке и т. д. При этом, однако, чѣрт — всегда воплощение злого начала.

Страх перед кознями Н.с. заставляет людей прежде всего избегать нечистых мест и нечистого времени, напр. не купаться в реке до и после определённого времени, не ходить в лес и в поле в русальную неделю, не выходить из дому в полночь, остерегаться святок и т. п.; не оставлять открытой посуду с водой и едой, закрывать колыбель, заслонять в нужное время печь, окна, трубу, завешивать зеркало и т. п., а также совершать спец. действия-обереги: чтение молитвы, заминивание Н.с., очерчивание круга и т. п. Н.с. боится крестного знамени, чётных чисел, пения петуха и др. Для отпугивания Н.с. может применяться также эффект «чуда», т. е. рассказ о к.-н. чудесной истории (свадьба брата и сестры, рождения ребенка у 7-летней девочки и т. п.). Применяются также растения-обереги, особенно мак, полынь, крапива и др., железные колющие и режущие предметы и др. Вместе с тем люди иногда сознательно вступают в союз с Н.с., напр. совершают гадания, для чего снимают с себя крест, идут на перекрёсток дорог, в баню или др. нечистые места; лечат с помощью заговоров, насылают порчу и т. п. Промежуточное положение между миром Н.с. и миром людей занимают лица, знающиеся с Н.с., «продавшие душу чѣрту» — ведьмы, колдуны, знахари и т. п.

В слав. фольклоре сюжеты и мотивы, связанные с Н.с., представлены прежде всего в быличках, бывальщинах, сказках и легендах книжного, апокрифического происхождения.

**НИКОЛА**, Микола, в слав. мифологии обозначение святого Николая (иногда и др. святых), восходящее к персонажу языческой эпохи, или название злого духа. Таковы лесной дух *nikolaj* у кашубов, задающий загадки заблудившимся (отгадавших выводит на дорогу, не отгадавшие продают душу чѣрту), злой дух *Mikolaj*: ср. вост.-слав. представления о Николе Дуплянском, обитающем в дупле в лесу, о связи Н. с охотой, лешим. На связь с демоническими персонажами указывает также хромота или слепота (кривизна) Н. Для позднего пласта вост.-слав. демонологии характерен обычай завивания «бородки» Н. («Миколина бородка», «бородка Микуле»), восходящий к древним представлениям о завивании бороды Волосу — Велесу. С Велесом Н. связывают также функции покровителя скотоводства и земледелия, хозяина земных вод. В нар. верованиях Н. противопоставляется Илье-пророку как милостивый земной святой грозному небесному громовнику (ср. противопоставление громовержца Перуна его земному противнику в слав. мифологии).

Ср. также Санта Клауса (Св. Николая) — рождественского деда в поздней зап.-европ. традиции, к-рого сопровождает демоническая свита.

**НИКОЛАЙ** Чудотворец (греч., «побеждающий народ»), Никола (др.-рус. форма, удержанная старообрядческой и фольклорной традицией); Николай Угодник, Николай Мирликийский, в христ. преданиях святой из разряда т. н. святителей (церковных иерархов), образ к-рого подвергся сильной фольклорной мифологизации, послужив соединительным звеном между дохрист. персонификациями благодетельных сил и новейшей детской рождественско-новогодней «мифологией» (Санта Клаус — искажение голл. Синте Клаас, Sinte Klaas, «святой Н.»; его модификации — англ. Father Christmas, «братюшка Рождество», Дед Мороз). Время жизни Н. предание относит к 1-й пол. 4 в., самое раннее житие о нём на полтысячелетия моложе; т. о., Н. с самого начала вступает в лит-ру как персонаж далёких времён, в к-ром типические черты христ. святости (и специально — идеального священника как «ревнителя» о вере и «печальника» о людях) полностью заслонили всё индивидуальное. Предания рассказывают, как уже в младенчестве Н. являет себя образцом аскетической добродетели, до сумерек воздерживаясь от материнской груди по средам и пятницам, а по более поздней версии — обнаруживая чудесную способность стоять сразу же после рождения (распространённый мотив рус. иконографии). Получив родительское наследство, Н. раздаёт его нуждающимся; особенно популярна история о впадшем в нищету отце трёх дочерей, уже готовом с отчаяния сделать из них блудниц, к-рому Н. тайно подбрасывает в окно три узелка с золотом — на приданое каждой (в связи с этим эпизодом, где Н. фигурирует как неведомый благодетель, на Западе возник обычай потихоньку подкладывать детям подарки в чулок от лица Санта Клауса). Избрание Н. епископом города Мира в Лиинии (юго-запад Малой Азии; отсюда обозначение Н. как «Мирликийского») сопровождается знамениями и видениями; в одном из них Иисус Христос и дева Мария подносят Н. знаки его сана — соответственно евангелие и епископское облачение — омофор (именно с такими знаками отличия Н. чаще всего изображается на рус. иконах). Ко временам правления рим. императора Константина отнесены многочисленные рассказы о заступничестве Н. за несправедливо осуждённых; явившись на место казни трёх горожан Миры, Н. выхватывает меч из рук палача и всенародно обличает подкупленного судью; когда же под несправедливый приговор подпадают три полководца в Константинополе, Н., находящийся в это время в своём городе, вдали от дворца, является императору во сне и разъясняет ему его ошибку. Аналогичным образом он во время бесхлебицы снится некоему хлеботорговцу и властно велит ему везти свой товар в Мир. Легенды рассказывают о творимых Н. (как при жизни, так и после кончины) многочисленных чуде-

сах избавления мореплавателей и утопающих (характерная для Н. власть над морской стихией впервые проявляется во время его паломничества в Палестину), а также вызволенных заключённых и пленников. Фольклор, в к-ром образ Н. занимает большое место (он — персонаж мн. рус. сказок), добавляет к этому гротескные мотивы оживления школяров, разрезанных на части злым владельцем постоянного двора, или даже больных, расчленяемых самим Н. или его спутником с целью лечения (эпизод, засвидетельствованный в греч. мифологии применительно к Асклепию). Греч. моряк видел в Н. помощника и защитника в повседневном труде (он считался патроном — покровителем моряков, а также школяров), рус. крестьянин — близкого, участливого, не боящегося замарать своих риз соучастника забот; культ его на Руси вплоть до 18 в. был низовым, плебейским, сливаясь на периферии с реликтами языческих медвежьих культов.

В отличие от католической иконографии, в к-рой Н.— безличный персонаж, выражающий холодноватое достоинство епископского сана и опознаваемый лишь по атрибутам и житийным эпизодам, православная традиция знает очень характерный «портретный» облик Н. (высокий лоб, мягко округляющиеся линии лица, заботливый взгляд «пастыря»), в к-ром преобладает то мягкость, то строгая пронизательность).

**НОВАТОРСТВО** (от латин. *novator* - возобновитель, обновитель). Обогащение творчества новыми героями, темами, идеями, худож. приемами и средствами; поиски и открытия новых худож. решений; обновление иск-ва. Понятие Н. в иск-ве неразрывно связано с понятием традиции.

**НОВИНЫ** — эпич. произв., созданные на основе былинной традиции и посвященные новой, сов. тематике. Используя композиционные и стилистические приемы, характерные для рус. былин, сов. сказители создавали эпич. стихотворные произв. о В. И. Ленине, С. М. Кирове, В. И. Чапаеве и др. героях современности, о событиях революции, гражданской и Великой Отечественной войны. Сочетание, часто механическое, нового содержания с архаической формой, за немногими исключениями, приводило к возникновению малохудож. произв.. Термин «Н.» как противопоставление нар. термину — «старина» (былина) — был введен в оборот сов. сказительницей М. С. Крюковой, автором целого ряда новин. Н. имели довольно широкое, преим. книжное распространение в 30—40-х гг. 20 в. В наст.вр. осознана искусственность этого жанра.

**НОМ** (греч.— *nomos*, букв.— закон) — в др.-греч. музыке напев, служащий прообразом для др. мелодий. Н. различались ладовым и ритмическим строением, характерными оборотами и т. п.

**НОЧНИЦЫ**, у славян ночные демоны. Нападают гл. обр. на детей (иногда только новорожденных, до крещения) и не дают им спать (ср. также криксы, плачки, бабицы, моры, вештицы и др.). Н. – неопределенного вида существа, невидимые или похожие на птиц, летучих мышей, червей; привидения, блуждающие огни; реже – женщины с длинными волосами в черной одежде. Проникают в дом через окно или дверь, пролезают под колыбелью, стоят у изголовья или залезают в колыбель; бьют, щиплют, дергают дитя, так что оно плачет и не может спать. Дают младенцам грудь и отравляют их своим молоком или сами сосут грудь ребенка. Н. также лезят ночью по птичьим гнездам, выпивают яйца и душат птенцов. Н. становятся после смерти женщины-ведьмы, не имевшие детей.

Из страха перед Н. матери остерегаются после захода солнца оставлять на дворе пеленки, выходить из дома и выносить ребенка; не оставляют открытой и не качают пустую колыбель, применяют разл. обереги колыбели (растения, иголку и т.п.); не купают детей и не стирают пеленок и белья в «ночной» (простоявшей ночь) воде.

Для избавления детей от Н. купают их в настое разл. (нередко называемых ночник, полуночник и т.п.) растений или окуривают этими растениями; делают из тряпок или пеленок кукол, ставят их по 2-3 на каждое окно, подбрасывают в чужие телеги на базаре и т.п. Изгнание Н. обычно сопровождается ритуальным диалогом, произносимым через порог, окно или печь женщинами: одна делает ножом насечки на стенках или льет кипяток на гребень, на веретена, щетку, иголки и т.п., кипятит воду в котле, отрезает прядь волос у ребенка, а мать ребенка спрашивает: «Что ты делаешь?». Женщина отвечает: «Изгоняю (режу, парю, варю и т.п.) ночниц (крикс)». Мать завершает диалог: «Гони (вари, парь, режь и т.п.), чтобы их никогда не было (чтобы они никогда не возвращались и т.п.)».

**НУ ГЭР** (дунг. дословно - женская песня). Песни-жалобы, жанр нар. лирич. поэзии, повествующий о тяжелой доле дунг. женщины. Напр.: «Вдова посещает могилу» и др.

**НУГУЛА** — кит. ударный инструмент типа литавры: металлический котел с натянутой на нем кожей животного. Входит в состав кит. орк.. Применяется обычно попарно. Звук на Н. извлекается двумя дерев. колотушками.

## О

**ОБЕРЕК** (oberek) — польск. нар. парный танец. Возник в Куявии. Муз. размер 3/8 или 3/4, акцент обычно на третьей доле второго такта, темп быстрый.

**ОБЕРТАС** (obertas) — то же, что оберек.

**ОБОБЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ.** Способ отражения действительности в худож. творчестве, раскрывающий существенные стороны изображаемого в индивидуально-неповторимой худож. форме. В отличие от научного обобщения, выражающегося в понятиях, законах, категориях, худож. обобщение осуществляется в образах.

**ОБРАЗ** худож., категория эстетики, характеризующая особый, присущий только иск-ву способ освоения и преобразования действительности. О. также называют любое явление, творчески воссозданное в худож. произв. (особенно часто — действующее лицо или лит. героя). Само терминологическое словосочетание «О. чего-то» или - «О. кого-то» указывает на устойчивую способность худож. О. соотноситься с внехудож. явлениями, вбирать внеположную ему действительность; отсюда господствующее положение этой категории в эстетических системах, устанавливающих специфическую связь иск-ва с не-иск-вом — жизнью, сознанием и т. д. В худож. О. неразрывно слиты объективно-познавательное и субъективно-творческое начала. 1) Традиционно специфика О. определяется по отношению к двум сферам: реальной действительности и процессу мышления, а) Как отражение действительности О. в той или иной степени наделен чувств, достоверностью, пространственно-временной протяженностью, предметной законченностью и самодостаточностью и др. свойствами единичного, реально бытующего объекта. Однако О. не смешивается с реальными объектами, ибо выключен из эмпирического пространства и времени, отграничен рамкой условности от всей окружающей действительности и принадлежит внутр., «иллюзорному» миру произв. б) Будучи не реальным, а «идеальным»- объектом, О. обладает нек-рыми свойствами понятий, представлений, моделей, гипотез и пр. мыслительных конструкций. О. не просто отражает, но обобщает действительность, раскрывает в единичном, преходящем, случайном-сущностное, неизменно-пребывающее, вечное. Однако, в отличие от абстрактного понятия, О. нагляден, не разлагает явления на отвлеченно-рассудочные составляющие, но сохраняет чувств, целостность и неповторимость. По Г. Гегелю, О. стоит «... посредине между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеального мыслью» и представляет в «одной и той лее целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие» (Гегель Г. В). В то же время сама по себе

познавательная специфика О. как единства чувств, отражения и обобщающей мысли не определяет его худож. уникальности, ибо в известной мере присуща и публицистическим, морально-прикладным, теоретически-иллюстративным и др. образам. 2) Худож. специфика О. определяется не только тем, что он отражает и осмысливает существующую действительность, но и тем, что он творит новый, небывалый, вымышленный мир. Творческая природа О., как и познавательная, проявляется двояко. а) Худож. О. есть результат деятельности воображения, пересоздающего мир в соответствии с неограниченными духовными запросами и устремлениями человека, его целенаправленной активностью и целостным идеалом. В О., наряду с объективно существующим и сущностным, запечатлевается возможное, желаемое, предполагаемое, т.е. все, что относится к субъективной, эмоционально-волевой сфере бытия, его непроявленным внутр. потенциям, б) В отличие от чисто психических образов фантазии, в худож. О. достигается творческое преобразование реального материала: красок, звуков, слов и т. д., создается единичная «вещь» (текст, картина, спектакль...), занимающая свое особое место среди предметов реального мира. Объективируясь, О. возвращается к той действительности, к-рую отобразил, но уже не как пассивное воспроизведение, а как активное преобразование ее. Переход чувственного отражения в мыслительное обобщение и далее в вымышленную действительность и ее чувственное воплощение — такова внутренне подвижная сущность О. в его двусторонней обращенности от реального к идеальному (в процессе познания) и от идеального к реальному (в процессе творчества). О. многолик и многосоставен, включая все моменты органического взаимопревращения действительного и духовного; через О., соединяющий субъективное с объективным, сущностное с возможным, единичное с общим, идеальное с реальным, вырабатывается согласие всех этих противостоящих друг другу сфер бытия, их всеобъемлющая гармония. Разновидности и классификация лит. образов. Т. к. в О. вычлениются два осн. компонента — предметный и смысловой, сказанное и подразумеваемое и их взаимоотношение, то возможна следующая троякая классификация образов: предметная, обобщенно-смысловая и структурная. 1) Предметность О. разделяется на ряд слоев, проступающих один в другом, как большое сквозь малое. К первому можно отнести образы-детали, мельчайшие единицы эстетического видения, наиболее отчетливая, мелкозернистая поверхность худож. мира. Образы-детали сами могут различаться в масштабах: от подробностей, часто обозначаемых одним словом, до развернутых описаний, состоящих из мн. подробностей, каковы пейзаж, портрет, интерьер и т. п.; но при этом их отличительное свойство — статичность, описательность, фрагментарность. Из них вырастает второй образный слой произв. — фабульный, насквозь проникнутый целенаправленным действием, связующим воедино все предметные подробности (ср. Сюжет и Фабула). Он



состоит из образов внешних и внутр. движений: событий, поступков, настроений, стремлений, расчетов и т. д.— всех динамичных моментов, развернутых во времени худож. произв.. Третий слой — стоящие за действием и обуславливающие его импульсы — образы характеров и обстоятельств, единичные и собирательные герои произв., обладающие энергией саморазвития и обнаруживающие себя во всей совокупности фабульных действий: столкновениях, разного рода коллизиях и конфликтах и т. п. Наконец, из О. характеров и обстоятельств в итогах их взаимодействия складываются целостные О. судьбы и мира; это бытие вообще, каким его видит и понимает художник,— и за этим глобальным О. встают уже внепредметные, концептуальные слои произв..

**ОБРАТНАЯ ГИПЕРБОЛА** см. литота.

**ОБРЯД.** Действия, связанные с выполнением предписаний религии или бытовыми традициями. Устное поэтич. творчество разных народов знает земледельческие (календарная обрядность) и семейные (свадебная, похоронная, рекрутская обрядность) обряды.

**ОБРЯДОВАЯ ПОЭЗИЯ** — песни, плачи, приговоры, загадки, присловия, связанные с календарными или семейными обрядами. О. п. по своему происхождению и бытованию тесно связана с материальной деятельностью человека, вместе с тем в ней отражались суеверные представления наших предков, придававших ей магическое значение.

О. п. делится на два основных цикла: календарную и семейную. В основе земледельческих календарных обрядов лежит стремление путем магических действий и заклинаний достичь хорошего урожая, хозяйственного благополучия. Календарные обряды делились на четыре цикла: зимний, весенний, летний и осенний. С каждым из них связаны свои песни и заклинания.

Наиболее богатыми в поэтич. отношении являются зимний и весенний циклы.

Зимние обрядовые игры (с 24 декабря ст. ст. до 6 января ст. ст.) сопровождалась исполнением колядок и подблюдных песен. Промежуточным полужимним-полувесенним праздником являлась масленица с ее драматизованными проводами зимы, сжиганием масленицы, катанием, блинами и исполнением масленичных песен. Весенние обряды приурочивались к пасхальной неделе и т. н. семицкой неделе (седьмой после пасхи) и троице. Они сопровождалась поэтическими заклинаниями весны, заговорами при выгоне скота, хороводами, играми, гаданием. Каждый из этих моментов обряда сопровождался соответствующими песнями: веснянками, семицкими и троицкими песнями, в к-рых очень ярко звучали мотивы культа растительности, а также брачные, любовные мотивы. Семейные обряды сопровождали наиболее знаменательные моменты в жизни человека — рождение, вступление в брак и смерть. Родильные и крестильные, свадебные и похоронные обряды

сопровождались соответствующими словесными формами. Наиболее богатым в худож. отношении циклом семейной обрядности являлась нар. свадьба. В состав свадебной поэзии входили разл. поэтич. жанры: лирич. и величальные песни, приговоры дружки, причеты, плачи, заговоры, загадки, тесно связанные друг с другом. Они были приурочены к отдельным моментам свадебного действия: сватовству, рукобитию, сговору, пропойю и т. д. Особенно насыщенным произв. поэтич. слова был девичник, в частности прощание невесты с «красной красотой». Причеты невесты дополнялись причетами ее родных, песнями подруг, в к-рых раскрывалось горе невесты, рисовалась ее тяжелая судьба. Плачи контрастировали с веселыми приговорами скоморошеского характера, с играми и плясками.

Похоронные обряды сопровождалась причетами, т. е. плачами, в к-рых оплакивался покойник и изображалось тяжелое положение семьи, лишившейся своего кормильца.

В наст. вр. календарные и семейные обряды, магические по своему существу, под напором науки и знаний ушли из нар. быта, однако мн. свадебные песни, в силу своей эстетической ценности, бытуют, оторвавшись от обряда, наряду с остальными лирич. песнями в нар. репертуаре; мн. календарные песни, утратив свой обрядовый характер, продолжают жить как игровые песни, в частности в детском репертуаре.

**ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ** — песни, связанные с календарными и свадебными обрядами.

Среди календарных О. п. различаются песни разных циклов. К зимним песням относятся: колядки — песни, исполняющиеся на святках и заключающие в себе заклинания хорошего урожая, благополучия, богатства; подблюдные песни, исполняющиеся во время гаданья и предсказывающие замужество, богатство, стародевство, дорогу, смерть и т. д., и др. песни, исполняющиеся в соответствии с зимними обрядовыми играми.

Самостоятельный цикл О. п. составляют масленичные песни, связанные с проводами зимы, похоронами масленицы и т. д. Среди весенних песен выделяются веснянки, к-рыми закливают весну, урожай, рождение скота, хозяйственное благополучие; егорьевские песни — исполняемые при выгоне скота; семицкие и троицкие песни — связанные с обрядовыми играми и хороводами. Летом, в день Ивана Купалы (24 июня), исполнялись купальские песни; осенью — зажиночные, дожиночные, жнивные песни, связанные со сбором урожая. Семейные О. п. включают в себя т. н. родильные и крестильные песни — величания новорожденного магического характера и многочисленные свадебные песни.

**ОБСТОЯТЕЛЬСТВА.** Худож. отражение общественной среды, в к-рой формируются и проявляются характеры. В обстоятельствах отражаются общественный строй, экономические, политические, морально-этические проблемы эпохи, её основное содержание, черты, тенденции, противоречия.

**ОБЩИЕ МЕСТА** ( *loci communes* ). Встречающиеся в разл. фольклорных произв. одного жанра, а также в разных жанрах одинаковые ситуации, мотивы, имеющие сходное словесное выражение: традиц. поэтич. формулы, устойчивые стилистические обороты. О.м. являются и постоянные элементы композиции произв. фольклора, напр., запов (в былинах), прибаутка (в сказках), зачин, концовка (в былинах и сказках). 1) В риторике — рассуждения на отвлеченные темы («сколь ужасна измена отечеству...»), вставляемые для амплификации в речи по конкретным поводам («об измене такого-то»). В принципе такие О. м. могли быть переносимы из речи в речь независимо от содержания; во времена средневековья и Возрождения из них составлялись спец. учебные сб-ки. 2) В широком смысле слова — всякий устойчивый набор образов и мотивов, используемый при изображении ситуаций, часто повторяющихся в данной лит. системе: наиболее осознанно—в фольклоре, в лит-ре средних веков (т. н. этикет лит. по терминологии Д. С. Лихачева), Ренессанса и в классицизме (описания красавицы, местности, сражения и т. п.), менее осознанно — в позднейшей лит-ре (изображение любовных переживаний, массовых сцен и т. п.). В этом значении употребительны также термины «топос», «топика» (греч. *topos* — место).

**ОБЩНОСТЬ.** Единство, неразрывность взглядов, задач или целей.

**ОБЫЧАЙ.** Правила общественного поведения, соблюдающиеся в силу установившихся привычек.

**ОВИННИК**, подовинник, овинный жихарь, дедушко-подовинушко, овинный батюшка, овиннушко, царь овинный, у русских (преим. на Севере) домашний демон (дух). Имеет вид старика. Живет в овине (гумне), оберегает его и хлеб от всякой напасти, беды и нечисти, часто даёт хороший примолот. На Смоленщине «гуменщик» появляется в облике барана. Там же гадали, обращаясь к О.: «Хозяин овина, скажи, откуда будет мой суженый?» и делали ему подношения. На Вологодчине в день Кузьмы и Демьяна его поздравляли и приносили каши.

**ОГНЕННЫЙ ЗМЕЙ**, в слав. мифологии змеевидный демон, наделённый антропоморфными чертами. Цикл мифов об О. З. отразился в серб. эпич. песнях, др.-рус. повести о Петре и Февронии Муромских, рус. былинах и заговорах, а также в преданиях, сохранившихся в др.-слав. традициях. О. З. вступает в брак с женщиной (или насилует её), после чего родится существо змеиной породы (Змей Огненный, Волк); сын О. З. вступает в единоборство с отцом и побеждает его. О. З.— воплощение стихии огня: эта его функция, как и связь с кладами и богатствами, к-рые он приносит в дом, куда летает (Налетник или Летучий у вост. славян, *Pjenezny Zmij* у лужиц. сербов), сближает его с жар-птицей вост.-

слав. сказок. В заговорах О. З. призывается как волшебное существо, способное внушить страсть женщине. В О. З. могут превращаться колдуны. См. также Змей, Айтварас.

**ОГОНЬ**, царь Огонь (рус.), одно из имён персонифицированного грома в рус. и белорус. сказке. О. (Гром, Перун) — муж царицы Молоньи (рус. Маланьница, белорус. Молонья и т. п.); эта супружеская пара преследует Змея (царя Змиушна) и сжигает его стада в той же последовательности, что и в древнем ритуале сожжения разных видов домашних животных в качестве жертвы богу грозы (в разных индо-европ. традициях). Возможно, что это специфическое употребление имени О. непосредственно восходит к общеслав. мифол. имени, родственному др.-инд. Агни (ср. рус. заговор: «Огонь, Огонь! возьми свой огник!» с таким же вед., обращённым к Агни, к-рому приносят в жертву пять видов животных), балт. (литовским) наименованиям бога огня, производным от этого корня, и латин. *ignis* в выражениях типа *ignis Vestae*, «огонь Весты». Ср. «живой огонь» или «святой огонь», возжигаемый на Купалу, и серб. ритуал очищения скота живым огнём (живе ватре).

**«ОГУЗ-НАМЕ»** («Сказание об Огузе»), эпич. памятники о легендарной родословной тюрков-огузов и их мифическом прародителе Огуз-хане. Сохранились рукописи отд. произв., написанных в средние века, а также фрагменты в ср.-век. историч. соч. Старейшей является карлукско-уйгур. версия 13—14 вв. (рукопись 15 в. хранится в Париже). Бахадурхан Абу-ль-Гази создал в 17 в. т. н. мусульм. версию эпоса. Название «О.-н.» дано каждому из 12 сказаний эпич. памятника «Китаби деде Коркуд».

**ОДЖУЗ**, Оджиз, Кампир Оджуз, у таджиков старуха-мороз. Семь (иногда меньше) дней до наступления нового года (ноуруза) назывались днями старухи-О. или в нек-рых районах — «старуха в пещере» (считалось, что холодный ветер загнал О. в пещеру). Туркам известен демон оджу (мекир), принимающий облик кошки, собаки, козлёнка, пугающий ночных путников, вскакивая к ним на лошадь.

**ОДИССЕЙ**, Улисс (латин.), в греч. мифологии царь острова Итака, сын Лаэрта и Антиклей. Генеалогия О. тесно связана с общим характером героя — умного и хитрого. По нек-рым вариантам мифа, О.— сын Сисифа, к-рый соблазнил Антиклею ещё до её брака с Лаэртом. Более того, отец Антиклей Автолик — «великий клятвопреступник и вор» был сыном Гермеса и помогал ему во всех хитростях; отсюда наследственные, идущие от Гермеса, ум, практицизм, ловкость О.

Биография О. первонач. не была связана с событиями Троянской войны, с её развитой героико-мифол. основой и явилась достоянием авантюрно-сказочных сюжетов в духе распространённых фольклорных мотивов: дальнейшее морское путешествие, ежеминутно гро-

зрящее гибелью; пребывание героя в «ином» мире; возвращение мужа в тот момент, когда жене грозит заключение нового брака. Однако ионийская ступень гомеровского эпоса о Троянской войне преобразила эти мотивы, внося в них ряд важных идей: возвращение на родину, самоотверженная любовь к родному очагу, страдание героя, испытывавшего гнев богов; отсюда имя О. (греч. *odyssoi*, «гневаюсь», «испытываю гнев») — человек «божеского гнева» («ненавистный» богам).

Включение О. в число вождей Троянской войны приводит к формированию представлений о воинских подвигах О., о решающей его роли во взятии Трои (мотив придуманного О. дерев. коня и к героизированию фольклорного хитреца как «разрушителя городов»). О. — самая яркая фигура именно ионийской ступени эпоса. Он — носитель практической разумности, неустанной энергии, дальновидной способности ориентироваться в сложных обстоятельствах, умения красноречиво и убедительно говорить, искусства обхождения с людьми. В Здесь по сравнению с героями более ранних мифологич. напластований, такими, как Диомед, Аякс Теламонид или даже Ахилл, явная новизна О., побеждающего не только оружием, но словом и умом. Он отправляется вместе с Диомедом к лагерю троянцев. Однако, приводя к покорности воинов, соблазненных Терситом, О. не только бьёт и выставляет на посмешище Терсита, но и произносит вдохновенную речь, возбуждая боевой пыл войск. Ещё более О. соответствует героике «Илиады», когда он отправляется одним из послов к Ахиллу или когда выступает в совете, и слова устремляются из его уст, как снежная вьюга, так, что с ним не может состязаться ни один из смертных. О. — «славен копьём», «велик душой» и «сердцем». В стрельбе из лука его превосходил только Филоктет. Подчёркивается его «безупречность». Однако он сам признаётся царю Алкиною, что славен хитрыми измышлениями среди людей. Афина подтверждает, что в хитростях, измышлениях и коварстве с О. трудно состязаться даже богу. В ионийском цикле на первый план выдвигается умный герой; эпитет О. «многоумный» включает всю гамму переходов от элементарной хитрости к выработке сложнейших интеллектуальных построений. О. обретает подлинное место в «Одиссее» — поэме о возвращении, где совмещаются в качественно новое единство авантюрно-сказочные мотивы и обогащенный героическим содержанием образ О.

О. проявляет себя ещё до того, как началась Троянская война. Находясь среди многочисленных женихов царицы Елены, О. предпочитает её двоюродную сестру Пенелопу — племянницу Тиндарея и берёт её в жёны. Тем не менее после похищения Елены Парисом О. должен принять участие в походе под Трою. Не желая оставлять любимую супругу и только что родившегося сына Телемаха, О. притворяется безумным, но его изобличает в притворстве Паламед (за это впоследствии погубленный О.), испытав О. на его любви к

сыну. Под Трою О. отправляется с 12 кораблями. В свою очередь, он помогает грекам установить местонахождение Ахилла, спрятанного Фетидой на острове Скирос, и обнаружить его среди служанок Деидамии, дочери царя Ликомеда. Затем О. поручается доставить в Авлиду обречённую на заклятие Артемиде Ифигению. По его же совету греки оставляют на острове Лемнос раненого Филоктета (к-рого впоследствии на десятом году войны он привозит вместе с луком под Трою).

До начала военных действий О. вместе с Менелаем направляется в Трою, безуспешно пытаясь уладить дело миром. Во время осады города О. коварным способом мстит Паламеду, считая его своим врагом. В последний год войны О. вместе с Диомедом берут в плен троянского разведчика Долон и совершают ночную вылазку против только что прибывшего на помощь троянцам фракийского царя Реса. После смерти Ахилла ему присуждаются доспехи погибшего героя, на к-рые претендует также Аякс Теламонид. Захватив троянского прорицателя Гелена, О. узнаёт от него, что одним из условий победы является обладание статуей Афины Паллады (палладием), находящейся в её храме в Трое. Под видом нищего О. проникает в осаждённый город и похищает палладий. О. поручается доставить с острова Скирос Неоптолема; ему же принадлежит, по одной из версий, мысль о постройке дерев. коня.

Авантюрно-сказочные сюжеты биографии О. пронизаны драматич. мотивом страдания О. Он «многострадальный», и это знают боги. При постоянном своём благочестии О. попадает в такие ситуации, когда это благочестие нарушается либо им самим, либо его спутниками, и это приводит к новым страданиям и смертям.

Жестокость и суровость О.— достояние архаической героики, поэтому они отступают на задний план, давая место новому интеллектуальному героизму, к-рому постоянно покровительствует Афина как своему любимому детищу и к-рый направлен на познание мира и его чудес. Характерно противопоставляются в «Одиссее» — древний страшный мир, где царят людоеды, колдуны, магия, дикий Посейдон с таким же диким сыном Полифемом, и умная, острая, богатая замыслами Афина, ведущая героя на родину вопреки всем препятствиям. Ведомый Афиной, О. спасается из мира увлекающих его опасных чудес, находящихся или на грани иной жизни, как остров Калипсо («та, что скрывает»), или рассматриваемых как мир потустороннего блаженного бытия (феаки) или злой магии (Кирка). О. помогают не только олимпийцы, как Гермес с его волшебной травой, но он заставляет себе служить, обращая во благо, злое чародейство Кирки, отправляясь бесстрашно в аид с полным сознанием своей будущей судьбы. Недаром боги опасаются, что, если они не вернут домой О., он «вопреки судьбе» вернётся сам. Так авантюрно-сказочный сюжет, попав в сферу героического повествования, приобретает серьёзные облагороженные чер-

ты. И это объединение способствует формированию сложного, выходящего за чисто эпич. рамки, образа героя нового склада с присущими утончённой и развитой гомеровской мифологии драматизмом, юмором, лирич. мотивами.

Десятилетнее возвращение О. и его спутников на родину начинается после падения Трои. Странствиям О. посвящены кн. 5 —12 гомеровской «Одиссеи». Буря забросила корабли О. на землю киконов (на фракийском побережье), где О. вступает с ними в сражение и разоряет город Исмар, но затем отступает под натиском противника, теряя свыше 70 человек. Через девять дней после этого О. попадает к лотофагам, затем в страну киклопов, где вместе с 12 спутниками оказывается пленником одноглазого людоеда-великана Полифема. Потеряв здесь шестерых из своих товарищей, О. спаивает Полифема фракийским вином и, когда тот уснул, выкалывает ему единственный глаз заострённым колом. Сам О. и его товарищи выбираются из пещеры, вцепившись руками в густую шерсть на брюхе баранов, к-рых Полифем выпускает утром на пастбище. Уже находясь на своём корабле, О. называет себя ослеплённому великану, и Полифем призывает на него проклятия своего отца бога Посейдона, чей гнев в дальнейшем преследует О. до самого возвращения на родину. На острове бога ветров Эола О. получает в подарок от хозяина мех, в к-ром завязаны противные ветры, чтобы облегчить О. и его спутникам возвращение на родину. Попутные ветры быстро приближают флот О. к Итаке, но тут его спутники из любопытства развязывают мех; вырвавшиеся на свободу ветры прибавают флот снова к острову Эола, к-рый отказывает О. в дальнейшей помощи. После нападения на флот О. великанов-людоедов лестригонов из 12 кораблей спасается только один корабль О., пристающий со временем к острову Эя, где царит волшебница Кирка. Ей удаётся превратить в свиней половину спутников О., отправленных им на разведку; та же участь постигла бы и самого О., если бы Гермес не вооружил его чудодейственным корнем по названию «моли», отворачивающим действие всякого волшебства. О. вынуждает Кирку вернуть человеческий облик его пострадавшим товарищам, и они проводят год на её острове. По совету Кирки О. посещает подземное царство, где от тени умершего прорицателя Тиресия узнаёт об опасностях, ожидающих его по пути на родину и в собств. доме на Итаке. Покинув остров, корабль О. проплывает мимо побережья, где сладкоголосые сирены увлекают своим пением мореплавателей на острые прибрежные скалы. О. удаётся избежать опасности, заткнув своим спутникам уши воском; сам он слышит пение сирен, крепко привязанный к мачте. Корабль О. проходит невредимым между плавающими в море и сталкивающимися скалами и через узкий пролив между Сциллой и Харибдой; шестиголовое чудовище Сцилла успеваает схватить с корабля и сожрать шестерых его спутников. Новое испытание ожидает О. на острове Тринакия, где пасутся священные коровы бога Гелиоса. Преду-

преждённый Тиресием, О. всячески предостерегает товарищей от покушения на священных животных, но те, мучимые голодом, воспользовавшись сном О., убивают несколько коров и поедают их мясо, несмотря на мрачные предзнаменования, сопровождающие трапезу. В наказание за богохульство Зевс бросает молнию в вышедший в открытое море корабль О., отчего гибнут его спутники, а сам он спасается на обвалившейся мачте, и после нескольких дней скитаний по морю его прибывает к острову Огигия. Живущая здесь нимфа Калипсо удерживает у себя О. в течение семи лет, пока боги по настоянию Афины, покровительствующей О., не приказывают ей отпустить пленника на родину. На искусно сколоченном им самим плоту О. пускается в плавание и через 17 дней уже видит перед собой сушу, как вдруг Посейдон замечает ненавистного ему героя и обрушивает бурю на его плот, так что О. приходится прибегнуть к последнему средству и воспользоваться волшебным покрывалом, к-рым его успела снабдить Левкофея. Вплавь О. достигает берега острова Схерия, где живёт безмятежный народ феаков. С помощью царицы Навсикаи О. находит путь к дворцу феакийского царя Алкиноя, где становится участником пира, на к-ром сказитель Демодок исполняет песнь о взятии Трои. Под наплывом воспоминаний О. не может скрыть слёз, называет себя и рассказывает обо всём, что ему пришлось пережить за минувшие годы. Феаки собирают для О. богатые дары и на быстроходном корабле доставляют его на родину.

Здесь О., преображённый Афиной в старого нищего, находит сначала приют у верного слуги — пастуха Эвмея. Он даёт опознать себя Телемаху, а затем приходит в свой дом и, никем больше не признанный, становится свидетелем бесчинств женихов, вынуждающих Пенелопу выбрать себе нового мужа. О. приходится вступить в борьбу с нищим Иром и испытать на себе всяческие издевательства со стороны женихов. Выдав себя в беседе с Пенелопой за критянина, встречавшего некогда О., он старается внушить ей уверенность в возвращении супруга. Между тем старая нянька Эвриклея, к-рой Пенелопа поручает вымыть ноги страннику, узнаёт О. по шраму на ноге, но под страхом наказания хранит тайну. В день, когда Пенелопа по внушению Афины устраивает для женихов состязание в стрельбе из лука, принадлежавшего О., и никто из них даже не в состоянии натянуть тетиву, О. завладевает луком и стрелами и вместе с Телемахом с помощью Афины убивает всех своих оскорбителей. Пенелопе и Лаэрту, потерявшим всякую надежду на возвращение, О. даёт себя узнать по только им одним известным приметам. С согласия Зевса Афина устанавливает мир между О. и родственниками убитых женихов, и О. остаётся мирно царствовать на Итаке.

Во время одной из отлучек О. на Итаку прибывает Телегон (сын О. и Кирки), посланный матерью на розыски отца. Между пришельцем и вернувшимся О. происходит сраже-



ние. Прежде чем противники успевают назвать друг друга, Телегон смертельно ранит не узнавшего им отца. После запоздалого опознания Телегон забирает тело О. для погребения на остров к Кирке. По др. версиям, О. мирно умер в Этолии или Эпире, где почитался как герой, наделённый даром посмертного прорицания. Возможно, что здесь издавна существовал местный культ О., распространившийся затем в Италии.

**«ОДИССЕЯ»**, др.-греч. эпич. поэма, приписываемая Гомеру. Сложена гекзаметром (ок. 12 100 стихов), написана, предположительно, несколько позднее «Илиады»; содержит больше сказочных и бытовых мотивов. «О.» начинается с традиц. фольклорного мотива о сыне (Телемахе), разыскивающем отца (Одиссея), и завершается мотивом возвращения мужа на свадьбу жены (избиение Одиссеем женихов Пенелопы). Описания десятилетних странствий Одиссея после Троянской войны ведутся от лица самого главного героя. Странствия — типичный сюжет героического (и мифологич.) эпоса (ср. эпос о Гильгамеше, «Рамаяна» и др.) с характерными мотивами сошествия в преисподнюю («О.», песнь XI), любовных приключений в волшебных странах (Одиссей у чародейки Кирки и нимфы Калипсо), борьбы с чудовищами (циклопом Полифемом и др.), причем Одиссей побеждает не столько силой, сколько хитроумием. Однако странствия Одиссея, в отличие от героических путешествий, предпринимаемых ради совершения подвигов, вынужденные: он не может вернуться на родину из-за гнева богов. Героизм Одиссея — в преодолении сверхъестественных препятствий и соблазнов (отказ от бессмертия с Калипсо) ради мирного человеческого счастья (что отличает «О.» от поисков славы в «Илиаде»), в умении вынести удары судьбы, противопоставив им свою стойкость. Классич. рус. пер. «О.» — В. А. Жуковского (1849).

**ОДНОГЛАЗКА**, сказочный персонаж в рус. фольклоре, противопоставляемый Двуглазке (к-рой не хватает обычных двух глаз для решения чудесной задачи) и Трёхглазке (у к-рой третий глаз всё видит, когда два др. спят; архаический мотив преимущества числа три, известный в индоевроп. мифологии). О.— один из вариантов мифологич. образа Лиха, изображаемого у вост. славян в виде одноглазой женщины, встреча с к-рой приводит к потере парных частей тела.

**ОЖРАГИС** (ozragis, букв. — козий рог) — старин. литов. духовой инструмент. Изготавливается из козьего рога.

**ОЖЯЛИС** (литов. ozelis, букв. — козлик) — литов. нар. танец. Муз. размер 2/4, темп умеренный. Характерны акценты на 2-й четверти каждого второго такта.

**ОЙ ИЯСЕ**, у казанских и зап.-сибир. татар, башкир (ой эйяхе) «хозяин» дома, домовый, особая разновидность духов эе. У башкир и казанских татар О. и. покровительствует семье. Его другое название «хозяин двора»: йорт иясе (тат.), йорт эйяхе (башк.). Часто отождествлялся с абзар иясе. Представлялся в образе старика с длинными волосами, считалось, что он живёт под полом дома (куда ему ставили угощение). По ночам О. и. выходит оттуда, иногда работает: прядёт оставшуюся на прялке пряжу (это плохое предзнаменование), просеивает через решето муку (это добрый знак); оповещает семью о ближайшем будущем. Представления казанских татар и башкир об О. и. близки воззрениям о домовом финно-язычных народов Поволжья и вост. славян и, видимо, генетически связаны с мифологич. традициями местного финно-угорского населения. У зап.-сибир. татар О. и.— злой дух в виде безобразной старухи. О. и. ночами, невидимая, бегаёт по дому, шуршит, плачет, всячески беспокоит людей. Считалось, что кто-нибудь заболеет или умрёт, если в доме заведётся О. и. Женский облик отражает раннюю стадию развития образа (ср. приписывание О. и. женских занятий у башкир и казанских татар).

У др. тюркояз. народов образ домового встречается также у татар-мишарей (йорт иясе), карачаевцев (юй ийеси), чувашей (херт-сурт), турок (эв бекчиси), якутов, ногайцев (уый иеси).

**ОКСИМОРОН**, оксюморон (греч. *оxυμορον*, букв. — остроумно глупое) — один из худож. тропов; сочетание противоположных по смыслу определений, понятий, в результате к-рого возникает новое смысловое качество.

О., встречающийся, как правило, в поэтич. произв., всегда содержит элемент неожиданности. Сжатая и оттого парадоксально звучащая антитеза, обычно в виде антонимич. существительного с прилагательным или глагола с наречием.

**ОЛЕН**, кара олен — жанр казах. нар. лирич. песни. О. отличается широкой распевностью мелодии и строфической структурой стиха (часто с припевом). Исполнитель и автор О.— оленши.

**ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ**, прозопопея (от греч. *prosopon* — лицо и *poieo* — делаю), персонификация (от латин. *persona* — маска, лицо и *facio* — делаю), особый вид метафоры: перенесение человеческих черт (шире — черт живого существа) на неодушевленные предметы и явления. Можно наметить градации О. в зависимости от функции в худож. речи и лит. творчестве. 1) О. как стилистическая фигура, связанная с «инстинктом персонификации в живых языках» (А. И. Белецкий) и с риторической традицией, присущая любой выразит. речи: «сердце говорит», «река играет». 2) О. в нар. поэзии и индивидуальной лирике (напр., у Г. Гейне, С.А. Есенина) как метафора, близкая по своей роли к психологиче-

скому параллелизму: жизнь окружающего мира, преим. природы, привлеченная к соучастию в душевной жизни героя, наделяется признаками человекоподобия. Лежащие в основе таких О. уподобления природного человеческому восходит к мифологич. и сказочному мышлению с той существенной разницей, что в мифологии через родство с человеческим миром раскрывается «лицо» стихии (напр., отношения между Ураном-Небом и Геей-Землей уясняются через уподобление бракосочетанию), а в фольклорном и поэтич. творчестве позднейших эпох, напротив, через олицетворенные проявления стихийно-естественной жизни раскрываются «лицо» и душевные движения человека. 3) О. как символ, непосредственно связанный с центральной худож. идеей и вырастающий из системы частных О.

**ОЛОНХО** (якут.). Общее название якут. богатырского эпоса.

**ОЛОНХОСУТ** (якут.). Нар. певец-сказитель, исполнитель героического эпоса.



**ОЛЯНДРА** (молд. оляндра — олеандр) — старин. молд. нар. хороводный танец. Муз. размер 3/8; темп умеренный. Часто наряду с хоро исполняется на крестьянской свадьбе в качестве первого торжественного танца.

«**ОП, МАЙДА**» (кырг.). Трудовые песни, жанр календарно - обрядовой поэзии.

**ОП**, обван, обви, опчу, в кор. мифологии один из главных домашних духов, ведающий хозяйственными пристройками и приносящий богатство дому. Первонач. О.— дух амбара (сачхансин), к-рым выступал дух кормильца семьи. Считается, что О. воплощается как в облике человека, так и в виде свиньи, жабы, змеи и колонка. О. живёт в амбаре, скирде или на крыше. В пров. Кёнгидо на заднем дворе крестьянских домов для О. и тходжу держат две скирды рисовой соломы. В Центральной и Юж. Корее фетишем О. является глиняный кувшин с зерном или соевыми бобами, накрытый тряпкой. В шаманской мифологии О. (обван-тэгам) выполняет функции духа имущества. О. считается также духом, способствующим служебной карьере человека.

**ОПИСАНИЕ**, вид повествования, в к-ром изображается к.-л. статическая картина: портрет, обстановка действия, пейзаж, интерьер и т. п. Выделяют статическое и динамическое О. Статическое О. не входит во временное развертывание действия и прерывает развитие событий; оно может использоваться в качестве приема ретардации, торможения действия. Динамическое О. — обычно небольшое по объему, включено в событие и не приостанавливает действия; напр., пейзаж дается через восприятие персонажа по ходу его передвижения в пространстве. О. как вид повествования зависит от «точки зрения»

(оценочной, пространственной, психологической) автора или рассказчика. Характер О. зависит от жанра, стиля. Оборот поэтич. речи, состоящий в последовательном перечислении отдельных признаков, черт, свойств явления.

**ОРАТОРСКАЯ ПРОЗА**, живая речь, получившая худож. разработку, благодаря к-рой она оказывает влияние на развитие всех видов прозы (см. Поэзия и проза). Развитые каноны ораторского речевого этикета обнаружены у мн. племен еще на стадии родового строя. В древней лит-ре Ближнего Востока речь советника к царю или отца к сыну стала классич. формой дидактической лит-ры («Повесть об Ахикаре»). В древней лит-ре Китая речи царей, советников, полководцев (часто вымышленные) составляли целые сб-ки («Речи царств» и др.). Но наивысшее развитие древняя О. п. получила в Греции 5—4 вв. до н. э. и в Риме 1 в. до н. э. Здесь разработана подробная теория риторики, почти без изменений унаследованная теориями словесности средних веков, Возрождения, нового времени. Различалось красноречие торжественное, совещательное и судебное; ведущую роль играло совещательное, т. е. политическое красноречие. Речи ораторов стали в Греции записываться и стилистически обрабатываться с кон. 5 в. до н. э.; вершинами классич. красноречия считаются речи Исократа (предназначенные для чтения), Демосфена, Эсхина (4 в. до н. э.). Затем, с концом греч. демократии, политическое красноречие уступает место торжественному, панегирическому, а богатство худож. средств вырождается в нарочитую пышность (азианизм). О. п. пыталась преодолеть этот кризис путем подражания классич. ораторам, но преим. их языку, а не стилю (аттикизм). Такое сочетание аттикизма языка и азианизма стиля характерно для О. п. «второй софистики» — Дион Хрисостом (1 в. н. э.), Элий Аристид (2 в.), Либаний (4 в.) и др. В Риме сенатские речи записываются с 3 в. до н. э., учителя риторики (первонач. греки) появляются во 2 в. до н. э. Расцвет классич. красноречия относится к эпохе гражданских войн (1 в. до н. э.); крупнейший его представитель Цицерон был практиком и теоретиком О. п. Затем, в эпоху империи, определяющим в здесь становится торжество, красноречие, а богатство стиля переходит в вычурность (Фронтон, Апулей, 2 в. н. э.). В средние века О. п. становится достоянием христ. церкви, осн. ее жанр — проповедь, в меньшей степени — полемическая речь на религ. темы; по образцам О. п. строятся и письма. Светское красноречие сводится к панегирикам в честь правителей. Классиками христ. красноречия были на греч. Востоке Василий Великий, Григорий Назианзин и особенно Иоанн Златоуст (4 в.), в вост. Западе — Амбросий, Августин, Григорий Великий (4—6 вв.). В Др. Русь ораторское иск-во пришло из Византии и отчасти из Болгарии (Климент Охридский, Иоанн Экзарх); уже в киевскую эпоху О. п. достигает высокого мастерства (митрополит Иларион, Кирилл Туровский, позднее, в 13 в.,

Серапион Владимирский). Эпоха Возрождения открывает антич. памятники актики и теории О. п. и упражняется в подражаниях им; расширяется область светского красноречия (речи дипломатические, академические и пр.). Сильным толчком к оживлению и развитию О. п. были предреформация, реформация и вызванная ими религ. Борьба в Европе (Дж. Савонарола, М. Лютер, Т. Мюнцер, Ж. Кальвин, Дж. Нокс, с католической стороны — П. Скарга; следует особо отметить тяготеющие к бурлеску и каламбуру барочные проповеди августинца Абрахама а Санкта-Клара, 17 в.). В лит. систему классицизма О. п. входит как образец высокой торжеств. речи, преим. панегирической, часто надгробной; наибольшее развитие это направление получило во Франции (Ф. де Саль, Ж. Б. Боссюэ, Ж. Б. Массийон и др.), но оказало влияние на всю Европу. В России О. п. возрождается в 17 в.; виднейшими ораторами барокко и классицизма были Симеон Полоцкий (17 в.), Феофан Прокопович, М. В. Ломоносов, Г. Конисский (18 в.). Подъем политического красноречия наступает в эпоху буржуазных революций; важные образцы дала практика англ. парламент, речей и памфлетов (Дж. Фокс, У. Питт, Э. Бёрк, Р. Шеридан и др.), но вершиной была О. п. Великой франц. революции (К. Демулен, О. Мирабо, Ж. Дантон, М. Робеспьер, Ж. П. Марат и др.). Дальнейшее развитие это направление получило в политической прозе 19 в. (У. Гладстон, А. Тьер, Дж. Мадзини и др.), а также в речах судебных ораторов (в России — А. Ф. Кони). Последнее значительное явление буржуазной линии О. п., органически связанное с англ. парламентской традицией, — речи У. Черчилля времен 2-й мировой войны 1939—45.

**ОСТРОУМИЕ** (острота) изобретательное и лапидарно выраженное суждение, к-рое своей неожиданностью и парадоксальностью вызывает комический эффект. Нередко острота смыкается с парадоксом и иронией (стилистической). О. рассматривается как комическое в интеллектуальной сфере («играющее суждение»), Отличие О. от др. видов комического (сатиры и особенно от нар. смеха, юмора) иногда определяют формулой Аристотеля: «остроумное создают, комическое находят», О. не констатирует комический смысл, а конструирует — соединяет мгновенно и напрямик, игнорируя общепринятые мнения, трезвый смысл, иерархию жизненных ценностей, — казалось бы, несоединимое и несоизмеримое в новое умозаключение или афористич. высказывание, к-рое убеждает, в частности, и своей ассоциативной точностью, виртуозностью («В начале было Слово, в конце — Фраза», С. Е. Лец). Внутр. противоречивость способна придать О. видимость нелепости и алогизма, к-рые, однако, обычно таят в себе хотя бы долю истины. И все же в О. комический эффект иногда остается единственным достоянием, а подчас даже «аргументирует» псевдооткрытие; не случайно выражение: О. — еще не признак ума. По внутр.

структуре острота часто подобна силлогизму, но предполагающему молниеносный переосмотр вывода или исходной (или реконструируемой) посылки: «Одинокий человек всегда в дурном обществе» (П. Валери). Она может включаться в диалог персонажей, окрашивать собою речь повествователя. Остроумием отличаются герои мн. произв. передавать нар. сознание. О. (острота) может выступать и самостоятельно — как лит. миниатюра, близкая к комической афористике. В этом качестве острота «присваивает» жанровые формы анекдота, эпиграммы, каламбура, «пародийных использований» и перелицовок устоявшихся формул. Не случайно так мн. современных острот являют собой переделки-пародирования традиц. афоризмов.

**ОТИРИК ОЛЕН** (казах.). Шуточная песня-небылица.

**ОТЫГРЫШ** — в нар. музыке (вок., INSTR.) INSTR. эпизод (ритурнель), исполняемый между отдельными частями пьесы (напр., между куплетами частушки) и завершающий ее.

**ОЧОКОЧИ** («козёл-человек»), у грузин мифологич. персонаж — злой лесной дух. Имеет антропоморфный облик. Лишён дара речи, но звуки его голоса наводят на людей панический ужас. О. огромного роста, с телом, покрытым шерстью цвета ржавчины. У него длинные и острые когти, на груди имеется топоробразный выступ, к-рым О. отсекает надвое своих противников. Сражённый выстрелом охотника, О. оживает после повторного выстрела. Распространены сюжеты о домогательстве О. любви Ткаши-мапа. Ср. адыг. Мезиль, абх. Абнауаю.

**ОЧОПИНТЕ**, Очопинтре, у грузин мужское божество охоты, покровитель и предводитель диких животных. О. владеет душой каждого животного. Охотник, перед тем как отправиться на охоту (и во время охоты), вымаливает у О. удачу и позволение убить зверя.

## П

**ПАГИРНЕЙС**, Пагирейс, Пагирмис, в литов. мифологии «домашний» бог, связанный с помолом, жерновами (от литов. *gīrnos*, «жернова»), культом камней (ср. литов. *gīrni akmuo*, «камень жерновов») и т. п. Мужчины приносили ему в жертву свинью, иногда и быка, женщины — петухов (трижды в год). Идентифицируется с литов. божеством муки Дугнай, упомянутым Я. Ласицким (16 в.): имя Дугнай связано с литов. *dugnas*, «дно, под» и *radugnes*, «осадок, гуща, тесто», восходящими к индоевроп. основе \**budh-* и соответствующим мифологич. персонажам, воплощающим нижний мир (напр., слав. Бадняк), а также муку, тесто.

**ПАРАДОКС** (от греч. *paradoxos* — неожиданный, странный), изречение или суждение, резко расходящееся с общепринятым, традиц. мнением или (иногда только внешне) здравым смыслом (ср. антитетичные эпитеты парадоксальный и ортодоксальный, т.е. правоверный). П. нередко облекается в остроумную форму и как разновидность остроты принадлежит сфере афористики и обретает свойства комического. Любой П. выглядит как отрицание мнения, кажущегося безусловно правильным (вне зависимости от того, насколько верно это впечатление). Сам П. способен убеждать и впечатлять независимо от глубины и истинности высказывания, поскольку обладает чертами оригинальности, дерзости и остроумия. Поэтому он становится действенным приемом ораторской прозы, полемических и сатирических произв., современного анекдота (неожиданная концовка), пародии. П. часто «выворачивает наизнанку» ходовые сентенции и заповеди; может выражать глубокую мысль в сочетании с разоблачит, иронией («Теперь мы заявляем, что никогда не будем рабами; когда мы скажем, что никогда не будем господами, тогда мы покончим с рабством», Б. Шоу). Парадоксальны мн. пословицы, напр. англ.: «Благими (добрыми) намерениями ад вымощен». На принципе П. бывают осн. сюжетные ситуации и целые произв..

**ПАРАЛЛЕЛИЗМ** (от греч. *parallelos* — находящийся или идущий рядом), тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста, к-рые, соотносясь, создают единый поэтич. образ. Пример: Раскудрявая березка, Ветра нет, а ты шумишь; Ретивое мое сердечко, Горя нет, а ты болишь; Ах, кабы на цветы не морозы, И зимой бы цветы расцветали; Ох, кабы на меня не кручина. Ни о чем-то бы я не тужила. П. издавна распространен в нар. поэзии (особенно — параллельные образы из жизни природы и человека); рано был освоен и письменной лит-рой (на нем во многом осн. поэтич. стиль Библии); иногда он осложняется вводом отрицания (отрицательный П.) или обратным порядком слов (Хиатус). Разработкой П. являются 3 древнейшие фигуры греч. рито-

рики; изоколон, антитеза, гомеотелевтон (подобие окончаний в членах, зародыш рифмы). По аналогии с описанным словесно-образным П. говорят о словесно-звуковом (аллитерация, рифма; «Забором крался конокрад / Загаром крылся виноград» — Б. Л. Пастернак), ритмическом (строфа и антистрофа в др.-греч. лирике), композиционном и т. п.

**ПАРОНИМИЯ**, паронимическая аттракция, паронимазия (греч. *paronomasia* — игра близкими по звучанию словами, от *para* — возле и *onomazo* — называю), прием худож. речи, гл. обр. стихотворной: установление между паронимами, т.е. близкозвучными словами, не связанными в системе языка, окказиональных смысловых связей, заостряющих поэтич. ассоциации. Случайные сходства в плане выражения лексики тем самым поднимаются до уровня поэтич. семантики. Ср.: «Леса — лысы. / Леса обезлосели, Леса обезлисе-ли» (В. Хлебников) или «Ведь он же хлюст, он холостяк, / Брат Хлестакова» (Е. М. Винокуров). Это — примеры вокалического типа П.: при условном тождестве консонантных «корней», независимо от мягкости или твердости согласных, «играют» разл. окказиональные «огласовки». В метатетическом типе П. («Схема смеха» В. В. Маяковского, «слепит — плес» Б. Л. Пастернака, «голос — Логос» Л. Н. Мартынова) порядок согласных не закреплён; сюда примыкают нек-рые опыты с перевертнем (ср.: «Наоборот прочтите ропот — И обозначится топор», В. С. Шефнер). Редко используется консонантный тип П., осн. на расподоблении согласных: «пар — пан — пал» (Хлебников), «соль—сор» (А. А. Вознесенский); ряды «бремя — время», «стать — спать» и т. п. давно мобилизованы рифмой, в позиции край эффекта П., как правило, не возникает. Близкая к явлениям звуковой символики и анаграммам, П. в рус. традиции распространяется с 10-х гг. 20 в., знаменуя поиски обновления поэтич. языка.

**ПАСКУНДЖИ**, в груз. мифах и фольклоре драконообразная птица. Образ П. испытал значительное влияние иран. представлений о птице симург. П. отличается могучей силой и прозорливостью. Её крылья наделены магическими свойствами. Прикосновение пера П. излечивает раны. Сожжением пера можно вызвать её самоё. Живя в нижнем мире, П. в знак благодарности за спасение своих детей от гвелешапи (дракона) выводит героя в верхний мир.

В фольклоре П. уподобляется человеческому существу. Согласно нек-рым поверьям, П.— злые птицы, к-рые, подобно дэвам, враждуют с людьми и причиняют им вред.

**ПАФОС** (от греч. *pathos* — страсть, чувство) — термин, пришедший в поэтику из теории красноречия. В худож. словесности П. — эмоциональное одушевление, страсть, к-рая пронизывает произв. (или его части) и сообщает ему единое дыхание, — то, что можно назвать душой произв.: В П. чувство и мысль художника составляют единое целое; в нем



— ключ к идее произв.. «Поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это живая страсть, это пафос» (В. Белинский).

**ПЕЙЗАЖ** (франц.  *paysage*  от  *pays*  - страна, местность). Изображение картин природы, выполняющее в худож. произв. разл. функции. П. часто выступает как существенный элемент композиции.

**ПЕКЛО** (церковнослав.  *пькъл* , «смола», возможно, из латин.  *picula* , «смола», или  *pīx* , «смола, деготь»), в слав. мифологии ад, преисподняя. Представления о П., по-видимому, сложились под влиянием христ. учения об аде. Предполагаемые связи П. с вост.-слав. обозначением пекельного (адского) змея и словац.  *pikulnik*  («мужичок-с-ноготок», домовый, одетый в красное и приносящий деньги хозяину и здоровье его лошадям), вероятно, установились позднее в силу нар. этимологии.

**ПЕКО**, Пекко, в эст. мифологии бог плодородия. Почитался этнографической группой эстонцев  *сету*  как домашний бог, бог урожая; назывался также «древним богом», «старым идолом». Идол П. изготовлялся из воска или дерева, зимой хранился спец. жрецом в амбаре, на время сева его выносили на поля. П. молили об урожае, плодovitости скота, благополучии семьи, о защите от непогоды. Праздник, посвященный П., проводился тайно мужской общиной в конце августа — начале сентября: на священной трапезе избирался жрец П. Ср. финн.  *Пеллонпеко*  и  *метсика*  (эст. «дикий», его называли также  *maa-kuningas* , «царь земли»), персонажа, воплощаемого соломенным чучелом мужчины (иногда — женщины) с подчёркнутыми признаками пола, к-рое носили по полям, чтобы получить урожай, а затем оставляли в лесу (ср. также слав. персонажи, изображения к-рых воплощали плодородие,— Германа, Кострому и др.).

**ПЕРЕНОСНОЕ ЗНАЧЕНИЕ**, термин, принятый для таких значений слов, к-рые сложились в результате перехода слова от обозначения одного предмета к обозначению другого. П. з. в этом смысле противопоставляется исходному, прямому значению слова. Напр., слово - «змея», употребляемое в смысле «коварный, злой человек»; «зеленый» — «незрелый», «неопытный» и т. п. Перенос значения слова с предмета на предмет осн. на уподоблении этого предмета по к.-л. признаку другому предмету, т.е. на тех же процессах, к-рые ведут к появлению разного рода поэтич. тропов (метафор, метонимия, синекдоха). Предпосылкой П. з. служит образное употребление слова в речи, сравнение. Соотношение прямых и переносных значений исторически изменчиво. Возможны переход П. з. в прямое обозначение, полная утрата им первонач. связей с др. значением слова (напр., слово «поветрие», первонач. имевшее значение «эпидемия», затем получило П. з.— «нечто широко и стихийно распространяющееся», В процессе взаимодействия одни языки могут усваи-

вать П. з., свойственные др. яз. [напр., в рус. яз. 18 в. были усвоены П.з. франц. слов *toucher* («трогать»), *gout* («вкус») и др.).

**ПЕРЕПЛУТ** (рус. церковнослав. Переплуть, от рус. «плут», «плутать», или «переплыть», если П. имел отношение к мореходству), вост.-слав. божество, упоминаемое вместе с берегинями в «словах» против язычества. По гипотезе В. Пизани — вост.-слав. соответствие Вакха-Диониса. Данные о П. недостаточны для точного определения его функций. Не исключена связь с именами богов балт. славян типа Поренут, Поревит и с табуированными именами, производными от \**Peru* (Перун).

**ПЕРИПЕТИЯ** (от греч. *peripeteia* — внезапный поворот, перелом), резкая неожиданная перемена в течении действия и судьбе персонажа. По Аристотелю, применившему термин к трагедии, П. определяется как «перемена делаемого (в свою) противоположность» и соотносится с переходом от счастья к несчастью либо наоборот (напр., в «Царе Эдипе» Софокла вестник, думая успокоить Эдипа, раскрывает тайну его происхождения, к-рая, однако, подводит царя к ужасному прозрению). П.— следствие вторгающегося в действие случая и сопричастна категории возможного. Она — структурообразующий компонент традиц. эпич. (напр., авантюрный роман) и, главное, драматич. сюжетов (трагедийных и комедийных), особенно с ярко выраженной интригой. С помощью действия, насыщенного поворотными событиями, жизнь познается как прихотливая и резкая смена стечений обстоятельств, а люди предстают при этом подвластными судьбе, полной неожиданностями.

**ПЕРИФРАЗ(А)** (от греч. *periphrasis* — окольный оборот), троп, описательно выражающий одно понятие с помощью нескольких: от самых простых случаев («погрузился в сон» вместо «заснул») до самых сложных («...с длинных усов, напудренных тем неумолимым парикмахером, к-рый без зову является и к красавице и к уроду и насильно пудрит уже несколько тысяч лет весь род человеческий» вместо «с седых усов» — Н. В. Гоголь). Частные случаи П.— эвфемизм, литота. Не путать с парафразом.

**ПЕРСИДСКИЙ ФОЛЬКЛОР.** П. ф. является общим достоянием народов, говорящих на яз. иран. группы (персы, таджики, афганцы, курды и др.), мн. тюркояз. народов (узбеки, туркмены, азербайджанцы, турки), нек-рых народов Индостана. Все они неоднократно входили в состав общих гос. образований, а перс. яз. (фарси) в определенные периоды истории был их осн. лит. яз. Элементы мерной поэтич. речи, зачатки героического эпоса и царских хроник содержатся в дошедших до нас памятниках, созданных на др.-перс. яз.: «Авеста», клинописные надписи Ахеменидов. В период правления Сасанидов (224—631) на ср.-иран. яз. были составлены утраченная позже династийная хроника «Хвадай-намак»,

эпич. сказания «Ассирийское древо», «Памятка Зарерова сына», «Деяния Ардашира Папакана», дидактический сб-к «Калила и Дымна» (вариант инд. «Панча тантры») и др. соч.

**ПЕРСОНАЖ** (от латин. *persona* - личность, лицо). Действующее лицо худож. произв.. Термин «П.», как правило, употребляется применительно к второстепенным героям.

**ПЕРСОНИФИКАЦИЯ** (от латин. *persona*—лицо и *facio* — делаю) — уподобление неодушевленных предметов или явлений природы предметам одушевленным.

П., особенно ее частный случай — антропоморфизм, неизменно присутствует в нар. эпосе, в сказках, баснях, притчах и т. д. Одно из действенных средств худож. выразительности.

**ПЕРУН** (др.-рус. Перунъ, общеслав. \*Perunъ), в слав. мифологии бог грозы (грома). Общеслав. культ П. восходит к культу бога грозы (грома) в индоевроп. мифологии и имеет мн. общих черт с аналогичным культом Перкунаса в балт. мифологии. Бог грозы уже в индоевроп. традиции связывался с военной функцией и соответственно считался покровителем военной дружины и её предводителя (у славян — князя), особенно на Руси. Его представляли в виде немолодого мужа: по др.-рус. летописному описанию голова его дерев. идола была серебряной (седина?), а усы — золотыми. По данным др. индоевроп. традиций особое мифологич. значение имела борода громовержца, что косвенно отразилось в рус. фольклорных формулах, относящихся к «бороде Ильи», образ к-рого заменил П. в эпоху двоеверия. Главным оружием П. были камни (польск. *kamień piorunowy*, название белемнита) и стрелы (др.-рус. о стрельбe громнъе и — «о громовой стреле», польск. *strzala piorunowa*, «громовая стрела»), а также топоры, являвшиеся, как и стрелы, предметами языческого культа (в др.-рус. христ. текстах — «богомерзкие вещи»). Миф о П. частично восстанавливается по его следам в белорус. и нек-рых др. слав. традициях, где громовержец соотнесён ещё с самим П. (белорус. *пярун*, «гром»), и по многочисленным сказочным, былинным и др. фольклорным трансформациям, где П. заменяют Илья и др. персонажи с позднейшими именами. П., первонач. в образе всадника на коне или на колеснице (ср. позднейшую иконографию Ильи-пророка), поражает своим оружием змеевидного врага (в изначальном варианте мифа — то мифологич. существо, к-рому соответствует Волос-Велес, в поздних текстах — сказочный Змиулан и т. п.), последовательно прячущегося от него в дереве, камне, в человеке, животных, в воде. При дальнейших трансформациях мифа может изменяться имя (но не облик) П. и его противника, но основная сюжетная схема остается неизменной. После победы П. над врагом освобождаются воды (в архаических и поздних трансформациях мифа скот, женщина, похищенная противником П.— Марена, Мокошь) и проливается дождь. Поэтому наиболее очевидной интерпретацией мифа о П.

(имеющего у славян и др. возможные истолкования) является его истолкование как этиологического мифа о происхождении грома, грозы, плодородного дождя. Этому мифу соответствуют общеслав. ритуалы, само название к-рых указывает на связь с культом П.: болг. пеперуна с многочисленными табуистическими и звукоподражательными вариациями типа пеперуда, перперуга, преперуда, сербо-хорв. прпоруша, возможно, связанные и со слав. \*rog-, «порошить», и т.п.; такое же объяснение предлагается и для названий аналогичных ритуалов типа болг. и сербо-хорв. додола, ввиду широко распространённой связи корня \*dhu в балт. и др. мифологиях с персонажем, родственным П. (напр., Дундер: сербо-лужиц. поговорка о Дундере, храпящем в дикой яблоне, вероятно, связана с представлениями о раскатах грома; эпитет Перкунаса Dundulis позволяет предположить и в Дундере ранний эпитет П.). Эти ритуалы вызывания дождя включают обливание женщины, возможно, первонач. связанной с жертвами П. Характерной чертой мифов и ритуалов, связанных с П., является их соотнесение с дубами и дубовыми рощами (ср. «Перунов дуб» в ср.-век. зап.-укр. грамоте) и с возвышенностями, на к-рых ставили в древности идола П. (в Киеве и Новгороде) и его святилища. Соответственно по всей древней области расселения славян известны названия возвышенностей и гор, к-рые происходят от имени П. Связь П. с горами и дубовыми рощами восходит к индоевроп. периоду. В балт. и слав. мифологиях П. приурочивается к четырём сторонам света, что видно, в частности, и из названия четверга как «дня П.» в полабской традиции, и из четырёх(восьми)-членной структуры святилища П. на Перыни под Новгородом (название святилища из слав. \*Peruni, древнее соответствие готск. fairguni, «скала», др.-исл. Fiorgunn, Фьёргюн, мать громовержца Тора). Согласно др.-рус. источнику «Перунов много» (Перунъ есть много), что относилось к наличию нескольких географических и сезонных ипостасей П., каждая из к-рых в мифологии балт. славян, по-видимому, нашла продолжение в самостоятельном божестве, воплощающих лишь одну из ипостасей П. (ср. Прове). В пантеоне Киевской Руси П. почитался как высший бог, что видно и по его месту в списках богов.

**ПЕРШЕНБЕ-КАРЫ** («четверг-женщина»), у турок дух. Считалось, что накануне у мусульм. праздников П.-к. обходит дома и следит, чтобы никто не сидел за пряжей, а виновных наказывает (напр., бросает в котёл). У нек-рых групп турок известна как Чаршамбе-кары (сы), «среда-женщина». Персонажи с аналогичными функциями имеются у гагаузов: Чаршамба-карысы (бабасы), «старуха (дед)-среда», Джума-карысы (бабасы), «старуха (дед)-пятница», Пазар-ана, «воскресенье-мать». Высказывалось мнение, что образ П.-к. заимствован из христианства (Параскева-пятница), однако более вероятно, что П.-к. и др.

персонажи, связанные названием с днями недели, восходят к дохрист. и домусульм. традициям. Ср. также Биби-Сешанби.

**ПЕСНЬ** (песня) — 1) название эпич.о или лиро-эпич. произв. на историч. или героическую тему, напр. в зап. лит-ре — «Песнь о Нибелунгах», «Песнь о Роланде», «Песнь о Гайавате». В рус. фольклоре известны «Песнь об Авдотье-Рязаночке», «Песнь о смерти Михаила Васильевича Скопина-Шуйского», «Песнь о царевне Ксении Годуновой» и др. 2) Название части (главы) поэмы, посвященной историко-героическим или легендарно-мифологич. событиям. Так, П. названы главы поэм Гомера, Данте, Ариосто.

«**ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ**», собрание разновременных др.-евр. (на языке иврит) лирич. песен 1-го тыс. до н.э. (позднейшие—3 в. до н.э.), объединенных в 17-ю книгу Библии и долгое время приписывавшихся Соломону, царю Израиля и Иудеи. Лирика «П. п.» — прославление страстной, «сильной как смерть» любви — отмечена яркой образностью (поэтической и вместе с тем чувственно «осязаемой»), изобилует сравнениями, метафорами и параллелизмами. По форме близка фольклорной свадебной лирике; гипотетически выделяются партии невесты и жениха, подруг невесты и дружек жениха. В «П. п.» использованы характерные для др.-вост. поэзии обозначение жениха как царя или пастуха, метафорич. сопоставления невесты (названной в одном стихе по месту происхождения *hassulammit*; позднее это название приобрело значение имени собственного — Суламифь) с цветущей и плодоносящей природой, эротические эвфемизмы (проникновение в девичьи покои, стремление к плодам дерева-невесты). Воспевание чувственной любви, поиски возлюбленного воспринимались в иудаистич. и христ. теологии как аллегорическое обращение к божеству (в библ. канон была включена после длит. споров во 2 в. и. э.). «П. п.» оказала влияние на развитие интимно-лирич. и мистико-лирич. поэзии мн. народов: реминисценции из нее прослеживаются в творчестве ср.-век. евр. поэтов (Иегуда Галеви, Ибв Гебироль), евр. писателей 19—20 вв. [Х. Н. Бялик, А. Гольдфаден (пьеса «Суламифь»), Шолом-Алейхем (повесть «Суламифь»)], поэтов «сладостного нового стиля» в Италии, нем. романтиков и др. В рус. лит-ре по мотивам «П. п.» написаны стих. Г. Р. Державина «Соломон и Суламита», А. С. Пушкина «В крови горит огонь желанья...», «Вертоград моей сестры», цикл «Еврейские песни» Л. А. Мея (осуществившего перевод всех стихов «П. п.»), повесть А. И. Куприна «Суламифь». Известны романсы М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского на стихи Пушкина и Мея, опера А. Рубинштейна «Суламифь».

**ПЕСНЯ** — музыкально-поэтич. вид иск-ва. Следует различать фольклорную П. и П. как жанр письменной поэзии. В традиц. фольклоре текст П. и ее мелодия создавались одновременно. Лит. П. служила лишь основой для последующих, часто разл. муз. обработок.

Нар. П. — один из древнейших поэтич. жанров, может быть эпич., лирич., лиро-эпич. и лиро-драматич. Для эпич. П. (напр., рус. былин, укр. дум, гайдуцких и юнацких П. юж. славян, испан. романсеро) характерна развитая повествовательность. В традиц. лирич. П. повествовательное начало развито довольно слабо. Их главное назначение не в изображении тех или иных событий, а в выражении к ним определенного идейно-эмоционального отношения. Разл. жанры нар. лирики отличаются друг от друга характером выражаемых эмоций; ср., напр. заклинания, величания и шуточные П. традиц. рус. фольклора. Лиро-эпич. являются нар. баллады и причитания. В этих песенных жанрах развернутое повествование сочетается с сильным эмоциональным звучанием. Примером лиро-драматич. жанров являются хороводные и игровые П. Содержание этих П. разыгрывается. В зависимости от условий бытования нар. П. делятся на обрядовые и необрядовые. Календарные обряды сопровождали колядки, подблюдные, масленичные П., веснянки, купальские, жатвенные, дожиночные и помочные П. Главное назначение календарных П. — оказать желаемое воздействие на природу, вызвать хороший урожай. П. семейно-бытового обряда сопровождали наиболее знаменательные моменты в жизни человека. Необрядовые П. исполнялись в самых разл. условиях, в любое время года. Их содержание претерпело значительные историч. изменения. Примером могут служить необрядовые рус. П. До 17 в. П. создавались преим. в крестьянской среде. Большинство этих П. имело бытовое содержание. В 17—18 вв. создаются рус. и укр. песни-канты. Вначале канты имели религ. содержание, затем появились канты любовные, шуточные, застольные и поздравительные. Канты исполнялись без сопр. инструментов. С 18 в. возникают солдатские и рабочие П., в которых преобладающее место занимает социальная тематика. Во второй пол. 19 — нач. 20 в. получает распространение городская П. бытового содержания — мещанский романс.

**ПЕТРУШКА** — старин. рус. нар. кукольный театр, обычно бродячий. Наз. так по прозвищу главного персонажа представлений (верховой, или ручной, куклы). Пьесы юмористического и сатирического характера с участием Петрушки известны с 17 в.; они входили в репертуар скоморохов. Представления давались на ярмарках, базарах, площадях, во дворах. Один актер управлял куклами (Петрушка, цыган-барышник, капрал, черт и т. п.) и декламировал, пользуясь т. н. пищиком, другой сопровождал действие игрой на гуслях, дудке, позднее на шарманке. Приемы театра П. восприняты в значительной мере сов. кукольным театром.

**ПИЛЛА-УИН**, пилла -уйин (узб. пилла — кокон и уйин — танец) — узб. нар. женский танец, изображающий процесс выделки шелка. Исполняется под аккомпанемент дойры.

**ПИР**, у татар-мишарей злой дух. Считалось, что П. могут лишить человека рассудка, а чтобы излечиться, надо совершить жертвоприношение на развилке трёх дорог. Разновидностью П. считались бичура и шурале.

**ПИРА**, Пиров, у ингушей мифологич. персонаж, смертный человек, стремящийся сравняться с верховным богом Дялой. По одному из мифов, П. создал на краю мира над землёй бронзовое (медное) небо и по нему стал катать бочки с водой; они грохотали, из них на землю лилась вода, а П. восклицал: «Разве я не бог — я произвожу гром и посылаю дождь». В более поздних мифах Дяла проявил снисходительность по отношению к П. из-за того, что тот был наделён тремя главными добродетелями (уважение к старикам, ласковость к детям, бережливое отношение к зерну, пище). Согласно нек-рым версиям, Дяла по тайной мольбе П. совершал в назначенное время чудо (останавливал солнце, устраивал затмение, посылал дождь и т. п.), о к-ром П. заранее уведомлял людей и приписывал его себе; т. о. П. убеждал всех в своём божественном могуществе. В одном из вариантов, П. прожил 500 лет; его коварно погубили злые духи (гамсилг), убедив отказаться от своих главных добродетелей, чтобы не быть смешным в глазах людей. Как только П. от них отказался, он погиб.

**ПИРКУШИ** («сумрачнолицый»), мифологич. персонаж у грузин — божественный кузнец. Имя и эпитет «огнепламенный» указывают на связь П. с хтоническими силами (дэвами, каджами и др.). Захваченный в плен дэвами, он куёт для них оружие, золотые и серебряные вещи. Из плена П. выручает Иахсари с условием изготовить ему колокол.

**ПИЦЕН**, бичен, пичан, печан, пичин, ен, енпери, урман иясе, у зап.-сибир. татар дух — хозяин леса. Считалось, что может и приносить удачу, и причинять зло, заводя в глухие дебри. Представлялся в образе человека (в частности, благообразного старца с длинным посохом и котомкой за плечами), а также разл. зверей (напр., обезьяны). П. живёт в заброшенных охотничьих избушках, любит лошадей, катается на них, путает гриву, мажет её смолой. В облике красивой женщины вступает в любовную связь с человеком. Один из рассказов о П. гласит, что однажды охотник в лесу встретил женщину (в облике к-рой перед ним предстал П.), женился на ней и зажил богато. Однажды, придя домой раньше положенного, вместо красавицы-жены он увидел страшилище с торчащими изо рта клыками. Из своих распущенных волос она вытаскивала ящериц и поедала их. Охотник в ужасе закричал, и сразу всё пропало — и жена, и его богатство.

У др. тюркояз. народов П. соответствует арсури у чувашей, шурале у казанских татар и башкир. У тобольских и омских татар П. близки волосатые, неприятно пахнущие «лесные

люди» йыш-кеше (ср. также агач киши), к-рые завлекают путников в лес, женят их на себе. По ночам души йыш-кеше выходят наружу через дыру под мышкой.

**ПЛАКУН-ТРАВА**, в рус. духовных стихах сказочная трава, выросшая из слёз Богородицы, пролитых во время крестных мук Иисуса Христа. Согласно Голубиной книге П.— «всем травам матери». Упоминается в заговорах как чародейское средство, позволяющее повелевать духами, овладевать кладами. Корень П.-т. мог служить материалом для амулетов, в т. ч. — крестов- тельников. В разных местностях П. отождествляется с разл. растениями.

**ПЛАЧ**, причитания (причеть, голошение, вопль, крик),— жанр рус. обрядовой и бытовой нар. поэзии; лирико-драматич. импровизация в стихах, в к-рой оплакивается смерть или несчастье близкого человека. Как своеобразный лит. жанр, П. встречаются в др.-рус. лит-ре, напр. плач Ярославны в «Слове о полку Игореве». Известен плач московской княгини Евдокии над телом Дмитрия Донского. Житие зырянского просветителя Стефана Пермского, написанное Епифанием Премудрым (автором жития Сергия Радонежского), заканчивается риторическим эпилогом в форме П.: «Плач пермских людей», «Плач пермской церкви» и «Плач и похвала инока списующа», т. е. автора жития. Известен анонимный «Плач о пленении и конечном разорении Московского государства» (1611—1612). В 17 в. поэт Сильвестр Медведев написал «Плач и утешение» по поводу смерти царя Федора Алексеевича.

Разновидностью П. являются женские нар. причитания. В них оплакиваются не только смерть близких людей, но и разнообразные невеселые случаи и события крестьянской жизни старой России — проводы в солдаты, неурожай, болезни, замужество против воли, тяжелая жизнь осиротевшей семьи и т. д. Авторами и исполнительницами П. были т. н. вопленницы, среди них знаменитая Ирина Федосова, а в сов. время — Настасья Богданова, Анна Пашкова и Маремьяна Голубкова. Обычная стихотворная форма П.— фразовик с трехсложной клаузулой, напр.:

Подойти мни вот, спобедной кручинной головушке,  
Ко своему-то к рожоному к сердечному дитятку,  
Ко своей-то мни ко белой к лебедушке,  
Ко умершей ко бывшей к подстылой головушке!..

(Н. Богданова, начало «Плача о дочери»)

Уж пойти-ка мне, горющице,  
Уж ко столу да ко дубовому,  
Уж поприсести мне да потихошеньку.



Уж как не знаю только, беднушка,  
 Сесть мне к резвыим ли ноженькам  
 Али к буйной ко головушке?  
 Уж лучше сяду только, беднушка,  
 Против сердечушка ретивого;  
 Уж погляжу на тело мертвое,  
 Уж тело мертвое, личико блеклое;  
 Да как спрошу, бедна горюшица,  
 Дорогого вождя Ленина...

(Е. Копейкина, начало «Плача о Ленине»)

Среди П. встречаются такие, в к-рых явно присутствует метрическое, стопное начало. Вот строки, похожие ритмическим рисунком на ритм известных нар. стихов «Как по морю, морю синему» и отсюда — на ритм стих. Н. Некрасова «Орина, мать солдатская» (трехкратный четырехдольник третий):

Как и|дет да гостья | дальняя, ^| ^^  
 Идет | гостья долгожданная, ^| ^^  
 Моя тетушка-до|бротушка, ^| ^^  
 Старша | буйная го|ловушка. ^| ^^  
 ^^|^ У нас у |бедных ^| ^^  
 Ново | чудо счудо|валосся, ^| ^^  
 Ново | диво сдиво|валосся! ^| ^^

(А. Пашкова, начало «Плача после пожара»)

Или следующие строго метрические стихи полубылинного строя (четырёхкратный четырёхдольник третий):

Спаси, | господи, спо|рядных су|се-еду-у|шек! ^  
 Благодарствую крестьянам право|сла-авны-ы|им, ^  
 Не жа|лели что рабочей поры-|вре-еме-е|ни, ^  
 Хоро|нить пришли на|дежную го|ло-ову-уш|ку— ^  
 Уж вы | старосту-судь|ю да постав|лё-онну-у|ю! ^  
 Он не | плут ^ был до | вас, не лихо|де-ейни-и|чек, ^  
 Соболезновал об| о-обчестве | со-обра-а|ном, ^  
 Он сто|ял по вам сте|ной ^ да го|рб-одо-о|вой ^  
 ^ От | этих миро|вых да злых по|сре-едни-и|ков. ^

(И. Федосова, начало «Плача о старосте»).

**ПЛЯСКА** — вид нар. танца. Распространен у мн. народов. Характерные черты П.— элементы стихийности, импровизационность, нередко отсутствие строго установленной хореографической композиции.

**ПЛЯСОВЫЕ ПЕСНИ** — песни быстрого темпа исполнения, под к-рые происходит пляска. Для П. п. свойственна речитативная скороговорка, построенная на характерных речевых интонациях. Стих П. п. всегда ритмически четок и имеет хореическую основу. Наиболее древними являются П. п. типа «Камаринской» (шестистопный хорей, парная рифма). Напр.:

Осердился мой милый друг на меня;  
Он седлает своего доброго коня,  
Соезжает со широкого двора:  
— Прости, милая, хорошая моя.

П. п. своеобразны по своей композиции. В них, как правило, нет единого развитого сюжета. Содержание П. п. «наборное»: отдельные их мотивы и образы объединяются между собой не на основе единства темы и повествования, а по принципу образно-поэтич. ассоциации. В зависимости от хода пляски сопровождающие ее песни могут сокращаться или увеличиваться, утрачивать старые двустишия или приобретать новые.

Содержание большинства П. п. веселое, задорное. В них, как правило, мы находим комические ситуации и юмористические образы. Их обязательный признак — шутка. Однако начиная с 18 в. в ритме П. п. создаются и нек-рые серьезные бурлацкие, солдатские и рабочие песни.

Особой разновидностью П. п. являются плясовые частушки, к-рые, как правило, очень широко употребляются в народе во время пляски. Плясовые частушки, как и П. п., имеют частый ритм, произносятся полуговорком. Содержание плясовых частушек может быть самым разнообразным, но они всегда имеют юмористическую окраску. Нередко темой плясовых частушек является сама пляска. Пример:

Пойду плясать,  
Головой качну,  
Потом синими глазами  
Завлекать начну.

**ПОБАСЕНКА**, жанр фольклора; анекдот, короткий занимательный рассказ, притча; близка прибаутке.

**ПОБАСКА** — краткий забавный занимательный рассказ. Побасенками в народе называют короткие бытовые сказки, анекдоты, небылицы. В наст.вр. термин этот как в науке,

так и в бытовой речи встречается редко и большей частью в ироническом значении, близком к слову «враки».

**ПОВЕСТВОВАНИЕ**, в эпич. лит. произв. речь автора, персонифицированного рассказчика, сказителя, т. е. весь текст, за исключением прямой речи персонажей. П., к-рое представляет собой изображение действий и событий во времени, описание, рассуждение, несобственно-прямую речь героев,— главный способ построения эпич. произв., требующего объективно-событийного воспроизведения действительности. Характер П. зависит от позиции, «точки зрения» (Б. А. Успенский), с к-рой оно ведется; соотношения автора и повествователя, или рассказчика; объективной, не высказанной в тексте или субъективной, прямо высказанной авторской оценки изображаемых событий. Слагающие П. «точки зрения» могут выделяться: 1) в плане оценки — автор, рассказчик, герой могут быть носителями одной или разных идеологических позиций; 2) в плане пространственно-временной характеристики — в каком пространственно-временном отношении описываемое относится к автору или оценивающему персонажу; 3) в плане субъективного или объективного восприятия событий — в первом случае П. строится со ссылкой на данные чье-то восприятия, во-втором — излагаются только известные автору факты. Последовательным развертыванием, взаимодействием, совмещением «точек зрения» формируется ком-позиция П. На характер П. влияет социальная, идеологическая, нац. позиция автора или повествователя, жанр, в к-ром ведется П.

**ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ**. Лицо, от имени к-рого ведется рассказ в эпич. и лиро-эпич. произв.

**ПОВТОР**, основная разновидность стилистических фигур прибавления. В простейшем его случае слова повторяются подряд (эпаналепсис, А А); в более сложных — в началах и концах смежных отрезков текста (анафора, А,... А...; эпифора, ...А,...А; анадиплосис, ...А, А...; симплока, А... В, А... В). П. с ослаблением смыслового тождества повторяемых слов дает антанакласис («У кого нет в жизни ничего милее жизни, тот не в силах вести достойный образ жизни» — старинная сентенция), с ослаблением звукового тождества — паронимию («Есть соль земли — есть сор земли», А. А. Вознесенский), этимологизацию, полиптотон. По аналогии с этими словесными П. различаются и звуковые П. (разл. виды аллитерации), и фразовые П. (рефрен, припев), и образные П. (одних и тех же мотивов, ситуаций и пр.).

**ПОГОВОРКА** — меткое нар. выражение, лаконичное по форме и острое по мысли и наблюдательности, чаще всего с юмористическим или сатирическим оттенком. В П., как и в пословицах, сказывается нар. мудрость. Различие между ними заключается в том, что

П.— это одночастная форма выражения, без противопоставления; поговорка же — всегда двухчастное выражение. Примеры нар. П.: не в коня корм; правда светлее солнца; один в июле не воин; смелостью города берут; всяк кузнец своего счастья; лихо не лежит тихо; сухая ложка рот дерет. Нек-рые П. явно стихотворного происхождения: за добро плати добром; нету дыма без огня; шилом море не нагреешь; после дождика в четверг (хорей); сытый голодного не разумеет; мир не без добрых людей; мокрый дождя не боится (дактиль); и сила уму не уступит; хвалилась синица море спалить; голодный француз и вороне рад (амфибрахий).

**ПОДБЛЮДНЫЕ ПЕСНИ**, в рус. фольклоре песни, входившие в круг святочных гаданий, — песни «под блюдо», куда клались в воду кольца и др. украшения гадающих. Содержание П. п. толковалось как предречение судьбы: «Бежит бобер за куницею» (к свадьбе).

**ПОДБЛЮДНЫЕ ПЕСНИ И ГАДАНИЯ.** Жанр календарно-обрядовой поэзии, входящий в новогоднюю обрядность; комплекс бытовых, магических и игровых действий, часть из к-рых хранит отголоски древних воззрений, преим. любовно-брачной тематики.

**ПОДГОЛОСОК** — в нар. песне хоровой или солирующий в хоре голос, образующий с др. хор. голосами полифонич. звучание. Один или несколько П. непосредственно продолжают мелодию запева и восполняют последующее ее развитие в хоре, обогащая муз. образ песни. П. представляют собой: 1) ответвления осн. мелодии, равноправные с ней, то расходящиеся вверх или вниз, то перекрещивающиеся, то сливающиеся с ней в унисон, 2) побочные верхние голоса, противостоящие главной мелодии нижнего голоса (в прямом, противоположном и встречном движении), 3) побочные выдержанные звуки (вверху, иногда внизу, иногда одновременно вверху и внизу), противостоящие всем хор. голосам. П.— характернейшая особенность многогол. склада рус. нар. песни. В рус. песнях встречаются все три вида П. В многогол. пении донских казаков, украинцев и белорусов П. наз. только верхний солирующий голос (.также дискант). Подголосочные приемы использованы в рус. классич. и сов. музыке.

**ПОДТЕКСТ**, подспудный, неявный смысл, не совпадающий с прямым смыслом текста. П. зависит от общего контекста высказывания, от цели и экспрессии высказывания, от особенностей речевой ситуации. П. возникает в разговорной речи как средство умолчания, «задней мысли», иронии. В этом случае «прямые лексические значения слов перестают формировать и определять внутр. содержание речи» (Виноградов В. В.). На этом эффекте осн. П. в драматургии и театре: действующие лица «чувствуют и думают не то, что говорят» (К. С. Станиславский). В плане структурно-композиционном П. часто создается по-

средством «рассредоточенного, дистанцированного повтора, все звенья к-рого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, более глубокий смысл» (Т. Сильман). Подобно др. стилистическим явлениям, П. по своим формам и функциям очень разнообразен. В современных работах термином «П.» обозначают также «фон» произв., к-рый улавливается читателем по рассеянным в тексте намекам и реминисценциям, обычно скрытым и часто бессознательным.

**ПОЗОРИЩЕ** (устаревший термин) — зрелище, игрище.

**ПОЛЕВИК**, полевой, у вост. славян демон, связанный с хлебопашеством и земледелием. Полевика чаще имеют облик маленьких и уродливых человечков, живущих в хлебных полях, обладающих человеческой речью и способностью поражать жнецов и жниц солнечным ударом во время жатвы. Обычно они появляются в полдень в отличие от др. демонов (Чёрт, Караконджул и т. п.), активизация к-рых связана с полночью. П. сродни «житный дед», сидящий в кукурузе, укр. «залізна баба» и др. духи нивы, выступающие в зооморфном облике козла, быка и иных животных. Европ. традиция богата представлениями о духе нивы или хлеба, прячущемся в дожиночный сноп или пучок колосьев, остающийся несжатым и имеющий название «божьей бороды», «бороды св. Ильи» и т. п. П. охраняет хлебные поля от беды, сглаза, вредоносной силы, и это роднит его с русалками, появляющимися в жите во время его цветения. На Рязанщине П. подобно лешему сидит на кочке и ковыряет лапти, но в то же время он похож на водяного, т. к. может утопить человека. На Орловщине П. воспринимался почти как домовый и звали его «полевым домовым», выделяя ещё и «межевого» — хозяина полей в облике старика с бородой из колосьев. В сев. Белоруссии каждый П. имел своё поле — поля и луга то одной, то нескольких смежных деревень, не разделённых друг от друга лесом или водой. На рус. Севере П. — белый человек, часто дующий, свищущий и тем насылающий ветер, или молодой мужик с длинными ногами, быстро бегающий, имеющий рожки и хвост с кистью на конце, к-рым он поднимает пыль, чтобы себя скрыть. Его тело покрыто шерстью огненного цвета и потому при беге он кажется искрой и увидеть его трудно (виден в жаркие летние дни, а иногда и в лунные ночи). В поле помимо П. могут появляться также полудница, ряжица, кудельница.

**ПОЛИСЕМИЯ**, многозначность слова (от греч. polysemos — многозначный), способность слова как отд. знака в системе языка относиться к разл. явлениям действительности, понятиям и вступать в разнообразные синонимичные отношения с др. словами. В этом смысле говорят, что слово может иметь мн. значений. Так, в глаголе «идти» современные словари рус. яз. выделяют от 25 до 40 значений. Отмечаются не только отнесение слова к

разл. понятиям, разл. синонимичные связи с др. словами, но и особые тематические ситуации и контекстуальное окружение, в к-рых выступает то или иное значение, а также иногда особенности грамматической формы и синтаксических конструкций (ср. «идти быстро, пешком» и «идти в монахи», «идти на риск» и «идти с туза»; в значении «подходить, соответствовать» глагол «идти» употребляется только в форме 3-го лица — «шляпка ей идет»). Большинство современных лингвистов считает, что отд. слово как единица языка может располагать системой различных, но известным образом связанных между собой соотносимых и соподчиненных значений. Осн. задачей при этом является выяснение типов значений, установление видов связи между ними, семантических отношений в единой смысловой структуре слова и, возможно, более точное определение совокупности особых значений, присущих самому отд. слову. Так, различают исходные, осн., номинативные и вторичные, производные, переносные значения и т. д. Разрыв связи между отд. значениями слова ведет к появлению омонимов. В современном лингвистике ставится задача определить формальные критерии выделения значений в слове. Нек-рые лингвисты (К. С. Аксаков, Н. П. Некрасов, Ф. де Соссюр, Р. Jakobson и др.) считали, что слово как отд. знак имеет одно общее значение, отличающее его от др. знаков, и что это общее значение в разных языковых контекстах может получать разл. семантическую реализацию, означать разные вещи. Собственное значение отд. слова при этом противопоставлялось его несобственным значениям, возникающим лишь при известной речевой ситуации, при сочетании слова с др. словами. Высказывалось и мнение, согласно к-рому каждое употребление слова связано с особым его значением (А. А. Потебня и др.); т. о., слова не имеют общих значений, но не может идти речи и о П. как сумме отраженных и иерархически соподчиненных в самом слове значений П., как способность слова в разных условиях означать разл. явления, относиться к разным понятиям и приводить их в определенную связь, служит в лит. яз. постоянным средством, позволяющим вызывать сложные ассоциации, сближать и сопоставлять наши представления о явлениях действительности; лежит в основе языковой метафоры, разл. тропов поэтич. речи.

**ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ**, лит. персонаж, непосредственно воплощающий в себе нравств. ценности автора. Лит-ра неразрывно с познавательными задачами решает задачи эстетические, т. е. художественно осмысляет действительность в свете общественных идеалов своего времени, конкретизированных применительно к реальной человеческой деятельности. Отсюда в ней особенное значение приобретает раскрытие эстетического идеала в его конкретном носителе, в образе человека — в П. г., духовный строй и общественное поведение к-рого являются в той или иной мере примером осуществления в кон-

кретной жизненной обстановке определенного круга эстетических идеалов. В принципе П. г.— выразитель передовых тенденций и нравств. норм своего времени. Образы эпич. богатырей — Прометея, Геракла, Ильи Муромца, Давида Сасунского, Зигфрида и др.— могут служить примером П. г. в нар. сознании на определенных стадиях общественного развития.

**ПОЛЬСКАЯ МУЗЫКА.** Польск. муз. культура — одна из наиболее древних и богатых слав. культур. Для нар. П. м. типично одноголосие, тесная связь песни с танцем. Мн. нар. напевы представляют собой танц. мелодии. Характерен 3-дольный пунктирный ритм с перемещением акцента с сильной доли такта на слабую и 2-дольный синкопированный. Строгой симметричностью структуры и четкостью ритма отличаются городские песни. Нар. танцы: полонез, краковяк, мазурка, оберек, куявяк. Нар. муз. инструменты: генсле, мазанка, марина (смычковые), лигавы, лигавки, басуны (духовые), дерев. «клекотки», бубен (ударные). Нац. характерность польск. нар. музыки издавна привлекала мн. европ. композиторов. Древнейшие памятники П. м.— миссалы (12 в.), духовные песни («Богородица», 1407).

**ПОЛЬСКИЙ ФОЛЬКЛОР.** Развивается на польск. яз. Наличие в Польше крупных древнейших памятников фольклора не зафиксировано, однако существование древней фольклорной традиции подтверждается использованием нар. преданий, песен, пословиц и т. д. или упоминаниями об их бытовании, к-рые встречаются в старопольск. письменности.

**ПОРТРЕТ** (от франц. *portrait* - изображение, портрет). В худож. произв. изображение внешности героя: лица, фигуры, одежды, манеры держаться.

В психологическом П. автор через внешность стремится раскрыть внутр. мир, характер героя. П. является важным средством создания худож. образа.

**ПОСЛОВИЦА** — краткое, устойчивое в речевом обиходе, ритмически организованное изречение, обладающее способностью к многозначному употреблению в речи по принципу аналогии. Как вид устного нар. творчества П. характеризуется таким типом образного построения, при к-ром воспроизводится экономно избранная конкретная ситуация с выделением таких сторон ее, к-рые, взятые в известной своей части, отвлеченно от др. сторон, могут стать обобщенной формой передачи мысли. Суждение «Лес рубят — щепки летят» интересно не само по себе, а тем, что его образ по аналогии может быть применен к множеству др. сходных ситуаций. Многозначность и делает П. необходимой в повседневной речи, П. предоставляет возможность определить то или иное явление в практических целях, дать ему оценку. Это объясняет идейно-эмоциональную насыщенность П.

Выражение мысли в ней нерасторжимо связано с эстетическими оценками разных явлений жизни. В. И. Даль писал о П.: это «свод народной премудрости и суемудрия, это стоны и вздохи, плачи и рыдания, радость и веселье, горе и утешенье в лицах; это цвет народного ума, самобытной стати; это житейская правда, своего рода судебник, никем не судимый». П. использует самые разнообразные формы иносказательной образности. Не придавая переносного значения всему суждению, П. часто использует образные возможности отдельных составляющих ее слов. П. «Бабе — кросна, мужу — соха» говорит о различии мужского и женского занятия в самом разном отношении, хотя речь идет только о кроснах и сохе. Весьма часто П. прибегает к употреблению собственных имен в качестве синекдохи: «Но Сеньке и шапка», к олицетворениям: «Хмель шумит — ум молчит», к сравнениям: «Дьяк у места — что кошка у теста», «Жена — не рукавица, с руки не сбросишь», к метонимиям: «Сытое брюхо к ученью глухо», «Бойся худого локтя да ясной пуговицы», к антитезам: «Щербата денежка, да гладок калач», к тавтологиям: «Играй, да не заигрывайся» и пр. Ритмический строй П. отличается особой четкостью, создаваемой сочетанием порядка в ударениях, созвучиях с синтаксическим делением суждения. Но меткому замечанию Ф. Буслаева, «пословица создалась взаимными силами звуков и мысли». Синтаксическое деление, т. е. деление по смыслу, совпадает в П. с композиционным членением суждения на ритмически соизмеримые части:

«Дальше в лес | — больше дров»; «Дерет коза лозу, | а волк — козу, | а мужик — волка, | а поп — мужика, а попа — приказный, | а приказного — черт».

Поучительность пословичного суждения находит яркое выражение в частом использовании обобщенно-личных предложений с повелительными формами глагола: «Век живи — век учись». Обобщенно-личные предложения в П. не менее часто выражаются в форме второго лица будущего простого времени с модальным значением возможности или невозможности действия: «Скажешь — не воротишь».

**ПОСТОЯННЫЙ ЭПИТЕТ** — один из тропов нар. поэзии: слово — определение, устойчиво сочетающееся с тем или иным словом — определяемым и обозначающее в предмете к.-н. характерный, всегда наличествующий родовой признак. Одни П. э. широко употребляются во всех видах фольклора: «добрый молодец», «поле чистое», «море синее», «леса темные», «луга зеленые». Др. встречаются преим. в тех или иных жанрах нар. поэзии, выполняя при этом специфические идейно-худож. функции. Напр., в сказках широко употребительны П.э. фантастического характера: «золотой дворец», «хрустальный мост», «подземное царство», «жар-птица», «ковер-самолет». В былинах П. э. служат важным средством в создании образов богатырей, описании их доспехов и обстановки сраже-



ний: «могучий богатырь», «добрый конь», «калена стрела», «палица булатная». В отличие от эпич. жанров фольклора, где П. э. выполняют гл. обр. описательно-изобразительную роль, в нар. лирике функция П. э. преим. выразительная, эмоционально-оценочная. Напр., в традиц. лирич. песнях часто встречаются такие эмоционально-оценочные эпитеты: «родная матушка», «родной батюшка», «любезный дружок», «душа-девица», «бедная головушка», «слезы горячие». Специфичны П. э. частушек: «веселая тальянка», «дорогой забава», «милая дроля», «отчаянная головушка». П. э. встречается в эпич. поэзии разных народов. Так, для «Илиады» Гомера характерны П. э.: «тучегонитель Зевс», «розовоперстая Эос», «среброногая Фетида».

**ПОЭЗИЯ И ПРОЗА** (поэзия: греч. *poiesis*, от *poieo* — делаю, творю; проза: латин. *prosa*, от *prosa* — прямая, простая, от *proversa* — обращенная вперед, ср. латин. *versus* — стих, букв. — повернутый назад), два осн. типа организации худож. речи, внешне различающиеся в первую очередь строением ритма. Ритм поэтич. речи создается отчетливым делением на соизмеримые отрезки, в принципе не совпадающие с синтаксическим членением. Прозаическая худож. речь расчленяется на абзацы, периоды, предложения и коллоны, присущие и обычной речи, но имеющие определенную упорядоченность; ритм прозы, однако, сложное и трудноуловимое явление, изученное далеко не достаточно. Первонач. поэзией именовалось иск-во слова вообще, поскольку в нем вплоть до нового времени резко преобладали стихотворные и близкие к ней ритмико-интонац. формы. Прозой же называли все нехудож. словесные произв.: философские, научные, публицистические, информационные, ораторские и т. п. (в России такое словоупотребление господствовало в 18 — нач. 19 вв.). Поэзия (П.). Иск-во слова в собств. смысле (т.е. уже отграниченно от фольклора) возникает вначале как П., в стихотворной форме. Стих является неотъемлемой формой осн. жанров античности, средневековья и даже Возрождения и классицизма — эпич. поэмы, трагедии, комедии и разные виды лирики. Стихотворная форма, вплоть до создания собств. худож. прозы в новое время, была уникальным, незаменимым инструментом превращения слова в иск-во. Необычная организация речи, присущая стиху, выявляла, удостоверяла особую значимость и специфическую природу высказывания. Она как бы свидетельствовала, что поэтич. высказывание — не просто сообщение или теоретическое суждение, а некое самобытное словесное «деяние». П., по сравнению с прозой, обладает повышенной емкостью всех составляющих ее элементов. Сама стихотворная форма поэтич. речи, возникшей как обособление от языка действительности, как бы сигнализирует о «выведении» худож. мира из рамок обыденной достоверности, из рамок прозы (в исконном значении слова), хотя, разумеется, обращение к стиху само по себе не является

гарантией «художественности». Стих всесторонне организует звучащую материю речи, придает ей ритмическую закругленность, завершенность, к-рые в эстетике прошлого нераздельно связывались с совершенством, красотой.

**ПОЭМА** (греч. ποίημα, от ποίεο — делаю, творю), крупное стихотворное произв. с повествовательным или лирич. сюжетом. П. наз. также древнюю и ср.-век. эпопею, безымянную и авторскую, к-рая слагалась либо посредством циклизации лиро-эпич. песен и сказаний (точка зрения Александра Н. Веселовского), либо путем «разбухания» (А. Хойслер) одного или нескольких нар. преданий, либо с помощью сложных модификаций древнейших сюжетов в процессе историч. бытования фольклора (А. Лорд, М. Парри). П. развилась из эпопеи, рисующей события всенародно-историч. значения («Илиада», «Махабхарата», «Песнь о Роланде» и др.). Известно мн. жанровых разновидностей П.: героическая, дидактическая, сатирическая, бурлескная, в т. ч. и комическая.

**ПОЭТИКА ИСТОРИЧЕСКАЯ.** Задачу создания П. и. как научной дисциплины выдвинул один из крупнейших дореволюционных рус. литературоведов — академик А. Н. Веселовский (1838—1906). Широко изучая фольклор разных народов, рус., слав., визант., зап.-европ. лит-ры средних веков и Возрождения, Веселовский заинтересовался вопросами о закономерностях развития мировой лит-ры. Пользуясь давним, идущим от Аристотеля понятием поэтики как теоретического учения о поэзии, Веселовский вложил в это понятие новое содержание, отвечающее задачам построения научной теории лит-ры. Веселовский был глубоко не удовлетворен традиц. поэтикой, во многом опиравшейся на идеалистическую философию и эстетику Гегеля и носившей априорный, умозрительный характер. Понимая, что без разрешения общих теоретических вопросов наука о лит-ре не станет подлинной наукой, Веселовский выдвигает задачу создания научной поэтики как обобщающей теоретической дисциплины. Эта огромная задача стала жизненным делом Веселовского.

Характеризуя методологические принципы новой теоретической дисциплины, Веселовский, в противовес априорной, умозрительной теории лит-ры, выдвигает идею поэтики индуктивной, осн. на историко-лит. фактах. В отличие от теории, односторонне обобщающей факты классич. лит-ры, он требует поэтики сравнительной, привлекающей к теоретическому обобщению явления мировой лит-ры. Отрицая антиисторизм прежней лит. теории, исследователь пропагандирует П. и., устанавливающую категории худож. лит-ры и ее законы на основе ее историч. развития.

«Эволюция поэтич. сознания и его форм» — так понимал предмет П. и. Веселовский. Поэтич. формы, к-рым посвящены работы Веселовского, — это лит. роды и виды, поэтич.

стиль, сюжет. Веселовский стремился нарисовать картину развития этих форм как выражения эволюции поэтич. сознания и лежащего в основе этой эволюции социально-историч. процесса.

Обращаясь к закономерностям развития поэтич. родов и видов, Веселовский обосновывает учение о синкретизме первобытной поэзии, не только не знавшей расчлененного существования поэтич. родов, но и не обособившейся и от др. иск-в (песня, танец). Веселовский отмечает хорический, коллективный характер синкретической поэзии, сложившейся «в бессознательном сотрудничестве массы». Содержание этой поэзии тесно связано с жизнью, с бытом общественного коллектива. В результате длительного процесса выделяется тип песен лирико-эпич., а затем и эпич. характера. Дальнейшее развитие приводит к образованию циклов песен, объединенных именем или событием. Выделение лирики — процесс более поздний, связанный с развитием индивидуальной психики. Прослеживая пути развития драмы, Веселовский приходит к выводу, что, вопреки гегелевской концепции, драма — не синтез эпоса и лирики, а «эволюция древнейшей синкретической схемы», явившаяся результатом общественно и поэтич. развития.

Обращаясь к истории поэтич. стиля, Веселовский стремился проследить, как из разл. песенных образов и оборотов путем постепенного отбора складывается более или менее устойчивый поэтич. стиль, в к-ром находит выражение обновляющееся содержание поэзии.

Подобным же образом Веселовский намечал задачу изучения и более сложных поэтич. формул-мотивов и сюжетов, закономерное развитие к-рых отражает последовательные стадии общественно-историч. развития.

Веселовский не успел полностью осуществить свой замысел. Однако в статьях, написанных им в 90-х гг. 19 в., осн. принципы и положения П. и. нашли свое выражение: «Из введения в историч. поэтику» (1894); «Из истории эпитета» (1895); «Эпические повторения как хронологический момент» (1897); «Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтич. стиля» (1898); «Три главы из историч. поэтики» (1899).

Разделяя философские воззрения позитивизма, Веселовский не смог дать последовательного материалистического объяснения закономерностей историч. развития лит-ры. Придавая традиции большое значение в развитии лит-ры, Веселовский иногда преувеличивает роль и самостоятельность худож. формы в ущерб содержанию. Не всегда Веселовский раскрывал социально-историч. условия худож. эволюции, ограничиваясь ее имманентным изучением. В нек-рых работах Веселовский отдал дань компаративизму, выдвигая на первый план лит. влияния и заимствования. Тем не менее в истории рус. и мировой

науки о лит-ре П. и. Веселовского была выдающимся явлением, и принцип историзма в лит. теории сохраняет свое значение до нашего времени.

**ПРЕДАНИЕ** (бывальщина, быль, досюзыщина). Повествовательный жанр фольклора, рассказывающий о достоверных, памятных событиях истории, деяниях реально живших людей, происхождении назван реально существовавших или существующих городов, сел, урочищ и т.д. Для П. обязательна обращенность в прошлое. П. дает объяснение причин возникновения каких-либо событий или существования какого-либо факта, собств. этим и обуславливается возникновение П.

**ПРЕКРАСНОЕ** — одна из основных и самых широких по значению категорий эстетики, служащая для определения и оценки тех явлений действительности и произв. иск-ва, к-рые доставляют людям чувство эстетического наслаждения. П. в действительности — те ее стороны и явления, в к-рых жизнь человека, природы и об-ва выступает в совершенных предметно-чувственных формах. П. является отражением в иск-ве всех сторон действительности в совершенных худож. образах, учитывая, конечно, историч. характер человеческих представлений о совершенстве. Восприятие П. вызывает общий эмоциональный подъем душевных сил человека, радость познания жизни или волнение соучастия в ней. Это эстетическое переживание далеко от физического удовольствия или от чувства материального удовлетворения, оно представляет собой духовное, человеческое наслаждение природой, взаимоотношениями людей, общественной деятельностью, иск-вом.

П. как эстетическая категория не просто превосходное в своем роде. Его не следует отождествлять, напр., с высшей степенью нравственного или гражданского совершенства. П. тесно связано с этическими и социальными критериями, но не однозначно с ними, будучи особой стороной Действительности. Эстетическое восприятие — всегда эмоциональное, чувственное восприятие, невозможное вне переживания, вне живых чувств. П. открывается нам через вещественный, предметный облик явлений, Через «чувственный блеск» материи — звуки, краски, линии, пропорции. Однако, воспринимая и оценивая предметы как прекрасные, мы не просто любим сочетание и выразительностью их частей и форм, а проникаем в их общественное, человеческое, духовное содержание, познаем их связи с общественными представлениями об идеальном, даем им более глубокую оценку. Так, пейзаж прекрасен не гармонией линий и красок, а тем, что он в конкретной картине открывает нам созидательную мощь природы в ее взаимосвязи с человеческой жизнью. Проблема П. имеет две стороны: прежде всего это вопрос об объективном источнике П., вызывающем в нас эстетические переживания; вместе с тем это и вопрос о роли субъективного восприятия в нашем чувстве П., в наших представлениях о нем. Уже на за-

ре эстетической мысли сложилось материалистическое представление об объективном существовании П. Еще Аристотель (4 в. до н. э.) утверждал, что люди, любящие П., наслаждаются тем, что по своей реальной природе способно давать наслаждение. Эта т. з. была впоследствии развита великими художниками Возрождения (Леонардо да Винчи и др.), франц. материалистами 18 в. (Дидро и др.), писателями нем. Просвещения (Лессинг и др.), рус. революционерами-демократами, прежде всего Чернышевским. В противоположность материалистическим воззрениям, вытекающим из человеческой практики, идеалистическая эстетика видела источник П. не в объективном мире, а в сознании. Для объективно-идеалистической эстетики П. в действительности — лишь отблеск, проявление высшей духовной сущности, божественной субстанции, абсолютной идеи (Платон, Гегель). Субъективные идеалисты вообще отрицают объективность П., его реальное существование в природе. С их т. з. П. возникает лишь в человеческом восприятии окружающего мира: человек переносит, «проецирует» на внешние предметы свой внутр. мир, наделяет природу собств. чувствами и тем самым одухотворяет ее, придает ей эстетические свойства. Именно это субъективно-идеалистическое понимание П. господствует в современной буржуазной эстетике («теория вчувствования», «психологическая эстетика» Т. Липпса, эстетическая система Дж. Сантаяны и т. п.).

Подлинную природу П. истолковала марксистско-ленинская эстетика, вскрыв диалектику объективного и субъективного в эстетическом познании. Мы не «примысливаем» П. к действительности, а реально открываем в ней такие свойства, явления, особенности, к-рые обладают для нас эстетической значимостью. Источником субъективного чувства П., субъективных эстетических переживаний служит объективное П., объективно существующие эстетические свойства материального мира. Но это не простейшие естественные качества самой природы, пассивно, зеркально отражаемые человеком. Объективное П. воспринимается людьми не механически, а активно, избирательно, в соответствии с их общественной практикой, опытом, интересами. Существовая объективно и независимо от человека, П. открывается именно человеком и только человеком в процессе освоения материального мира.

Эта способность человека открывать, воспринимать П. в окружающем мире сложилась в сфере материальной, прежде всего трудовой, практики. Именно труд, практическая деятельность общественного человека превратили первонач. чувство примитивного удовлетворения в духовное, человеческое наслаждение, т. е. в эстетическое переживание, и дали возможность освоить такие стороны действительности, к-рые являются объективно прекрасными.

Поэтому П., чувство П. не лежат за пределами материальной общественной практики, если понимать ее не только как непосредственно утилитарную деятельность. Рождаясь в сфере историч. практики, наше восприятие П., представления о нем всегда ею обусловлены и потому всегда относительны. Эстетические чувства людей относительны прежде всего потому, что они классовы. В классовом об-ве не может быть единых взглядов на П., и ближе всего к действительной, объективной красоте стоят эстетические взгляды, эстетические идеалы народа и тех общественных сил, к-рые его представляют. Наши представления о П., наше эстетическое чувство относительны также и потому, что они исторически развились и, следовательно, исторически ограничены. Точно так же относительны и конкретные формы красоты. «...Прекрасное явление... исчезает, исполнив свое дело, доставив ныне столько эстетического наслаждения, сколько мог вместить нынешний день; завтра будет новый день, с новыми потребностями, и только новое прекрасное может удовлетворить их» (Чернышевский Н. Г.). Но следует при этом иметь в виду, что наряду с преходящими эстетическими ценностями, ограниченными своей эпохой, человечество открывало и вырабатывало ценности непреходящие. Ведь источником красоты всегда служит объективное П., и с этой т. з. худож. ценности любой эпохи включают в себя абсолютное П. Вот почему остается вечной красота альтамирской пещерной живописи, Венеры Милосской, трагедий Шекспира, поэзии Пушкина.

Человек не только воспринимает П., но и создает его. Всякая человеческая деятельность несет в себе эстетические моменты. Осваивая материальный мир, создавая вокруг себя «вторую природу», люди следуют не только физическим, техническим, но и эстетическим нормам. Они производят, творят и по законам красоты. Высшей формой эстетического освоения действительности человеком является иск-во.

Воспроизводя действительность, иск-во отражает и П. в ней. Однако оно отражает далеко не одно лишь П.: история мирового иск-ва знает немало героев, к-рые отнюдь не прекрасны как жизненные явления, но как худож. образы они доставляют нам эстетическое наслаждение. П. в иск-ве не сводится к повторению прекрасного в действительности, а определяется тем, как иск-во отражает, воспроизводит жизнь. Красота в материальной и духовной жизни человека и в его отношении к природе — не объект иск-ва, а его способ освоения действительности и — в значительной мере — его цель. Изображаемую натуру, жизненный материал художник одухотворяет своей мыслью и чувством, своим эстетическим отношением к ним. Он применяет к ним критерий красоты и тем самым оценивает, осмысляет их как явления эстетически положительные или отрицательные. В этом и состоит природа П. в иск-ве. Худож. красота как бы проявляет и развивает красоту или безобразие, заложенные в действительности. Отражая прекрасные явления жизни, иск-во

усиливает их воздействие, ибо передает не только объективную красоту, но и субъективное переживание ее художником, его положительную оценку и утверждение этих явлений. Отрицательный же образ эстетически прекрасен потому, что в нем выражено отрицание изображаемого явления, воплощена безобразность его, т. е. его несоответствие представлению о П. т. о., именно языком П. иск-во выносит свой «приговор» жизни. Признаки П. в иск-ве являются поэтому основным критерием его оценки. При этом одинаково неверно связывать худож. красоту только совершенством формы или ставить на первое место «красоту содержания». П. в иск-ве, его художественность проявляется в единстве формы и содержания — это одновременно и содержательность образов, и выразительность, законченность их формы.

П. в иск-ве, его способность доставлять людям эстетическое наслаждение определяет и его воздействующую силу. Общий эмоциональный подъем, к-рый вызывает П. в читателе, зрителе, слушателе, делает их как бы соучастниками изображаемого, заставляет активно переживать происходящее в иск-ве, будит гневный протест либо глубокое сочувствие, жажду деятельности, борьбы, труда. И тогда иск-во становится реальной практической силой. Этим и определяется значение П., место и роль иск-ва в человеческой практике, в жизни об-ва.

**ПРИБАУТКА**, произв. шуточного характера; малый жанр рус. фольклора. П. могут представлять собой шуточный диалог, обращение, смешной эпизод, построенный на алогизме. Напр.: «Иван, скажи моей лошади— тпру!»—«А сам что ж?»—«Губы замерзли!». Нередко используются гипербола, оксиморон. П., включались в обиходную речь как «красное словцо», входили в сказку (присказка), в нар. драму, обрядовую поэзию (приговоры свадебного дружки), в монологи «балаганных дедов», в шутки уличных торговцев.

**ПРИЕМ** худож. - конструктивные принципы организации высказывания: сюжетно-композиционные, жанровые, стилистические, стиховые. В практике лит-ведения о П. чаще говорят в связи с утверждением новаторских форм высказывания или использованием уже устоявшихся П. в новых целях. При этом особое значение приобретает выделенность того или иного П.: напр., введение элементов фантастики и гротеска в «жизнеподобный» сюжет реалистических произв., совокупность специфических П. лит-ры «потока сознания», орнаментальность и повыш. метафоричность поэзии барокко, заумный язык футуристов, необычное использование синтаксической и ритмической организации худож. речи (понятие «обманутого ожидания» у Р. О. Якобсона) в поэзии и прозе. Стабилизация к.-л. П., свойственная лит-ре разных эпох, влечет за собой выработку образных клише, некритическое использование к-рых приводит к эпигонству. Особую, эстетически значимую функ-

цию стереотипные П. несут в фольклоре. Сознательное использование или игнорирование к.-л. П. всегда содержательно значимо.

**ПРИПЕВ**, или рефрен — ритмически повторяющиеся вслед за строфой слово, стих или группа стихов (часто отличающиеся от остального текста стихотворным размером). П. возник в глубокой древности. В фольклоре он нередко состоит из восклицаний, давно утративших словарные значения, напр. в старин. рус. песнях: «ой, ладо, лель-люли», «диди-деди, дай-дай» и т. п.

**ПРИСКАЗКА** — разновидность рус. прибаутки, добавляемой рассказчиком в начале, середине и конце сказки, напр.: «Это присказка, а сказка еще впереди» (в начале); «Скоро сказка сказывается, да нескоро дело делается» (в середине); «И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало» (в конце).

**ПРИТЧА**, дидактико-аллегорический жанр лит-ры, в основных чертах близкий басне. В отличие от нее форма П. 1) возникает в нек-ром контексте, в связи с чем она 2) допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, символич. наполненность; 3) с содержательной стороны отличается тяготением к глубинной «премудрости» религ. или моралистич. порядка. В своих модификациях П.— универсальное явление мирового фольклора и лит. творчества. Однако для определенных культурных эпох, особенно тяготеющих к дидактике и аллегоризму, П. была центральным жанром, эталоном для др. жанров [напр., в «учительной» прозе ближневосточного круга (Ветхий завет, сирийс. «Поучения Ахикара», машолим Талмуда), в христ. лит-ре и ср.-век. лит-ре (притчи Евангелий, напр. Притча о блудном сыне, о сеятеле)]. В эти эпохи, когда культура читательского восприятия осмысляет любой рассказ как П., господствует специфическая поэтика П., исключая описательность «худож. прозы» антич. Или новоевроп. типа: природа и вещи упоминаются лишь по необходимости, действие происходит как бы без декораций, «в сукнах»; действующие лица П., как правило, не имеют не только внешних черт, но и «характера» в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты худож. наблюдения, но как субъекты этического выбора.

**ПРИЧИТАНИЯ**, плач, жанр народнопоэтич. творчества, традиц. импровизации, связанные преим. с похоронами, свадебными, рекрутскими и др. обрядами или с неурожаем, голодом, пожаром, болезнью и т. д. Будучи одним из древнейших поэтич. жанров, П. у разных народов приобретали самые разл. формы — от примитивных возгласов до сложных сюжетных поэм. Эмоциональная напряженность содержания П. определяют общие особенности их поэтики: обилие вопросительно-восклицат. конструкций, повторов, эмо-



циональных усиления при помощи суффиксации, удвоения корней и пр. У большинства народов исполняются преим. женщинами, в т. ч. проф. воплиницами (соло, хором или попеременно), у нек-рых народов Кавказа, у албанцев и др.— мужчинами. В Европе наибольшим развитием отличались П. у русских, карелов, коми, мордвы, болгар, сербов, корсиканцев и нек-рых др. У вост. славян П. существовали задолго до 11 в., к к-рому восходят первые документальные свидетельства о них. В 19 в. особенно богата была традиция сев.-рус. П.; лучшие образцы, записанные от И. А. Федосовой и Н. С. Богдановой из Заонежья, отразили мн. стороны мировоззрения и быта рус. крестьян.

**ПРОЗА** (латин. *prosa* (*oratio*) - свободная речь - идущий прямо вперед). 1) В широком смысле - все виды нестихотворно организованной речи. 2) В узком смысле - худож. П. связана главным образом с эпич. повествовательным родом, хотя встречаются и лирич. П., и стихотворения в П. П. связана с изображением персонажей, наделенных характерной для них индивидуализированной речью, чем определяется её многоголосие, отражающее все многообразие форм живой речи.

**ПРОЗАИЗМ.** Включение в стихотворный (главным образом) текст слова или речевого оборота, относящегося к другому, сниженному сравнительно с данным, стилю речи, на к-ром основано произв..

**ПРОЗОПОПЕЯ** — см. Олицетворение.

**ПРОЛОГ** (греч. *prologos* — вступление) — картина (часть акта), предвещающая основное действие театр, пьесы. П. либо имеет аллегорический характер, либо передает события, подготавливающие осн. действие. Иногда П. приобретает значение самостоятельных произв.

**ПРОСТОРЕЧИЕ.** В худож. произв., преим. поэтическом, применение народно-разговорных выражений, снижающих приподнятость стиля и придающих произв. характер естественности, непринужденности, а иногда и уместной грубоватости.

**ПРОТОТИП** (от греч. *prototypon* — прообраз) — реальная личность или лит. персонаж, послуживший основой для создания того или иного худож. образа.

**ПРОТЯЖНЫЕ ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ.** Осн. раздел традиц. песенной внеобрядовой лирики, раскрывающей социальные проблемы, проблемы общественного и семейного быта, круг разнообразных переживаний личного порядка. П.л.п. отличаются обилием мелодий, богатством многоголосия, глубиной эмоционального наполнения.

Напр.: песни неволи и протеста, рекрутские и солдатские, любовные, семейные.

**ПСАЛМЫ** (от греч. psalms — бряцание на струнном инструменте) — древние религ. и светские гимны и песни, по преданию сочиненные библ. царем Давидом. Собрание ста пятидесяти П. под названием «Псалтирь» вошло в Библию. В христ. ср.-век. (в т. ч. и др.-рус.) иск-ве широко известны изображения Давида-псалмопевца. Псалтирь (а также ее разновидности: псалтири гадательная и толковая) известна в рус. списках с 11 в. Поэтич. образность и лиризм псалтири сделали ее одной из популярных ветхозаветных книг в средние века. Она была и книгой для чтения, и книгой учебной. Отдельные П. становились порой революционными гимнами. Так, напр., восемьдесят первый П. с резкими нападками на «земных богов» (злых царей и вельмож) стал в 18 в. антимонархической песней якобинцев. Этот же восемьдесят первый П. привлек внимание поэта Г. Р. Державина, к-рый работал над «преложением» восемьдесят первого П., не имея понятия о его судьбе в революционной Франции. Ода Державина на тему восемьдесят первого П. — «Властителям и судиям» вызвала негодование екатерининского двора и не была пропущена в печать павловской цензурой.

**ПСАЛЬМЫ** (песнь под аккомпанемент арфы) — нар. полурелиг. песнопения, исполнявшиеся нищими и бродячими певцами (калики-перехожие) в деревнях старой России, Украины и Белоруссии в сопр. муз. инструмента (бандура, скрипица) или без музыки. Особенно популярны были на Руси П. о Лазаре и о царе Соломоне.

**ПУРИМШПИЛЬ** (от евр. Пурим — название праздника и шпиль — игра, представление) — старин. евр. театрализованное муз. представление. Разыгрывалось по домам в дни традиц. праздника Пурим. Основа П.— библ. миф об Эсфири, избавившей евреев от их гонителя Хомона. В П. игровые импровизационные элементы сочетались с нар. песенками, драматич. сценками; ряженые, облаченные в типизированные маски, играли на нар. инструментах.

**ПХЭСОЛЬ** (сокращение от пхэгван сосоль), род кор. ср.-век. прозаической лит-ры малых форм на официальном лит. яз. ханмуне (кореизир. форма кит. письменного языка вэньяня). Сложился на базе устного нар. творчества и «неофициальной» историографии (12—17 вв.). Бытовал в виде отд. авторских сб-ков (Ли Инно, Ли Гюбо и др.), в названия к-рых входили слова «ходячие рассказы», «гроздь рассказов» и т. п. Осн. жанры П.— новелла, анекдот, предание, очерк. П. оказал сильное влияние на последующее развитие кор. Прозы.

**ПЯТНИЦА**, персонаж в вост.-слав. и отчасти южнослав. традиции, продолжение главного женского божества слав. пантеона — Мокоши. Позднее культ П., соединяющийся с христ. культом святой Параскевы-Пятницы у вост. и святой Петки у юж. славян, сохраня-

ет нек-рые черты исходного языческого образа в нар. демонологии. У вост. славян П.— персонифицированное представление нечётного дня недели, следующего за чётным днём, четвергом, посвящённым разл. ипостасям громовержца Перуна. В паре Четверг—Пятница, воспроизводящей более древнюю Перун — Мокошь, особенно ясна взаимная связь противопоставлений чёт — нечет и мужской — женский. П. иначе называлась льняницей (покровительницей пряжи и льна, к-рый женщины начинали мять с 28 октября старого стиля — дня, посвящённого П.), «бабьей святой», занимающейся повоем. В день П. запрещено прясть, по пятницам нельзя купать детей, кто не постится в святую пятницу, может утонуть. По укр. поверьям, П. ходит исколотая иглами и изверченная веретёнами (до 19 в. на Украине сохранялся обычай «водить П.» — женщину с распущенными волосами), потому что нечестивые женщины шьют и прядут в посвящённые ей дни (по другому поверью — прядут не лён, а волосы Недели, отождествляемой или соединяемой с П.). Согласно «Стоглаву» (16 в.) и др. др.-рус. текстам, в день П. женщины не пряли и не стирали («мыли») платья, а мужчины не пахали, чтобы не запылить П. и не засорить ей глаз. В случае нарушения запретов П. может покарать болезнями глаз и др. бедами. В болг. песне с жалобами на нарушающих запреты, связанные с П., обращаются к Илье-громовнику дева Мария и Мария Магдалина. Соединение женского мифического персонажа с водой и пряжей отражено в общеслав. мотиве: в вост.-слав. варианте баба-яга задаёт героине работу — прясть, а та убегает от неё, причём путь погоне преграждает река; в южнослав. варианте Параська (ср. Параскева-П.), взятая в плен турками, осталась непреклонной и бежала из гарема, охраняемая ангелом; спасаясь от погони, она превратилась в чистую криницу. У вост. славян дерев. скульптуры П. ставились на колодцах, ей приносили жертвы, бросая в колодец ткани, льняную кудель, выпряденные нитки и овечью шерсть (название обряда — мокрида — непосредственно связано с основой \*mok-гъ, от к-рого образовано имя Мокоши, соединяющее мотивы пряжи и влаги-воды). Сохранились ранние свидетельства почитания вост. славянами двенадцати П., к-рые в своей негативной функции могут быть соотнесены с двенадцатью лихорадками (в частности, есть поверье, что от лихорадки избавляется тот, кто постится в шестую П.); как двенадцать сестёр выступают и полночницы, сходные по функции с Мокошью и П. И у вост., и у юж. славян П. (святая Петка) связывается с мышами. В укр. сказках святая П. вместе с Понедельником и Средой выступает в качестве трёх персонажей, по функции сходных с тремя Ягишнами — дочерьми бабы-яги, несущими службу на подступах к городу. В духовных стихах П. описывается как женщина со свечой, дающая заповедь поститься в свой день. На старых сев.-рус. иконах (в частности, на новгородской иконе второй пол. 13 в., предназначенной для женского монастыря) П. может изображаться на обороте образа богородицы. Типологически слав. парал-

лели о П. имеют общие черты с тадж. Биби-Сешанби («госпожа вторник»), а также с мифологич. образами женщин, прядущих пряжу судьбы типа греч. мойр, исл. норн, хетт. ткачих.

## Р

**РАБОБ**, рубаб (узб.), рубоб (тадж.), лавабо (кит.) — щипковый инструмент, распространенный у большинства народов Азии: дерев. выпуклый кузов (круглой, овальной или вытянутой формы), кожаная дека, 4—6 кишечных, шелковых или металлических струн, настроенных обычно по квартам, резонирующие струны. Р. бывают с ладами и без ладов. Наиболее распространенная дл. Р.ок. 800—1000 мм. Звук на Р. извлекают обычно плектром. На Р. преим. аккомпанируют пению, танцам. В узб. орк.нар. инструментов введены 3 разновидности реконструированных орк. Р.: прима, альт и тенор, настраиваемые по квинтам и квартам.

**РАГАНА**, в мифологич. представлениях литовцев и латышей ведьма. Образовано от глагола со значением «видеть» - и имеет ту же внутр. форму, что и рус. «ведьма» (от рус. «ведать», «видеть»). В нар. этимологии наблюдаются попытки осмыслить название Р. в связи с обозначением рога; этому способствует связь Р. с рогатым чертом или с рогатыми животными (так, Г.Стендер в 18 в. описывает Р. как летающую по воздуху ведьму, к-рая превращается в кошку или разъезжает на козле). Названия Р. у балт. народов очень разнообразны (собств. «знахарка», «чаровница», «колдунья» и т.п.), как и весьма популярные нар. поверья, рассказы типа быличек и т.п. По нар. представлениям, Р. – их оборотничество: Р. может превращаться в кошку, свинью, собаку, козу, лошадь, рыбу (особенно в щуку), в пресмыкающегося, в жабу, в червя, даже в птицу (сороку, ворону, куропатку, ласточку). Р. служит черту, выполняя его приказы (иногда черт наз. «царем» Р.). Нередко сожительствует с чертом. Р. не тонет в воде (если только при ней нет иглы или какого-нибудь железного предмета) и обычно не горит в огне. В литов. сказаниях упоминается о школе Р., якобы существовавшей в Германии (ср. поверья о шабашах на горе Броккен в Германии). Основная функция Р. – вредить людям и скотине (отмечаются изредка и не-вредоносные действия Р., напр., они помогают найти вора или излечивают болезни). Чаще всего Р. насылают на людей (обычно через еду, какие-либо предметы) болезнь и смерть или превращают их в зверей и птиц. Р. портят домашних животных (особенно в день святого Йонаса – Иванов день, 24 июня): выдаивают коров, портят молоко, ездят по ночам на лошадях, мучая их, стригут овец, заколдовывают скотину и т.п. Они портят и растения, прежде всего зерновые и огородные, но так же и траву (поражают градом), после чего случается неурожай. По жемайтским источникам, шабаша Р. устраиваются на горе Шатрия; иногда в этой связи говорится и о Киеве. Обычно шабаша справляют в ночь на святого Йонаса – Яниса, но иногда и на благовещение, в самый короткий день и самую длин-

ную ночь. Р. слетаются на метлах, ступах, мялках для льна, смазывая себе подмышки ма- зью. На шабашах они пляшут, поют, бражничают, рассказывают чертям, угощающим их, о своих злых поступках. Любимое угощение Р. – горох.

**РАЁШНЫЙ СТИХ, РАЁК** — древнейшая форма рус. нар. дисметрического стиха (верлибр) со смежными рифмами, определяемого интонационно-фразовым и паузным членением. Короче говоря, это рифмованный фразовик. Тематика и жанры Р. с. самые разнообразные: от злободневной сатиры до веселого балагурства. Большинство нар. теат- ральных пьес и тексты представлений для нар. кукольного театра (вертеп, петрушка, бала- ган) составлялись в форме райка, необычайно подвижной по своей структуре и наиболее подходящей для импровизационных выступлений на сцене:

А вот, господа, разыгрывается лотерея.  
Воловий хвост да два филея!..  
Еще разыгрываются часы о двенадцати камнях  
Да на трех кирпичах.  
Из неметчины привезены на дровнях!  
Еще разыгрывается чайник без крышки, без дна —  
Только ручка одна!..  
Настоящий китайский фарфор!  
Был выкинут на двор,  
А я подобрал, да так разумею,  
Что можно и фарфор разыграть в лотерею!  
Ну, ребята, налетайте —  
Мои билеты раскупайте!..  
Вам билеты на сигарки сгодятся,  
А у меня в мошне рубли зашевелиятся!..

В рус. лит-ре Р. с. долгое время был в пренебрежении, несмотря на то, что виднейшие рус. поэты обращались к этой емкой нар. форме стиха, напр., А. Пушкин в «Сказке о попе и о работнике его Балде», выдержанной в духе нар. райка:

Жил-был поп,  
Толоконный лоб,  
Пошел поп по базару  
Посмотреть кой-какого товару.  
Навстречу ему Балда  
Идет, сам не зная куда.

«Что, батька, так рано поднялся,  
Чего ты взыскался?..»

Н. Некрасов использовал в стих. «Дядюшка Яков» форму укороченного, прибауточного Р.:

У дядюшки Якова  
Хватит про всякого.  
Новы коврижки —  
Гляди-ко: книжки!  
Мальчик-сударик,  
Купи букварик,  
Отцы почтенны!  
Книжки неценны;  
По гривне штука —  
Деткам наука!..

Совсем по иному звучит стих. А. Блока, применившего форму райка в поэме «Двенадцать»; здесь Блок употребил перекрестные и даже охватные рифмы, вместо традиц. для Р. с. смежных рифм:

Черный вечер,  
Белый снег...  
Ветер, ветер,  
На ногах не стоит человек.  
Ветер, ветер —  
На всем божьем свете.  
Белый снежок,  
Под снежком ледок.  
Скользко, тяжко —  
Всякий ходок  
Скользит — ах, бедняжка!..  
От здания к зданию  
Протянут канат.  
На канате плакат:  
«Вся власть учредительному собранию!»

Широко пользовался Р. с. Демьян Бедный в своих агитационно-политических и сатирических произв.. Вот начало его стихотворной «Повести о том, как четырнадцатая дивизия в рай шла»:

Пужинавши с попадъей обильно,  
Глядел поп на попадью умильно:  
«Кончала б уж ты, мать, свое чаепитие,  
Потому как я чувствую в себе наитие».  
И так-то поп в мыслях своих распалился, А  
н, тут мужик к нему в горницу ввалился  
И, не отдышавшись, забубнил у дверей:  
«Иди ко мне, батя, скорей.  
Прибилась ко мне утресь старушка,  
Убогая побирушка,  
Попросилась с устатку — прилечь,  
Пособил я ей взобраться на печь.  
Бесперечь весь день на печи она кашлем давилася,  
А нынче у нее икотка появилась,  
Губами шевелит, что-то сказать старается,  
Видать по всему — помирать собирается!»

Раешным стихом писали В. Хлебников («Ночь перед Советами») и В. Маяковский, к-рый утверждал дисметрические формы стиха, во многом идущие из глубин нар. творчества. Его агитационные стихи и лозунги периода гражданской войны — это продолжение и совершенствование традиций нар. Р. с.

В годы Великой Отечественной войны С. Кирсанов создал фронтовой раёк «Заветное слово Фомы Смыслова — русского бывалого солдата», к-рое выпускалось массовыми листовками для Красной Армии и передавалось по радио. Вот небольшой отрывок (смежная и перекрестная рифмовка):

«Должен я, вам, бойцы, доложить собств. опыт. Чтоб скорее врага сокрушить, доберись до нем. окопов. Доберись и иди в рукопашную, схватку бесстрашную! Тут тебе нечего бомбы бояться — ежели мы ворвались к ним, не будет нем. авиация бить по окопам своим. Пушкам немецким бить не приходится — немцы тут же в окопе находятся. Мы в рукопашной немцу страшнее,— всаживай штык в поганую шею, занимай, очищай траншею. Куй железо, пока горячо, атакуй еще и еще. И все назовут тебя храбрецом. Дружит победа с умелым бойцом!..»

Заслуживают внимания опыты лирич. райка в сов. поэзии:

Я удачу,  
Я куд-кудачу!  
Яйца несу



В человечесьем лесу.  
Ряженный,  
Рифмами слаженный,  
Грубый,  
Неглаженный!  
Для ярмарок создан,  
Для свадеб задуман,  
Для судеб замыслен,  
Как скобка, захватан,  
Как сковородка, замаслен...

(В. Боков)

Елка, елка —  
сердце заёкало!  
Хваленые, смолёные,  
елки — возами.  
Весело на базаре!  
Вокруг холостых  
ходят сваты,  
сладили сделку,  
сватают девку!  
Притихли елки,  
Как на помолвке...  
Одна выпрямилась,  
тоненькая: —  
Возьми меня, тетенька!

(Э. Котляр)

Одна из самых популярных форм нар. поэзии, к-рую ввел в большую лит-ру А. Пушкин,— раёк, через столетие нашел свое место в сов. поэзии. Можно думать, что возрожденному Р. с. предстоит большое будущее.

**РАЗВЯЗКА** — исход событий, решение противоречий (конфликта) сюжета. Р. определяется завязкой. Но по воле автора развязка может быть и естественным, логическим выражением завязки, мотивированным всем ходом развивающегося конфликта, и ложной, привнесенной извне. Р. может быть внезапной, неожиданной, совершенно механически прерывающей развитие действия. В др.-греч. трагедиях такой силой, распутывающей своим вмешательством все противоречия, были боги. Во время представлений трагедий боги «спускались» на сцену на особой машине. В связи с этим возник термин *Deus ex machina*

(бог из машины), к-рый в переносном смысле начали применять к любым внезапным, никак немотивированным решениям противоречий в худож. произв.

**РАЗГОВОР** — жанр, к к-рому относятся художественные, публицистические, философские и научные произв., имеющие четкую и законченную форму беседы двух или мн. персонажей. Как особый жанр прозы и поэзии Р. принципиально отличается от диалога, использующегося в качестве одного из средств художественно-речевой характеристики персонажей в самых разнообразных жанрах. В Р. обычно дается острое столкновение мнений,— в результате к-рого выявляется т. з. автора на предмет спора, а часто и живое изображение людей, выражающих свои взгляды. Даже разговору с научной и философской тематикой, не входящему в область худож. лит-ры, указанные особенности жанра могут придавать яркость, увлекательность и значительную степень художественности. Особой разновидностью Р. следует считать т. н. «разговоры в царстве мертвых», авторы к-рых как бы оживляли давно ушедших с историч. сцены деятелей, заставляли их беседовать друг с другом и тем самым ставили и разрешали историко-культурные проблемы. Существуют и «разговоры», построенные как обращение к воображаемому собеседнику; в них взгляды и духовный облик этого собеседника раскрываются в прямой авторской речи.

**РАЗРЫВ-ТРАВА**, в рус. поверьях чудесное средство, разрушающее всевозможные запоры и узлы, а так же позволяющее овладевать кладами. Предания о Р.-т. перекликаются с легендами о цветке папоротника, распускающемся в ночь на Ивана Купалу.

**РАЙ**, (не вполне ясная этимология рус. слова связывается с авест. «богатство, счастье» и др.-инд. «дар, владение»), парадиз (греч. «сад, парк», из греч. – латин. paradises и обозначения Р. во всех зап.-европ. яз.), в христ. представлениях – место вечного блаженства, обещанное праведникам в будущей жизни. С точки зрения строгой теологии и мистики о Р. известно только одно – что там человек всегда с богом (раскаявшемуся разбойнику Христос обещает не просто Р., но говорит: «ныне же будешь со мною в Р.»); он соединяется с богом, созерцает его лицом к лицу (то, что на латыни схоластов наз. visio beatifica, «видение, дарующее блаженство»). Возможности человеческой фантазии блаженство Р. заведомо превышает: «не видел того глаз, не слышало ухо, и не приходило на сердце человеку, что приготовил бог, любящим его». Новый завет (в отличие от Корана) не дает чувственных и наглядных образов Р., но или чисто метафорическую образность притч о браке, о брачном пире и т.п., или формулы без всякой образности вообще (напр., «войти в радость господина своего»), дающие понять, что самая природа человека и его бытие «в воскресении» радикально переменяется («в воскресении ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают как ангелы божии на небесах»; «мы теперь дети бога, но еще не открылось, что бу-

дем; знаем только что, когда откроется, будем подобны ему, потому что увидим его, как он есть»). Еще путь Данте по Р. в конечном счете ведет к узрению троицы.

Что касается мифологизирующей, наглядно опредмечивающей разработки образов Р. в христ. лит-ре, иконографической и фольклорной традиции, то она идет по трем линиям: Р. как сад; Р. как город; Р. как небеса. Для каждой линии исходной точкой служат библ. или околобибл. тексты: для первой — ветхозаветное описание Эдема; для второй — новозаветное описание Небесного Иерусалима; для третьей — апокрифические описания надстроенных один над др. и населённых ангелами небесных ярусов (начиная с «Книг Еноха Праведного»). Каждая линия имеет своё отношение к человеческой истории: Эдем — невинное начало пути человечества; Небесный Иерусалим — эсхатологический конец этого пути, напротив, небеса противостоят пути человечества, как неизменное — переменчивому, истинное — превратному, ясное знание — заблуждению, а потому правдивое свидетельство — беспорядочному и незаконному деянию (тот же Енох ведёт на небесах летопись всем делам людей от начальных до конечных времён). Эквивалентность образов «сада» и «города» для архаического мышления выражена уже в языке (слав. град означало и «город» и «сад, огород», ср. градарь, «садовник», вертоград, нем. Garten, «сад»). Они эквивалентны как образы пространства «отовсюду ограждённого» (ср. выше этимологию слова «парадиз») и постольку умиротворённого, укрытого, упорядоченного и украшенного, обжитого и дружественного человеку — в противоположность «тьме внешней», лежащему за стенами хаосу (ср. в сканд. мифологии оппозицию миров Мидгард-Утгард).

Ограждённость и замкнутость Эдема, у врат к-рого после грехопадения Адама и Евы поставлен на страже херувим с огненным мечом, ощутима тем сильнее, что для ближневост. климатических условий сад — всегда более или менее оазис, орошаемый проточной водой и резко отличный от бесплодных земель вокруг, как бы миниатюрный мир со своим особым воздухом (в поэзии сирийс. автора 4 в. Ефрема Сирина подчёркивается качество ветров Р., сравнительно с к-рыми дуновения обычного воздуха — зачумлённые и тлетворные). Поскольку Эдем — «земной Р.», имеющий географическую локализацию «на востоке», в ареале сев. Месопотамии (хотя локализация эта через понятие «востока» связана с солнцем и постольку с небом, поскольку восток — эквивалент верха), заведомо материальный, дающий представление о том, какой должна была быть земля, не постигнутая проклятием за грех Адама и Евы, мысль о нем связана для христианства (особенно сирийс., визант. и рус.) с идеей освящения вещественного, телесного начала. Тот же Ефрем, опираясь на ветхозаветное упоминание четырёх рек, вытекающих из Эдема, говорит о водах Р., таинственно подмешивающихся к водам земли и подслащающих их горечь. В легендах о деве Марии и о святых (от повара Евфросина, ранняя Византия — до Серафима

Саровского, Россия, 18—19 вв.) возникает мотив занесённых из Р. целебных или утешающих плодов, иногда хлебов (эти яства, как и воды у Ефрема, символически соотнесены с евхаристией, «хлебом ангелов» — недаром в житии Евфросина плоды кладут на дискос — и стоят в одном ряду с Граалем). В качестве места, произращающего чудесные плоды, Р. можно сопоставить с садом Гесперид в греч. мифологии и с Аваллоном в кельт. мифологии. В «Послании архиепископа Новгородского Василия ко владыке Тверскому Федору» (14 в.) рассказывается, что новгородские мореплаватели во главе с неким Моиславом были занесены ветром к высоким горам, за к-рыми лежал Р., на одной из гор виднелось нерукотворное изображение «Деисуса» (Христос, дева Мария, Иоанн Креститель), из-за гор лился необычайный свет и слышались «веселия гласы», а к горам подходила небесная твердь, сходясь с землёй. Секуляризация темы Р. как сада в зап.-европ. иск-ве, начиная с позднего сев. средневековья, идёт по линии чувствительной идиллии среди зелени, с натуралистическим изображением цветов, источника, грядок и т. п.; позднее сад все больше превращается в лес, на подаче к-рого оттачивается чувство ландшафта.

Линия Р. как города имеет за собой очень древние и широко распространённые представления о «круглых» и «квадратных» святых городах (ср. «квадратный Рим», осн. Ромулом), отражающих своим геометрически регулярным планом устройство вселенной («круг земель»); Р. как сад, сближаясь и в этом с Р. как городом, тоже мог давать в плане правильный круг (как на миниатюре братьев Лимбург в «Богатейшем часослове герцога Беррийского», нач. 15 в.). Новозаветный Небесный Иерусалим квадратен; каждая сторона этого квадрата имеет по 12 000 стадий (ок. 2220 км), то есть её протяжённость представляет собой результат умножения чисел 12 (число избранничества и «народа божьего») и 1000 (полноты, космического множества); стороны ориентированы строго на 4 страны света, выявляя мистическое тождество срединного города и круга земель, причём каждая из них имеет по 3 ворот, показывая на каждую страну света образ троицы. Материалы, из к-рых выстроен город, светоносны; они уподобляются то «чистому золоту» и «прозрачному стеклу» (ср. соединение золота и стекла в технике христ. иск-в — визант. мозаики и зап.-европ. витража), то 12 самоцветам из нагрудного украшения, к-рое должен был носить др.-евр. первосвященник, то жемчугу, символизировавшему духовный свет. Поскольку весь город сияет «славой божией», сходной с ясписом, и освящён реальным присутствием бога, он уже не нуждается в храме как особом святом месте. Истекающая от престола бога «река воды жизни» и растущее «по ту и другую сторону реки» древо жизни, ещё раз обнаруживают в Небесном Иерусалиме черты сада Эдема. В ирл. «Видении Тнугдала» (сер. 12 в.) образ Р. как города подвергается устроению: иерархия Серебряного города, Золотого города и Города драгоценных камней, соответствующая иерархии на-

селяющих эти города святых. Если новоевроп. секуляризация темы Р. как сада вела к идеализированному образу природы, т. е. к идеологии натурализма, то секуляризация темы Р. как города вела к идеализированному образу общества и цивилизации, т. е. к идеологии утопии (урбанистические фантазии, начиная с позднего Возрождения; «Город Солнца» Т. Кампанеллы, «Христианополис» И. В. Андрее, где связь с новозаветным прототипом особенно очевидна, и т. п.).

Напротив, Р. как небеса есть принципиальная противоположность всего «земного» и, следовательно, трансцендирование природы и цивилизации. Конкретные образы, в которых воплощалась эта тема, заданы той или иной космологией: в ранних или низовых текстах — ближневост. (небеса, надстроенные над плоской землёй), но обычно аристотелевско-птолемеевской (концентрические сферы вокруг земного шара, сфера Луны как граница между дольным миром тления и беспорядочного движения и горным миром нетления и размеренного шествия светил, огненное небо Эмпирея, объемлющее прочие сферы и руководящее их движением, как абсолютный верх космоса и предельное явление божественного присутствия). Во втором случае христ. фантазия имела языческий образец — «Сновидение Сципиона» из диалога Цицерона «О государстве», рисующее блаженный путь отрешённой от земли и тела души к звёздам.

**РАПСОД** (греч. *rhapsodos*, от *rhapto* — шью и *ode* — песнь, или от *rhabdos* — трость и *ode* — песнь) — в древней Греции чтец-декламатор, исполнитель уже созданных ранее произв., в основном эпических. В пору оскудения героического эпоса пришел на смену аэду, певцу-импровизатору. Выступал на поэтич. состязаниях во время общественных празднеств. Для декламации самостоятельно составлял композицию из текста эпич. песен — поэм. Отсюда возможная этимология слова: Р. — «сшиватель песен». Вместо лиры, как у аэда, Р. держал в руке лавровую трость — символ права выступать на собрании. Отсюда вторая возможная этимология: Р. — «ведущий песнь с тростью в руке». Р. способствовали распространению гомеровских поэм. По преданию, со слов Р. в 6 в. до н. э. был записан текст «Илиады» и «Одиссеи». В классич. эпоху Др. Греции (5—4 вв. до н. э.) иск-во Р. стало частью театр. иск-ва и просуществовало до начала поздней античности (1 в. н.э.), приняв характер муз. мелодекламации.

**РАРОГ**, Рарашек (чеш. и словац.), рариг (укр.), в слав. мифологии огненный дух, связанный с культом очага. Согласно чеш. поверьям, Р. может появиться на свет из яйца, которое девять дней и ночей высидивает человек на печи. Р. представляли в образе птицы (обычно хищной чеш. *garoh*, «сокол») или дракона с искрящимся телом, пламенеющими волосами и сиянием, вырывающимся изо рта, а также в виде огненного вихря (ср. огнен-

ного змея и литов. Айтвараса). Возможно, образ Р. генетически связан с др.—рус. Сварогом и рус. Рахом (Страх — Рах рус. заговоров, воплощение огневого ветра — суховея), а также с иран. божеством Веретрагной, одна из инкарнаций к-рого — сокол. Табуированием и преобразованием того же имени можно объяснить и кашубск. Twarog и т. п. По-видимому, образ Р. как огневого духа (ранее, возможно, и божества) был общеслав.

**РЕКОМ**, в осет. мифологии божество плодородия, один из покровителей рода Царазоновых в Алагирском ущелье (Сев. Осетия), позднее божество иронской и туалъской этнических групп осетин. Считалось, что храм Р. (в Цейской котловине, близ селения Цей) построен им самим из брёвен, не поддающихся гниению, к-рые погружались сами собой в арбы, и волю везли их без проводника по назначенной дороге. В храме хранились зрительная труба Р., его шлем, стрелы и др. предметы, обладавшие чудотворной силой. В честь Р. в определённый день в году приносили в жертву баранов, быков, варили пиво и др. напитки и устраивали пир, на к-ром имели право присутствовать только мужчины. Однажды в день праздника к храму Р. шла женщина, несла на руках ребёнка и гнала перед собой барана, предназначенного в жертву Р. Когда женщина приблизилась к храму, вдруг задул сильный ветер, превративший её, ребёнка и барана в каменные изваяния. Р. приносит изобилие, урожай, охраняет скот, луга, отгоняет чертей и разные болезни, но может и наказать за ослушание. Р. требовал также, чтобы каждый охотник, убивший тура, оставлял его рога в храме, а из мяса животного приготавливал шашлык в честь святого, иначе охотник больше не сможет убить даже дичи. В нартском эпосе Р. возник одновременно с Мыкалгабырта и Таранджелозом из трёх слезинок бога, пролитых им по поводу гибели нарта Батрадза.

**РЕЛЯ** (искаженное — лира) — часто встречающееся название муз. инструмента, т. н. крестьянской колесной лиры (в России, на Украине).

**РЕМИНИСЦЕНЦИЯ** (от позднелатин. *geminiscentia* — воспоминание), в худож. тексте (преим. поэтическом) черты, наводящие на воспоминание о др. произв.. Р.— нередко невольное воспроизведение автором чужих образов или ритмико-синтаксических ходов; последнее чаще всего бывает следствием т. н. ритмической памяти. В отличие от заимствования и подражания Р. бывают смутными и неуловимыми (исключая ритмическую Р.), напоминая творческую манеру, характерный комплекс мотивов и тем к.-л. автора. Часто трудно установить грань между осознанной установкой автора на заимствование чужого образа и его бессознательной Р.

**РЕПЛИКА** (от франц. *réplique* — возражение), фраза, к-рую один персонаж произносит в ответ на слова другого; в широком смысле — любое компактное высказывание пер-

сонажа драмы. Известны, напр., *P. a part* (в сторону) — слова, сказанные как бы про себя, не слышно для др. действующих лиц. Значение *P.* возрастало по мере уклонения драмы от монологической риторики и упрочения в ней разговорной диалогической речи. В драме нового времени *P.* тяготеет к афористичности.

**РЕТАРДАЦИЯ** (от латин. *retardatio* — замедление, задержка), фабульный, или композиционно-сюжетный, прием, свойственный эпич. жанрам: задержка развития сюжетного действия, замедление рассказа о событиях (повествования в узком значении). Осуществляется посредством введения внесюжетных компонентов: статических описаний (развернутых пейзажей, интерьеров, портретов и т. п.), лирич. отступлений, возвращений к «предыстории» или «междуистории» героя и т. п.; нередко — посредством повторения однородных эпизодов (в сказке).

**РЕФАИМ**, в ветхозаветных преданиях древнейшие обитатели Ханаана, люди исполинского роста и огромной физической силы. Они были покорены родственными евреям моавитянами и аммонитянами, а ко времени исхода из Египта почти полностью исчезли с лица земли, сохранились очень немногие из них, напр. Ог, царь Васанский, железный одр которого «и теперь в Равве у сынов Аммоновых, дл. его девять локтей, а ширина его четыре локтя». Ещё во времена Давида существовали «сыны Рафы» (легендарного предка *P.*) — четыре брата, имевшие по шесть пальцев на руках и ногах и обладавшие гигантской силой. Одним из них был великан Голиаф, сражённый юным Давидом. С течением веков исчезнувшие *P.* стали отождествляться с обитателями подземного или подводного мира, заточёнными за грехи «в глубине преисподней» (шеола), с могущественными царями древних идолопоклонников, попавшими в ад. Их подземные судороги — причина землетрясений. Лишь при воскресении мёртвых окончатся их мучения — «восстанут мёртвые тела, ... земля извергнет рефаимов».

В апокрифических сказаниях *P.* отождествляются с «исполинами», рождёнными смертными женщинами от падших ангелов. Страшные чудовища, ростом в 18 локтей, с 16 рядами зубов, они впервые стали вкушать мясную пищу, а от убийства животных перешли к истреблению людей; именно *P.* изобрела оружие и начали кровопролитные войны. Благодаря опасным знаниям, унаследованным от падших ангелов, *P.* получили колоссальную власть над природой: они умели «охватывать небесный свод, способствуя низведению дождей». Особую разновидность *P.* составляли анаким — великаны с непомерно длинной шеей (нар. этимология от *anaq*, «шея»). *P.* погибли «от неразумия своего», истребляя друг друга, и после смерти стали злыми духами, ненавидящими людей. Лишь нек-рые из них, успевшие родить детей, сохранили свой облик в потомстве.

Конец «губившим землю» гигантам положил всемирный потоп. Из них одному только Огу удалось спастись в ноевом ковчеге. Исполинский рост унаследовал от Р. также богатырь и охотник Нимврод.

**РЕФРЕН** (от франц. refrain - припев). Стихи, повторяющиеся после каждой строфы или после определенного сочетания строф и придающие новый смысловой оттенок изображаемому. Иногда в песенных куплетах рефрен называют припевом.

**РЕЧИТАТИВ** — вок. муз. форма, не подчинённая симметрическому ритму, род певучего разговора.

По мере того как текст речитатива становится более лиричным и форма его расширяется, получая более содержательности в муз. отношении, речитатив бывает:

- сухой (secco)
- размерный (a tempo)
- певучий (ариозное пение).

Во всех трёх родах правильная, осмысленная декламация имеет большое значение.

Сухой речитатив имеет размер в четыре четверти. Аккомпанемент состоит из отрывистых аккордов без фигур и не выражает настроения, а только служит для указания певцу тональности и для подчеркивания знаков препинания. Аккорды берутся преим. там, где в речитативе есть перерыв. Иногда в промежутке между двумя фразами, имеющими перерыв, вставляется короткий ритурнель с фигурой, выражающей настроение. Такой речитатив имеет очень мало мелодического содержания. На каждый слог текста требуется только один звук. Форма такого речитатива неопределённая и находится в полной зависимости от текста. Певцом он исп. свободно, не в темп. Чередование тональностей произвольное, но все же не следует делать слишком частых и резких модуляций в отдаленные тональности. Перемена тональности соответствует перемене мысли в тексте. Если в такте речитатива нет аккордов, то капельмейстер не выбивает четыре четверти, а даёт только один взмах. Вок. партия такого речитатива пишется для голоса центрально, то есть в среднем регистре, выходя из него (вверх или вниз) лишь в моменты сильного драматич. настроения.

Речитатив размерный (a tempo) бывает в разл. счёте — 4/4, 3/4 и пр. Во время пения речитатива, не особенно богатого мелодией, аккомпанемент идёт сплошь, в виде аккордов, выдерживаемых или исполняемых тремоло. Проведенного мотива, то есть рисунка, в таком аккомпанементе нет. Форма неопределённая, чередование тональностей произвольное. На каждый слог приходится одна нота. Исполняется такой речитатив в темп и дирижируется сплошь.



Певучий речитатив (ариозное пение) — наиболее развитая форма речитатива. Вок. партия отличается мелодическим содержанием. На один слог слова могут приходиться иногда два и более звука. Как и размерный, этот речитатив не стеснен модуляционным планом. Форма чаще всего свободная. Муз. содержание аккомпанемента, в сравнении с предыдущими речитативом, богаче как в гармоническом, так и в ритмическом отношении; в нём проводится фигура (мотив).

Пение, имеющее округленность и большую законченность, но лишённое коленного склада, наз. ариозо. В вок. музыке часто пользуются смешением трёх промежуточных родов речитатива, переходя от одного к другому. Для всех речитативов может служить текстом проза.

**РЕЧЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ**, языковая форма выражения образного содержания произв. словесного иск-ва (см. Поэзия и проза). Худож. выразительность образа зависит от мотивированности в конкретном контексте использованных автором средств языка худож. лит-ры, материально же они могут ничем не отличаться от словарных и грамматических средств общенар. языка, а также от отд. фактов диалектной речи, просторечия и жаргонов, деловой и научной прозы, возможных и в Р. х. Так как творческий характер в той или иной степени отличает всякую «живую» речь, противопоставленность ей Р. х. обнаруживается лишь в плане содержания, применения, глубинного функционирования языка в худож. произв.. Для Р. х. типично непрерывное использование эстетической (поэтич.) функции языка, подчиненной задачам воплощения авторского замысла, тогда как в иных видах речи она проявляется лишь спорадически. В Р. х. язык выступает не только в качестве средства отображения внеязыковой действительности, но и в качестве предмета изображения. В драме, напр., «речи персонажей» получают характерологич. функции; и в др. жанрах для Р. х. типично активное сознательное преобразование средств языка; это проявляется и в самих способах организации существующих и вновь создаваемых языковых элементов, в их отборе, сочетании и употреблении. Те «приращения смысла» (В. В. Виноградов), к-рые они получают в динамической структуре худож. текста, зависят как от их потенциальной выразительности в системе языка, так и от приобретаемых ими внутритекстовых связей в композиции и сюжете произв.. С этой т. зр., напр., акцентируются связи слов в позиции рифмы, а на собств. семантическом уровне — связи собственных имен с их перифразами. В Р. х. становится относительной автономность таких явлений, как синтаксические инверсии, контрастные сопоставления в лексике, преобразование фразеологизмов, использование сравнений и иносказаний, метафор и каламбуров, звукописи и т.д.— вплоть до смысловых функций у метра. Там, где худож. текст не обнаруживает се-

мантических тропов, может усиливаться роль прямых значений слов и связей между ними, лексических и иных повторов, роль интонации и ритма и др. способов выражения образов автора и персонажей. От первонач. коллективного мифотворчества до современного многообразия личностных форм лит. произв. Р. х. развивается в условиях взаимодействия традиций и новаторства. На протяжении веков она сохраняет мн. стилистические фигуры и тропы, лишь постепенно освобождается от отд. безымянных устойчивых беллетристич. формул. Фольклор с его «поэтикой тождества» культивировал т. н. постоянные эпитеты, зачины и т.п. приемы

**РИТМ** (греч. *rhythmos* - соразмерность). 1) Повторность тех или иных сходных явлений через определенные соизмеримые промежутки. В узком смысле Р. - систематическое, мерное повторение в стихе определенных, сходных между собой единиц речи; чередование долгих и коротких, ударных и безударных слогов и т.д. "Ритм - это особенным образом оформленное движение" (О.Брик).

2) Закономерное чередование муз. звуков, одно из основных выразительных и формообразующих средств музыки. Муз. интонация как наименьший выразительный оборот мелодии обязательно включает в себя ритмический элемент. Иногда Р. выступает как наиболее яркий элемент темы, приобретая особое выразительное значение (напр., в первой теме 5-й симфонии Бетховена). Изолированный Р. служит для сигналов, для сопровождения шествий (напр., барабанная дробь) или танцев (напр., на дойре у узбеков). В вок. музыке Р. в известной мере отражает ритмику речи (особенно в речитативе) и метрику стиха. Однако в своей основе ритмическое строение мелодии определяется муз. закономерностями. Ритмическая организация звуков проявляется как в ближайших (напр., внутри такта и мотива), так и в более отдаленных их соотношениях. Отсюда возникают, напр., закономерности построения муз. фраз, предложений, периодов и более крупных разделов муз. формы. Основой этой организации служит соразмерность временных ритмических долей (ритмические единицы — целая нота, половинная, четвертная, восьмая и т. д.). Чередование опорных и неопорных долей образует метр (2-дольный, 3-дольный, 4-дольный и т. д.). В соответствии с данным метром звуки часто объединяются в ритмические группы (группы восьмых, шестнадцатых и пр.). При относительной простоте метра ритмический рисунок мелодии, аккомпанемента, каждого полифонич. голоса может быть весьма сложным и разнообразным. Несовпадение метрических и ритмических акцентов образует синкопу. Единство Р. и метра подчеркивается в теории музыки понятием метроритм. В нек-рых произв. муз. развитие основывается на многократном, настойчивом повторении характерной ритмической фигуры (напр., в 1-й части 7-й симфонии Бетховена) или на непрерыв-

но-пульсирующем ритмическом движении (в токкатах, перпетуум мобиле и т. п.). Часто в последующем развитии темы, при изменении интонационных ходов, сохраняются ее характерные ритмические обороты (напр., в преобразовании темы «Во поле березонька стояла» в финале 4-й симфонии Чайковского). Обычно в изложении и развитии муз. материала сочетаются единство и разнообразие Р. Характерно в этом отношении ритмическое варьирование, осуществляемое посредством дробления долей (ритмическая фигурация) или объединения нескольких долей в одну, увеличения или сжатия ритмической фигуры и т. п. Варьирование может вносить новые детали или приводить к полному переосмыслению муз. образа. Муз. развитие часто (особенно в произв. крупных форм) требует и более существенного разнообразия Р., вплоть до полного ритмического контраста. Музыка каждого народа отличается своими ритмическими особенностями, проявляющимися в своеобразной ритмической основе мн. нац. песен и танцев, а также в излюбленных ритмических оборотах. Специфическим Р. характеризуются и нек-рые муз. жанры, особенно танцевальные (напр., мазурка, полька, лезгинка и т. д.). В своей органичной связи со всеми др. выразительными средствами музыки Р. приобретает большое значение в образном отражении явлений реальной действительности. Он служит важным фактором в передаче эмоциональных процессов (напр., активный, порывистый или же плавный, спокойный Р.). Весьма значительна изобразительная роль Р. в создании разл. образов движения (напр., шествия, скачки, полета и т. п.), а также трудовых процессов.

**РИТМИКА** (от греч. *rhythmikos* — соразмерный, стройный), 1) наука о ритме в широком смысле слова, одной из отраслей кр. является стиховедение; 2) область стиховедения, смежная с метрикой (в 3-м значении) и изучающая законы строения стихотворной строки, преим. — ее ритмические вариации («сочетания стоп», в традиц. терминологии); 3) система ритмических вариаций разл. размеров стихотворных, употребительных в поэзии того или иного писателя, эпохи, культуры и пр. («ритмика пушкинского 4-стопного ямба», «ритмика рус. трехсложных размеров»- и т.п.). м. л. гаспаров.

**РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ** (от греч. *rhethor* - оратор). Стилистические обороты, употребляемые для усиления выразительности речи. К Р.ф. относятся: Р.вопрос, не требующий ответа, но имеющий лиро-эмоциональное значение; Р.восклицание, играющее роль усиления эмоционального восприятия; Р.обращение, когда вопросительная интонация сочетается с восклицательной.

**РИТУАЛ** (от латин. *ritualis* — обрядовый, *ritus* — религ. обряд), традиц. формы поведения, сопровождающие наиболее важные моменты жизнедеятельности коллектива (на всех социальных уровнях — семья, община, гос-во). В долитературном творчестве Р. вы-

ступает в синкретическом единстве с повествованием, сохранившемся в обрядовом фольклоре, в культовой практике (рецитация текстов Библии во время литургии), в светских церемониях (напр., исполнение героического эпоса на пирах, славословия), в нар. и традиц. театре (напр., кабуки). При этом Р. часто играет роль сценария (сюжетной схемы), к-рому подчиняются повествовательные тексты (пример — причитания, заговоры, исполняемые в контексте Р.). В случаях, когда Р. воспроизводит миф, т.е. акты человека или коллектива соотносятся с действиями культурных героев и богов, космогоническими процессами, миф можно рассматривать как план содержания Р. И напротив, в заговорах, при воспроизведении сказок с магическими целями и т.п. повествовательные тексты оказываются планом выражения Р. Связи с Р. очевидны и в необрядовом фольклоре, героическом эпосе, древней и ср.-век. лит-ре: напр., включение в эпич. тексты причитаний и др. жанров обрядового фольклора, формульность (особенно вопросно-ответные формулы, характерные для мн. сакральных текстов от «Ригведы» до рус. «Голубиной книги» и восходящие, по В.Н.Топорову, к ритуализованным космологическим описаниям) и, шире, «этикетность» ср.-век. лит-ры. Ритуально-мифологич. схемы во многом определяли и сюжетную структуру героического эпоса; напр., странствия героев в эпосе о Гильгамеше и в «Одиссее», включая сошествие в преисподнюю, — сюжет, характерный и для ритуализованных космологических описаний, шаманских мифов-камланий, прорицаний; ср. также оформившийся в средние века жанр видений загробного мира (вплоть до «Божественной комедии» Данте). Однако эти схемы и Р. уже не самоценны, но являются лишь фоном для деятельности героев. Гармонизирующие функции архаического Р. не удовлетворяют эстетику героического эпоса: так, Р. сватовства героя становится ареной для его подвигов, универсальный Р. социального единения — пир — ареной для распри (героические песни «Старшей Эдды»). Таким же образом и в восходящей к Р. антич. драме, в сюжете к-рой осн. коллизия может происходить из-за отношения к Р. (погребение брата в «Антигоне» Софокла или кровная месть в «Орестее» Эсхила), обнаруживается неспособность Р. выполнять, функции гармонизирующего начала в обществе, где распадаются родовые связи и выделяется героическая личность (А. Ф. Лосев). В христ. и ср.-век. лит-ре Р. лишен самостоятельной ценности по сравнению с духовной устремленностью к абсолюту. Вместе с тем вся ср.-век. культура была ритуализована, включая лит-ру, подчиненную условно-нормативным формам иерархического «этикета» (Д. С. Лихачев). Возникла опасность «механического» восприятия проповедуемых истин. Поэтому монотонная серьезность ср.-век. культуры могла прерываться «меховыми» антиритуалами, допускавшими полную инверсию Р. богослужения в сакральных пародиях («Всепянейшая литургия»). Такое «действие» парадоксальным образом способствовало утверждению осн. духовных ценностей.

**РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА**, метод в зап. (гл. обр. англо-амер.) лит.-ведении и культурологии, предельно сближающий фольклор, лит.-ру и др. виды иск-ва с мифом и ритуалом. Возник в 30-х гг. 20 в. как синтез ритуально-мифологич. направления в изучении древних культур (Дж. Фрейзер и «Кембриджская группа» его последователей) и аналитической психологии К. Г. Юнга. Лидер Р.-м. к. Н. Фрай считал соч. «Золотая ветвь» Фрейзера и работу Юнга о символах либидо руководством по теории лит-ры. Исследование Фрейзера исходило из признания приоритета ритуала над мифом; его последователи разработали теорию ритуального происхождения не только антич. театра, но и героического эпоса, всей священной лит-ры Др. Востока, антич. философии, а затем и ср.-век. эпоса, романа, сказки (в частности, работы Р. Карпентера, Г. Р. Леви, Ш. Отрана, П. Сентива). Ритуально-мифологич. теория в крайней форме — в трудах Ф. Рэглана и Э. Хаймана, где ритуально-мифологич. модели рассматриваются не как источник поэтич. фантазии, а как ее структура. Такому рассмотрению соответствовала теория архетипов Юнга, принятая поэтому на вооружение представителями собств. Р.-м. к. (М. Бодкин, Фрай, Р. Чейз и др.). Опираясь на Юнга, Р.-м. к. распространила ритуалистический подход к архаическим жанрам и памятникам на всю историю лит-ры, включая современность (этому способствовало и мифологизирование в самой лит-ре 20 в.: Дж. Джойс, Т. Манн, Т. С. Элиот, У. Б. Йитс). Р.-м. к. ищет в произв. не только мифологич. мотивы, символы и метафоры, сознательные и бессознательные, но прежде всего воспроизведение определенных ритуальных схем, особенно обрядов инициации, эквивалентных, по ее мнению, психологическому архетипу «смерти и нового рождения». Фрай утверждает абсолютное единство мифа, ритуала, архетипа и возводит к ним образы и жанры, разрабатывая своеобразную «литературную антропологию». Он соотносит четыре фазы природного цикла, отмеченные древними ритуалами, с мифами, архетипами, образами и жанрами, организованными в силу метафорического отождествления или ассоциаций по аналогии. Так, увязываются заря, весна, мифы о рождении героя, о воскресении, дифирамбическая и рапсодическая поэзия; или заход солнца, осень, смерть, миф об умирающем и воскресающем боге, трагедия и элегия. Наиболее интересные результаты достигнуты Р.-м.к. в изучении лит. жанров, связанных генетически с ритуальными, мифологич., фольклорными традициями, в анализе переосмысления древних поэтич. форм и символов (рыцарский роман, драма античности и Ренессанса, антич. и библ. символика в поэзии, творчество У. Шекспира, Дж. Мильтона, У. Блейка), во мн. отношениях аналогичный подход (притом весьма плодотворный) к изучению традиции можно найти в трудах сов. ученых: В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг и М. М. Бахтина. Слабая сторона Р.-м. к. в ее крайних проявлениях — полное сведение лит. произв. к традиции и поиски мифологич. основы всегда, во что бы то

ни стало; лит., т.о., растворяется в мифе, миф — в ритуале, лит-ведение — в этнологии и психоанализе. Р.-м. к. имеет точки соприкосновения с амер. «новой критикой» (особенно Н. Фрай) и более отдаленные — с французской. В частности, их объединяет решительное преобладание родового начала над индивидуальным, особое внимание к истокам в традиции, а также скептическое отношение к «биографизму».

**РИФМА** (от греч. *rhythmos* — плавность, соразмерность), созвучие концов стихов (или полустуший), отмечающее их границы и связывающее их между собой. Развилась из естественных созвучий синтаксического параллелизма; в европ. лит-ре зародилась не в стихах, а в антич. ораторской прозе (т.н. гомеотелевтон, фигуры стилистические). При переходе от антич. метрического стихосложения к ср.-век. более свободному силлабическому стихосложению в латин. и романских языках Р. осваивается поэзией как компенсирующее средство дополнит, организации стиха. Отсюда Р. распространяется и в герм. языки, вытесняя из них более древний аллитерационный стих, и в славянские, где нар. говорной стих был рифмованный, а песенный — обычно нерифмованный. Возможно, но не общепризнано семит. (сирийс., араб.) и кельт. (ирл.) влияния на это становление романо-герм. Р. Европ. поэзия средневековья рифмована целиком, а нового времени — по преимуществу; нерифмованный белый стих вводится как исключение (имитация античности) с 16 в. и становится массовым лишь в свободном стихе 20 в. Единицей рифмующего созвучия в силлабическом стихосложении служит слог (1-е ложные Р.: «сущий — вящий — делавший — змий...»); 2-е ложные: «сущий — дающий — делающий — знающий...»); в силлаботоническом стихосложении — группа слогов, объединенная ударением (на 1-м слоге от конца — мужские Р.: «огневой — роковой»; на 2-м — женские: «огневою — роковою»; на 3-м — дактилические; «огкевеющей — веющей»; на 4-м и далее — гипердактилические: «огневеющую — веющую»); в чисто-тоническом стихосложении — целое слово («огневой — от него — магниевый» и т.п.; классификация таких созвучий еще не выработана). Впрочем, под воздействием традиции и под иноязычным влиянием здесь часто встречаются смешанные случаи: так, в польск. силлабике из-за акцентных норм языка, а в рус. силлабике из-за польск. влияния 2-сложные Р. переходят в женские; так, современный рус. тонический стих по традиции избегает разноударных Р. Точность созвучия, требуемого для Р., определяется историч. меняющейся условностью; господствует установка на «Р. не для глаза, а для слуха», но реализуется она в разное время по-разному. Так, рус. Р. 18 в. требовала тождества всех звуков и, по возможности, букв («точная рифма»); но еще в 18 в. допускается Р. йотированная («силы — милый»; к ней близки мужские типа «я — меня»); с 1830—50-х гг. — приблизительная (с несовпадением заударного глас-

ного: «много—богу»), в 20 в. - неточная (с несовпадением согласных; усеченная: «пламя — память», «плечо — о чем»; замещенная: «ветер — вечер») и неравносложная («неведомо — следом»); ср. ассонанс и диссонанс. По наличию опорных звуков выделяются Р. богатые; по лексическим и грамматическим признакам — однородные (напр., глагольные) и разнородные, омонимические, тавтологические, составные («где вы — девы») и пр.; в начале эволюции Р. от синтаксического параллелизма однородные грамматические преобладают, потом — все больше избегаются. По взаимному расположению рифмических цепей различаются Р. смежные (aabb), перекрестные (abab), охватные (abba), смешанные (напр., тернарные, aabeeb), двойные, тройные и пр.; повторяясь, это расположение рифм служит важнейшим элементом строфики. В стихе Р. выполняет тройную функцию: 1) стихобразующую — как средство разделения и группировки стихов (подчеркивание стихоразделов, соотношенность рифмующих строк); 2) фоническую — как опорная позиция для звукописи целого стиха («распыленная рифма», напр. «...да что я, лучше что ли — из кожи вон, из штолен» у В. В. Маяковского); 3) семантическую — как средство создания «рифмического ожидания» появления тех или иных слов, с последующим подтверждением или нарушением этого ожидания (отсюда — важность использования Р. банальных, таких, как «радость—младость—сладость» и т.п., и оригинальных, «экзотических»). Во всех этих функциях Р. подчинена общему стилистическому целому стиха и в зависимости от соответствия этому целому ощущается как «хорошая» или «плохая».

**РИФМОВАННАЯ ПРОЗА**, текст, лишенный внутр. ритма, но распадающийся на отрезки, завершаемые рифмами. Когда границы отрезков совпадают с синтаксическими паузами, а рифмовка — парная, то Р. п. тождественна с раёшным стихом; когда границы и расположение рифм произвольны, то Р.п. звучит более прихотливо и не ощущается как стих («Высокий раёк» С.И. Кирсанова).

**РОГ** — один из древнейших духовых мундштучных инструментов. Изготавливался из полого рога животного, впоследствии из древесины, древесной коры, кости или металла. Первонач. Р. не имели отверстий в стенках, позднее (с 16 в.) появились боковые отверстия для изменения высоты извлекаемых звуков, клапаны. Р. применялся и применяется гл. обр. как пастушеский, охотничий, почтовый и военный сигнальный инструмент. В Др. Руси получил распространение как ратный муз. инструмент. Р.—прообраз мн. духовых муз. инструментов с т. н. коническим каналом.

**РОД ФОЛЬКЛОРНЫЙ, ЛИТЕРАТУРНЫЙ.** Определенный устойчивый способ худож. изображения жизни, повторяющийся в историко-лит. процессе. Различают три ос-

новых Р.: эпос, лирика и драма. Иногда выделяют самостоятельно лиро-эпич. и сатирический Р. Р. дифференцируются по жанрам и видам.

**РОЖОК.** 1) Название разл. рода духовых инструментов, напр. англ. рожок и др. 2) Рус. нар. духовой инструмент, род пастушьего рожка с боковыми отверстиями в стенках для изменения высоты извлекаемых звуков. Имеет форму конической трубки, часто с раструбом (из рога животного, древесины или металла). Мундштук Р. вырезается в узком торце трубки или делается приставным. На Р. можно извлечь хроматический звукоряд, но практически используется только диатонический. В России Р. (обычно без отверстий) применялись для сигнальных целей почти повсеместно; как муз. инструмент — гл. обр. в центральных и сев.-зап. районах. В Тверской и Владимирской губерниях уже в 18 в. были известны искусные исполнители на Р., а впоследствии появились и ансамбли. Здесь же были созданы и разновидности Р.: малый — «визгунок» и большой — бас. Общая дл. Р. 400—500 мм. «визгунков» — 320—350 басов 600—800 мм и более. Р. часто вводятся в состав орк. нар. инструментов.

**РОКАПИ,** персонаж низшей мифологии грузин; олицетворяет силы зла, возглавляет кудиани. В вариантах Р. выступает в облике костлявой старухи с большими зубами, длинным хвостом, огненными глазами. Наказанный богом Р. прикован к железному шесту, вбитому глубоко в землю. Р. каждый год пытается вырвать шест и освободиться из плена, но когда это ему почти удаётся, на шест садится птичка; Р. замахивается на неё палкой, птичка улетает, а шест снова уходит в землю.

**РОМАНС** (испан. *romance*, от позднелатин. *romanice*, букв. — по-романски, т.е. на испан., а не на латин. яз.), стихотворение, положенное на музыку или рассчитанное на такое переложение; обычно — небольшое лирич. произв., строфическое, со стихами средней дл., с характерной напевной интонацией.

**РУБАЙ** — четверостишие, как правило, философского содержания, в к-ром рифмуются первая, вторая и четвертая строки, а третья остается без рифмы. Иногда после рифмы следует редиф. Одна из самых распространенных стихотворных форм лирич. поэзии народов Востока.

Признанными мастерами Р. были Захириддин Бабур в тюркояз. поэзии и Омар Хайям — в иран. Вот образцы рубай Омара Хайяма:

Благоговейно чтят везде стихи корана,  
Но как читают их? Не часто и не рьяно.  
Тебя ж, сверкающий вдоль края кубка стих,  
Читают вечером, и днем, и утром рано.



Когда б я властен был над этим небом злым,  
Я б сокрушил его и заменил другим,  
Чтоб не было преград стремленьям благородным  
И человек мог жить, тоскою не томим. (Пер. О. Румера).

По происхождению Р. является устно-поэтич., нар. формой; в систему аруза размер Р. пунктуально не укладывается и допускает теоретически 24 варианта метра, из к-рых наиболее употребительны два. В фольклоре Р. имеет также названия дубайти (букв. «два бейта», обычно в размере хазадж) и таране («песенное» Р.). В письменной лит-ре появляется уже у поэтов 10 в. (Рудаки и др.) и неизменно служит для выражения лирич. темы, философски осмысленной и интерпретированной. Как правило, в первом бейте Р. дается посылка, в третьем полустишии — вывод, закрепляемый афористич. сентенцией четвертого полустишия. Однако такое построение не обязательно.

**РУЕВИТ**, в мифологии балт. славян бог войны, отождествляемый зап.-европ. хронистами с рим. Марсом. Его атрибуты — семь мечей у пояса и восьмой в правой руке. Дубовый идол Р. имел семь ликов. В культовом центре Коренице на юге острова Рюген из трёх храмов — Р., Поревита и Поренута — главным считался храм Р.; в одном из перечислений богов в др.-исл. «Книтлингасага» Р. стоит на первом месте.

**РУЙМОН**, в осет. мифологии змеевидное чудовище. Р. рождён от оленя слепым, однако он может стать зрячим и уничтожить людей. Чтобы этого не случилось, небесные духи поднимают его цепью на небо, там отрубают от него мечом куски и раздают их умершим, отчего последние снова молодеют и принимают тот возраст, в к-ром умерли.

**РУНГИС**, Рудзу рунгитис («ржаной Р.»). в латыш. мифологии дух зерна, к-рый приносит и насыпает зерно. Р. принадлежит к числу домашних духов; часто он принимает вид чёрной кошки [чему, видимо, способствует близость латыш. *gung'is*, собств. «круглый, ядрёный» (о человеке или животном) к латыш. *guncis*, «кот»]. Упоминается как мифологич. персонаж уже у Г. Стендера (18 в.).

**РУНЫ** (от финн. *runo* — песня) — нар. карел. и финн. эпич. песни, в к-рых поется о подвигах легендарных героев карело-финн. народа. В своде Р. отражены жизнь и быт древних певцов — пахарей, рыбаков и охотников, их борьба за счастье и независимость родины. Финн. фольклорист и общественный деятель Э. Ленрот (1802—84) в 1835 и 1849 гг. записал из уст нар. певцов отдельные Р. и объединил их в эпос «Калевалу», к-рый распадается на циклы, связанные с подвигами героев. Р. — короткий нерифмованный силлабический стих, насыщенный анафорами, аллитерациями (двустушия без рифм, с одинаковым количеством слогов). Своеобразная композиционная особенность рунического стиха

состоит в том, что каждая вторая строка его является слегка (с помощью синонимов) видоизмененным повторением первой. Это зависит от самого способа складывания и исполнения Р. Два певца садились друг против друга и пели Р., сопровождая себя на струнном инструменте — кантеле. Когда певец-импровизатор заканчивал свою строку, его товарищ, слегка варьируя, повторял ее, давая тем самым время первому сложить или вспомнить новую. Иск-во рунопевцов передавалось от поколения к поколению. Наиболее известные рунопевцы: А. и М. Перттунены, А. Малинен, А. Лехтонен, Л. Параске, Т. А. Перттунен, М. И. Михеева.

**РУСАЛКИ**, купалки, водяницы, лоскотухи и др., в слав. мифологии существа, как правило вредоносные, в к-рых превращаются умершие девушки, преим. утопленницы, некрещёные дети. Представляются в виде красивых девушек с длинными распущенными зелёными волосами (ср. южнослав. вил, зап.-европ. ундин), реже — в виде косматых безобразных женщин (у сев. русских). В русальную неделю, следующую за троицей, выходят из воды, бегают по полям, качаются на деревьях, могут зашепотать встречных до смерти или увлечь в воду. Особенно опасны в четверг — русальчин велик день. Поэтому в русальную неделю нельзя было купаться, а выходя из деревни, брали с собой полынь, к-рой Р. якобы боятся. На просьбы Р. дать им одежду женщины вешали на деревья пряжу, полотенца, нитки, девушки — венки. Всю троицкую неделю пели русальные песни, в воскресенье (русальное заговенье) изгоняли, «проводжали» Р. (или весну). Р. обычно изображала девушка, к-рой распускали волосы, надевали венок и с песнями проводжали в рожь. Вталкивая её в рожь, с криками разбегались, а Р. догоняла. Часто Р. изображали в виде чучела (иногда — обряженного ржаного снопа), несли его в поле и там оставляли на меже или разрывали и разбрасывали по полю. Известны случаи потопления чучела, сопровождавшиеся имитацией церк. отпевания. В этом варианте обряд проводов Р. испытал очевидное влияние «похорон Костромы». В южнорус. и поволжских областях известен ритуал «вождения русалки».

Образ Р. связан одновременно с водой и растительностью, сочетает черты водных духов (иногда Р. представляли в свите водяного) и карнавальных персонажей, воплощающих плодородие, типа Костромы, Ярилы и т. п., смерть к-рых гарантировала урожай. Отсюда вероятна и связь Р. с миром мёртвых: по-видимому, под влиянием христианства Р. стали отождествлять лишь с вредоносными «заложными» покойниками, умершими неестественной смертью. Возможно, название Р. восходит к др.-рус. языческим игрищам русалиям, известным по церковно-обличительной лит-ре. Возможно наименование русалий за-

имствовано славянами на Балканах, где антич. поминальные обряды носили название розалии.

**РУССКАЯ МУЗЫКА.** Древнейшие виды нар. муз. творчества сложились на Руси в период общинно-родового строя. Рус. песни разнообразны по содержанию, жанрам, формам и средствам выразительности: трудовые и обрядовые песни, лирика и эпос, былины и частушки, шуточные и плясовые песни, исторические песни и революционные гимны. Муз. склад песен характеризуется свободой и широтой мелодического развертывания, гибкостью ритма и метра, ладовым богатством (в протяжных песнях натуральные лады, в скорых — современная мажорно-минорная система). В нар. хор. пении получила развитие своеобразная форма многоголосия, осн. на подголосках. Многоголосие вошло и в нар. INSTR. музыку (инструменты: гусли, домра, позднее балалайка, семиструнная гитара, разл. разновидности гармони, баян); характерный ансамбль — хор рожечников. Нар. танцы: «барыня», «камаринская», ланце, метелица, перепляс, рус. пляска. Тесно связаны были с фольклором иск-во скоморохов (центры — Новгород Великий и Москва) и муз.-сценического представления (игры, действия, а также представления петрушки). При княжеских дворах, на охоте, в ратных походах звучали трубы, барабаны, рога; умельцы играли на смычке (смычковом инструменте), сопели (флейте), сурне (гобое). С утверждением христианства внедряется церк. пение. Заимствованное из Византии, оно вырабатывает в дальнейшем самостоятельные формы, отмеченные чертами нац. музыки. На протяжении нескольких веков в рус. церк. пении господствовало одноголосие — знаменный распев. К концу 17 в. московские певчие дьяки (патриаршие и государевы) по примеру польск. и укр. хоров усваивают многогол. партесное пение. Мастером духовного хор. концерта был Н. Дилецкий — укр.-рус. музыковед и композитор.

**РУССКАЯ ПЛЯСКА** — вид рус. нар. танца. К Р. п. относятся: хоровод, танцы импровизационного характера (перепляс, «барыня» и др.) и танцы, имеющие определенную последовательность фигур (кадриль, ланце и др.). В каждом районе эти пляски видоизменяются по характеру и манере исполнения и имеют обычно свое название, происходящее от названия местности или плясовой песни. Муз. размер обычно 2/4 или 6/8. Р. п. бывают медленные и быстрые, с постепенным ускорением движения.

**РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР** словесный (нар. поэтич. творчество). Р. ф- формировался в процессе образования др.-рус. народности, а затем рус. нации на основе традиций древних слав, племен и их историч. предшественников. До возникновения письменности и лит-ры на Руси фольклор был единственным видом худож. творчества, формой нар. памяти, выражением нар. мировоззрения. Однако и с появлением письменности, ставшей преим. дос-

тоянием верхних социальных слоев, эстетической потребности общества в целом еще долгое время удовлетворяются не только лит-рой, но и произв. устного творчества, создатель



и хранитель к-рых — гл. обр. трудовой народ. Р. ф. включает в свой состав прозаические и стихотворные жанры. К прозаическим относятся сказки, предания, легенды, бывальщины, устные рассказы. К стихотворным — эпич. песни (былины, историч. песни), сюжетные песни неэпич. склада (баллады, романсы), обрядовые песни (колядки, подблюдные песни, веснянки, троичко-семицкие и др.), лирич. песня и частушки. Р. ф. почти не знал стихотворных жанров непесенного характера. Исключение составляют нек-рая часть ритмизо-

ванных, иногда рифмованных пословиц и поговорок, прибаутки, присловья (напр., приговоры свадебных дружек) и связанный с ними «риск», а также нар. драма. Несколько особняком стоят загоаоры (иногда ритмизованные), причитания, стихотворные по форме, но отличающиеся особой манерой исполнения — протяжным речитативом. Специфической тематикой и своеобразием поэтич. приемов выделяются духовные стихи. Героическая и патриотическая тема нашла высокое худож. воплощение в эпич. песнях — былинах, складывавшихся в период борьбы рус. народа с монг.-тат. нашествием и возникновении нац. государства. Архаические формы эпики (мифологич. предания, древнейшая богатырская сказка, историч. баллады), известные фольклору др. народов, играли меньшую роль. Для рус. историч. песен характерна особая популярность сюжетов, связанных с крестьянскими антифеодальными восстаниями 17—18 вв. Р. ф. свойственны развитые формы обрядовой поэзии (календарные песни аграрного цикла, причитания), богатая традиция волшебной и социально острой бытовой сказки при несколько меньшем развитии сказок о животных, сюжетное и поэтич. богатство т. н. «долгой» песни, на позднем этапе — частушки, развитые формы драматизированной календарной и свадебной обрядности и сравнительно меньшая популярность вар. драмы. Сложен и менее изучен жанровый состав рус. рабочего фольклора, органически связанного В своих истоках с фольклором крестьянства и гор. шов. Только к кон. 19 в. стали развиваться жанры, отличные от традиц.: пролет, гимны, сатирические пески, политический куплет, сливавшиеся с революционной песней лит. происхождения, анекдот. Для Р. ф. характерна четкая жанровая дифференциация и выработанность специфически поэтич. особенностей каждого жанра. Вместе с тем в нар. традиции век-рые группы жанров, близкие по своей социально-бытовой функции, сливались в более обширные группы (напр., предания, легенды, бывальщины, устный нар. рассказ). Жанры Р. ф. в разные историч. периоды получали большее или меньшее развитие. Историч. песни стали особенно активно развиваться с 16 в., рекрутские песни — с возникнове-

нием регулярной рекрутчины (нач. 18 в.), частушки — со 2-й пол. 19 в. В 19 в. Россия была одной из немногих стран Европы, где фольклор жил еще полнокровной жизнью. Вместе с тем уже в 1-й пол. 19 в. в губерниях Центральной России скудна былинная традиция, еще очень богатая на рус. Севере, на Дону, в ряде районов Сибири. Со 2-й пол. века и особенно в сов. время постепенно исчезают из нар. репертуара мн. виды обрядовой поэзии (песни, причитания, заговоры), духовные стихи, полные суеверия бывальщины и др. Р. ф. свойственно не только жанровое многообразие, но и многослойность народнопоэтич. репертуара каждой конкретной эпохи. Так, в сер. 19 в. в одних и тех же рус. деревнях можно было услышать и древние заговоры, и аграрные заклинат. песни, восходящие к эпохе перехода вост.-слав. племен к земледелию, и духовные стихи, занесенные на Русь вместе с христианством, т.е. не ранее 10—11 вв., и былины, вк-рых отразилась Киевская Русь 11—12 вв., а также борьба русских с татарами (13—16' вв.), и песни о С. Разине (17 в.) и Е. Пугачеве (18 в.), о Крымской войне 1853—56 и т. д. Они продолжали бытовать не в силу историч. инерции, а потому, что воспринимались обобщенно и актуализировались в сознании исполнителей и слушателей. Важнейшей особенностью Р. ф. 17—19 вв. была выработанность общенац., особенно песенного, репертуара (значительно большая, чем, напр., в Германии или Италии) при сохранении локальных (областных) различий и вариантов, восходящих к периоду феодальной раздробленности, а также определявшихся своеобразием развития отд. областей на обширной территории расселения русских, бытовыми контактами с соседними (в т. ч. славянскими) народами. Самые ранние записи отрывков из фольклорных текстов (заговоры, загадки, песни) найдены в т.н. берестяных грамотах; более или менее регулярное записывание Р. ф. началось со 2-й пол. 17 в. Приемы научной записи вырабатывались в 18 в. и в 1-й пол. 19 в. Особую ценность представляют сб-ки былин «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», сб-ки П. Н. Рыбникова, А. Ф. Гильфердинга, А. Н. Афанасьева, П. В. Киреевского, П. В. Шейна, А. И. Соболевского, Е. В. Барсова и др. Фольклористика располагает сведениями об именах и судьбах создателей и исполнителей Р. ф. гл. обр. с сер. 19 в. В их числе одаренные сказочники, сказители былин, исполнительницы причитаний (вопленицы). Рус. писатели, начиная от древнейших летописцев в автора «Слова о полку Игореве», опирались на Р. ф., активно использовали его в своем творчестве. К фольклору обращались писатели разных общественных и эстетических устремлений. Интерес к нему как к важнейшему элементу нац. культуры особенно обострился в 19 в. Обращение к фольклору сыграло значительную роль в формировании нац. системы стихосложения, в осознании и выработке нац. особенностей новой рус. лит-ры, в освоении ею приемов изображения нар. быта, в борьбе за традиции вольнолюбия и патриотизма. В свою очередь, в репертуар нар. масс, особенно

с кон. 18 в., все больше проникают лит. произв. (напр., «Стонет сизый голубочек» И. И. Дмитриева, «Выйду я на реченьку...» Ю. А. Нелединского-Мелецкого, «Среди долины ровныя» А. Ф. Мерзлякова, «Смерть Ермака» К. Ф. Рылеева, песни А. В. Кольцова, стихи А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова). Этот процесс становится особенно интенсивным в кон. 19 — нач. 20 вв., в пору бурного развития рус. революционной. песни, и широко разворачивается в сов. время (песни Д. Бедного, М. В. Исаковского, А. А. Суркова, В. И. Лебедева-Кумача, М. А. Светлова и др.). Наряду с угасанием традиц. фольклорных форм получают распространение нек-рые новые формы нар. творчества, в т. ч. в виде худож. самодеятельности. Р. ф. испытывает все возрастающее воздействие лит-ры.

**РЫНЫБАРДУАГ**, в осет. мифологии повелитель болезней. Представлялся в облике страшного чудовища. Р. всё видит и замечает, где и как усердно люди молятся ему, и в зависимости от этого он избавляет их от болезней. Во время эпидемий и эпизоотий молодые люди группами обходили селения, к-рым угрожали болезни и распевали песни во славу Р. Люди давали им овец и коров, к-рых затем приносили в жертву, чтобы избавить людей и скот от страшной гибели. В ряде сёл Осетии есть святилища Р., одно из них в селении Цамат Дагомьского ущелья.

**РЮБЕЦАЛЬ**, в герм. низшей мифологии горный дух, воплощение горной непогоды и обвалов. Являлся людям в образе серого монаха, хорошим помогал, плохих сбивал с пути, заманивал в пропасть.

**РЮРИК, СИНЕУС И ТРУВОР**, в др.-рус. легендах генеалогические герои, первые рус. князья. Согласно т. н. легенде о призвании варягов (полный текст в «Повести Временных лет» под 859 — 62) приходившие «из-за моря» (Балтийского) варяги (др.-рус. название сканд. викингов) собирали дань с племён чуди, веси, словен и кривичей, чинили им насилие и были изгнаны ими. Из-за возникших усобиц эти племена решили поискать себе князя, к-рый владел бы ими «по праву». Они отправились к варягам, звавшимся русь, и призвали их на княжение: «Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет. Придите княжить и владеть нами» (этот летописный пассаж совпадает с формулой призвания саксов бриттами, согласно «Деяниям саксов» хрониста 10 в. Видукинда Корвейского, что позволяет предполагать для этих формул призвания общий эпич. источник). На княжение избрались три брата. Р., С. и Т. «с родами своими» и, взяв с собой «всю русь» (характерное обозначение дружины как «всего народа»), утвердились в города; старший Рюрик в Новгороде (по др. версии первонач. в Ладоге), Синеус в Белоозере, Трувор в Изборске. Братья Рюрика вскоре умерли, он же стал основателем династии. Существует «народная этимология» имен Р., С. и Т., приписывающая образы братьев Рюрика домыслу летописца,

неверно понявшего предполагаемый сканд. текст легенды: Рюрик пришел «со своим домом» («сине-хус») и «верной дружиной» («тру-воринг»). Однако др.-рус. легенда соотносится со сказаниями др. народов о переселении части (обычно трети) племени во главе с тремя (или двумя) братьями в далекую страну: ср. книжное предание о переселении асов из Азии в Скандинавию во главе с Одином и двумя его братьями, предание о призвании потомков Одина саксов Хенгиста и Хорсы «из-за моря» в Британию (они отправились туда на трех кораблях) и т. п. Предания о призвании князей — широко распространённый сюжет, как и основание культовых, гос., генеалогических традиций культурными героями — братьями: ср. Кия, Щека и Хорвина в предании об основании Киева, Сима, Хама и Навета, как первопредков всех народов (упомянутых и в начале «Повести Временных лет»), а также традиц. в средневековье деление мира на три части — Европу, Азию, Африку, известия вост. источников о «трёх видах русов» и т. п.

**РЯБИНИНЫ** — рус. сказители былин, отец и сын. 1) Трофим Григорьевич (1793, д. Гарницы Олонецкой губернии — 1885), его напевы записали М. Мусоргский и Н. Римский-Корсаков; 2) Иван Трофимович (1840-е гг., д. Середка Олонецкой губернии — г. смерти неизв.), в 1894 выступал с исполнением былин в Петербурге и Москве, его напевы записал А. Аренский.

## С

**СА**, согласно мифологич. представлениям чеченцев и ингушей, душа, к-рую имеют все объекты и явления живой и неживой природы; ассоциируется со светом. День связан с появлением С., ночь — с её сокращением до минимальных размеров (С. «находится в кулаке»). В более поздних поверьях лишь живые создания наделены С. В человеке сочетаются С. (духовное начало) и кровь (материальное начало). У спящего человека С. в облике какого-нибудь существа (в одном мифе — в облике мухи) временно покидает тело человека, чтобы попутешествовать. Проснувшийся воспринимает это «путешествие» как приснившийся ему чудесный сон (к-рый бывает пророческим).

**САБАКТ**, смараг, синтриб, в греч. мифологии три злых демона, заставляющих трескаться посуду в горшечных мастерских и металл в кузницах. Чтобы умиловить демонов, в кузницах держали непристойные статуэтки-апотропеи.

**САГИ** (др.-сканд. *saga*, от *segja* — сказывать), др.-исл. прозаические повествования. Сохранились в записях 2-й пол. 12—14 вв. Т.н. родовым (или исл.) С.— «Сага о Ньяле», «Сага об Эгиде» и др., авторство к-рых не установлено,— свойственны историч. и бытов. реализм, психологизм, эпич. простота. Влияние устной традиции более всего заметно в ранних произв. Существуют также С. о королях Норвегии («Хеймскрингла», ок. 1230, Снорри Стур-лусона, и др.). Их источники — устные предания, поэзия скальдов, рассказы очевидцев, документы. Характер хроник имеют С. о епископах, о вождях Исландии, написанные прсим. свидетелями событий. Для нек-рых из них характерны религ.-моралистические тенденции. Рыцарскими С. называют прозаичные переводы рыцарских романов. С. назван рус. пер. ирл. эпоса.

**САГУНДЖА** («четверо благородных»), в кор. мифологии священные растения (слива, орхидея, хризантема и бамбук), символизирующие мужество, дружбу, честность и творческую молодость.

**САДЖ** (араб., букв.— воркование голубки), в арабо-перс. поэтике — ритмически организованная прозаичная речь с использованием рифмы. Осн. на совпадении отд. слов текста «по метру и букве рави» (основе рифмы). Теоретиками аруза отмечены три разновидности С: мутавази, образуемого словами, помещенными в конце двух или более групп слов и совпадающими по метру, количеству букв и букве рави, мутарраф, при к-ром ключевые слова совпадают лишь по букве рави, имутавазин, когда ключевые слова совпадают по метру и могут стоять как в конце, и в начале соотнесенной с ними группы слов.



**САДЖИКСИН**, в кор. мифологии высшие духи, покровители земли и злаков. Генетически восходят к др.-кит. Шэ цзи. Впервые культ С. распространился в др.-кор. государстве Когурё в 4 в. В 783 в Силла был принят официально культ С., возведённый конфуцианством в государственный. С воцарением династии Ли в столичном городе Хансоне (ныне Сеул) под горой Инвансан были сооружены два храма духам земли (Куксадан) и злаков (Кукчиктан), к-рые считались опорой государства. Один символизировал восток, другой — запад. Возле них в направлении с севера на юг возвышались два столба, воплощавшие тело духов С. Трижды в году — в первых числах 2-й, 8-й и 12-й луны в столице в присутствии государя совершались великие жертвоприношения С.

**САДКО** — легендарный скomorох Новгородской Руси, гуслиар и певец; герой былины.

**САКИЙНАМЕ** — термин вост. классич. лит-ры. Лирич. произв. в стихах, воспевающее вино, веселье, беззаботную жизнь.

**САЛ** — (казах.) Исполнитель нар. песен, однако, отличается от акынов тем, что он, подобно рус. скomorоху, как-то по-особому одевается, как-то особенно ведет себя.

**САЛАМАНДРА**, по древним представлениям животное, способное жить в огне, не сгорая, своего рода субстанция огня. В то же время считалось, что С. способна затушить пламя необыкновенным холодом своего тела. В ср.-век. магии и алхимии С. считалась духом огня, составленным из его чистейших частиц, воплощением этой субстанции и символом философского камня в его красном воплощении. В ср.-век. иконографии С. символизировала праведника, хранящего покой души и веру среди превратностей и ужасов мира. Согласно нек-рым кабалистическим трактатам, для подчинения С. и овладения их сущностью следовало свести в стеклянный сосуд солнечные лучи при помощи системы зеркал, где из них кристаллизовалась солнечная субстанция.

**САЛАМУРИ** — груз. духовой инструмент типа флейты со свистковым устройством. Изготавливается из камыша, тростника или древесины. Имеет 5—7 боковых отверстий для изменения высоты извлекаемых звуков; применяется способ передувания.

**САЛЬМЕ**, в эст. мифологии дева, «невеста звезды». Согласно нар. песням, С. вылупилась из яйца, снесённого курицей. В сюжете небесной свадьбы к С. сватаются солнце, луна и звезда, старший сын Полярной звезды. С. отказывает солнцу и луне, потому что солнце портит посевы в засуху, а у луны слишком мн. обязанностей: она рано встаёт и следит за всем, что происходит. С. выбирает звезду за скромный нрав, и та уводит невесту, обещая спрятать её за облаками, превратить в вечернюю зарю. Образ С. возник под влиянием балт. мифов о небесной свадьбе.

**САМА** (авест., пехл.), Сам (фарси), Сом (тадж.), персонаж иран. мифологии. В «Авесте» С.— родоначальник Самов (Самидов), «сильнейший» из к-рых — Трита. В средне-иран. источниках С.— потомок Иимы, победитель дэвов и чудовищ (в т. ч. Ажи-Дахаки), подготовляющий окончательную победу добра над злом. С. отождествляется с Керсаспой (Гаршаспом), иногда считается его предком, иногда — потомком. В «Шахнаме», «Самнаме» С.— богатырь на службе у шахов Ирана (обычно — у Манучехра), он — отец Заля (Дастана), дед Рустама, брат (или сын) Наримана.

**САМАЭЛЬ**, Саммаэль, в иудейской демонологии злой дух, демон, часто отождествляемый с сатаной. Согласно «Мидраш Рабба» к Второзаконию С.— глава всех сатанов. Славянская «Книга Баруха» называет С. Сатаниилом. Другое имя (или эпитет) С.— Малхира, «ангел» или «царь зла». В послебибл. лит-рах известны предания о соблазнении Евы С., принявшим облик змея. Согласно «Пирке рабби Елиэзер» Каин был зачат Евой от С. «Таргум Псевдо-Ионафана» к Быт. 3, 6 рассказывает, что, как только Ева вкусила плод, перед ней появился ангел смерти С. В роли ангела смерти С. выступает и в мидрашистской истории о смерти Моисея: посланный отнять жизнь у престарелого Моисея, С., потерпев поражение от него в споре, удаляется. Бог отправляет его снова, но Моисей ударяет его жезлом, и С. улетает. В коптских гностических текстах С. выступает в роли злого демиурга. Он великий демон, владыка нижней части преисподней и хаоса («Трёхобразная Первая мысль»). Отождествляемый с враждебным ветхозаветным богом-творцом, С. иногда наз. Саваофом, иногда же Саваоф считается сыном С. Имена С. толкуются в коптских текстах обычно на почве араб. языка; С.— «слепой бог» или «бог слепых», Сакла — «глупый», Иалдабаот — «родивший Саваофа» (в коптских текстах иногда Аваоф) или «дитя хаоса».

В тексте, наз. «О происхождении Мира», где С. именуется также «Первый отец», содержится нар. этимология имени Иалдабаот: по воле Пистис София появился архонт из воды (в др. текстах, «Сущность архонтов», «Трёхобразная Первая мысль» Пистис София родила его сама). Увидев его, она сказала: «О, дитя, приди сюда». Поэтому он стал называться Иалдабаот. С. создал семь др. существ, один из к-рых — Саваоф. Обладая большой властью и не зная своего происхождения и никого, кроме себя, С. объявил, что он есть бог и нет другого бога, кроме него. Но появилась Пистис София и показала ему ошибочность его заявления. Тогда Саваоф возненавидел отца своего, Мрак, и мать — Бездну, и сестру — Мысль Первого отца. Когда Пистис София основала царство для Саваофа, С., завидуя последнему, породил Смерть, к-рый, будучи двуполым, создал семь сыновей. Те, в свою очередь, породили каждый по семь отпрысков. Т. о., были созданы 49 демонов (Зависть,

Гнев, Плач, Похоть и др.), в противовес им Зоэ (Жизнь), дочь Пистис София, отданная Саваофу, родила 7 сыновей, к-рые породили каждый по 7 добрых демонов. «Сущность архонтов» рассказывает также, что Зоэ дунула в лицо С., и её дыхание превратилось в огненного ангела, к-рый связал С. и бросил его в тартар, под бездну.

**САМАЯ**, самана—груз. старин. обрядовый нар. танец. Муз. размер 6/8. В наст. вр. исполняется девушками (по 3 в группе), в Пшаветии — мужчинами (муз. размер 7/4). Сценическое воплощение — в балете «Сердце гор» А. Баланчивадзе, поставлено В. Чабукиани (1938).

**САМБАРИС**, литов. божество плодородия. Литов. автор Бродовский в нач. 18 в. сообщает, что ежегодно на пасху С. подносят на белом платке три горсти семян и три куса от каждого блюда; еда пожирается собаками, а семена разбрасываются на землю. Важный элемент ритуала — варение пива, к-рое связано с образом С. (ср. его название *Alus Samberginnis*, «пиво С.»). Др. автор 18 в., Руиг, указывает две ипостаси этого божества: *Zembargus* — бог земли, соотносимый с рим. Плутоном (это же отождествление есть и у Бродовского), и *Zemberinnis Allus* — олицетворённое и мифологизированное пиво, связанное с С. Иногда высказывается мнение, что сближение Руигом имени С. с названием земли (литов. *zeme*) вторично. Действительно, название «С.» происходит от литов. *sambaris*, «складчина», «ссыпчина», крестьянский праздник по окончании уборки урожая; об этом празднике подробно пишет М. Преториус в 18 в., другое название праздника — «трижды девять», так как от каждого злака берут девять горстей, каждую из к-рых делят на три части, после чего 27 раз бросают зёрна в общую кучу). Тем не менее мотив связи С. с землёй весьма правдоподобен: пиво должно было соотноситься с божеством ферментации, связи к-рого с землёй несомненны: ср. *Раугупатис*, *Раугуземепатис*. Т. о., возможна реконструкция, согласно к-рой С. сначала обозначал ритуал, а позже был персонифицирован.

**САМОЗАРОЖДЕНИЯ СЮЖЕТОВ ТЕОРИЯ**, направление, сформировавшееся в европ. фольклористике во 2-й пол. 19 в. Основываясь на положениях антропологической школы (Э. Б. Тайлор, особенно А. Ланг, и др.) и сравнительном изучении фольклора, С. с. т., вопреки миграционной теории (теории «бродячих сюжетов»), выводила сходство фольклорных и ср.-век. лит. сюжетов из единства человеческой психики и общих закономерностей эволюции культуры. «Самозарождаясь» на основе сходных первобытных верований и обычаев, сюжеты наследуются позднейшими эпохами как — «пережитки» ранних стадий развития (напр., сюжеты, сохраняющиеся в современных европ. сказках, и т.п.). Последователями С. с. т. в европ. фольклористике были Р.Р. Маретт (Англия), В. Манхардт Г. Узе-нер, А. Дитерих (Германия), С. Рейнак (Франция) и др. В рус. фолькло-

ристике Александр Н. Веселовский считал С. с. т. и миграционную теорию взаимодополняющими друг друга: самостоятельно зарождаются простейшие мотивы, сложные сюжеты распространяются путем заимствования. В сов. фольклористике близкие взгляды высказывал В. М. Жирмунский: междунар. сказочные темы осн. на общности социальных отношений, обычаях и т.п. (ср. гипотезу В. Я. Проппа о происхождении волшебной сказки из обрядов инициации юношей—испытаний, завершающихся браком), однако конкретные сочетания эпизодов (мотивов), совпадающие в фольклорных произв. разных народов, свидетельствуют о заимствовании. Вместе с тем Жирмунский признает самостоятельное развитие нац. эпосов, редко заимствующих сюжеты у др. народов. Проблема сюжетного сходства нуждается не только в компаративистском подходе к изолир. сюжетам (как в С. с. т.); она требует единого рассмотрения сюжетов в системе нац. фольклора и межнац. историко-типологических отношений (Б. Н. Путилов).

**САНТУР**, сантури — струнный ударный инструмент, род цимбал. Распространен в Грузии, Армении, Азербайджане, Индии, Иране, Турции и др. странах.

**САРКАЗМ** (букв.— рву мясо) — высшая степень иронии, злая насмешка, как бы вырывающая зубами мясо. Элементами С. насыщена сатирическая лит-ра всех времен. Примеры С. можно найти и в рус. нар. поэзии. Так, в сб-ке П. Рыбникова помещена нар. песня «Вы раздайтесь, расшатнитесь, добрые люди»; это поет молодая женщина, выданная замуж за ненавистного ей человека, он возвращается домой из кабака пьяный и кричит, чтобы жена открыла ему ворота. Жена отвечает:

Как слышала невежин голосище,  
Потихоньку с постели я вставала,  
На босу ногу башмачки одевала,  
Ко воротам спехом поспешала,  
Поскорее я ворота запирала,  
Посмелее со невежей говорила:  
«Ты ночуй, успи, невежа, за воротми.  
Тебе мягкая перина — белая пороша,  
Высоко ли изголовье — подворотня,  
Соболино одеяло — лютые морозы,  
Шитый, браный положочек — частые звезды.  
Каково тебе, невежа, спать за воротми,  
Таково-то мне, младеньке, жити за тобою.  
За тобою, за твоею за удалой головою».

С. отличается от прямых форм обличения, напр. инвективы, т.е. обвинительной или бранной речи. С, в отличие от иронии, не свойственно «спокойное» отношение к предмету изображения или «игра» с ним. Напротив, С. отличает тон негодования, возмущения, поэтому широкое распространение С. получил в лирич. и дидактических жанрах, а также ораторском иск-ве. С. — одно из важных стилистических средств юмора и особенно сатиры.

**САТАНАИЛ**, Сатана, в слав. апокрифических сказаниях злой дух. Имя С. восходит к христ. сатане, однако функции С. связаны с архаическими дуалистическими мифологиями. В дуалистической космогонии С.— противник Бога-демиурга. В ср.-век. южнослав. и рус. «Сказаниях о Тивериадском море» Тивериадское (Генисаретское) озеро представлено как первичный безбрежный океан. Бог опускается по воздуху на море (ср. космогонический сюжет в книге Бытия) и видит С., плавающего в облике гоголя. С. называет себя богом, но признаёт истинного бога «господом над господами». Бог велит С. нырнуть на дно, вынести песок и кремень. Песок бог рассыпал по морю, создав землю, кремень же разломил, правую часть оставив у себя, левую отдав С. Ударяя посохом о кремень, бог создал ангелов и архангелов, С. же создал своё бесовское воинство.

Подобные мифы вплоть до 20 в. сохранялись у болгар, украинцев и русских: сатана — обитатель первичного океана (в виде водоплавающей птицы, чёрта в пене, в лодке; в некоторых сказаниях бог создаёт сатану из своей тени); бог велит ему нырять за землёй (иногда сатана сам предлагает богу создать землю). Сатана трижды ныряет, но лишь на третий раз, помянув божье имя, достаёт земли, утаив часть во рту. Бог творит землю, к-рая начинает расти на море и во рту у сатаны; тот выплёвывает утаённую часть, из неё возникают холмы и горы. По др. вариантам, бог засыпает на сотворённой земле, сатана пытается сбросить его в воду, тащит его в одну сторону, потом в другую — так по всем сторонам света, но земля разрастается, и сатане не удаётся утопить бога; напротив, он невольно совершает ритуал благословения земли, начертав крест во время своих попыток. Наиболее архаичный вариант дуалистического сказания, записанный в Заонежье, представляет Саваофа в виде белого гоголя, сатану в виде чёрного.

После творения земли, ангелов и бесов возгордившийся сатана пытается создать собств. небо, но архангел Михаил низвергает его и всю нечистую силу на землю — так появились нечисть и черти на земле. В серб.-хорв. дуалистических сказаниях сатана и падшие ангелы захватывают с собой солнце (или оно изначально находится в руках противника бога — Дуклиана, мифологизированного императора Диоклетиана, гонителя христиан: ср. изначальное пребывание светил у хозяйки иного мира Лоухи в финн. мифоло-

гии и т. п.). Архангел (или Иоанн Креститель) затевает с сатаной ныряние в море, и когда дьявол (или Дуклиан) ныряет, покрывает море льдом и уносит солнце на небо. Дьявол пробивает лёд, но настигает архангела уже на небе, вырвав часть его ступни (с тех пор у людей выемка в ступне).

Продолжением дуалистических космогоний с участием С. являются антропогонические мифы. Древнейший из них пересказан в «Повести временных лет» (1071): волхвы (языческие жрецы) поведали о том, как бог мылся в бане, вспотел и отёрся «ветошкой», к-рую сбросил с небес на землю. Сатана стал спорить с богом, кому из неё сотворить человека (сам он сотворил тело, бог вложил душу). С тех пор тело остаётся в земле, душа после смерти отправляется к богу. В позднейших вост.-слав. и болг. вариантах творение человека более приближено к ветхозаветному мифу: бог создаёт человека из глины и уходит на небо за душой, оставляя сторожем собаку, ещё не наделённую шкурой; сатана соблазняет собаку шубой или хлебом (усыпляет холодом) и оплевывает человека. По возвращении бог выворачивает свое творение наизнанку – из-за оплеванных внутренностей человек становится подверженным болезням. По болг. сказаниям, дьявол истыкал человека пальцем (шилом), чтобы душа в нем не держалась; бог заткнул все отверстия травами (к-рые стали лечебными), кроме одного, из к-рого исходит душа со смертью. По др. вариантам, дьявол тщится создать человека, подобного сотворенному богом, но у него получается волк, к-рого оживляет бог (волк откусывает дьяволу часть ноги, поэтому он хром). Такими же неудачами завершается подражание в творении овса – дьявол сеет сорняки; вместо коровы у него выходит коза и т.д.

В дуалистических поверьях славян очевидно влияние иран. мифологии, проводником к-рого на позднем этапе была богомильская ересь; слав. дуалистические мифы, в свою очередь, оказали сильнейшее влияние на финно-угорскую мифологию (Кугу Юмо и Керемета у марийцев, Ена и Омоля у коми и т.п.).

**САТИРА** (латин. *satira*), вид комического: беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения (и критики), разрешающееся смехом; специфический способ худож. воспроизведения действительности, раскрывающий ее как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное. С. «моделирует» свой объект, создавая образ высокой степени условности, что достигается «направленным искажением» реальных контуров явления с помощью преувеличения, заострения, гиперболизации, гротеска. Сатирик использует и др. виды комического (такие, как юмор и ирония), но для собств. С. характерна резко выраженная негативная окрашенность эстетического объекта. С. определяет специфику мн. жанров: басни, эпиграммы, бурлески, памфлета, фельетона, комедии и сатирического

романа. С — насущное средство общественной борьбы; на характер восприятия С. в этом качестве активно влияют обстоятельства историч., национального и социального развития. Чем всенароднее и универсальнее идеал, во имя к-рого сатирик творит отрицающий смех, тем «живучей» С, тем выше ее способность к «возрождению». Эстетическая «сверхзадача» С.— возбуждать и оживлять воспоминание о высших жизненных ценностях (добре, истине, красоте), оскорбляемых низостью, глупостью, пороком. Провожая «в царство теней все отжившее» (М. Е. Салтыков-Щедрин), С. тем самым защищает положительное, подлинно живое. По классич. определению Ф. Шиллера, впервые рассмотревшего С. как эстетическую категорию, «...в сатире действительность как некое несовершенство противопоставляется идеалу, как высшей реальности». Но идеал сатирика выражен через «антиидеал», т. е. через вопиющее отсутствие его в предмете обличения. Бескомпромиссность суждений о предмете осмеяния, откровенная тенденциозность — присущий именно С. способ выражения авторской индивидуальности, стремящейся установить непреходимую границу между собств. миром и предметом обличения.

**САФАИЛЬ**, сапаи, сабаи — ударный инструмент, род погремушки: два дерев. стерженька, на к-рых свободно укреплены 1—2 больших металлических кольца с маленькими металлическими колечками. Распространен в Узбекистане, Таджикистане и Китае.

**САФАР** — (гол) — (азерб.). Часть, глава дастана. Напр., в дастане «Короглу» имеется сафар «Поход Короглу в Арзрум».

**САХЛИС АНГЕЛОЗИ** («ангел дома», «домовой»), в груз. низшей мифологии дух, покровительствующий семье, охраняющий супружеские отношения. Ссора между членами семьи приписывалась гневу С. А. В этом случае ему приносили в жертву овцу или поросёнка, окропляя кровью жертвенного животного двери и стены дома.

**СВАДЕБНАЯ ПОЭЗИЯ**, народнопоэтич. произв., связанные с традиц. свадебным обрядом. Рус. С. п. включала песни, причитания, т. н. приговоры дружки (распорядителя свадьбы), метафорические диалоги, сценки, пословицы, поговорки, загадки, позже частушки и т.д. Осн. содержание С. п.—судьба невесты и её переживания. Причитания исполнялись самой невестой или её родственницами с просватанья до дня свадьбы, песни — преим. подругами невесты на предсвадебных вечеринках, в день свадьбы и позднее. Историч. эволюция форм семьи, брака и свадебного ритуала обуславливает замещение магич. элементов С. п. игровыми, а затем и общее постепенное её угасание.

**СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ** — песни, сопровождающие свадебный обряд. Жанровое разнообразие свадебных песен обусловлено историко-этнографической сложностью, эмо-

циональным многообразием входящих в свадебный обряд действий и моментов. Свадебные причитания исполнялись невестой до венчания, а также ее родными и подругами. Основное их содержание — прощание невесты со своей девичьей волей, картины тяжелых условий жизни молодой женщины в чужой семье мужа. Причитания придавали всему свадебному обряду глубоко эмоциональную драматич. окраску. В нек-рых местах они пелись на тот же мотив, что и похоронные причитания.

Свадебные величания исполняются во время свадебного пира — «столованья». По своему содержанию свадебные величания совершенно противоположны причитаниям. Они имеют радостный, праздничный характер. В них прославляются (величаются) лучшие качества человека: ум, красота, трудолюбие и т. п. На свадебном пире «обвеличивают» не только жениха и невесту, но также и всех гостей.

Собств. лирич. песни исполняются на протяжении всего свадебного обряда. Свадебные лирич. песни носят грустно-элегический характер. Их основное содержание — горькое замужество, печальная доля рус. женщины-крестьянки.

В свадебный обряд включается немало и веселых шуточных песен. Это «корильные песни», к-рыми девушки встречают жениха, пародийные «величания» во время свадебного пира и др.

К шуточным С. п. по своему содержанию и ритму примыкают разл. рода плясовые песни и припевки, к-рые сопровождали свадебную пляску. Исполняются плясовые песни речитативной скороговоркой. Их основное содержание юмористическое.

Но свадебный обряд — это не только пированье, веселье и пляска. Мн. его действия имели магическое значение. Магическая сила отдельных моментов обряда закреплялась спец. песнями-заклинаниями. Так, обряд посыпания молодых житом и хмелем сопровождался такими словами песни-заклинания:

Пусть от жита — житье доброе,  
А от хмеля — веселая голова.

**СВАРОГ**, Сварожич, в слав. мифологии бог огня. По данным др.-рус. поучений против язычества, культ Сварожича был связан с культом огня: язычники «огневи молят же ся, зовуце его сварожичем» («Слово некоего христороубца»). В слав. переводе хроники Иоанна Малалы (12 в.) С. отождествлён с др.-греч. Гефестом. В др.-рус. пантеоне особо тесные связи соединяли С. с Дажь-богом, названным в летописи сыном С. («... сего ради прозваша и богъ Сварогъ... и по семь царствова сынъ его именемъ Солнце, его же наричють Дажь-богъ... Солнце царь сынъ Сва- роговь еже есть Дажьбогъ», Ипатьевская летопись 1114 г.). Отрывок о Свароге, отце солнца, связан с вставкой о Совии в «Хронике» Иоанна Малалы.



Оба эти текста, видимо, отражают общую культурную традицию, связанную с введением трупосожжения. У балт. славян Сварожич (иначе называвшийся Радгостом, Radegast, Radigast, Redigost, Riedigost) почитался в культовом центре редариев Ретре-Радгосте как один из главных богов, атрибутами к-рого были конь и копьё (ср. Свентовита), а также огромный вепрь, согласно легенде, вышедший из моря (ср. вепря как зооморфный символ солнца). У чехов, словаков и украинцев со С. можно связать огненного духа Рагога; ср. также Страха (Раха) в вост.-слав. заговорах.

**СВИРЕЛЬ.** 1) Бытовое название духовых инструментов типа одноствольных и двухствольных флейт. 2) Рус. инструмент, род двухствольной продольной флейты: 2 нескрепленных дерев. ствола (300—350 и 450—470 мм). В верхнем конце ствола — свистковое устройство, в нижней части — по 3 боковых отверстия для изменения высоты звуков (по 2 на лицевой и по 1 на тыльной стороне). Стволы настроены между собой в кварту и дают в целом диатонический звукоряд в объеме септими. На С. возможно одногол. и двухголосное исполнение. 3) В лит-ре С. часто наз. многоствольную флейту Пана, в т. ч. кугиклы.

**СВЯТОГОР,** рус. былинный богатырь. В рус. былинном эпосе тяжести его не выносит «мать сыра земля», но сам он не может превозмочь тяги земной, заключённой в суме; пытаясь поднять суму, он уходит ногами в землю. В. Я. Пропп считал С. воплощением первобытной силы (его первая встреча с Ильёй Муромцем, к-рого С. кладёт в карман вместе с конём,— типичное деяние древнего великана), неприменимой и поэтому обречённой на гибель. Илья и С. примеряют гроб, встреченный ими на пути, тот оказывается впору С., к-рый не может снять крышки. Перед смертью С. с дыханием передаёт Илье лишь часть своей силы (герою нужна человеческая, а не великанская сила).

Гибель С. при безуспешной попытке вытянуть из земли «суму перемётную» и смерть в каменном гробу связаны с землёй: С. не может осилить землю, земля не может носить С. Земля и С. в нек-ром роде антагонисты; недаром С. похваляется: «Как бы я тяги нашёл, так я бы всю землю поднял». Вместе с тем С. связан с землёй, с её тёмными хтоническими силами: он лежит на земле или на горе (иногда — сам как гора) и, как правило, спит; он ложится в землю в каменный гроб. Владелец хтонической силы, он не в состоянии ни совладать с ней (отсюда мотивы хвастовства и бессмысленной демонстрации силы: С. позволяет Илье Муромцу трижды ударить его со всей богатырской силой, сравнивая эти удары с укусом комарика), ни найти этой силе применения — героически-воинского (как у Ильи Муромца и др. рус. богатырей, охраняющих границу) или хозяйственно-производительного (как у Микулы Селяниновича). С. изолирован от др. героев былинного эпоса (Илья Муромец нужен только для того, чтобы присутствовать при гибели С. и как

бы усвоить пагубные уроки чрезмерной и нецеленаправленной силы), не совершает никаких подвигов. В отличие от др. богатырей С. неподвижен, привязан к одному локусу (Святые горы). Святые горы, как и их обитатель и хозяин, противопоставлены в былинах Святой Руси. В одном из вариантов быliny С. сообщает своему отцу, что был далеко на Святой Руси, но ничего не видел и не слышал, а только привёз оттуда богатыря (характерно, что отец С.— «тёмный», т. е. слепой,— признак существа иного мира, ср. Вий). Совпадения названия места и мифологич. персонажа (Святая гора: Святогор), неразличение деятеля и места глубоко архаично. Связь С. с горой может оказаться непервичной. К тому же эта гора должна пониматься не как самое высокое святое место, а как преграда на пути, место неосвоенное, дикое. В этом смысле С. находится в одном ряду с такими же бесполезными хтоническими богатырями рус. сказок, как Горыня, Дубыня и Усыня: не случайно в одной из былин С. назван Горынычем, что соотносит его и с Горыней и со Змеем Горынычем. В реконструкции С.— хтоническое существо, возможно, открыто враждебное людям. В поздних версиях С. щадит Илью Муромца, передаёт ему свою силу (хотя и предлагает Илье третий раз вдохнуть его дух или лизнуть кровавую пену, что привело бы к гибели Ильи), сознаёт свою обречённость и проявляет покорность судьбе. В этом «улучшении» образа С. сыграл роль и внешний фактор — эпитет «святой». Но сам этот эпитет, как и всё имя С., является, видимо, результатом народно-этимологического «выпрямления» первонач. имени, близкому названиям типа Вострогор, Вострогот, принадлежащим мифологич. птице, связанной с горами в Голубиной книге («Вострогор — от птица да всем птицам птица»; «Вострогот птица вострепещется, а Фаорот гора вся да восколеблется» и т. п.). Др. формы, типа русского «веретник» (существо птицевеинной природы, вампир), делают возможным предположение о связи этих имён и имени С. с иран. божеством Веретрагнай, одна из инкарнаций к-рого — сокол; ср. также птицу Рарога. В этом контексте не только имя С., но и отдельные черты его (хвастовство, сверхсила, смерть, связанная с камнем или землёй, присутствие другого богатыря, не поддавшегося той же смерти) находят точные параллели в иран. мифе о каменном (камнеруком) богатыре Снавидке, погибшем от хвастовства.

**СЕЛА**, Сели, Стела, у ингушей и чеченцев бог грома и молнии, отец бога Елта, Села Саты, муж богини воды Фурки. С. подвластны люди, боги; в его бурдюках заключены стихии: из одного он выпускает снежную вьюгу, из другого — мороз, и т. д. Радуга — это лук С., к-рый он вешает на небо, молнии — его стрелы. Из-за непослушания ему окривел Елта; он обрекает на вечные муки героя Курюко, выкравшего у С. овец, воду, растения для людей, и героя Пхармата, похитившего у него огонь для нарт-орстхойцев. Согласно

более поздним представлениям, С. не столь всемогущ. Предводитель нарт-орстхойцев Сеска Солсау вступив с ним в единоборство, поломал ему рёбра, и нарт-орстхойцы угнали стадо белых баранов у Горжая, к-рый ежегодно совершал в честь С. жертвоприношения. В весенний месяц сели-бут («месяц С.») по ингуш. нар. календарю в святилищах С. совершали жертвоприношения; в молитвенных песнопениях, обращённых к нему, просили дождя и хорошего урожая.

**СЕМАРГЛ**, Симаргл (др.-рус. Семарьгль, Симарьгль, Сим-Рьгль), в вост.-слав. мифологии божество, входившее в число семи (или восьми) божеств др.-рус. пантеона, идолы к-рых были установлены в Киеве при князе Владимире (980). Имя С. восходит, по видимому, к древнему \*Sedmor(o)-golъ, «Семиглав» (ср. характерную для слав. богов поликефалию, в частности семиглавого Руевита). Согласно др., более спорной гипотезе (К. В. Тревер и др.), имя и образ С.— иран. заимствование, восходит к мифической птице Сэнмурв. Д. Ворт связывает С. с птицей Див. Функции С. неясны; вероятно, они связаны с сакральным числом семь и воплощением семичленного др.-рус. пантеона. Характерно, что в нек-рых текстах «Куликова цикла» имя С. искажено в Раклий, и это божество рассматривается как языческое, татарское.

**СЕНТЕНЦИЯ** (от латин. *sententia* — мнение, суждение), вид афоризма, краткое общезначимое изречение, преим. морального содержания, в изъявительной или повелительной форме («мера важнее всего», «познай самого себя» — С. легендарных «семи греческих мудрецов»); часто украшено параллелизмом, антитезой, стилистическими фигурами повторения и пр. Занимает промежуточное положение между безымянной фольклорной поговоркой и индивидуализированным авторским афоризмом; при усилении философского содержания сближается с гномой, дидактического — с максимой, а будучи вписана в конкретную ситуацию, становится апоф(т)егмой или хрией. Усердно использовалась в лит-ре античности, Возрождения и классицизма (вт.ч. для заострения концовки, кульминации и т. п.).

**СЕРАФИМЫ** («огненные», «пламенеющие», от корня *srp* со значением «гореть», «сжигать», «обжигать»), в иудаистич. и христ. мифологиях ангелы, особо приближённые к престолу бога и его прославляющие. Их описание содержится в ветхозаветной Книге пророка Исайи: «у каждого из них по шести крыл; двумя закрывал каждый лицо своё, и двумя закрывал ноги свои, двумя летал...». Один из С. очищает уста пророка, коснувшись их горящим углем, к-рый он берёт клещами с жертвенника, и этим prepares его к служению. Этот образ составил один из распространённых сюжетов христ. иконографии. В рус. лит-ре сюжет использован в стих. А. С. Пушкина «Пророк».

Подобно херувимам, С. отражают древнейшие ближневост. представления о крылатых сверхъестественных существах с охранительными функциями. Этимологическая связь С. (в их близости богу) с огнём, пыланием осложняется их ассоциацией со змеями, также, в свою очередь, многообразно связываемыми с огнём и обозначаемыми тем же словом (в т. ч. Медный змей), более того — с крылатыми драконами. Др.-вавилонская параллель к С.— шестикрылый демон, в каждой руке держащий по змее (изображение на рельефе, найденном в Тель-Халафе, Северная Сирия).

«Книга Еноха», насыщенная описаниями ангельских чинов, помещает С. вместе с херувимами на шестое небо и передаёт их в ведение архангела Гавриила. В христ. традиции — по классификации Псевдо-Дионисия Ареопагита (5 — нач. 6 вв.) С.— первый чин, составляющий вместе с херувимами и престолами первую триаду, характеризующую непосредственной близостью к богу.

**СИМВОЛ** (от греч. *symbolon* — условный знак) — предметный или словесный знак, условно выражающий сущность к-л. явления с определенной т. з., к-рая и определяет самый характер, качество С. (революционного, реакционного, религиозного и др.).

С. могут служить предметы, животные, известные явления, признаки предметов, действия и т. п. (напр., лотос — С. божества и вселенной у индусов; хлеб-соль — С. гостеприимства и дружбы; змей — С. мудрости; утро — С. молодости; голубой цвет — С. надежды; символичны танцы, обряды).

Происхождение С. очень древнее, хотя в конкретных историч. условиях возникают и новые С. или изменяется смысл старых (напр., свастика — древний С. древа жизни, теперь — С. фашизма; голубь — древний С. кротости, в наши дни — С. мира).

В основе своей С. имеет всегда переносное значение. Взятый же в словесном выражении — это троп. В С. наличествует всегда скрытое сравнение, та или иная связь с явлениями быта, с явлениями историч. порядка, с историч. сказаниями, верованиями и т. п. (напр., крест как символ христианства, распятого Христа и т. д.). Особенно мн. С. встречается во всех религиях, а также в нар. поэзии.

В иск-ве С. имел всегда (имеет и сейчас) особо важное значение. Это связано с природой образа, осн. категории иск-ва. Ибо в той или иной мере всякий образ условен и символичен уже потому, что в единичном воплощает общее.

**СИМД** — осет. нар. танец. Муз. размер 4/4, 2/4. Темп медленный. Характер танца плавный, сдержанный. С. обычно сопровождается игрой на гармонии (играет женщина, стоящая в центре круга), иногда — пением сатирических частушек (т. н. С.-чепена — танец-сатира).

**СИНЕКДОХА** (греч. *synekdoche*, букв.— соотнесение), словесный прием, посредством к-рого целое (вообще нечто большее) выявляется через свою часть (нечто меньшее, входящее в большее); разновидность метонимии.

**СИНКОПА** (греч. *synkope*, букв.— отрубание, усечение), 1) в лингвистике — выпадение звука или группы звуков из середины слова («перекреститься» вместо «перекреститься»); 2) в стиховедении — сдвиг ударения с сильного места стиха на слабое; в классич. рус. метрике не допускается, но обычен в рус. частушках, укр. коломыйках и их лит. имитациях. Термин не общепринят; иногда вместо С. говорят о «ритмической инверсии» или переакцентуации.

**СИНКРЕТИЗМ** (от греч. *synkretismos* — соединение) — первонач. слитность элементов, впоследствии выделяющихся в самостоятельные образования. Употребляется по отношению к разл. явлениям в области идеологии (иногда с определением: идеологический С., первобытный С., худож. С., хоровой С.). В теории иск-ва означает: 1) нерасчлененность ранних форм идеологии, соединявших в одно целое религиозно-философское и худож. мышление человека родового строя (напр., мифология); 2) виды иск-ва, в к-рых элементы музыки, пения, танца, пантомимы составляют единое, нерасчлененное целое (напр., игры-танцы людей доклассового об-ва, нар. хороводы, игры, нар. драматич. творчество); 3) ранние формы словесного иск-ва, в к-рых в нерасчлененном состоянии находятся элементы лирики, эпоса, драмы. Теория С. берет начало в просветительской эстетике 18 в. (Броун Д., *Рассуждение о поэзии и музыке...*, 1763). Идея С. была воспринята рядом деятелей культуры 18—19 вв. (А. Смит в Англии, Ф. Ж. де Шастелю во Франции, И. Эшенбург, Гердер, Гёте в Германии, Державин в России). О первонач. слитности поэзии и музыки писал Белинский. Теория и термин оформились окончательно к 1890-м гг., особенно в трудах А. Н. Веселовского и В. Шерера. Идеалистическую трактовку С. дал Е. В. Аничков, материалистическое объяснение — Г. В. Плеханов. Наряду с общепринятым употреблением термина имеются случаи применения его к ср.-век. письменности, являвшейся универсальной формой идеологии («синкретическая лит-ра»). Термин «С.» неверно отождествлять с термином «синтетическое иск-во», а также употреблять его в качестве оценочной категории в значении «примитивного», «неразвитого» и т. п. иск-ва. Он означает исторически обусловленную, своеобразную, обладающую качественной спецификой и своими достоинствами форму иск-ва, преим. нар. иск-во (фольклор).

**СИТАР**, ситар — нар. струнный инструмент лютневого семейства. Распространен в Индии, а также в Узбекистане, Таджикистане (сетор) и др. странах Средней Азии. Состоит из дерев. выпуклого корпуса и длинной шейки с навязными ладами (16—18). Имеет 3 ос-

новных и до 10 резонансовых струн. Настройка большей частью по квартам и квинтам. В Индии С. (часто со вторым тыквообразным резонатором вверху шейки) — щипковый инструмент, в Узбекистане и Таджикистане — часто и смычковый (сестар).

**СКАЗ** — 1) название повествовательного произв. рус. фольклора, выдержанного в форме бытового говора. 2) Речитативная манера исполнения сказителями рус. былин. 3) Особая форма авторской речи, проводимая на протяжении всего худож. произв. в духе языка и характера того лица, от имени которого ведется повествование. В манере С. написаны «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя, нек-рые вещи Н. Лескова, отчасти «Петербург» А. Белого.

**СКАЗАНИЕ** — поэтич. произв., относящееся к группе по преимуществу прозаических повествований с историч. или легендарным содержанием. Среди сказаний различают предания, легенды, были и др. виды. Хотя С. и касается нек-рых действительно имевших место в истории событий и нередко говорит о реальных лицах, оно не содержит историч. достоверности во всех подробностях, а порой и в самой основе. Подобно мн. произв. устного творчества, С. воспроизводит реальность в образах, исполненных вымысла. Для С. как повествования о прошлом характерна известная ретроспективность в изложении событий, осложненная особым пониманием прошлого с позиций более позднего времени. Чем древнее С., тем сильнее на нем печать фантастического вымысла. На этом основании различают древнейшие, мифологич. С. и более поздние, историч. С. В числе последних — С. о возникновении отдельных городов (напр., об основании Киева), о битвах (напр., о падении Рязани, сожженной монголо-татарами) и о др. памятных событиях. Вследствие своего историко-познавательного значения нар. С. очень рано перешли в письменность, приняв ее характер. Таковы в др.-рус. лит-ре «Сказание о граде Китеже», «Сказание о Мамаевом побоище», «Сказание о князьях Владимирских», «Сказание об Индийском царстве» и пр. Как примету своего прежнего бытия в качестве вида фольклорного творчества книжно-письменное С. долго сохраняло анонимный характер. Бесспорно, однако, что С. в лит-ре обязано своим происхождением определенным лицам, хотя и могло воспринять дополнения и поправки др. лиц в последующее время.

**СКАЗИТЕЛЬ** — исполнитель нар. эпич. песен. Иногда С. называют и сказывающего сказки, а также индивидуальных мастеров- профессионалов — акынов у казахов, кыргызов, певцов-импровизаторов у др. вост. народов. Это обязывает различать среди С. певцов двух типов: исполнителей фольклора и творцов самостоятельных произв.. Мастерство С. первого типа выражается в следовании массовым народно-поэтич. традициям, в сохранении их, развитии их в соответствии с требованиями того коллективно-творческого начала,

к-рое заложено в устных произв. народа. Личный вклад такого С. в коллективный фольклорный процесс не совершается в виде неповторимо своеобразного творческого акта, что обычно в проф. иск-ве индивидуальных мастеров-художников. Творчество такого С. осуществляется в типовых поэтич. формах. С. выбирает из существующих готовых поэтич. форм те, к-рые ему ближе всего, и пользуется ими более или менее постоянно в своем исполнении. На учете этого осн. новейшие попытки атрибуции текстов нар. творчества — отнесение их к определенным С., местным «шкодам» их. С. второго типа — импровизаторы и сочинители — тоже опираются на традиции, но свободно преобразуют их и выступают как индивидуальные художники. Их работа подобна творчеству поэта-профессионала, хотя и осуществляется в виде устных импровизаций. Наиболее выдающихся С. дал рус. север (Олонецкий, Онежский, Вологодский, Архангельский края); известные С. в дореволюционное время — Т. Рябинин и М. Кривополенова, в сов. эпоху — М. Крюкова, Ф. Коньшков, М. Голубкова.

**СКАЗКА** — один из основных жанров нар. устно-поэтич. творчества. С. — преим. прозаический худож. устный рассказ фантастического, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел. Термином «С.» называют разнообразные виды устной прозы: рассказы о животных, волшебные истории, авантюрные повести, сатирические анекдоты. Отсюда — разнобой в раскрытии термина «С.» и в определении специфических жанровых особенностей С. С. возникла в доисторич. времена и играет большую роль в устном творчестве всех народов на разл. этапах его развития. Она отражает мировоззрение народа в разные эпохи его жизни, его отношение к действительности, его борьбу за независимость, его мечты о будущем. Живя в веках, передаваясь из уст в уста, С. меняется в зависимости от того, как меняется порождающая ее действительность.

В С. разных народов мы видим часто сходные идеи, темы, сюжеты и образы. Это объясняется тем, что они являются созданием трудового народа, что в них отразились сходные экономические и историч. условия. Однако С. каждого народа имеют ярко выраженный нац. характер.

Рус. С. чрезвычайно многообразна, богата, исключительно велика ее худож. значимость. Ее нац. специфика сказывается в языке, в бытовых подробностях, в характере пейзажа, в том, что в ней рисуется уклад рус. жизни, преим. крестьянской, определенные социальные отношения, но прежде всего в ее идейной направленности, в ее подлинном гуманизме, в к-ром кроется секрет ее жизнеспособности и в наши дни. До сих пор нет единой научной классификации С. Однако можно выделить наиболее характерные группы С.: это С. о животных, волшебные С., авантюрные и бытовые. С. о животных занимают вид-

ное место в фольклоре народов Севера, народов Африки, Полинезии и Северной Америки. В рус. сказочном репертуаре их сравнительно мало, наиболее популярны С. о лисе. В наст.вр. С. о животных бытуют гл. обр. как детские. Первонач. же, возникнув на ранней стадии развития об-ва, они играли производственную роль, несли в себе элементы мифологии, и нек-рым из них придавалось магическое значение. С течением времени С. утратили свой мифологич. и магический, характер, приблизились к нравоучительной басне, стали складываться на иной основе. В них отчетливо стали звучать социальные мотивы. Также как С. о животных, к доклассовому об-ву генетически восходит и большая часть волшебных С. В них можно обнаружить черты феодальных отношений, отразилась в них и эпоха капитализма. Обновляясь и трансформируясь, волшебная С. дожила и до нашего времени. Особенно Популярна она в детской среде. Мировое распространение получили волшебные С. о Спящей красавице, Золушке, Красной Шапочке. Излюбленными волшебными С. в рус. репертуаре являются сказки о змееборце, о трех царствах, о волшебном кольце, о чудесном бегстве. Положительные герои волшебных С. — Иван-дурак, Елена Прекрасная, Василиса Премудрая и др. — носители высокой морали, воплощение нар. идеалов. Светлому миру положительных сказочных героев и их помощников противопоставляются темные силы сказочного царства — Кащей Бессмертный, Баба Яга, Лихо Одноглазое. Богатая словесная орнаментика волшебной С. (присказки, концовки, сказочные формулы, троичность) соответствует ее чудесному содержанию. Авантюрные С. — в большинстве своем более поздние по возникновению, нередко книжного и городского происхождения.

Остротой своего социального содержания отличаются т. н. бытовые С. Близкая к анекдоту эта С. метко и зло высмеивает людские пороки: лень, упрямство, глупость, жадность. Особенно характерны для рус. сказочного репертуара сатирические С. о попах и барах. В этих С., рисующих победу мужика над глупым и жестоким барином, над жадным и сластолюбивым попом, нашли свое выражение чаяния и ожидания народа, его уверенность в конечной победе над эксплуататорами.

Рассмотренные группы С. не исчерпывают всего их многообразия; можно назвать еще популярные, особенно в детской среде, докучные С. и С.-перевертыши. Последние нередко служили образцом для детских С. проф. писателей, в частности для К. И. Чуковского.

Лучшие сб-ки - С. отдельных народов вошли в сокровищницу мировой лит-ры и неоднократно переводились на десятки языков: сб-к вост. С. «Тысяча и одна ночь», немецких, составленных братьями В. и Я. Гримм, русских, составленных А. Н. Афанасьевым, и др.



**СКАЗОЧНИКИ**, рассказчики сказок, владеющие большим или меньшим сказочным репертуаром. Рассказывая традиц, сказку, С. вносят в нее новые черты, меняют ее в зависимости от степени своей одаренности, запросов аудитории. С. отличаются друг от друга составом репертуара, идейной направленностью, манерой сказывания. Большую роль в формировании сказок у всех народов сыграли проф. С. Наиболее известным С. в России 19 в. был самарский сказочник Абрам Новопольцев. Среди сов. С. выделяются А. К. Барышникова (Куприяниха), А. Н. Королькова и др.

**СКАЛЬД** (от сканд. *skald* — поэт, певец) — поэт дописьменного художественно-словесного творчества, занимавший видное положение при дворах сканд. правителей. Первые С. — норвежцы. Осн. сведения о поэзии С. содержатся в «Младшей Эдде» — своеобразном учебнике поэзии С. Устная традиция передавалась от поколения к поколению, произв. С. исполнялись без муз. сопр. и дошли до нас в отрывках, вставленных в прозаические саги. Основная масса стихов сочинена С. в 10—13 вв. Наиболее известные виды поэзии С.: хвалебная песнь (т. н. драпа), хулительная (т. н. нида) и отдельные строфы о случившихся фактах (напр., о встрече в пути, о торговой сделке). Хвалебная песнь подразделялась на: «щитовую» (песнь о подвигах, изображенных на щите), песнь «выкуп за голову», к-рой С. спасал свою жизнь. Драпа сочинялась по образцу: вступление-обращение, хронологически точный рассказ о человеке, к-рому посвящена песнь, концовка-обращение. За хвалебные песни С. получали богатое вознаграждение. Хулительные песни запрещалось воспроизводить. Характерная черта поэзии С. — усложненный поэтич. язык. Особое внимание уделялось поэтич. форме: широко использовались замысловатые аллегорические перифразы (т. н. кеннинги), состоявшие из двух и более существительных (корабль — «конь мачты»; женщина — «сосна наряда»; мужчина — «древо битвы», битва — «буря мечей»; ворона — «чайка ран»), из к-рых одно существительное — основа, а другое — определение. Поэзия С., запечатлевшая достоверно в течение веков жизнь паро-да, широко использовалась историками в качестве фактического материала. Римы, один из самых поэтич. жанров Исландии, унаследовали мн. черты поэзии С.

**СКАЛЬСА**, в литов. мифологии рог изобилия, воплощение счастья, процветания (ср. литов. *skalsa*, «спорость», «спорина», «прибыль», «рост», «обилие», восклицание *skalsa!* равносильно приветствию «хлеб да соль», ср. также *skalse*, «спорынья»); согласно источникам 18 в. (М. Преториус и др.) — аналог рим. *Cogni Copiae*, «рог изобилия». Персонафицированный образ С. как плодородия — урожая принадлежит к кругу персонажей типа вост.-слав, спорыш. Преториус описывает особое празднество С., приуроченное к первому урожаю.

**СКОМОРОХ** (чудец, игрец, потешник, веселый молодец) — в древней Руси название поэта-певца, исполнявшего свои обычно веселые произв. под аккомпанемент нар. муз. инструмента, а порой и плясавшего в такт мелодии. Репертуар С. составляли юмористические, шуточные, сатирические, а часто и скабрзные песенки. Нар. скоморошье иск-во на Руси охватывает огромный период — с 11 по 17 вв. включительно. В 15—16 вв. С. объединялись в бродячие труппы, они переходили из одного селения в другое, в особенности в дни рождественских святок, масленицы и пасхи, и па открытом месте давали свои представления. В 16 в. С. были уже не столько поэтами-импровизаторами, сколько актерами, исполнявшими традиц. нар. пьесы, начиная от юмористической рождественской «kozy», кончая мистерией «Пещное действо». Иск-во С. любил царь Иван Грозный. Духовные власти преследовали скоморошье иск-во; так, патриарх Иоаким указом 1684 г. запретил в Москве выступления С. в определенные церк. праздники. Преследовал С. и царь Михаил Федорович и в особенности царь-святоша Алексей Михайлович. Сов. исследователь рус. фольклора А. Горелов предполагает, что автор знаменитого сб-ка «Древние российские стихотворения» Кирша Данилов — это уральский скоморох Кирилл Данилов. В конце концов, поэтич. иск-во С. выродилось, хотя в 18 и даже в 19 вв. оно воскресало иногда в нар. балаганах на больших ярмарках в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде и в др. городах.

**СКОРОГОВОРКА** — народно-поэтич. шутка, осн. на аллитерациях, заключается она в умышленном подборе слов, трудных для правильной артикуляции при быстром и многократном повторении всей фразы. Комический эффект С. состоит в почти неизбежном соскальзывании с затрудненного фонетического магистраля фразы в смешной вариант сходных слогов облегченного типа. В словаре В. Даля С. определяется как «род складной речи, с повторением и перестановкой одних и тех же букв или слогов, сбивчивых или трудных для произношенья». Вот примеры С.: «Данила гнилоногий», «На дворе трава, на траве дрова»; «Цапля чахла, цапля сохла, цапля сдохла»; «Сшит колпак, да не по-колпаковски». В последнее время нек-рые журналисты и критики стали придавать слову «скороговорка» совершенно не свойственное ей значение: «Подсудимый скороговоркой рассказал об этом суду»; «В конце повести писатель скороговоркой отделался от эпилога» (т. е. рассказал бегло, коротко, общо, без подробностей).

**«СЛАВА»** — рус. нар. подблюдная песня («Уж как слава тебе...»). Использована в произв. рус. композиторов: в операх «Купец Калашников» А. Рубинштейна, «Борис Годунов» Мусоргского, «Мазепа» Чайковского (антракт «Полтавский бой»), «Царская невеста», в увертюре на рус. темы и хоре с орк. «Слава» опус 21 Римского-Корсакова, «Торже-

ственном шествии» на рус. песню «Слава» для орк. опус 91 и хоре с фп. «Слава» Глазунова, струнном квартете Аренского ля минор, опус 35, пьесе для фп. в 4 руки «Слава» Рахманинова опус 11 № 6, а также в струнном квартете Бетховена фа мажор, опус 59. На мотив «С.» написали агитационную песню поэты-декабристы А. Бестужев и К. Рылеев («Уж как шел кузнец»).

**СЛАВЯНИЗМ** — устаревшее слово или оборот речи, вошедшие в рус. лит. яз. из памятников старослав. яз. Стилистическая функция С. переменна, зависит от контекста.

**СЛЕПЫЕ МУЗЫКАНТЫ.** С древних времен у разных народов известен тип странствующего слепого певца, музыканта. Он характерен для профессии нар. арфистов, гусяров, лирников, бандуристов, нищих певцов. Немало слепых от рождения или потерявших зрение в детстве среди органистов, пианистов и др. музыкантов, получивших проф. муз. образование. В истории славятся слепые органисты 14—16 вв. Ф. Ландино, К. Пауман, А. Кабесон, Ф. Салинас, 20 в.— Л. Вьерн, слепой пианист А. Жилин (автор «Гимна слепых»), лютист М. де Фуэнльяна. Г. Ф. Гендель, ослепший в возрасте 66 лет, продолжал муз. деятельность, играл на органе до конца жизни (при исполнении своих ораторий). Обучение слепых музыке в 19—20 вв. ведется в разл. учебных заведениях для слепых и на спец. курсах. Существует нотопись для слепых, изобретенная Л. Брайлем. Издаются спец. ноты. В 1946 в Ганновере учреждено Концертное общество слепых художников Германии, в 1954 в Лондоне осн. хор слепых «Про кантата сингерс». Среди соупр. С. м. — сов. пианист Л. Зюзин, композитор И. Папков. В детстве потерял зрение фольклорист и композитор Н. Тигранян. О восприятии слепыми музыки рассказано в повести В.Короленко «Слепой музыкант».

**СМЫК** (старослав. смыкъ, от смыцати—тащить, волочить). 1) Древнейшее рус. название смычкового инструмента. Упоминание о С. встречается в письменных памятниках до 16 в. 2) Старин. рус. название смычка.

**СОВИЙ**, в литов. мифологии основатель традиции трупосожжения и проводник душ. Трупосожжение, бытовавшее у балтов и др. народов в 1-м — нач. 2-го тыс. н. э., считалось наиболее лёгким способом помочь душе достичь небесного царства и обрести там новую жизнь, воскресение. С. упомянут зап.-рус. переписчиком во вставке 1261 к рус. переводу «Хроники» Иоанна Малалы: С. однажды поймал вепря и отдал его девять селезёнок сыновьям, чтобы те их испекли. Узнав, что дети съели их, разгневанный С. решил сойти в ад, но смог проникнуть туда лишь через девятые ворота, к-рые указал ему один из сыновей. Затем сын сам отправился на поиски отца и, найдя его, похоронил в земле. Восставший наутро С. поведал сыну, что он изъеден червями и гадами. Тогда сын положил С. в дерево,

но тот наутро был изъеден комарами и пчёлами. Лишь после сожжения С. сказал сыну, что «крепко спал, яко детище в колыбели». Литовцы, ятвяги, пруссы и др. названы в рассказе «совицею», а С.— проводником в ад, к-рый ввёл трупосожжение, «чтобы они приносили жертву... Андаю и Перкунасу, и Жворуне... и Телявелю-кузнецу, к-рый ему солнце выковал». Связь С. с Телявелем и солнцем позволяет сопоставить балт. миф с распространённым сказочным мотивом о кузнеце, воскресившем умершего (омолодившем старика), и предположить его солярную символику. Ср. огонь погребального костра и небесный солнечный огонь, вепря, пойманного С., как зооморфное воплощение солнца («свинка, золотая щетинка»), девять врат, к-рые можно толковать как девять солнечных «домов» зодиака, соответствующих девяти месяцам от весеннего равноденствия до порождения нового солнца, девяти колесницам солнца в литов. песнях. Девять селезёнок вепря дублируют тему девяти врат (по сообщению автора 18 в. М. Преториуса, жители Надравии гадали по селезёнке жертвенной свиньи о будущем годе, урожае и т. п.) и делают вероятным предположение о девяти сыновьях С., из к-рых девятый указал ему девятые врата ада. Т. о., весь сюжет о С. может быть соотнесён с годовым движением солнца. В Ипатьевской летописи (1144), цитирующей «Хронику» Малалы, говорится о боге Свароге — Совароге, отождествляемом с кузнецом Гефестом, и сыне его Солнце. Характерно, что индоевроп. корень для обозначения солнца \*saue- (\*su-, \*sue-) близок форме имени С.

**СОГИН** («каменные люди»), в кор. мифологии духи — стражи могил. Среди них различались гражданские (мунсок) и военные (мусок) стражи. Первые были одеты в ритуальный халат или в форменную одежду; в руках у них была табличка с фамилией покойного, на голове возвышалась ритуальная шляпа. Вторые были одеты в латы и вооружены мечом в ножнах, подвешенным спереди на поясице. Обеими руками военные стражи опирались на меч. Каменные фигуры С. ставились у усыпальниц государей и могил высокопоставленных сановников начиная с периода Объединённого Силла (7—10 вв.) и до 20 в. Возле могил нередко можно видеть также изваяния др. стражей — животных (соксу) — реальных (бык, лошадь, баран, заяц, обезьяна, лев, петух, черепаха, змея) и мифических (дракон и др.). Как стражи могил они впервые начали употребляться в Китае в период «Борющихся царств» (с 6 в. до н. э.), а в Корее тогда же, когда и С.

**СОКИЙНОМА** — (тюрк.) Песня виночерпия, в к-рой прославляются вино и веселье.

**СПОРЫШ** (рус.), Спарыш (белорус.), в вост.-слав. мифологии воплощение плодородия. С. представляли в виде белого кудрявого человека, к-рый ходит по полю (иногда вместе с богом и Раем). Первонач. наименованием С. обозначали двойное зерно или двойной колос, к-рый в восточно- и южнослав. традициях рассматривался как близнечный символ

плодородия, наз. «царь-колос». При отправлении архаичных аграрных обрядов из двойных колосьев — С. плели венки, варили общее («братское») пиво, откусывали эти колосья зубами. В Псковской области из сдвоенных колосьев изготавливалась особая кукла — спорынья. Из них сплеталась и пожинальная «борода», посвящавшаяся святым, культ к-рых продолжал общеслав. культ близнецов — покровителей сельского хозяйства: Флору и Лавру, Козьме и Демьяну, Зосиме и Савве. С. может считаться продолжением общеслав. мифологич. близнечного божества, родственного балт. Юмису, др.-инд. Ашвинам.

**СРАВНЕНИЕ** — образное выражение, построенное на сопоставлении двух предметов, понятий или состояний, обладающих общим признаком, за счет к-рого усиливается худож. значение первого предмета. Поэтика С. сложна и до сих пор теоретически не разработана. В системе разнообразных поэтич. средств выразительности С. является начальной стадией, откуда в порядке градации и разветвления вытекают почти все остальные тропы — параллелизм, метафора, метонимия, синекдоха, гиперболола, литота и пр. В С. — истоки поэтич. образа. Простейшая форма С. выражается обычно посредством подсобных слов — как, точно, будто, словно, подобно, как бы, как будто, похож на, вот так бы и т. д.

**СТАРИНА** — нар. название рус. былины.

**СТИЛИЗАЦИЯ**, намеренная и явная имитация того или иного стиля (стилистики), полное или частичное воспроизведение его важнейших особенностей; явление, близко родственное сказу и пародии.

**СТИЛЬ** (латин. *stylus*, от греч. *stylus*, осн. значение — палка, палочка для письма) — исторически сложившаяся устойчивая общность образной системы, средств и приемов худож. выразительности, обусловленная единством идейного содержания. В худож. С. находят отражение эстетические взгляды, свойственные разл. общественным группам в ту или иную эпоху историч. развития.

**СТРАДАНИЯ** — название коротеньких нар. песенок-попевок, главным образом центральной полосы России. Содержание С. — любовь; форма С. — обычно 16-сложное двустишие. Ритмологически же каждое С. является моностихом, занимающим тактометрический период. Ниже приводятся примеры С. из сб-ка «Русская частушка» (1950). Вот четырехдольник третий, ритм в основном константный:

Была | девка — все лю|били,

Стала | баба — все за|были.

Девки, | пой, пока по|ется,

В бабах | редко уда|ется.

Неу|жели он поз|волит,  
Меня | бросит, опо|зорит?

Очень изящны С. в форме четырехдольника первого, с ритмической инверсией на клаузуле:

| Шила кiset | трудилася, |  
| Подарила — | влюбилася. |  
  
| Я страдаю, | не верится, |  
| Любовь наша | изменится. |  
  
| Редко, редко | случается |  
| Кто в любви | венчается. |  
  
| Проводила миленочка, |  
| Сама пошла тихонечко. |  
  
| Ах, машина, дым колесом, |  
| Не кричи, как я, голосом. |  
  
| Болит сердце и ложечка, |  
| По тебе, мой Сережечка. |

«СТРАДАНЬЯ» — разновидность рус. частушки любовного содержания. Темп медленный. Этот жанр распространен гл. обр. в центральных и юж. обл. РСФСР.

**СТРЕФИЛ**, в рус. духовных стихах о Голубиной книге — «всем птицам мать». Происходит от греч. слова, обозначающего страуса. Живёт среди моря-окиана, подобно алконосту. Поутру, после того, как С. «вострепещется», по всей земле начинают петь петухи.

**СТРИБОГ** (др.-рус. Стрибогъ), в вост.-слав. мифологии божество др.-рус. пантеона, кумир к-рого был установлен в Киеве в 980 г. В «Слове о полку Игореве» ветры названы Стрибожьими внуками, к-рые стрелами веют с моря, что, видимо, указывает на атмосферные функции С. В др.-рус. текстах имя С. постоянно сочетается с именем Дажьбога, что даёт основание противопоставлять или сближать их функции и значение (дать — распространить долю, благо).

**СУ АНАСЫ** («мать воды»), у казанских, зап.-сибир. татар, татар-мишарей, кумыков (суванасы), карачаевцев (сууанасы) дух воды. У татар С. а.— разновидность духов су иясе (су иясе — нередко также другое название С. а.) представлялась в человеческом облике. У С. а. есть муж, су бабасы («водяной дед»), и дети (сыновья иногда тоже называются су иясе). Она моет своих детей, выходя в полночь на мостик над водой. Людям С. а. показыва-

ется на берегу реки, расчёсывая, подобно албасты, волосы гребнем. Считалось, что С. а. может наслать засуху, болезнь, утопить человека. У тобольских татар С. а. (соу короткоях) считалась главой соу-пяре, злых духов, затаскивающих людей в воду. Представляли её в образе старухи с длинными седыми распущенными волосами, обычными атрибутами считались золотые вёдра или золотая гребёнка.

**СУ ИЯСЕ**, у казанских и зап.-сибир. татар, казахов (су иеси), башкир (хыу эйяхе) антропоморфные духи — хозяева воды, разновидность духов эе. У казанских и зап.-сибир. татар различались С. и.— мужчины (су бабасы), женщины (су анасы). Однако нередко С. и. понималось как другое название су анасы или су бабасы. Согласно представлениям башкир, С. и. семьями живут в воде, они очень богаты. Вход в их чертоги находится на дне водоёма, под камнем. Они не причиняют людям вреда.

**СУД**, Усуд (рус. Суд, сербо-хорв. Усуд, родственно рус. «суд», «судьба»), в слав. мифологии существо, управляющее судьбой. В серб. сказке Усуд посылает Сречу или Несречу — воплощения судьбы-доли. В дни, когда Усуд рассыпает в своём дворце золото, рождаются те, кому суждено быть богатыми; когда Усуд рассыпает в хижине черепки — рождаются бедняки. С С. связаны также персонифицированные воплощения судьбы — суденицы (суда женского рода): сербо-хорв. сојеница, сујеница; чеш. sudice; рус. «судинушка» (главным образом в плачах). Лежащая в основе имени С. мифопоэтич. формула отражена также в общеслав. именах типа \*сь-de-slavъ (др.-рус. Суди-славъ, чеш. Sudi-slav, польск. Sedzi-staw, сербохорв. Здеслав и т. п.), воспроизводящих ещё более ранний индоевроп. источник (обрядовая формула со значением «добывать славу» — «делать знаменитым», ср. общеиндоевроп. формулу «присуждения славы»: др.-инд. sraṇah dha-, «получать славу», и т.п.). Наличие такого источника для слав. С. доказывается также родственной хетт. формулой san dai-, «проявлять благоговение (по отношению к богам)» и т. п. К тому же корню восходит имя греч. Фемиды, поэтому персонифицированное воплощение С. можно считать архаизмом слав. мифологич. предправовой традиции, воспроизводящей существенные черты общеиндоевроп.

**СУДМАЛИНАС** (латыш. sudmalinas, от sudmalas — мельница) — латыш. нар. танец. Исполняется 8 парами. Муз. размер 2/4. Главная фигура, изображающая «мельницу» (кружение «звездочкой»), повторяется и видоизменяется. Танец исполняется живо, весело.

**СУКТИНИС** (литов. suktinis, от suktis — вертеться, кружиться) — литов. нар. парный танец. Муз. размер 2/4. Исполняется оживленно, весело.

**СУРНА** (укр. сурма) (тюрк.). 1) Старин. рус. духовой инструмент: дерев. трубочка с цилиндрическим каналом, в к-рую вставлен пищик с одинарной надрезной тростью, и 5 боковыми отверстиями. 2) Рус. название зурны.

**СУРНАЙ** — узб., тадж. духовой инструмент.

**СУТАРТИНЕ** (литов. sutartine, от sutarti — ладить, быть в согласии), мн. ч. сутартинес — вид старин. литов. многогол. песен, преим. женских трудовых. Исполнялись при работе, а также на свадьбах; иногда сопровождали танцы. Особенностью С. являются почти сплошные параллельные секунды (наиболее типичны для песен сев.- вост. Литвы). Для ритма С. характерны синкопы. С. строятся в свободном, обычно двухголосном полифонич. складе (для одной или двух нар исполнителей, иногда для хора), порой в форме трехголосного канона, но с реальным звучанием двух голосов (каждый из трех голосов попеременно умолкает). Стилистические особенности С. используются также в нар. INSTR. музыке (для канклес или ансамбля духовых инструментов), в симф. и иных произв. литов. композиторов.

**СУТКЪАТЫН**, у кумыков лесной дух. Представлялся в образе женщины, к-рая по ночам бродит в окрестностях селений. К С. обращались во время обрядов вызывания дождя. В основе образа, видимо, древнее божество плодородия, следы веры в к-рое сохранились у ряда тюркояз. народов [покровительница дождя Сус-хотин у узбеков (известна также таджикам); Сюйт-хатын (также Тюй-татын, Сюйт-газан) — название обряда вызывания дождя у туркмен; покровительница женщин мусульм. святая Сют-падишахим у уйгуров].

**СЧИТАЛКА** (или счет, пересчет, сосчиталочки, гадалки и ворожитки) — рифмованный стихок, состоящий в большинстве случаев из придуманных слов со строгим соблюдением ритма. С помощью С. играющие дети распределяют роли и устанавливают очередность для начала игры. У С. есть свои особенности: в основе С. лежит счет.

С. состоит из зачина, хода и выхода, или концовки:

Раз, два, три, четыре,  
Жили мошки на квартире.  
К ним повадился сам друг  
Крестовик — большой паук.  
Пять, шесть, семь, восемь,  
Паука мы спросим:  
«Ты, обжора, не ходи».  
Ну-ка, Мишенька, води.



С. может оканчиваться к.-н. находящимся под сильным ударением и ритмически выделенным словом:

Шулды-булды,  
Пузырь лоп.

Причудливое, неповторимое сочетание в С. ритмов и звуков привлекло внимание поэтов и композиторов. Брюсов написал в подражание С. несколько стих., композитор А. Гречанинов написал музыку к ним. С. Маршак переводил С. др. народов. Мн. С. остаются любимой игрой детей (С. о зайце белом, к-рый драл лыки; о свинье, что брела по бору и ела лебеду; о кукушке, к-рая шла мимо сети; «шаты-баты, шли солдаты» и др.).

**СЫБЫЗГИ** (казах. сыбызгы, тат. сыбызга) — духовой инструмент, род продольной флейты. Общая дл. ок. 600 мм.

**СЫНСУ** (казах.). Одна из обрядовых песен, исполняемых невестой.

**СЭРЭ** (казах.). Сэрэ, как и сал — бродячий певец, исполняющий нар. песни и поэмы, объединяет в себе качества акына, композитора, артиста, фокусника, колдуна и т. д. Как отмечает профессор Е. Исмаилов, у салов и сэрэ ведущая роль принадлежит мелодии и актерской игре, а их поэтич. творчество уступает музыкальному. Акыны-мелодисты типа сал и сэрэ, исполняя то или иное произв., всегда в первую очередь имели в виду именно музыкальную его сторону, и в этом их основное отличие от жырши и акынов.

**СЮЖЕТ** (от франц. *sujet* — предмет), развитие действия, ход событий в повествовательных и драматич. произв., иногда и в лирических. Впервые в лит-ре термин «С» применили в 17 в. классицисты П. Корнель и Н. Буало, имея в виду, вслед за Аристотелем, происшествия в жизни легендарных героев древности (напр., Антигоны и Креонта или Медеи и Ясона), заимствованные драматургами более поздних времен. Но еще раньше рим. писателями для обозначения разных рассказов, а затем и изображенных в них событий употреблялось латин. слово «фабула» (от одного корня с глаголом *fabulari* — рассказывать, повествовать). Различие в терминах, обозначающих одно явление, сделало их неустойчивыми и неоднозначными. В современной лит.-критической и школьной практике термины «С.» и «фабула» осознаются как синонимы, или же С. наз. весь ход событий, а фабулой — осн. конфликт, к-рый в них развивается. В лит-ведении сталкиваются два др. истолкования. В 1920-х гг. представители ОПОЯЗа предложили важное различие двух сторон формы произв.: развития самих событий в жизни персонажей и порядка и способа сообщения о них автором-рассказчиком. Придавая большое значение тому, как «сделано» произв., они стали называть С. вторую сторону, а первую — фабулой. Эта традиция продолжает сохраняться. Другая традиция идет от рус. критиков-демократов сер. 19 в., а так-

же от Александра Н. Веселовского и М. Горького: все они называли С. развитие действия. Такая терминология не только более традиционна и привычна, но и более точна этимологически: С. — «предмет», т. е. то, о чем повествуется, фабула, с той же точки зрения,— само повествование о «предмете». Однако сторонникам этой теории важно сохранить различие понятий, сделанное «формальной школой», и, называя С. основную, предметную сторону повествования или сценического действия, употреблять термин «фабула» для обозначения второй, собств. композиционной стороны. С. произв. является одним из важнейших средств воплощения содержания — обобщающей мысли» писателя, его идейно-эмоционального осмысления реальных характеристик жизни, выраженного через словесное изображение вымышленных персонажей в их индивидуальных действиях и отношениях. С. во всем его неповторимом своеобразии — это осн. сторона формы (и тем самым стиля) произв. в ее соответствии содержанию, а не само содержание, как часто понимают в школьной практике. Всю структуру С. и его конфликты необходимо изучать функционально, в его связях с содержанием, в его эстетическом значении. При этом надо отличать С. в его неповторимости от отвлеченных сюжетных, точнее конфликтных, «схем» (А любит Б, но Б любит Вит. п.), к-рые могут исторически повторяться, заимствоваться и каждый раз находить новое конкретное воплощение. На ранних этапах историч. развития эпоса его С. строились по временному, хроникальному принципу сочетания эпизодов (волшебные сказки, рыцарские и плутовские романы). Позднее в европ. эпосе возникают концентрические С., осн. на едином конфликте. В концентрич. С. эпоса и драматургии конфликт проходит через все произв. и отличается определенностью своей завязки, кульминации и развязки. Только на основе анализа С. можно функционально анализировать фабулу произв. во всем сложном соотношении ее собств. сторон.

## Т

**ТААБАРИ** — (бурят.) Загадка.

**ТАБЫШМАК** (кырг.). Загадка. Напр.: Талааго таару чачтыш - Пооеял в поле просо (Звезды).

**ТАВЛЯК** (правильнее таблак) – тадж. ударный инструмент, род литавры: глиняный (реже дерев.) корпус кувшинообразной формы, расширенная горловина к-рого затянута кожей. Звук извлекается поочередными ударами обеих рук или скользящим движением пальцев. Т. входит в состав INSTR. ансамбля, применяется для сопр. танцев.

**ТАВТОЛОГИЯ** (от греч. *tauto* — то же самое и *logos* — слово), повторение одних и тех же или близких по смыслу и звуковому составу слов. В поэтич. речи, особенно в устном нар. творчестве, Т, применяется для усиления эмоционального воздействия (напр., в былине о Соловье-разбойнике: «Под Черниговом силушки черным-черно, / Черным-черно, черней ворона»). Широко употребляются нек-рые тавтологические словосочетания в разговорной речи (напр., «день-деньской»). Т.— разновидность плеоназма.

**ТАДЖИКСКАЯ МУЗЫКА.** Классики тадж. и перс. поэзии Рудаки (10 в.), Джамии (15 в.) были одновременно и музыкантами. Муз.-теоретические исследования оставил ученый Ибн-Сина (Авиценна, 11 в.). Традиции муз. иск-ва донесли из далеких времен поколения тадж. проф. певцов и музыкантов. Классич. памятник муз.-поэтич. творчества — Шашмаком. Тадж. эпич. повествования (цикл «Гуругли») исполняются в напевно-речитативной манере в сопр. думбрака (2-струнный инструмент). Нар. песня таджиков одноголосна. Сольные, парные и групповые танцы, обычно изобразит. характера (в т. ч. зангбозы, калтак, уфар), сопровождаются ударами дойры в характерных ритмах, а часто и хор. пением в унисон. Т. м. диатонична (ее лады—макомы); нередко та или иная ступень представлена в ладе основным и альтерированным видами (но без хроматического сопоставления). Преобладают нечетные метры, 6-дольный размер. Песням долинной части Таджикистана присуща более сложная форма, обилие мелизмов, широкий диапазон, мелодичные эпизоды в высоком регистре (авдж). Песни горных районов более просты, плавны. Таджики играют на инструментах, распространенных и в др. местностях Ср. Азии: балабан, гиджак, дутор (дутар), зурна, кайрок (кайрак), карнай, рубоб (рабоб), сафаиль, сетар (ситар), сурнай, чанг, чанг-кобуз и др. Из разл. инструментов составляются унисонные ансамбли.

**ТАДЖИКСКИЙ ФОЛЬКЛОР.** Развивается на тадж. яз. Истоки в древнем устно-поэтич. нар. творчестве, созданном на терр. современного Ирана, Афганистана и Ср. Азии.

По памятникам др.-Иран, и ср.-век. перс.-тадж. письменности удается восстановить общую картину развития фольклорных традиций тадж. народа. Можно думать, что в нач. 1-



го тыс. до н. э. устно-поэтич. творчество иран. народностей (бактрийцев, согдийцев, хорезмийцев, парфян, саков и др.) шло по двум направлениям: космогонич. и тео-гонич. мифотворчества и создания героико-эпич. произв.. В древнем эпосе действуют дэвоборцы и богатыри, «культурные герои», противостоящие силам зла и тьмы. С сер. 1-го тыс. до н. э. до сер. 1-го тыс. н. э. в нар. творчество проникают идеи равенства людей, необходимость всеобщего благосостояния под властью справедливого правителя. Появляются т. н. чома

(малые стихотворные сказания), обрядовые песни, притчи, поговорки, пословицы, оды-прения (своего рода тенцоны). В 7—8 вв., когда письменная лит-ра на иран. яз. в связи с нашествием войск Араб. халифата почти прекратила существование, фольклор продолжал развиваться. В 9—10 вв. он сделался источником и стимулом возрождения и развития лит-ры. С этого времени устное нар. творчество и классич. Т. л. развивались в тесной взаимосвязи.

**ТАКПАК** — (кырг., казах.) Короткое стихотворение с глубоким смыслом. Близко частушке.

**ТАКТ** — понятие, заимствованное из области муз. ритма; в музыке тактом наз. единица ритма, представляющая собой отрезок от одной сильной доли до следующей. Вводя понятие «Т.» в теорию стиха, тем самым приходят к необходимости учитывать временные отношения единиц стихотворного ритма. Понятие Т. положено в основу теории тактометрического стихосложения, или тактовика. За единицу измерения ритма, именуемую Т., здесь принимается группа долей от одного главного ударения до следующего (А. Квятковский) или строка, выравненная с соседними по времени произнесения, а не по распределению ударения внутри нее. (И. Сельвинский). Однако рус. стих — и это вытекает из свойств рус. яз. — строится на учете системы распределения ударных и безударных слогов, а не длительности их. Понятие Т. является, т. о., искусственно введенным в лит-ведение.

**ТАЛАНТ** — сочетание выдающихся способностей, к-рые проявляются в деятельности писателя как особенная чуткость к восприятию и яркому образному творческому воображению и воспроизведению существенного в жизни, как худож. новаторство и способность откликаться смело и своевременно на актуальные проблемы общественно-историч. развития. Предпосылкой развития Т. является природная одаренность: спец. наиболее совер-

шенное развитие функций и возможностей высшей нервной деятельности и психики, отдельных анализаторов, взаимодействия первой и второй сигнальных систем, динамичности и переключаемости нервных процессов, высокий уровень памяти, воображения, эмоциональных реакций и т. п. Однако развитие этих предпосылок и тем более их реализация зависят от социальных условий и от спец. целенаправленности биографии личности. Условиями развития и совершенствования Т. являются вместе с тем не только благоприятная общественная среда, но и упорный труд одаренного писателя, стремление жить интересами страны, народа, человечества, непрестанное расширение жизненного опыта, знаний, духовного кругозора, развитие проф. мастерства. Критерием Т. является создание оригинальных худож. ценностей.

Богатство Т. определяет уровень развития литературы, степень ее движения и обновления. Выдающиеся Т. не только развивают пути, открытые гениальными художниками, деятельность которых знаменует совершенно новые переломные эпохи в искусстве, но и являются предтечами гениев, инициаторами выдвижения новых тем и проблем.

**ТАЛЬЯНКА** (искажение слова «итальянка») — один из видов однорядной русской гармонии.

**ТАМСИЛ** (кырг.). Жанр назидательной, чаще сатирической, народной поэзии, басня. В кырг. акынской поэзии в жанре Т. активно работал Тоголок Молдо («Волк и Лиса», «Лисица и Журавль», «Осел и Соловей» и др.).

**ТАНБУР** (узб., тадж.), тамбур (перс.— тенбур) — щипковый инструмент: долбленный или склеенный из отдельных кленок дерева корпус грушевидной формы, длинная шейка с навязными или врезными ладами, 3 струны. Настройка струн различная; чаще всего 1-я и 3-я струны настраиваются в унисон, а 2-я (средняя) — в кварту или квинту к ним. Звук извлекают плектром. Общая дл. Т. 1100—1300 мм. Распространен в Узбекистане, Таджикистане и в соседних с ними странах.

**ТАНЕЦ** (от нем. Tanz) — вид искусства, в котором худож. образы создаются средствами пластич. движений и ритмически четкой и непрерывной смены систематизированных выразительных положений человеческого тела. Т. неразрывно связан с музыкой, эмоционально-образное содержание которой находит свое воплощение в его хореографической композиции, движениях, фигурах.

**ТАР** (азерб., арм.), тара (даг.), тари (груз.). 1) Щипковый инструмент. Распространен на Кавказе и в Средней Азии. Состоит из дерева кузова, закрытого докой из животной пленки, и длинной шейки с грифом (обычно 23 лада). Старин. Т. с навязными ладами имел

17—19- ступенный звукоряд; современный Т. имеет 12-ступенный звукоряд. Имеет 3 парные (или 3 парные и 1 одинарную) осн. струны и 2 парные бурдонные. Азерб. Т. звучит на малую секунду ниже котируемой партии. Звук на Т. извлекают плектром. Общая дл. Т. ок. 900—1000 мм. 2) В араб. странах небольшой бубен.

**ТАРАКЯМА** — старин. азерб. нар. танец. Распространен также в Армении. Муз, размер 6/8. Темп живой.

**ТАРАМЫ**, в низшей мифологии ингушей и чеченцев невидимые духи-хранители. По одним поверьям, каждый человек имеет своего Т., всюду его сопровождающего. По др. поверьям, Т.— домашние духи, защищающие дом от всяких бедствий. Как охранители дома Т. генетически связаны с культом предков. Существовало также представление, что все природные объекты охраняются своими невидимыми Т.

**ТАРАФ** (рум. taraf) — молд и рум. нар. орк. В состав старин. (18 в.) Т. обычно входили скрипка, кобза, цимбалы, най, бубен. Современные Т. бывают разл. по составу: 2 скрипки, контрабас, кобза, цимбалы, най; скрипка, най, виолончель и т. п.

**ТАТАРСКАЯ МУЗЫКА.** Нар. музыка татар, осн. населения Татарстана — древняя одногол. культура, базирующаяся на пентатонике. Главные разновидности нар. песен: протяжные песни (импровизационно-распевные, узорчато-орнаментальные); скорые песни и близкие к ним по структуре плясовые частушки (такмаки); полупротяжные — двухчастные (медленная распевная, затем оживленная вторая часть); т. н. деревенские напевы (простые по структуре и ритму, умеренные по темпу); импровизационно-повествовательные песни-сказы (байты, бэиты). С нач. 20 в. развивается городская и революционная песня. Первые публикации тат. муз. фольклора относятся к нач. 19 в. Старин. муз. инструменты: курай (род флейты) и кубыз (варган). Со 2-й пол. 19 в. внедряются в быт гармонь и скрипка.

«**ТАХИР И ЗОХРА**», «Зохра и Тахир», лиро-эпич. поэма, бытующая у тюркояз. народов Ср. Азии и Поволжья, а также в Азербайджане и Турции. Основа сюжета сходна во мн. версиях: трагическая история обрученных, к-рые разлучены злой волей падишаха, отца девушки. Идейная основа версий, сложившихся в феодальную эпоху,— борьба за справедливость. Узб. версия сохранила элементы фантастики, присущие мифотворчеству. Сюжет «Т. и З.» впервые обработан узб. поэтом 17—18 вв. Саййоди. В Туркмении существуют два варианта сюжета «Т. и З.»—устно-поэтич. и лит. обработка под названием «Зохра и Тахир», созданная в 19 в. Молланспесом.

**ТЕКСТ** (фр. *texte*, англ. *text*, от лат. *textus* «ткань, сплетение, структура; связное изложение»), языковое произв. неограниченной длины. Тексты являются предметом исследования лингвистики, фольклористики, литературоведения и семиотики; психологии; истории, в состав к-рой входят палеография и текстология- юриспруденции; теологии; этнографии.

В настоящее время выделяется два подхода к пониманию природы текста.

Первый - основан на познании грамматической природы текста, описании его грамматических признаков, характеристик текста как явление грамматического уровня, к-рый занимает высшую ступень в системе языковых единиц.

Второй - подход в исследовании текста связан с отнесением его к явлениям речевого характера, и поэтому при описании текста делается упор на признаки, к-рые раскрывают его коммуникативные возможности. Это различие в исследовании текста находит отражение и в его определении.

Большинство ученых все же считает текстом только определенным образом построенную, организованную речь, или совокупность высказываний, объединенных по формальному и содержательному признаку.

**ТЕМА** [от греч. *thema*, букв.— то, что положено (в основу)]. 1) Круг событий, образующих жизненную основу эпич. и драматич. произв. и одновременно служащих для постановки философских, социальных, этических и др. идеологических проблем. Т.— посредник между эстетической реальностью произв. и действительностью, поэтому в лит-ведении Т. рассматривают двояко. С точки зрения действительности это — предметное, «картинное» содержание произв., то, что в нем изображено. Литературоведч. анализ в этом случае акцентирует внимание на отборе писателем фактов действительности как первонач. моменте авторской концепции произв. С точки зрения эстетической реальности можно говорить о внутр. Т. произв., о личной Т. творчества писателя. В этом случае Т. есть то, что выражено, и тогда она по сути отождествляется с понятием «проблема». Тематическая общность может служить одним из жанрообразующих принципов (историч. или плутовской роман, детектив, научная фантастика). 2) Муз. построение, выражающее основную мысль произв. или его части и обычно служащее предметом дальнейшего развития. Т. полифонич. произв. (напр., фуги) представляет собой короткое мелодичное построение (обычно 1—4 такта), переходящее из голоса в голос. Т. гомофонного произв. (классич. Т.— напр. Т. сонаты, вариаций) представляет более длит. построение (как правило, 8 —16 тактов), основное мелодичное содержание к-рого обычно излагается одним (главным) голосом, тогда как совокупность сопровождающих голосов раскрывает гармо-

нич. содержание Т. С сер. 19 в. в гомофонной музыке наряду с Т. классич. типа появляются короткие Т. (напр., лейтмотивы), а с др. стороны, приобретает большое значение непрерывное мелодичное развитие, не замыкающееся в Т. (иногда наз. бесконечной мелодией). Крупные формы (напр., соната), как правило, содержат несколько Т. (обычно контрастирующих между собой), что связано с сопоставлением и развитием в произв. разл. муз. образов. Иногда, однако, разл. муз. образы возникают на основе существенных преобразований одной Т., что встречается в т. н. характерных вариациях, а также в нек-рых крупных формах, применяющих принцип монотематизма.

**ТЕНДЕНЦИЯ** и тенденциозность (позднелатин. *tendentia*—направленность, от латин. *tendo* — направляю, стремлюсь), идейно-эмоциональное отношение автора к отображенной действительности, осмысление и оценка (скрытые или непосредственные) проблематики, выраженные через систему образов. В таком понимании Т.— часть идеи художественной, ее ценностный аспект; она присуща всякому худож. произв.. В более употребит. и узком значении Т. (в данном случае нек-рые исследователи предпочитают говорить тенденциозность) называют социальное, политическое, нравственно-идеологическое пристрастие, преднамеренность художника, вольно или невольно, но открыто выразившиеся в произв. иск-ва.

**ТЕРМЕ** — (казах. и узбек.) Стихотворение, свободное с точки зрения строфического построения, похожее на кара олен или жыр порядком рифмующихся строк. Особый вид музыкально-поэтич. иск-ва. Основа терме — свободный речитатив. Мастером терме был известный казах. акын Иса Байзаков.

**ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СВЯЗИ.** Объективные связи "схождения" (Жирмунский) между явлениями худож. творчества (произв., авторскими стилями, лит. течениями, направлениями, литературами целых эпох), определяемые родственными или аналогичными условиями общественной и идеологической действительности независимо от осознания этих связей самим художником.

**ТОЙБАСТАР** — (казах.) Торжественная обрядовая песня, исполняемая во время свадьбы при проходах невесты. Исполняется также и на др. торжествах.

**ТОКТОГУЛ САТЫЛГАНОВ** (апрель 1864, аил Сасык-Жийде, Кетменьтюбинская долина, ныне Токтогульский район — 29 XII 1933, там же) — кырг. нар. акын. Певец, композитор, Т. С. был вдохновенным импровизатором, виртуозом па комузе, замечат. исполнителем нар. песен, наигрышей, произв. своих учителей и собств. песен и кюев (инстр. пьес), обр. мелодий др. народов. Мелодии Т. С. записаны сов. музыковедами



непосредственно от него и от его учеников (среди его соч.: песни «Пять кабанов», «Нергез», «Арман», «Алымкан», кюй «Памяти Ленина» и др.). Мелодии Т. С. использованы в кырг. операх и балетах, в INSTR. и хор. произв. рус. и кырг. композиторов. Созданы 3 оперы «Токтогул» - А. Веприка (1940), М. Абдраева и А. Малдыбаева (1956), В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере (1958) и симф. поэма В. Власова.

**ТОЛГАУ** — популярная манера пения казах. акынов, род напевного речитатива. Песня, строфа, тирада при этом начинаются своеобразным муз. восклицанием — зачином, имеющим целью привлечь внимание слушателей.

**ТОПШУР** — алт. щипковый инструмент. 2 волосяные струны настроены в кварту.

**ТОТЕМИЗМ.** Форма религии, возникшая при раннеродовом строе. Вера в родственную связь группы людей (чаще всего рода) с каким-либо животным, растением, предметом или явлением природы, к-рые считаются "тотемом" данной группы и наименование к-рого обычно она носит. Тотем нельзя было убивать и употреблять в пищу. Т. проникнуты мн. жанры фольклора: сказки о животных, легенды и т.д. Напр.: у кыргызов - рогатая мать-олениха.

**ТРАГЕДИЯ** (от греч. tragoidia - букв. - козлиная песнь). Драматич. произв., в к-ром изображается резкое столкновение героической личности с противостоящими ей силами общества, государства или природными стихиями. Рок или Судьба определяют неизбежность трагедийных событий. Характер героя раскрывается в безвыходном положении, в неравной, напряженной борьбе, чаще всего заканчивающейся его гибелью, к-рая не случайна, а предрешена исторически.

**ТРАГИЧЕСКОЕ.** Эстетическая категория, служащая для определения сущности беспощадной, глубоко принципиальной борьбы нового и старого, личности и общества, к-рая выражает острые неразрешимые на данном этапе противоречия и часто кончается гибелью героя, но ведет к торжеству той передовой идеи, за к-рую он боролся. Трагическая коллизия имеет место "...между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления" (Ф.Энгельс), Трагический герой - это тот, кто ведет борьбу за новое, растущее, прогрессивное в условиях, когда социальное зло сильнее его. Ценой своей жизни он прокладывает дорогу новым идеям, отношениям, взглядам. С эстетической точки зрения объективно трагическими являются гибель или страдания, имеющие общественное и общечеловеческое значения. Через трагическое, как правило утверждается идеал прекрасного.

**ТРАДИЦИЯ** (от латин. *traditio* - передача, повествование). Историч. преемственность идейно-эстетических достижений иск-ва прошлых эпох. Т. - это продолжение и развитие идейных основ передового иск-ва прошлого, нравственно-эстетического идеала, принципов подхода к изображаемой действительности, характера обобщения. Понятие Т. в иск-ве неразрывно связано с понятием новаторства.

**ТРЕМБИТА** (укр.) — укр. духовой инструмент, род дерев. трубы без вентилях или клапанов. Дл. Т. доходит до 3 м, диаметр (ок. 30 мм) несколько увеличивается у раструба. Звук Т. сильный, округлый. Применяется Т. гл. обр. гуцульскими пастухами.

**ТРЕПАК** (от старинного рус. *тропать* — топтать ногами) — старин. рус. пляска. Муз. размер 2/4. Темп живой. Исполняется весело, с удалью и задором. Муз. форма Т.; использована рус. композиторами: Рубинштейном («Трепак» для фп.), Чайковским (в балете «Щелкунчик»), Мусоргским (в вок., цикле «Песни и пляски смерти») и др.

**ТРЕЩОТКА** — ударный инструмент: набор дерев. пластиночек (до 20 штук), нанизанных одним концом на 2 веревки. Концы веревок берут в руки и плавным или резким движением заставляют дощечки ударять друг о друга. Т. употребляются для ритмического сопр. нар. танцев и песен. Распространен у разл. народов. Т., состоящие из зубчатого колеса и дерев. язычка, применяются иногда в орк. музыке, а также как сигнальный шумовой инструмент.

**ТРИМИТАС** (*trimitas*), даудите (*daudyte*) — литов. духовой инструмент. Род дерев. трубы (состоящей из двух половинок), обернутой корой или берестой. Т. бывают прямые, загнутые или со свернутым стволом; общая дл. от 1 000 мм и больше.

**ТРОЛЛИ**, в германо-сканд. мифологии великаны. Обитают внутри гор, где хранят свои сокровища. Они уродливы, обладают огромной силой, но глупы. В отличие от мифических противников богов — ётунов, в фольклоре Т., как правило, вредят людям, похищают их и скот, оказываются людоедами. В позднейшей традиции Т. ассоциировались с разл. демоническими существами, в т. ч. с гномами.

**ТРОП** (от греч. *tropos* букв. - поворот, перенос. - оборот, образ). Поэтич. оборот речи, состоящий в употреблении слов, фраз и выражений в переносном, образном смысле. К Т. относятся: метафора, аллегория, метонимия и др.

**ТРУБАДУР** (франц. *troubadour*, от прованс. *trobar* — находить, изобретать, сочинять) — поэт-певец, слагающий и сам исполняющий лирич. стихи, аккомпанируя себе на скрипке или др. инструменте. Новая песня обычно сопровождалась новой мелодией. Лирика Т. возникла на юге Франции, в Провансе (12— 13 вв.), к-рый в то время был неза-

висимым, экономически развитым государством, поддерживавшим оживленную морскую торговлю с соседними романскими и вост. странами. Т. воспевал радости земной жизни, красоту мира, возвышая человека и его любовное чувство. Предметом поклонения и любви часто оказывалась замужняя женщина. Прославляя любовь, Т. стремился к непосредственному и искреннему ее выражению. Возник культ вассального служения даме.

Католическая церковь преследовала поэзию Т., направленную против религ. аскетизма. Известно около пятисот имен Т.: среди них несколько представителей королевских домов, крупные феодалы, рыцари, а также немало поэтов из низших социальных слоев — слуг, купцов, ремесленников, около тридцати женщин. Поэзия Бернарта де Вентадора (ок. 1140—95), выходца из низов, слуги в замке, посвящена в основном любовной тематике. Его современник, Бертран де Борн (ок. 1140—1215), наиболее ярко проявил себя в жанре политической песни. Т. ввели разнообразные размеры и стихотворные формы, в основе которых лежат переработанные элементы нар. песни: кансона (любовная песня), сирвента (чаще стихотворение на политическую тему, носящее полемический характер), плач, альба (утренняя песня при расставании влюбленных), серенада (вечерняя песня), пасторелла (песня о встрече рыцаря с пастушкой и их споре, своего рода стихотворный диалог), тенсона (спор двух поэтов, в котором затрагиваются любовные, поэтич. или философские темы), баллада (плясовая песня, обычно сопровождаемая припевом). Прованс. лирику отличает большая изысканность, разнообразная строфика.

13 век — закат прованс. лирики. Поэзия Т. оказала огромное влияние на творчество труверов во Франции и миннезингеров в Германии, открыла путь для поэзии «нового сладостного стиля» в Италии, оказалась своего рода родоначальницей всей европ. лирич. поэзии.

**ТРУВЕРЫ** (франц. *trouvere*, от *trouver* — находить, изобретать, сочинять) — франц. поэты на севере страны, слагавшие эпич. и лирич. песни с конца 11 в. до нач. 14 в. Беря за основу нар. поэтич. традиции, Т. создали особые жанры: ткацкие песни, исполняемые мастерицами за работой, песни о горькой доле женщин, неудачно вышедших замуж. С нач. 12 в. Т., подпав под влияние трубадуров, перенимают прованс. куртуазную тематику и манеру. Поэзии Т. присуща большая, чем у трубадуров, простота метрики и строфики, но в целом она более однообразна. Особенно интересно творчество Т. Конона де Бетюна (родился в сер. 12 в. — 1219) и Тибо Шампанского (1201—53). В сер. 13 в. куртуазная лирика Т. уступает место лирике городской. Поэзия Т. оказала влияние на лирич. поэзию эпохи Возрождения.

**ТРУДОВЫЕ ПЕСНИ.** Один из древнейших жанров фольклора, возникший в доклассовом обществе при выполнении общественно необходимых работ. Ритм песни соответствовал ритму трудовых усилий. Назначение Т.п. определило простоту её формы. Отрывистые возгласы-команды перемежались своеобразными припевами-восклицаниями, выраженными междометиями "эй!", "ух!" "ах!" и т.п., к-рые подчеркивали последовательность отдельных движений. Текст Т.п. возникал обычно как импровизация. Позднейшей модификацией Т.п. являются рус. бурлацкие "Дубинушки".

**ТУГАРИН**, в рус. былинах и сказках мифологизированный образ злого, вредоносного существа змеиной природы. Др. его имена обычно включают мотив «змеиности» — Змей Тугарин, Змей Тугаретин, Тугарин Змеевич, Змеище Тугарище и т. п. Главный текст, в котором выступает Т., — былина о бое Алёши Поповича с Т. в разных её вариантах. При выезде на поединок Т. его конь ржёт по-звериному, Т. свистит по-змеиному. Вокруг Т. оплетаются змеи огненные. Очевидна причастность Т. к огню, к-рый в разных видах выступает как его главное оружие: он грозит Алёше Поповичу задушить его дымом, засыпать искрами, опалить огнём-пламенем, застрелить головнями. Т. связан и со стихией воды, и бой с Алёшей Поповичем обычно происходит у реки Сафат. Но вместе с тем Т. и летающий змей. Он носится по поднебесью на своих бумажных крыльях, к-рые отказывают ему, когда оказываются вымокшими под дождём. Победитель Т. Алёша Попович рассёк труп и разметал его по чистому полю. В отдельных былинах намечается мотив любовных связей Т. с женой князя Владимира: Т. сажают на кровать Владимировой жены и т. д. Когда же она узнала об убийстве Т., то опечалилась и упрекнула Алёшу Поповича, разлучившего её с «другом милым».

Т. — хтонический персонаж древнего змееборческого мифа, родственник Змею Горынычу, Змею Огненному и т. п. В Киевской Руси в эпоху борьбы с кочевниками стал символом дикой степи, исходящей от нее опасности, язычества. Само имя Т. соотносится с упоминаемым в летописи половецким ханом Тугорканом (11 в.).

**ТУЛУМБАС** (перс.) — старин. рус. название ударных инструментов — литавры и барабана.

**ТУРЕЦКИЙ ФОЛЬКЛОР.** Развивается на тур. яз. Древнейшие произв. тур. фольклора сохраняют доисламские мифы о сотворении мира и происхождении человека (напр., памятники героического эпоса — цикл «Огуз-наме»). Послеисламской формой огузского эпоса явился цикл, связанный с именем деде Коркуда. Более позднему фольклору (с 13 в.) принадлежат легендарные сказания. Особой славой пользуется цикл дастанов о Кёр-оглы (см. «Кёр-оглы»). Значительное место занимают романтические рассказы хякяе, произв. т.

н. лубочной лит-ры, сказки, басни, анекдоты (в т. ч. о Ходже Насреддине). Нар. поэзия представлена песенными жанрами (тюркю, мани, кошма, ташлама).

**ТУРКМЕНСКАЯ МУЗЫКА.** Туркм. нар. песня одноголосна и строится на 7-ступенных ладах. Распространены песни куплетной, 2- и 3-частной песенной формы. Некоторые песни развились из лирич. эпизодов дастанов, исполнявшихся певцами с INSTR. сопр. и получивших самостоятельное мелодичное значение. В прошлом туркмены не знали танцев, в муз. практике не применялись ударные инструменты. Нар. муз. инструменты: дутар, гиджак, тюйдук. Для нар. INSTR. музыки характерны программные пьесы, сложные по форме. Носители нар. муз. культуры — бахши.

**ТУРКМЕНСКИЙ ФОЛЬКЛОР** и древние памятники лит-ры (как на фарси, так и на тюрк. яз.) являются общими для туркмен и др. тюркояз. и иран. народов. Развивается на туркм. яз. Богатый сказочный эпос туркмен, в котором представлены сказки о животных, волшебн.-фантастические, бытовые, сохранил индо-иран. и тюрк. начала. Из эпич. жанров нар. творчества наиболее развитым в худож. отношении является дастан. Осн. масса туркм. дастанов обнаруживает элементы лит. обработки. Туркм. дастаны делятся на героические и романтические. Героин, эпос имеет исключительно тюрк. (огузскую) тематику. Древнейший памятник героического эпоса — 12 сказаний, слагавшихся с 9 по 15 вв. и собранных в 16 в. неизв. составителем в кн. «Китаби деде Коркуд». Романтический дастан «Шасенем-Гарыи», героические дастаны «Юсуп Ахмет», «Саятлы-Хемра» тематически восходят к сказаниям «Китаби...». Сюжетными элементами связан с «Китаби...» и эпос «Кер-оглы». Романтические дастаны—часто авторская обработка известных сюжетов вост. лит-р (напр., «Лейли и Меджнун», «Юсуф и Зулейха»). Авторские дастаны мало отличаются от произв. фольклора, что объясняется общностью судеб туркм. фольклора и письменной лит-ры. Ввиду сложившихся специфических общественно-политических условий Т.д., как и фольклор, вплоть до 20-х гг. 20 в. распространялась гл. обр. изустно, что и послужило причиной глубокой фольклоризации и синкретизма лит. произв.. Лит-ра II—1-й пол. 18 вв. Туркмены были активными участниками военных походов Сельджукидов.

**ТУРСЫ**, в др.-герм., в частности сканд. мифологии великаны; другое обозначение—ётуны.

«**ТУТИ-НАМЕ**» («Книга попугая»), перс.-тадж. лит. памятник 14 в.; поучительно сказочная книга в прозе, написанная Зияуддином Нахшаби в Индии. В ее основе лежит инд. обрамленная повесть в прозе и стихах «Шукасаплати» («Семьдесят рассказов попугая»), первая обработка которой относится еще к 11 в. «Т.-н.» состоит из введения и отд. сказок. Существуют разл. обработки «Т.-н.» (на яз. фарси, урду, тюрк. яз.).

**ТЭЛЕНКА** (укр. — теленка), тилинка (молд., рум. *tilinca*), тилинко (венг. *tilinko*) — духовой инструмент. Род продольной флейты. Изготавливается из ивовой коры. Дл. от 350 до 800 см. Боковых отверстий в стенках ствола нет. Звукоряд натуральный. Бывают и свистковые Т.

**ТЮЙДУК** — название туркм. духовых инструментов. Разновидности Т.: каргы-Т. — род продольной флейты с 6 боковыми отверстиями (общая дл. ок. 800 мм); дилли-Т. — духовой инструмент с надрезной одинарной тростью, 4 боковыми отверстиями (общая дл. 150 мм); гошодили-Т. — спаренный дилли-Т. Изготавливаются Т. из камыша или тростника. Используется диатонический звукоряд.

## У

**УАИГИ**, ваюги, в осет. мифологии великаны. В нартском эпосе У.: одноглазый великан — циклоп, великан с пёстрой бородой и даже семиголовый великан. У. населяют башни, замки, пещеры, ведут борьбу с нартами и терпят от них поражение, так как глупы и неуклюжи. Они высокого роста, в чёрных бурках, часто селятся в жилом доме, причиняя неприятности его обитателям. В эпосе известны У.: Тыхыфырт Мукара (предкам к-рого нарты платили дань девушками), живёт на берегу моря в башне, юный Батрадз в единоборстве убивает его; Сайнаг-Алдар, к-рому Батрадз отсек правую руку за кровь отца; Алаф, повадившийся ходить к нартам на танцы, где он ломает ноги нартской молодёжи.

**УБЫР**, у казанских татар, татар-мишарей, зап.-сибир. татар (также увыр, мяцкай) и башкир (у нек-рых групп — также мяскай) кровожадное демоническое существо. У. заменяет колдуну душу (к-рую тот, по поверьям башкир, продал шайтану) и управляет им при жизни (у зап.-сибир. татар У. — дух умершего колдуна или самоубийцы). Колдуна, в к-ром поселился У., называли убырлы кеше или убырлы карчык. В поверьях казанских татар и башкир убырлы кеше особенно опасен для беременных женщин, так как похищает детей из материнской утробы и прячет их. По ночам У. иногда покидает тело колдуна, обычно через дыру, к-рую тот имеет под мышкой. Тогда У. принимает образ огненного шара, огненного колеса, собаки, кошки, свиньи, иногда — человека, не имеющего, по поверьям башкир, сзади плоти. Он ворует детёнышей домашнего скота, сосёт молоко у коров и кобылиц, отчего те болеют, пьёт кровь у скота, насылает болезни на людей. Если ранить ночью У., наутро в том же месте рана обнаружится у убырлы кеше. После смерти убырлы кеше У. живёт в его могиле, выходя по ночам наружу через отверстие в ней (по поверьям татар-мишарей — бродит по земле), и продолжает приносить вред (в частности, проглатывая облака, он вызывает засуху). Считалось, для того чтобы уничтожить У., надо вбить в могилу, где он живёт, дубовый кол или вонзить в ступню умершего иглу. Близкий У. персонаж имеется у ряда тюркояз. народов: вупар у чувашей, обур у карачаевцев, крымских татар и гагаузов, хохан (хортлак) — у турок. Ср. также вувер у марийцев, убыр у удмуртов, упыр у коми-зырян, упырь у вост. славян, вампир у сербов. В сказочном фольклоре казанских татар У. в образе старухи (Убырлы-карчык) соответствует рус. бабе-яге.

**УДЖ** — кабард. нар. парный танец. Муз. размер 2/4 или 6/8. Существует 2 вида танца: У.-пух и У.-хешт. Первый танцуют величественно, плавно, второй — более динамично. У. распространен также в Карачаево-Черкесской автономной обл.

**УЗБЕКСКАЯ МУЗЫКА.** Узб. народ обладает древней муз. культурой. Богато по жанрам нар. песенное творчество: каттаашуля — лирич. песни импровизационного характера, дастаны — эпич. песни, ляпары — игровые песни шуточного, нередко сатирического содержания, сопровождаемые танцем. В народе преобладает сольное пение, но издавна существует и хор. пение в унисон (жанр хор. песни — ялла), а также INSTR. унисонная игра (ансамблевая). Муз. инструменты: гиджак, дойра, карнай, нагара, рубаб, сарнай, сафаиль, танбур, чанг. Игра на инструментах сопровождает представления нар. театра.

**УЗБЕКСКИЙ ФОЛЬКЛОР.** Развивается на узб. яз. В устно-поэтич. творчестве большое место занимают сказки: о животных, волшеббно-фантастические и бытовые. Среди последних выделяется жанр латифа. В нар. вариантах латифа немало черт социальной сатиры. Широкое распространение получил также эпич. жанр дастана. Записано более 200



текстов (80 сюжетов) от 50 сказителей: героический эпос «Алпамыш» героико-романтический эпос «Гороглы» (более 40 сюжетов), воинская повесть «Юсуф и Ахмед», романтические дастаны авантюрно-новеллистического и сказочно-фантастического содержания. По генетическому признаку они подразделяются на фольклорные («Тахир и Зухра», «Ширин и Шакар», цикл «Рустамхон» и др.) и книжные. Сюжеты книжных, как правило, заимствованы из классич. произв. на араб., персо-гадж. или староузб. яз.: «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Юсуф и Зулейха» и др. В отличие от прошлых веков, современные дастаны изображают конкретно-историч. действительность («Хасан-батрак», «Джизакское восстание» и др.).

**УЗЛЯУ** — двухголосное пение одного певца, к-рый поет мелодию и одновременно с ней бурдон (долго выдерживаемый нижний звук). Встречается (очень редко) у башкир, тувинцев, горноалт.. В Башкирии наз. также тамак-курай, т. е. горло-курай (по названию инструмента курай).

**УЗНАВАНИЕ**, момент сюжетного действия, знаменующий переход персонажа от незнания к знанию; нередко совпадает с перипетией. Термин восходит к «Поэтике» Аристотеля, где об У. сказано как о получении героем трагедии важнейших сведений о прошлых событиях, о чьей-либо личности или о собств. судьбе. На основе У., присущего прежде всего внешне-действенным произв., в лит. ре. средневековья, а затем и нового времени сформировался и упрочился (первонач. в житиях святых) мотив духовного прозрения человека.



**УЗУНДАРА** (азерб. узундэрэ, букв. - длинное ущелье) — азерб. нар. сольный женский танец. Распространен также в Армении и Грузии. Муз. размер 6/8. Темп умеренный.

**УЗУН-КЮЙ** — тип башк. лирич. и эпич. песни, широко распевной, орнаментированной.

**УЙГУРСКИЙ ФОЛЬКЛОР**, на уйгур. яз. Представлен многообразными жанрами: песнями и нар. стихами, сказками, лиро-эпич. сказаниями (дастанами), историч. и историко-героическими песнями, легендами, преданиями, устными повествованиями и рассказами. Сохранилась анонимная рукопись — «Огуз-наме» на уйгур. яз., в к-рой зафиксирована наиболее древняя версия о легендарной родословной тюрков и их мифическом прародителе Огуз-хане.

**УККО** (карел. и финн.), Йсянен, Уку (эст.), Ванамёес, Ванем («старик, дед, старший»), Таеватаат («небесный дед»), Ванатаат, Ванайса, в прибалтийско-финн. мифологии верховный бог, громовержец. Ср. также Пикне, Кыу, Эйке — персонификации грома и персонификация грома и молнии, с к-рыми мог отождествляться Уку у эстонцев. У.— старик с седой бородой, в голубой накидке, разъезжающий на колеснице по каменной небесной дороге. Осн. атрибут У.— молния, топор, меч и т. п. носят вторичный характер. «Грозовые когти» У. связаны с архаичным представлением о птице-громовержце. У. катает небесные камни (гром) и поражает громом и молнией злых духов, к-рые могут скрыться от него только в воде. Он — хранитель скота, помогает молоть хлеб; известны молитвы 17 в., обращенные к грому с просьбой об урожае. Святилищами У. были рощи и камни, к-рым молились об излечении от болезней и о хорошем урожае. М. Агрикола (16 в.) упоминает У. как покровителя урожая. Агрикола описывает священный брак У. и его жены Рауни. Когда жена У. ругается, бог начинает сердиться, гремит гром, идет плодородный дождь, обеспечивающий урожай. По-видимому, имя Рауни — ранний эпитет У.: ср. финн. rauniо, «куча камней» (камни — атрибут У.); по др. этимологии, финн. rauni восстанавливается из герм. \*fraujan, ср. готск. frauja, «господин». Образ У. близок образам громовержцев в индоевроп. мифологиях — балт. Перкунасу, сканд. Тору и т. п. Культ У. «старика» связан также с культом предков. Иногда имя У. выступает в функции обращения к любому боже-ству и сближается со значением Юмала.

**УКРАИНСКАЯ МУЗЫКА.** Мелодии укр. нар. песен певучи, выразительны, пластичны. Древнейшие песни — колядки, шедрилки, веснянки, купальские, колыбельные, свадебные и др. В историч. песнях, речитативно-распевных думах запечатлена борьба укр. народа за свое нац. освобождение. В 1-й пол. 17 в. на нар. основе расцветает песенная лирика (творчество нар. певицы и слагательницы песен М. Чурай). Своеобразна подголосоч-

ная полифония укр. хор. песен, с импровизационным верхним голосом (т. н. горяк, выводчик). В 18 в. появляются рекрутские, чумацкие и бурлацкие песни, в нач. 19 в. — песни о вождях крестьянских восстаний. Новые интонации привносят в укр. нар. песню бытовой романс, позднее рабочие и революционные песни. Нар. танцы: гопак, казачок, метелица, гуцулка, коломыйка, тропотянка; муз. инструменты — бандура (кобза), лира (реля), цимбалы, бубен, басоля (нар. виолончель), сопилка, трембита, дуда, тэленка, издавна бытует скрипка.



Типичный ансамбль — троисти музыки. Носители нар. муз. культуры — кобзари, лирники. Истоки проф. У. м. восходят к иск-ву Киевской Руси. Сохранились сведения о княжеских певцах, ратной (военной) музыке, изображения муз. инструментов.

**УЛИСС**, латин. форма имени Одиссей.

**УМАЙ**, в мифологии древних тюрков богиня, олицетворяющая женское, земное начало и плодородие. Покровительствует воинам и супруге кагана, к-рая обликом подобна У. Видимо, считалась супругой Тенгри (неба). Упоминается в рунических текстах 7 — 8 вв. Нек-рые исследователи предполагают, что образ У. генетически связан с иран. мифологич. птицей Хумай, к-рая, бросая свою тень на человека, делает его счастливым. Пережитки веры в У. сохранялись у ряда тюркоязыч. народов. Напр., у огузов У. считалась духом - покровителем младенца во чреве матери. У шорцев У. (Май) — дух — хранитель младенцев, принимающий также души умерших. У телеутов У. (Май энэси, Май-энэзи) и казахов (Умайене) — дух - хранитель детей. Кыргызы считали, что У. дарует богатый урожай и умножает скот, является покровительницей домашнего очага и охранительницей детей. С утверждением ислама У. у кыргызов отождествлялась с Фатимой (Батма Зуурой). У турок У. трансформировалась в Омаджи, духа, к-рым пугали детей.

**УНДИНЫ** (от латин., «волна»), в низшей мифологии народов Европы духи воды, русалки. Прекрасные девушки (иногда с рыбьими хвостами), выходящие из воды и расчёсывающие волосы. Своим пением и красотой привлекают путников вглубь, могут погубить их или сделать возлюбленными в подводном царстве. У. могут обрести бессмертную человеческую душу, полюбив и родив ребёнка на земле. У ср.-век. алхимиков У.— духи, управляющие водной стихией, подобно тому как саламандры — духи огня, сільфы - воздуха, гномы — подземного мира.

**УН-НАНА**, у ингушей дух эпидемий и болезней. Выступает в облике пожилой, некрасивой, плохо одетой женщины; в её котомке — заразные болезни. Бранясь, она разбрасы-

вает их там, где её забыли или недостаточно почитают. Для умилостивления У.-н. устраивались посвящённые ей пиршества, сопровождавшиеся музыкой и танцами.

**УПЫРЬ**, в слав. мифологии мертвец, нападающий на людей и животных; образ У. заимствован народами Зап. Европы у славян. Согласно др.-рус. поучениям против язычников, те клали требу (приношения) У. и берегиням до того, как стали поклоняться Перуну. По позднейшим поверьям, У. становится после смерти человек, рождённый от нечистой силы или испорченный ею (ребёнка-У. можно узнать по двойным рядам зубов), умерший, через гроб к-рого перескочила чёрная кошка (чёрт), чаще — нечистый («заложный») покойник, самоубийца, умерший неестественной смертью, особенно колдун. По ночам У. встаёт из могилы и в облике налитого кровью мертвеца или зооморфного существа убивает людей и животных, реже высасывает кровь, после чего жертва погибает и сама может стать У.; известны поверья о целых селениях У.

**УРМУЛИ** (груз.) — старин. аробная песня (одногол. лирич., исполняемая аробщиком — возницей, едущим на арбе); один из древнейших жанров нар. песенного творчества грузин.

**УРУАКАНЫ**, урваканы («призраки»), в арм. низшей мифологии духи умерших. К У. относятся и горнапштикнер.

**УСЛОВНОСТЬ**. 1) В широком смысле - своеобразие иск-ва как особой отрасли духовной деятельности человека. У. лежит в основе иск-ва, так как оно представляет собой не саму жизнь, а её образное отражение. 2) В более узком смысле - средство образной выразительности, к-рое противостоит внешнему правдоподобию, непосредственному показу конкретных явлений, но служит для выражения худож. правды.

**УСТАДНАМЕ** (азерб.). Лирич. стихотворение, предшествующее дастану. Стихотворение это обычно философско-дидактического характера. Ашуги, как правило, прежде чем начинать исполнять дастан, читают одно-два, а в большинстве случаев три таких уstadнаме, после чего переходят к изложению содержания самого дастана. В азерб. фольклоре широко известен целый ряд уstadнаме Хаеде Гасыма, Ашуг Аббас Туфарганлы, Ашер Аласкара и др.

**УСТНЫЙ НАРОДНЫЙ РАССКАЗ**, сказ, прозаическое произв. о современности или недавнем прошлом, фольклорная форма, стоящая на грани бытовой речевой практики и худож. творчества. В зависимости от обстоятельств рассказывания и даровитости рассказчика колеблется от краткого высказывания (весть, слух) до более или менее оформленного рассказа. В отличие от легенды, место фантастики в У. н. р., как правило, занимает не-

обычное: чаще всего это либо «рассказы о случаях», либо «рассказы о героях». У. н. р. получил распространение, в частности, в рус. рабочем фольклоре, фольклоре Гражданской и Великой Отечественной войн. «Тайные сказы» рабочих Урала были использованы П. П. Бажовым в его кн. «Малахитовая шкатулка».

**УСУЛЬ** (араб., букв. — основные положения, законы) — ритмическая фигура в музыке вост. народов, воспроизводимая на ударном инструменте (бубне, барабане и т. п.). Сопровождает пение, игру на муз. инструменте или танец. Ритмическая формула может быть простой или, напротив, очень сложной и широко развитой. Термин «У.» применяется у таджиков, узбеков и турок. В Индии ему соответствует термин «тала». У арабов и персов подобные ритмические фигуры носят название разл. стихотворных размеров.

**УФАР**, уфор — тадж. нар. танец (сольный и массовый). Муз. размер 6/8. Часто сопровождается пением или исполняется после медленной части песни. В старину У. танцевали под аккомпанемент дутара.

**УЧЛАМА** (азерб.). Стихотворение, каждая строфа к-рого состоит из трех строк и припева.

## Ф

**ФАБУЛА** (от латин. *fabula* - повествование, история, басня). Изложение событий, изображаемых в худож. произв. в причинно-следственной и временной последовательностях. Ф. тесно связана с сюжетом: в том произв., где события изображаются в хронологической последовательности, оба понятия совпадают. Однако сюжет композиционно может не совпадать с временной последовательностью событий, т.е. с Ф. В таком случае Ф. является вспомогательным определением для раскрытия сюжета, помогающим установить последовательность развивающихся событий и понять те цели, к-рые преследовал художник своеобразным построением сюжета.

**ФАНТАСТИКА** (от греч. *phantastice* - способность воображать). Мир причудливых представлений и образов, рожденных воображением на основе усвоенных ранее фактов реальной жизни. На заре человечества Ф. находила воплощение в разл. религиях, мифологии, языческих культах и т.п. Ф. художественно реализовалась в образах рус. былинных богатырей, в сказках и т. д. Ф. нередко является средством сатирического освещения действительности.

**ФАРАОНКИ**, в рус. фольклоре название полурыбы-полудевы. Название Ф. связано с вторичным осмыслением традиц. образа русалки под влиянием легендарного цикла, сложившегося вокруг библ. мифов. Ф., в рус. дерев. резьбе, иногда сопровождаемые персонажами мужского пола, «фараонами», воспринимались как представители егип. воинства, преследовавшего уходивших из Египта евреев и чудесно потопленного в водах Черного моря. Согласно рус. легенде, известной с 16 в., егип. войско в воде превратилось в полулюдей-полурыб, а их кони — в полуконей-полурыб.

**ФАРА-ХАЗИЛГ** («благодатная птица»), у ингушей мифологич. персонаж, птица-носительница благодати. Там, где Ф.-х. совьёт гнездо, появляется изобилие (богатый урожай зерна, многочисленный приплод скота и т. п.); в местности, оставленной Ф.-х., наступает оскудение. Так, согласно мифу, исчезла благодать на земле мецхальцев, после того как они разорили гнездо и изгнали Ф.-х. и появилось изобилие в местах, к-рых коснулась своим крылом при полёте чудесная птица.

В другом распространённом сюжете с благодатью ассоциируются помимо Ф.-х. также Миха-седка («звезда ветров») и Лихья («змея»). Они втроём всегда живут вместе; Ф.-х. обеспечивает большой урожай, Миха-седка не даёт ветрам дуть в неурочное время, Лихья охраняет благополучие в доме, оберегает скот от диких зверей. Как-то один горец-

крестьянин, в доме к-рого поселились все трое, оставив детей под присмотром Лихьи, отправился на пастбище. А тем временем дома его сын, играя со змеёй, нечаянно отсек у неё кончик хвоста. Убив мальчика, Лихья, Ф.-х. и Миха-седка покинули дом. Безуспешно умолял крестьянин змею оставить нору, в к-рую она уползла, и вернуться в его дом. Отказавшись, змея отвечала: «Ты будешь помнить о своем сыне, а я не забуду о кончике хвоста».

**ФАРС** (франц. *farce*). 1) Один из видов старин. веселой комедии бытового содержания. 2) Комедия грубого и двусмысленного содержания.

**ФЕАКИ**, в греч. мифологии обитатели сказочного острова Схерия. Отличаясь гостеприимством и исключительным мастерством в кораблевождении, Ф. считают своим долгом отправлять на родину мореходов, попавших к ним в результате кораблекрушения. На остров Ф. попадает заброшенный бурей Одиссей, здесь он встречает радушный приём у царя Алкиноя и его жены Ареты, получает дорогие подарки, и Ф. доставляют его на своём быстроходном корабле на родину. На обратном пути корабль Ф. замечает Посейдон и перед самым входом в гавань превращает его вместе с экипажем в скалу. В изображении Ф. в «Одиссее» соединилось несколько мотивов: беззаботная жизнь Ф. соответствует представлению о золотом веке (ср. непрестанно плодоносящие сады Алкиноя) с чертами патриархального рабства (царевна Навсикая на море стирает бельё вместе со служанками, к-рых считает своими подругами). Корабли Ф. достигают цели без помощи руля и мчатся с невероятной быстротой; Одиссей в течение всего путешествия находится в состоянии глубокого сна, похожего на смерть, что побуждает нек-рых исследователей рассматривать корабль Ф. как корабль смерти или корабль пришельцев из заколдованной страны.

**ФИГУРЫ** стилистические (латин. *figura* — очертания, внешний вид, образ), любые обороты речи, отступающие от нек-рой (ближе неопределяемой) нормы разговорной «естественности». Выделение и классификация Ф. были начаты антич. риторикой. Различались Ф. мысли и Ф. слова: первые не менялись от пересказа иными словами, вторые менялись. (А) Ф. мысли делились на уточняющие: 1) позицию оратора — предупреждение, уступка («Пусть ты этого не знал, но ты ведь это сделал!»); 2) смысл предмета — определение, уточнение, антитеза разных видов; 3) отношение к предмету — восклицание от своего лица, олицетворение от чужого; 4) контакт со слушателями — обращение или вопрос. Словесное выражение их усиливалось или амплификацией или, наоборот, умолчанием («Не буду говорить, что ты лжец, вор, разбойник, скажу лишь ...»). (Б) Ф. слова делились на три вида: 1) Ф. прибавления — (а) повтор разных видов, (б) «подкрепление» с синонимичным перечислением разного рода, (в) многосоюзие; 2) Ф. убавления — силлепс, эл-

липе, бессоюзии; 3) Ф. перемещения (расположения) — инверсия и, по существу, разные виды параллелизма: точный (изоколон) и неточный, прямой и обращенный (хиазм), незарифмованный и зарифмованный (гомеотелевтон). К этому же ряду могут быть причислены: 4) ф. переосмысления — тропы: с переносом значения (метафора, метонимия, синекдоха, ирония), сужением значения (эмфаза), усилением значения (гипербола), детализацией значения (перифраз). Возможны и др. классификации, напр. различение Ф. протяженности (прибавление—убавление), Ф. связности (соединение — разъединение), Ф. значимости (уравнивание — выделение). В зависимости от обилия Ф. разного рода стиль характеризуется (нетерминологически) как «объективный» (фигуры А2), «субъективный» (А3), «лирический» (А4), «пространный» (Б1), «сухой» (Б2), «образный» (Б4) и т. п. В эпоху Возрождения, барокко, классицизма Ф. культивировались сознательно (обилие Ф. считалось признаком высокого стиля); в 19—20 вв. изучение их было заброшено, и они употреблялись стихийно. К переработке теории Ф. на базе современной лингвистики стремятся представители нек-рых современных структурных методов в литературоведении.

**ФИНАЛ** (итал. *finale*, от латин. *finis* — конец), заключит, часть эпич. и драматич. произв.; само конечное положение (быть последним словом авторского высказывания, изображенного худож. мира вообще, увенчивать его целостность) придает Ф. определенное итоговое значение: Ф. проясняет, концептуально завершает или разрешает конфликт произв.. В драме Ф. обычно тождествен развязке; иногда совпадают Ф., кульминация и развязка. В лирич. стихах роль финала выполняет концовка — замыкающий мотив стихотворения.

**ФИНИСТ ЯСНЫЙ СОКОЛ**, персонаж рус. сказки, чудесный супруг в облике сокола, тайно посещавший возлюбленную. Фигурирует в сказочном сюжете, представляющем собой вариацию мифа об Амуре и Психее. Младшая дочь просит отца подарить ей перо Ф. Я. С. (или аленький цветочек). Перо по ночам превращается в прекрасного царевича. Несоблюдение тайны свиданий (зависть сестёр или мачехи, уставляющих ножами окно, на которое прилетает Ф. Я. С.) приводит к тому, что Ф. покидает возлюбленную, и она вновь обретает его лишь после долгих странствий и тяжёлых испытаний (она должна стоптать три пары железных сапог, съесть три каменных просвиры) в тридевятом царстве. Имя Финист представляет собой искажённое греч. феникс (др.-рус. «финике»). Ср. также образ сокола-жениха в рус. свадебном фольклоре.

**ФЛАМЕНКО** (испан. *flamenco*, букв.— цыганский)—муз. стиль, связанный с иск-вом андалусских цыган; также музыка, песни, танцы в этом стиле. Характеризуется повышенной эмоцион. возбужденностью, капризным ритмом (нередко полиритмией пения, ги-

тарной игры и пляски), гибкостью лада (часто увеличенного), богатством орнаментики и хроматизма. Жанр Ф. отражен в испан. музыке, а также в произв. европ. композиторов на испан. сюжеты (в «Лауренсии» А. Крейна — танец цыган).

**ФЛЕЙТА ПАНА** — духовой инструмент древнего происхождения: многоствольная продольная флейта. Состоит из набора закрытых с одного торца трубочек разной дл. (реже разных диаметров). Трубочки изготавливаются из ствола камыша, тростника, бамбука, из древесины, кости и т. п.; в нек-рых случаях их скрепляют вместе, в др.—свободно подбирают в руке. Каждая трубка издает только один звук, высота к-рого зависит от ее дл. и диаметра. Диапазон Ф. П. зависит от количества трубочек, число к-рых доходит иногда до 20 и более. На Ф. П. играют соло или вместе с др. инструментами; существуют также ансамбли из одних Ф. П. разных регистров. Разновидности Ф. П.: греч.—сиринкс; рус. — цевница, кугиклы; груз. — ларчеми, соинари; литов.— скудучай; молд. и рум. — мускал, най.

**ФОЛЬКЛОР** (от англ. folk — народ, lore — мудрость). Термин «Ф.» получил междунар. распространение. В Англии, Франции, США им обозначают все виды нар. творчества (поэзию, музыку, танцы, резьбу) и даже верования и обычаи. В СССР под ним понимают устнопоэтич. творчество народа, а также нар. песню, нар. музыку и танец. Наряду с терминами «народное поэтич. (или устное) творчество» часто пользуются термином «Ф.». В дореволюционной науке употреблялись термины «народная словесность», «устная словесность», «народная поэзия». В отличие от мифов (бессознательной формы худож. творчества и особой формы верований) Ф. — особый вид иск-ва. В древнейших формах он, как и миф, синкретичен: соединяет в себе особенности разл. видов иск-ва. Постепенно в нем все большее значение приобретало слово, ему стали подчиняться муз. сторона произв. и театральные элементы исполнения. Синкретичность сохраняется в песне, где соединяются слово и напев, а иногда сопровождается танцем и наигрышем на муз. инструменте. В др. жанрах слово соединяется с мелодией (былина), с обрядом (свадебная песня), с театрализацией (игровые песни), с магическим действием (заговор). Синкретичность проявляется и в таких моментах исполнения, как использование мимики, жестов, живых интонаций речи. Есть в Ф. и драматич. жанры. Важнейшей особенностью Ф. является то, что он представляет собой иск-во устного слова; это его всегда отличало от лит-ры и др. видов иск-ва и служило в древности основой его синкретичности. Ф. возник до появления письменности, поэтому он использует выразительные средства живой речи. В Ф., как и в лит-ре, существуют три рода произв.: эпич., лирич. и драматич. Первые имеют и стихотворную и прозаическую форму. По составу жанров Ф. отличается от лит-ры. Так, в рус. Ф. к



эпич. жанрам относятся былины, историч. песни, сказки, предания, легенды, сказы, к лирич. — обрядовые, семейные и любовные песни, причитания, частушки, к драматич. — драмы («Лодка», «Царь Максимилиан»). Популярны пословицы и поговорки. мн. жанры Ф. вошли в лит-ру (песня, сказка, легенда, напр. сказки Пушкина, песни Кольцова и Исаковского, легенды Лескова и Короленко), но там они приобретают свои особенности. Жанры Ф. имеют каждый свое жизненное содержание: былины изображают борьбу богатырей с врагами Родины, историч. песни — события и деятелей прошлого, семейные песни — картины быта. Жанры характеризуются и особым составом персонажей: в былинах действуют богатыри Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович, в сказках — Иван-царевич, Иван-дурак, Василиса Прекрасная, Баба Яга, в семейных песнях — жена, муж, свекровь. От лит-ры Ф. отличается и особой системой выразительных средств — композиционных (запев, зачин, присказка, замедление действия, или ретардация, троичность событий, общие места) и стилистических (параллелизмы, символика, гиперболы, постоянные эпитеты, тавтологии). Они также в известной степени вошли в лит-ру, но специфичны для Ф. Он имеет и свой особый стих, в рус. Ф. напевный, что объясняется связью слова с напевом и использованием средств живой, звучащей речи. Жанры и выразительные средства Ф. вырабатывались и развивались исторически. Они изменялись соответственно изменению их жизненного содержания. Ф. изображает жизнь народа, явления истории, имеющие нар. значение. В нем большую роль играют вымысел и фантазия. В древнейших произв. есть следы мифологии (обрядовые песни, ранние былины), в более новых — черты христианизации (напр., вместо языческого Велеса появляется христианский Власий), в самых новых произв. возрастают черты реализма и нового быта, утрачивается мн. из традиц. поэтики. В истории Ф. происходит взаимодействие жанров, вытеснение старых новыми, сближение Ф. с худож. лит-рой и проф. музыкой. Так, старый жанр былины испытывает воздействие нового жанра историч. песни, а историч. песня — воздействие еще более нового жанра — солдатской песни. В терминах «фольклор» и «устно-поэтич. творчество народа» слово «народ» подчеркивает социальную природу Ф. и его идейную сущность; Ф. — творчество, созданное народом и для народа, творчество трудового народа (М. Горький). В Ф. выражаются чаяния и ожидания народные (В. И. Ленин), оценки действительности, высокие нравственные качества народа, его вера в свои силы, критическое отношение к царю, барину, купцу, попу и даже богу. Пословица 16 в. говорит о боярах: «Времена шатки — береги шапки». Белинский в письме к Гоголю приводит пословицу, где народ иронически судит об иконах: «Годится — молиться, не годится — горшки накрывать». Историю народа нельзя понять, не учитывая Ф. (М. Горький). Но не всегда народно все, что живет в народе. Отсталость нар. масс служила почвой для созда-

ния произв., искаженно представляющих жизнь, для проникновения в их среду произв. чуждой идеологии, — казенно-патриотических песен, мещанских романсов, блатных песен. Вместе с тем народность Ф., как и лит-ры, исторически изменялась: в сов. Ф. она в известной степени иная, нежели в дореволюционном. Важным отличием Ф. от лит-ры служит коллективность творчества. Он возник как массовое творчество в глубокой древности и был выражением представлений первобытной общины и рода, из к-рых еще не выделилась личность. Но уже в древности произв. Ф. стали создаваться и исполняться не только группой лиц, хором или его частями поочередно, но и отдельными талантливыми певцами и рассказчиками, к-рые выражали воззрения и интересы коллектива. И на более поздних стадиях развития Ф. ему свойственно единство жизненного содержания, идейного смысла, системы образности, худож. средств. Произв. отдельных творцов исполняются затем многими, проходят процесс коллективного оформления, живут долго и в разных областях страны. Коллективность творчества находится в единстве с индивидуальным творчеством одаренных певцов и сказочников (сказитель былин Трофим Рябинин, вопленица Ирина Федосова). Непроф. творчество в Ф. иногда соединяется с проф. (скоморохи, вопленицы, свадебные дружки, ярмарочные балаганные деды, укр. кобзари и лирники, серб. певцы-гуслиры). Ф. свойственны традиционность текстов и характера исполнения, передача их из поколения в поколение, сохранение произв., сюжетов, образов, форм, худож. средств в течение долгого времени. Это обусловлено устойчивостью общественных форм жизни, быта и представлений и разрушается с их изменением, напр. в сов. время. Традиционность обусловлена и тем, что в Ф. выработаны ценные формы и худож. средства, соответствующие нар. эстетике, к-рые не могут быть поэтому отброшены. Устойчивыми произв. Ф. делает и их устная форма, заставляющая певцов и сказочников заучивать их на память со слов или голоса старших. Ф., созданный коллективно, естественно, и сохраняется коллективно. Традиционность Ф. совмещается с непрерывным изменением и общего его характера (напр., возрастание реалистичности в современном Ф.), и состава жанров (возникновение новых и отмирание старых; так, в конце 19 — нач. 20 в. частушка почти вытесняет протяжную песню), и отдельных сюжетов, героев и выразительных средств. Изменения могут состоять в переделке, дополнении, сокращении текстов, в новом освещении событий. Они зависят от изменения социально-историч. условий жизни народа, его воззрений и худож. вкусов, происходят под влиянием лит-ры, радио, кино, печати, являются результатом импровизации, т. е. тех изменений, какие вносит в произв. отдельный исполнитель. Изменения в произв. Ф. ведут к тому, что они существуют во мн. вариантах, возникающих в разное время, в разных местах и в творчестве разных исполнителей. Ф. разных народов имеет мн. общего в жанрах, худож. средствах, сюжетах, мотивах, типах героев, напр. в пе-

риод раннего феодализма. Это объясняется специфическими чертами Ф. как вида нар. иск-ва и отражением в нем общих закономерностей общественного развития народов. Такого рода сходные явления в Ф. называют типологическими. Общие особенности в Ф. разных народов возникают и в силу их этнического и языкового родства, близости культуры и быта, примером чему может быть Ф. юж. славян (болгар, сербов, хорватов) или сканд. народов. Такого рода сходные явления в Ф. называют генетическими. Общность в Ф. разл. народов может возникать и как результат их длительных экономических, политических и культурных связей и носить формы творческого сотрудничества народов, обмена худож. опытом, влияний и заимствований. Большую роль играют сходство историч. судеб народов, географическое соседство, передвижения народов, завоевания. Так, в Ф. болг. народа проявляется воздействие визант. и тур. культуры как итог многовекового тур. ига и затем соседства. Такого рода сходные явления в Ф. называют историко-культурными. Однако и при наличии типологических, генетических и историко-культурных сходств в Ф. разных народов Ф. каждого народа национально самобытен, так как создан творческой фантазией определенного народа, отражает особенности его истории и быта, своеобразие его языка. На этой почве возникают своеобразные худож. формы и средства, образная система и система стихосложения. Так, в укр. Ф. есть жанры, каких нет в Ф. др. народов, напр. думы и коломыйки; стих укр. дум и напевы не похожи на стих и напевы рус. былин. В Ф. каждого народа есть свои сюжеты и герои. Так, Давид Сасунский — герой именно арм. эпоса, Илья Муромец — русского, Марко Королевич — болг. и серб., Кухулин — герой ирл. саг. Ф. имеет общественную, общенар. ценность. Его познавательное значение состоит в том, что он дает богатые знания о жизни, труде, быте, воззрениях, идеалах, освободительной борьбе народа. Идеино-воспитательное значение Ф. проявляется в оценке событий и героев с нар. т. з. (четкое деление на положительные и отрицательные, идеализация или осмеяние), в выражении больших прогрессивных идей (любовь к родине, стремление к миру). В творениях Ф. запечатлен поэтич. образ природы, раскрывается красота и глубокий смысл жизни. Произв. Ф. обогащают духовный мир человека, развивают здоровые худож. вкусы, чувство прекрасного, чувство формы, ритма и языка. Ф. неразрывно связан с историей и всем укладом жизни народа и поэтому является важной частью и даже иногда основой его нац. худож. культуры. В 19 в., начиная с эпохи романтизма, Ф. оказывал большое влияние на развитие лит-ры, музыки, живописи, театра европ. стран. В рус. иск-ве примерами являются творчество Кольцова, Некрасова, Есенина, Глинки, Римского-Корсакова, Репина, В. М. Васнецова. Особенно ярко это влияние проявлялось в иск-ве народов в период формирования их нац. культуры, напр. в период т. н. нац. возрождения слав. народов в первой пол. 19 в., у младописьменных народов Советского Союза. В развитых промышленных

странах с ростом городов, с введением всеобщего школьного образования Ф. утратил свое былое значение, хотя его крупнейшие произв., созданные в прошлом, входят в золотой фонд современной культуры.

**ФОЛЬКЛОРИЗМ**, термин, предложенный франц. фольклористом 19 в. П. Себийо. Обозначает использование фольклора в худож. творчестве, публицистике и т. д. (М. К. Азадовский), а с сер. 60-х гг.— также «вторичные» фольклорные явления (воспроизведение фольклора на сцене, в худож. самодеятельности и т. п.). Мн. заруб. ученые связывают с понятием Ф. лишь отрицательные явления современной буржуазной «массовой культуры». В науке социалистических стран преобладает понимание Ф. как процесса освоения и трансформации фольклора в общественном быту, культуре и проф. иск-ве. Как характерное явление современности, Ф. становится предметом комплексного изучения фольклористов, литературоведов, искусствоведов, социологов.

**ФОЛЬКЛОРИСТИКА**. Наука, изучающая фольклор, муз. этнография.

**ФОРМА** (латин. forma - наружный вид). Внутр. организация, структура худож. произв., созданная с помощью системы изобразительно-выразительных средств для раскрытия худож. содержания. Ф. всегда указывает на то, как и какими средствами воплощено в произв. содержание. Зависимость Ф. произв. от содержания выражается в том, что без него и вне его она не существует; в то же время Ф. организует содержание. Соответствие Ф. определенному содержанию обеспечивает совершенство подлинного произв. иск-ва.

**ФОФУДИ** (дунг. дословно - сказитель). Исполнитель-импровизатор произв. в жанре фу. Известными Ф. были Хусе Вуахунов, Джонтлянхэ и др.

**ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ** (от греч. phrasis, родительный падеж phraseos — выражение и logos — слово, понятие), устойчивые обороты данного языка, к-рые, подобно словам, не создаются, а воспроизводятся в речи. К Ф. относят также пословицы, поговорки, крылатые слова и фразеологич. обороты, восходящие к лит. источникам.

**ФРАШКА** (польск. fraszka, от итал. frasca — пустяк, вздор), остроумные стихотворные миниатюры в польск. поэзии. Размер от 2 до 16 строк. Содержание Ф. разнообразное — от шутки, каламбура и анекдота до эпиграммы и общественно-политической сатиры. Источник польск. лит. Ф.— нар. поэзия 15—16 вв.

**ФУ** (дунг. дословно - книга). Нар. легенды и драмы героического и бытового содержания с установкой на вымысел.

Ф. генетически связаны со старин. кит. эпопеями, возникшими в XIV в. на основе нар. легенд и сказок. Напр.: «История об У Сине, убившем страшного тигра», «История о Чжан-юе, кипятившем море» и др.

**ФУРКИ**, Дардза-нанилг («мать вьюг»), у ингушей богиня водной стихии и ветра, жена бога Селы. По более поздним мифологич. представлениям, Ф. (Дардза-нанилг) обитает вместе с Селой на снежной вершине Казбека, повелевая вьюгами и снегопадом. На снежном конусе Казбека Ф. начертала магический круг, через к-рый не осмеливается перешагнуть ни один смертный, боясь быть сброшенной богиней с кручи. По распоряжению Селы Ф. караулит прикованного цепями к скале богоборца Курюко. А семь сыновей, рождённых ею от Селы, за помощь Курюко наказаны отцом — они подвешены к небу и составляют собой созвездие Большой медведицы. Перед тем, как навсегда покинуть Ф. и отправиться на небо, её сыновья сочли необходимым обеспечить мать негасимым огнём в очаге и неубывающей пищей; соответственно, у Ф. в очаге всегда горят три полена, имеются вечно возобновляющиеся хлеб и варёная баранья ляжка. Для умилоствления Ф. в жертву приносились туры и козы рога, скот.

**ФЭНХУАН**, в др.-кит. мифологии чудесная царь-птица. В зап.-европ. и рус. лит-рах Ф. обычно переводится как птица феникс. Наиболее ранние упоминания о Ф. встречаются уже на иньских гадательных надписях (ок. 15 в. до н. э.). Как предполагают исследователи, слово фэн (чудесная птица) первонач. было обозначением божества ветра (не исключено, что понятие «фэн» связано с фонетически близкими в древности словами «ветер» и птица Пэн) — посланца Тянь-ди. Не исключено, что большое значение, к-рое древние китайцы придавали Ф., связано и с архаическими представлениями части иньских племён (особенно на полуострове Шаньдун), считавшей своим тотемом ласточку. Этимология понятия хуан довольно сложна. Хуан — изначально название особого гребня на голове птицы фэн, графически представляющего собой изображение восходящего солнца, лучи к-рого напоминают трезубец. Ещё одним свидетельством солярной природы образа птицы фэн может быть соотнесённость Ф. со стихией огня в классификационной системе по пяти первоэлементам. В более поздних текстах фэн толкуется как самец, а хуан как самка. К рубежу н. э. появляются подробные описания внешнего облика Ф. Так, согласно словарю 1 в. «Толкование знаков», у Ф. клюв петуха, зоб ласточки, шея змеи, на туловище узоры, как у дракона, хвост рыбы, спереди как лебедь, сзади как единорог-цилин, спина черепахи. По древним преданиям, Ф. — птица с разноцветным оперением — живёт в Дунфанцзюньцзычжиго («восточном царстве совершенных людей»); вылетая оттуда, она парит за пределами Четырёх морей (Сы хай), пролетает через гору Кунь-лунь, пьёт воду у горы

Чжичжу, стоящей среди водной стремнины, мочит крылья в водах Жошуй. Появление Ф. считалось знаком наступления великого мира в Поднебесной. В качестве птицы, сопутствующей миру и процветанию, Ф. упоминается в легендах о Хуан-ди, Шуне и т. п. Фуси по случаю прилёта Ф. создал спец. музыку. По нек-рым косвенным данным прилёт Ф., видимо, отождествлялся с началом дождей. Считалось, что Ф. знает сезоны года, и поэтому правитель Шаохао назвал чиновника, ведающего календарём,— Фэнняо-ши («род птицы фэн»). Ф. считался в ср.-век. Китае символом человеколюбия (жэнь) и одновременно — государя (наряду с драконом — лун), но чаще государыни-императрицы, а также невесты.

Солярный характер образа Ф. и указания в древних источниках на то, что Ф. живёт (или рождается) в Даньсюэ (киноварной пещере), соотнесённой с югом, привело к контаминации образа Ф. с образом Чжуняо. В средние века образ Ф. часто использовался и в даосизме; сообщалось о святых, разъезжающих по небу на Ф., рассказывалось о явлении женщинам во сне птицы Ф., после чего те рожали выдающихся сыновей. По-видимому, Ф. связывалась со светлым началом ян (Инь и ян).

Образ Ф. чрезвычайно популярен в кит. иск-ве с глубокой древности. Примерно с эпохи Шан-Инь до нас дошли бронзовые сосуды с рельефами, изображающими Ф. как птицу с пышным хвостом, огромными глазами и гребнем типа трезубца на длинной ножке на голове. Вероятно, определённое влияние на формирование образа Ф. оказало представление о павлине. В старом Китае изготовление картин с изображением Ф. было сосредоточено в городе Фэнхуанфу пров. Аньхуэй, что было связано с легендой о появлении Ф. в этом городе, где Ф. пропела на могиле отца Чжу Юаньчжана, после чего Чжу Юаньчжану удалось основать нац. династию Мин.

## Х

**ХАДЖВ**, хиджа, поэзия осмеяния и поношения, инвектива, хула в ср.-век. араб., перс., тур., азерб. лит-ре и в лит-рах народов Ср. Азии. Возникла одновременно с панегириком как его функциональная антитеза. В придворной поэзии Х. чаще всего был обращен против поэта-соперника и др. личных врагов. Нередко возникал обмен несколькими инвективами между враждующими поэтами; широко известны были подобные словесные поединки, напр., между араб. поэтами аль-Фараздаком и Джариром ибн Атия Хатафой (7—8 вв.) или персояз. поэтами Азербайджана Абу-ль-Ала Гянджеви и Хагани Ширвани (12 в.). Ср.-век. инвектива не являлась сатирой в подлинном смысле слова, т. к. носила личный характер и не поднималась до социального обобщения; исключение составляло творчество перс. поэта Убеида Закани (14 в.), к-рый в своих сатирах смело обличал и высмеивал пороки правящих кругов. С 16 в. получает развитие особая форма Х., т. н. шахрашуб. К 19 в. Х. перерастает в обличительную гражданскую поэзию, политическую сатиру.

**ХАДИС** (араб.— рассказ, сказ), предание, осн. на к.-л. случае из жизни или изречении основателя мусульм. вероучения — ислама — Мухаммеда либо его сподвижников. В 9—10 вв. десятки тысяч Х., распространявшихся гл. обр. изустно, были зафиксированы в 6 рукописных сб-ках. Этот свод получил название «Сунна» (букв.— поведение, обычай) и стал одним из источников мусульм. права, так же как и комментарии к Х. Из канонических сб-ков наиболее авторитетными считаются два т. н. «Достоверных», составленных Мухаммедом аль-Бухари и Муслимом ан-Нишапури; аль-Бухари составил также «Правильный сборник» из 100 тыс. Х., из к-рых мн. представляют собой небольшие новеллы, оказавшие значительное влияние на развитие араб. худож. прозы.

**ХАМРИЙАТ**, «винная поэзия», араб. название поэзии, поев, воспеванию вина и опьянения. Тема появляется еще в доисламской араб. поэзии, первонач. в качестве составной части касыды.

**ХАНЕНДЕ**, хананде — проф. нар. певец в Азербайджане, Иране и др. странах Востока. Выступает в составе сазандари, поет в высоком регистре, горловым звуком, украшает мелодию сложными пассажами; сопровождает пение игрой на бубне. В репертуаре Х.— мугамы.

**ХАРАКТЕР** (от греч. *charakter* - черта, признак, особенность). Совокупность устойчивых, существенных психических особенностей человека, к-рые проявляются в свойственном для него образе действий в разл. обстоятельствах, в его отношениях с людьми, оценке

явлений общественной и личной жизни. В Х. достигается полнота и определенность в раскрытии конкретно-историч. действительности. Специфической средой формирования и проявления Х. в произв. являются обстоятельства.

**ХАРАКТЕРИСТИКА** (от греч. *charakter* - черта, признак, особенность). Определение совокупности отличительных признаков, свойств, достоинств и недостатков предметов и явлений действительности, человеческих характеров. Так, Х. героя в произв. складывается из авторской Х., Х. через действующих лиц, а также самохарактеристики, дающих сведения о его происхождении, деятельности, способностях, интересах, индивидуальных качествах и т.п.

**ХАФИЗ** — перс. и тадж. нар. певец и сказитель (первонач.— человек, знающий наизусть коран). Псевдоним Х. избрал знаменитый поэт-лирик 14 в. Шамседдин Мохаммед, автор газелей и касид.

**ХОЛАВАР** (азерб.). Песня пахарей, самая древняя форма нар. поэзии.

**ХОЛЬДА**, фрау Холле, Перхта, Берта, в герм. низшей мифологии рождественский персонаж. Старуха-ведьма (у юж. немцев, австрийцев), проносящаяся в новогодние ночи по небу во главе дикой охоты (ср. воплощения зимы и смерти типа слав. Марены, а также обычай «жечь фрау Холле»— разжигать новогодний огонь), или, напротив, добрая женщина в белых одеяниях, разносящая подарки хорошим людям и наказывающая плохих, особенно нерадивых прях (ср. австр. ряженных — «красивых и ужасных перхт» с зооморфными чертами, «матушку Метелицу» нем. сказок). Х.— покровительница младенцев, умерших некрещёными. Реликты древнего образа божества природы — связь Х. с источниками, где, по нек-рым поверьям, она обитает, и атмосферными явлениями: когда Х. выбивает перину — идёт снег, когда после долгих дождей появляется солнце — Х. сушит своё покрывало и т. п.

**ХОР** (от греч. *choros* - ограда, латин. *hortus* - сад, огород; первонач. - место, отведенное для танцев). 1) Совокупность лиц, вместе поющих и танцующих, в древности - часто на религ. празднествах и торжественных процессиях. 2) Элемент др.-греч. драмы.

**ХОРА** (молд. хорэ) — молд. и рум. нар. танец типа хоровода. Муз. размер 6/8, иногда 2/4. Темп умеренный, носит плавный, спокойный характер. Сопровождается игрой нар. INSTR. ансамбля — тарафа, на скрипке, чимпое (род волынки), флуере (флейта) и др. нар. инструментах.

**ХОРЕВТ** (от греч. *choreutis*) — в древней Греции участник лирич. и драматич. хора. Х. был не только певцом, но и танцором. Число Х. лирич. дифирамбического хора — 50 че-



людей, число Х. драматич. хора к классич. периоду др.-греч. драмы (6—5 вв. до н. э.) в комедии — 24 человека, в трагедии — от 12 до 15 человек. Х. драматич. хора могли быть только мужчины. Круг образов, воссозданных Х. в драме, широк: от вполне реальных (старцы, женщины, девушки, моряки и т. д.) до совершенно фантастических (птицы, лягушки, облака в одноименных комедиях Аристофана и т. п.).

Х. набирались и оплачивались хорегом.

**ХОРЕГ** (греч. choregos, от choros — хор и hegeomai — иду впереди, указываю дорогу) — гражданин, облеченный почетной общественной обязанностью подготовить хор для драматич. или хоровых состязаний во время общественных празднеств. Первонач. выполнял роль учителя хора — дидаскала и предводителя хора — корифея. Ранее 5 в. до н. э. Х. добровольно становились частные лица, впоследствии обязанность Х. — повинность, к-рой взамен подоходного налога облагались по жребию богатые граждане. Деятельность Х. связана со значительными денежными издержками. Х. формировал хор, заботился о его обучении, о костюмах, масках, помещении для репетиций, платил вознаграждение хоревам и дидаскалу, кормил их за свой счет, поставлял для драмы в случае необходимости четвертого актера и добавочный хор. Наилучшее выполнение обязанностей приносило Х. победу и почетную награду: треножник — в состязаниях хоровых, венки — в драматич. и право поставить в храме того бога, в честь к-рого устраивалось празднество, доску с записью о победе. В конце 4 в. до н. э. обязанности Х. приняло на себя государство.

**ХОРОВОД** (от «водить хор») — древнейший вид нар. танц. иск-ва; в Х. сочетается движение большой группы людей с драматическим действием, пляской, песней. Х. встречаются у мн. народов мира (женский танец с пением — кумми — в Юж. Индии, пляски Манипура; к старин. Х. восходят: франц. бранль, ронд, фарандола, англ. раунд и др.). Особенно широко Х. распространены у слав. народов (коло в Югославии и др. странах, хоро у болгар, «веснянки» у украинцев, карогод, круг, основка у русских и др.).

**ХОРС**, др.-рус. Хърсь, др.-рус. божество т. н. Владимирова пантеона. Согласно наиболее ранней версии (в «Повести временных лет» под 980) Х. почитался в Киеве наряду с др. богами; идол Х. стоял на холме, здесь же совершались жертвоприношения. Есть мнение, что имя Х. в этом списке было введено позже редактором летописного свода игуменом Никоном (умер в 1088 или 1089), к-рый узнал об этом божестве во время своего пребывания в Тмутаракани (стоящее по соседству имя Дажьбога в этом случае могло бы пониматься как пояснение имени Х.). Х. упоминается в апокрифе «Хождение богородицы по мукам» (...«Трояна, Хорса, Велеса, Перуна на богы обратиша»), в «Слове о полку Игореве» (в отрывке о князе Всеславе, к-рый ...«самъ въ ночь влькомъ рыскаше: изъ Києва до-

рискаше до курь Тматороканя, великому Хрьсови влькомъ путь прерыскаше»), в разл. соч. церк. лит-ры, направленных против языческих пережитков (ср.: «и вьроуютъ въ Пероуна и въ Хьрса»..., «Слово некоего христолюбца»; тьмъ же богомъ требоу кладоуть... Пероуноу, Хьрсу»..., «Слово о том, како погани суще языци кланялися идоломъ»; «мняще богы многы, Перуна и Х орса»..., «Слово и откровение св. апостол»; «два ангела громная есть: елленскій старецъ Перунъ и Хорсъ жидовинъ», «Беседа трех святых» и др.), а также в ещё более поздних источниках. Показательны трансформации имени Х. в текстах Куликовского цикла, где Х. относят к богам, почитаемым «безбожным» Мамаем (Гурсь, Гуркъ, Гусь). В большинстве списков Х. соседствует с Перуном (небесные боги, соотносимые соответственно с солнцем и громом/молнией); Х. выступает также в сочетании с Дажьбогом, что также обычно интерпретируют как их принадлежность к солярным божествам. Вместе с тем существует точка зрения, согласно к-рой Х. связан не с солнцем, а с месяцем, в доказательство чего приводят мотив оборотничества Всеслава (связь волка с месяцем подтверждается мн. примерами, ср. волкодлаки). За пределами Руси у др. славян он неизвестен (существует старосерб. собственное имя Хрьсь). Несомненно вост. происхождение этого божества, попавшего на Русь через сарматские (и/ или тюркские) влияния. Об иран. источнике Х. можно судить по перс. обозначению обожествлённого сияющего солнца — XurSet, в конечном счёте восходящему к авест. hvare xsaetam (Фарн; в связи с этим обозначением солнца упоминается его путь, что соответствует образу пути Хорса в «Слове о полку Игореве»). Этот же иран. мифологизированный образ вошёл в пантеон ряда др. народов: ср. обско-угорское божество солярного круга Корее, Курес, Кворес и его сына Мир-суснэхума или Шорни пос, «золотой луч»; показательно, что обычное в списках богов сочетание Перун — Хоре также могло бы быть соотнесено с парным теофорным именем у обских угров Нуми-Кворес.

**ХОРУМИ**, хорони— груз. (аджаро-гурийский) нар. мужской танец. Муз. размер 5/8 темп средний. Исполняется под аккомпанемент доли. Х. носит воинственный характер.

**ХРИЯ** (греч. chreia, от chrao — возвещаю), в антич. риторике — краткий анекдот об остроумном или поучительном афоризме или поступке великого человека; напр.: «Диоген, увидев мальчика, к-рый вел себя дурно, побил палкой его воспитателя». Как материал для пересказа, распространения, комментария Х. входила в традиц. ряд риторических упражнений (т. н. прогимнаст: басня, рассказ, Х., гнома, утверждение и опровержение, похвала и порицание, сравнение, описание и пр.); иногда они все расширительно тоже назывались Х.

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ.** Одна из форм нар. творчества, распространенная в сов. и постсов. время.

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО,** важнейшие характеристики образа худож., обеспечивающие целостное восприятие худож. действительности и организующие композицию произв.. Иск-во слова принадлежит к группе динамических, временных иск-в (в отличие от иск-в пластических, пространственных). Но литературно-поэтич. образ, формально развертываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символично-идеологическом, ценностном аспекте. Такие традиц. пространственные ориентиры, как «дом» (образ замкнутого пространства), «простор» (образ открытого пространства), «порог», окно, дверь (граница между тем и другим), издавна являются точкой приложения осмысляющих сил в лит.-худож. (и шире — культурных) моделях мира. Архаическая, устная и вообще ранняя словесность чувствительна к типу временной приуроченности, ориентированности в коллективном или историч. счете времени (так в традиц. системе лит. родов лирика — «настоящее», а эпос — «давно прошедшее», качественно отделенное от жизненного времени исполнителя и слушателей). Время мифа для его хранителя и рассказчика не отошло в прошлое; мифологич. повествование заканчивается соотнесением событий с настоящим сложением мира или его будущей судьбой (миф о ящике Пандоры, о прикованном Прометее, к-рый когда-нибудь будет освобожден). Время же сказки — это заведомо условное прошлое, вымышленное время (и пространство) небывальщины; ироническая концовка («и я там был, мед - пиво пил») часто подчеркивает, что из времени сказки нет выхода во время ее сказывания. (На этом основании можно заключить о более позднем происхождении сказки по сравнению с мифом.) По мере распада архаических, обрядовых моделей мира, отмеченных чертами наивного реализма (напр., соблюдение единств времени и места в антич. драме с ее культово-мифологич. истоками), в пространственно-временных представлениях, характеризующих лит. сознание, нарастает мера условности. В эпосе или сказке темп повествования еще не мог резко опережать темп изображаемых событий; эпич. или сказочное действие не могло разворачиваться одновременно («тем временем») на двух или нескольких площадках; оно было строго линейным и в этом отношении сохраняло верность эмпирии; эпич. сказитель не обладал расширенным в сравнении с обычным человеческим горизонтом полем зрения, он в каждый момент находился в одной и только в одной точке сюжетного пространства.

**ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ.** 1) В широком смысле - специфическая особенность иск-ва как формы эстетического, образного познания и отражения мира, отличающая его от др.

форм познания (напр., науки). 2) В узком смысле - мера совершенства произв. иск-ва, степень его способности оказывать эмоционально-эстетическое воздействие на людей. Х. - это не отдельное качество, а совокупность доведенных автором до совершенства качеств, присущих произв. иск-ва как целому.

**ХУНСАГ** («человек леса»), Хунстаг, в низшей мифологии чеченцев и ингушей дух-покровитель леса и лесных животных. По поверьям, стремится погубить всякого охотника, встретившегося с ним в лесу. Из его груди торчит костяной топор, к-рый он вонзает в свою жертву. На защиту Х. встают лесные звери, птицы, деревья, трава. Лишь прибегнув к хитрости, охотнику удаётся его одолеть. Согласно распространённому сюжету, охотник не без умысла сообщает Х., что зовут его «Я сам себя»; затем, когда Х. отходит за водой, накрывает чурбан своей буркой и прячется за дерево. Вернувшийся Х., приняв чурбан, покрытый буркой, за охотника, вонзает в него свой топор. Охотник же выстрелом смертельно ранит Х. На крики Х. сбегаются все обитатели леса, однако, услышав от Х. в ответ на их вопрос, кто его ранил,— «Я сам себя», расходятся, объясняя ему, что в таком случае помочь ему не могут.

**ХЭ** («журавль»), сянхэ («журавль бессмертных», «бессмертный журавль»), линхэ («чудесный журавль») (Х. нередко ошибочно переводится как «аист»), в кит. мифологии птица, связанная, по древним представлениям, со светлым началом ян (Инь и ян). Х. питается субстанцией огня и металла, поэтому в 7 лет с Х. происходят «малые изменения», в 16 лет «большие», в 160-летнем возрасте изменения завершаются, тело Х. становится белым и чистым, а крик Х. может быть услышан небом. Х. приписывается исключительное долголетие. Белый Х. (бай хэ) в возрасте тысячи лет становится синим (зелёным) (цан хэ), а ещё через тысячу лет — чёрным (сюань хэ). Считалось, что белые Х. искусны в танцах, а чёрные тонко чувствуют музыку. В легендах упоминаются ещё жёлтые и изредка красные Х. Как символ долголетия Х. часто изображаются в кит. живописи, нередко в паре с сосной (также символом долголетия). С начала н. э. Х. (особенно белые) стали считаться птицами, на к-рых ездят бессмертные — сянхэ.

## Ц

**ЦВЕРГИ**, в германо-сканд. мифологии карлики. В более поздних сканд. нар. поверьях они смешиваются с альвами и др. природными духами. Иногда Ц. называют чёрными альвами, в отличие от остальных альвов — белых (светлых). Они, согласно «Младшей Эдде», первонач. были червями в теле великана Имира, из к-рого произошёл мир, а по «Прорицанию вёльвы» («Старшая Эдда»), они были созданы из крови и костей Бримира — Блаина (вероятно, тот же Имир). Живя в земле и камнях, подобно червям, Ц. боятся света, он для них губителен (при лучах солнца они превращаются в камень). В «Речах Альвиса» («Старшая Эдда») Тор задаёт мудрому карлику Альвису, сватающемуся к его дочери, вопросы вплоть до рассвета, к-рый его погубит. Ц.— искусные кузнецы. Согласно «Младшей Эдде» и др. источникам, они изготовили сокровища боговасов — их главные атрибуты: Брисинги — ожерелье (Брисингамен) для богини Фрейи; Ц.— «сыновья Ивальди» по просьбе Локи — золотые волосы для богини Сив, а также волшебный корабль Скидбладнир для Фрейра и копьё для Одина Гунгнир; карлики — братья Брокк и Эйтри (с к-рыми Локи поспорил, заложив свою голову, что они не сделают трёх равноценных этим сокровищ) изготовили вепря с золотой щетиной для Фрейра, золотое кольцо Драупнир для Одина и молот Мьелльнир для Тора, выиграв спор (из-за того, что Локи, принявший обличье мухи, мешал кузнецам, рукоятка получилась коротковата, но всё же боги признали молот лучшим произв. карликов). Карлики Фьялар и Галар изготовили из крови Квасира и пчелиного мёда священный мёд поэзии. Четыре Ц., названные по странам света Нордри («северный»), Судри («южный»), Аустри («восточный»), Вестри («западный»), поддерживают небо по четырём углам земли (мотив, широко распространённый в мифологии разл. народов).

**ЦЕВНИЦА** – рус. духовой инструмент. Род многоствольной флейты.

**ЦЕРОКЛИС**, в латыш. мифологии бог полей и злаков. В сообщении кардинала Валенти (1604) Soziale идентифицируется с чёртом-велнсом. Согласно автору нач. 17 в. Стрибиньшу, Ц. жертвуют в лесу чёрных быка, курицу и поросёнка; упоминается также хмельной напиток в бочках. С культом Ц. связывается большой хлеб в форме змеи с раскрытой пастью и поднятым хвостом, хлебные изделия в форме собаки и свиньи, два яйца, приносимые к дубу, и т. п. В отчёте иезуитов от 1619 сообщается, что при еде на землю для Ц. бросают первый кусок и проливают глоток питья. Автор 18 в. Ростовский называет Ц. богом гостеприимства. Имя Ц. производят от латыш. cerot, «куститься» (ср. связь Ц. со зла-

ками), что подтверждается наличием в фольклоре (где Ц. отсутствует) Церу мате, «матери кустов». Ср. также Юмиса и Лауку мате, «мать полей».

**ЦИКЛ** (от греч. *Kyklos* — круг, колесо) — несколько худож. произв., объединенных общим жанром, темой, главными героями, единым замыслом, иногда рассказчиком, историч. эпохой (в прозе и драматургии), единым поэтич. настроением, местом действия (в лирике). Д. часто встречаются в заруб. фольклоре и лит-ре: др.-греч. мифы о богах и героях, баллады о Робине Гуде и т.п.

**ЦИКЛИЧЕСКИЙ ЭПОС** — группа эпич. произв., начиная с древнейших времен, объединенных авторским замыслом, историч. эпохой, главными героями, местом действия. Ц. э. часто встречается в заруб. и отечественном фольклоре, в сев. и юж. ирл. сагах, сказках «Семь мудрецов», «Тысяча и одна ночь», поэмах («Роман о Лисе»), в былинах об Илье Муромце, о Садко.

**ЦИТРА** (нем. *Zither*, от греч. *kithara* — китара) — щипковый инструмент. Плоский деревян. корпус Ц. имеет вид ящика с фигурными очертаниями; гриф с металлическими ладами. Струны натянуты над грифом (для исполнения мелодии; их зашпикивают плектром) и вне грифа, над декой (для аккомпанемента; их зашпикивают кончиками пальцев). Ц. бывают разл. размеров. Современная Ц. имеет 29—30 ладов, хроматический звукоряд, 5 надгрифных струн и 27—37 струн вне грифа; существуют 2 строя — т. н. мюнхенский и т. н. венский. Исполнитель на Ц. играет обычно сидя, устанавливая инструмент на столе. Звучание Ц. мягкое, нежное. Применяются также 4-струнные Ц., звук из к-рых извлекается смычком. Ц. известны в Зап. Европе с конца 18 в. Они происходят от инструментов типа гуслей (псалтериум и т. п.), но отличаются от последних наличием ладов, дающих возможность укорачивать во время игры надгрифные струны. Прямой предшественник Ц. — цисяньцинь, существовавший в Китае задолго до н. э. Игра на Ц. распространена во мн. странах, особенно в Австрии и Германии (Бавария).

**ЦОВИНАР**, Цовян («морская»), в арм. мифах дух грозы, персонификация молнии или зарницы. Согласно мифам, Ц.— гневная огненная женщина, во время грозы скачущая на огненном коне в облаках; она посылает людям живительный дождь или вредоносный град.

В эпосе «Сасна Црер» («Давид Сасунский») Ц.— мать близнецов Санасара и Багдасара. Согласно сказанию, красавица Ц., дочь арм. царя, ради спасения своего народа от иноземного ига согласилась стать женой иноверца — правителя вражеской страны — багдадского халифа (вариант: ассирийского царя Сенекерима). При этом она поставила условие, чтобы муж к ней не прикасался. Однажды во время прогулки Ц. выпила две пригоршни

воды из морского ключа, забившего из-под скалы, и забеременела (вариант: зачатие происходит от двух пшеничных зёрен, подаренных Ц. арм. католикосом). Родившихся Санасара и Багдасара супруг Ц. несколько раз хотел убить, но Ц. отводила опасность. Когда сыновья выросли, они бежали от мужа Ц. (вариант: убили его в храме) и вместе с матерью вернулись в арм. земли.

**ЦЫГАНСКАЯ МУЗЫКА.** Цыганы (рома), выходцы из Индии, появились в 5—10 вв. в Передней Азии, с 14—15 вв. расселились в разных странах Европы, они усвоили нар. и бытовую музыку этих стран и внесли в нее элементы своего фольклора. Заимствованная музыка подвергалась в исполнении цыган своеобразной интерпретации, отличающейся яркой эмоциональностью, подчеркиванием контрастов, капризной сменой настроений, импровизационностью. В виде сплава испан. и Ц. м. возник стиль фламенко. В Испании популярны гитаны, цыганские танцовщицы, исполняющие испан. пляски — сарабанду, сегидилью и др. В Венгрии, Румынии, Молдавии издавна славятся цыгане-инструменталисты, особенно скрипачи. Под сильным воздействием цыганских музыкантов в Венгрии сложился стиль вербункош (выдающийся его мастер — скрипач Я. Бихари), Б. Барток и З. Кодай в своих фольклорных трудах и муз. композициях ставили задачей отделение собств. венг. музыки от цыганских наслоений. В России с нач. 19 в. заметное место в муз. быту (особенно Москвы и Петербурга) занимали цыганские хоры с их певицами-солистками и аккомпаниаторами-гитаристами. Репертуар хоров составляли рус. нар. песни и бытовые романсы, преобразовавшиеся в исполнительской трактовке цыган. В связи с цыганской певческой практикой в рус. вок. музыке появился популярный жанр т. н. цыганских песен, цыганских романсов. Характерно, что проф. цыганские хоры, за редкими исключениями, не исполняли нац. цыганских песен. У цыган имеются таборные и городские песни на родном языке, частично отражающие влияния песенного иск-ва окружающих народов (русских, украинцев, молдаван и т. д.). Распространены песни протяжные, любовные, плясовые, песни типа былин, баллад и др. Для нац. мелодий типичны обильные мелизмы, сгущенная экспрессивность, выразительная нюансировка. Новые песни цыган — фольклорные и созданные цыганскими авторами — частично отражают влияния массовой песни.

**ЦЫГАНСКИЙ ФОЛЬКЛОР** испытал влияние фольклора тех народов, через территории проживания к-рых они мигрировали. Однако цыган. этнические группы, живущие на значительном расстоянии друг от друга, имеют общие фольклорные сюжеты. Чисто цыган. сюжеты преобладают в песнях (реже в балладах, созданных в новое время), к-рые отражают быт цыган в прошлом. Сюжеты сказок чаще всего заимствованы.

## Ч

**ЧАКЧАК** (уйгур.). То же, что и аския.

**ЧАНГИ** — груз. щипковый инструмент, род угольной и крестообразной арфы. Имеет 6 и более струн из конского волоса (или шелковых). Наиболее распространен 6-струнный Ч., применяемый для аккомпанемента пению.

**ЧАНГ-КОБУЗ** — узб., тадж. язычковый щипковый муз. инструмент, род варгана.

**ЧАНЬГО** — кор. ударный инструмент, род двухстороннего барабана.

**ЧАСТУШКА** (коротелька, коротушка, пригудка, припевка, набирушка, ухахошка, вертушка, топтушка и пр.) — фольклорный лирич. жанр, истоки к-рого таятся в др.-рус. стихе и, возможно, у скоморохов. Это — нар. поэтич. миниатюра, тематика к-рой охватывает самые разнообразные области жизни — общественность, семью, любовь, быт, труд, отдых, пейзаж и пр., отсюда Ч. политические, бытовые, сатирические, юмористические, эпиграмматические, шуточные, плясовые и т. д. Подобные миниатюры существуют у всех народов мира. Долгое время Ч. не привлекала внимания собирателей рус. фольклора. В сб. А. И. Соболевского «Великорусские народные песни» напечатано несколько старин. Ч. (17—18 вв.). Систематически записывать Ч. стали лишь в начале 20 в., а подлинный интерес к ней появился в сов. эпоху, когда Ч. приобрела особо действенную силу общественно-политической агитации.

Ч.— самая устойчивая и вместе с тем подвижная форма рус. нар. поэзии. Тематическое разнообразие Ч. и необыкновенно емкая метрическая форма ее, выработанная на протяжении мн. десятилетий, позволяют поэту экспромтом, на лету схватить любую мысль, характерную деталь, острый штрих. Монострофичность Ч. придает ей предельную сжатость, ее фрагментарность не требует продолжения. В этом — сила Ч. В лучших рус. Ч., как ни в какой др. форме нар. поэзии, проявилось поразительное ритмическое чувство народа, его жизнерадостность, языковая артистичность и фонетическая прозрачность речи. Мастерство стиха в Ч., достигающее порой ювелирной виртуозности, стало возможным лишь в результате колоссальной практики и глубокой нар. традиции, не застывшей в заранее выработанных формах, а непрерывно развивающейся и совершенствующейся в живом общении друг с другом безвестных нар. поэтов. Злободневность Ч. позволила выработать чрезвычайно подвижные формы стиха, в к-рых комбинации ритмических модификаций четырехдольника используются с необыкновенной смелостью.



Частушки не обязательно распевать. Они великолепно читаются как стихи с соблюдением того точного ритмического рисунка, к-рый присутствует в структуре каждой нар. Ч. Поразительно, что на таком маленьком «пяточке», в пределах двестишый, неистощимая нар. изобретательность показывает пути дальнейшего развития нац. форм рус. стиха, построенного не на условной стопе силлаботонической теории, а на принципе тактовой метрики с многофигурными модификациями четырехдольника. Горький в статье «О бойкости» писал: «Я предлагаю молодым литераторам обратить внимание на «частушки» — непрерывное и подлинно «народное» творчество рабочих и крестьян. Много ли мы найдем в частушках провинциализмов, уродливых местных речений и бессмысленных слов... Частушки строятся из чистого языка».

По своей конструкции Ч. является метрической двестишной монострофой с рифмами, нар. дистихом, построенным на двух тактометрических периодах. Каждый период — это четырехкратный четырехдольник, содержащий в себе 16 долей (4x4=16); следовательно, каждая Ч. включает в себе 32 доли и может вместить речевой максимум в 32 слога, по 16 слогов в периоде. Но не всегда период в Ч. заполняют 16 слогов. При неизменном метрическом объеме количество слогов в Ч. переменчиво и при 16-дольной норме периода в нем иногда бывает 8 и даже 7 слогов; но есть редкие случаи, когда максимум повышается до 17 слогов в периоде. Объясняется это остроумным совмещением в периоде разл. полносложных и паузных ритмических модификаций четырехдольника: константных  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ; инверсированных  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ; нейтральных, безударных  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$ ,  $\cup\cup\cup\cup$  и т. п. Не равносложие, а принцип равнодольности (16 долей в периоде) определяет структуру метрического стиха Ч. Четырехкратный четырехдольник содержит в себе четыре вида и соответственно четыре контрольных ряда:

I вид  $|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|$

II вид  $\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup$

III вид  $\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup$

IV вид  $\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup$

Видовые тактометрические периоды четырехдольника определяются положением анакрузы и эпикрузы. Четырехдольник первого вида — закрытого контура, в нем нет анакрузы (нулевая анакруза), остальные три имеют открытые контуры и в каждом из видов свои анакруза и эпикруза. Обычно норма фразостроения в Ч. совпадает с тактометрическим периодом. Как бы ни менялись количество и характер слогов Ч. (долгие, краткие и кратчайшие), какой бы структуры ни были паузные модификации, долевого объема любой

частушки остается неизменным: 16 долей в периоде, а вся Ч.— 32 доли. Ч. следует читать четким метрическим речитативом. Мн. частушки паузного строя представляют собой образцы нар. тактовика.

**ЧАСТЫЕ ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ.** Жанр лирич. нар. необрядовой поэзии, характерной чертой к-рого является четкость ритма в стихе и напеве. Различают Ч.л.п.: плясовые, веселые, сатирические.

**ЧЕНГ** — род арфы (в Азербайджане).

**ЧЕРТ** (рус. «чёрт», «чорт», укр., белорус. чорт, словен. crt, чеш., словац. cert, польск. czart, вероятно, из праслав. \*сыгт, «проклятый»), в слав. мифологии злой дух. Образ Ч. дохрист. происхождения, но христ. представления о дьяволе оказали решающее воздействие на его позднейший облик: в фольклоре и нар. картинках Ч.— антропоморфные существа, покрытые чёрной шерстью, с рогами, хвостами и копытами. В рус. ср.-век. живописи облик Ч. отличается от человеческого остроголовостью (или волосами, стоящими дыбом — шишом: отсюда эвфемизмы типа шиш, шишига), иногда — крыльями за спиной. У вост. славян Ч.— родовое понятие, часто включающее всю нечистую силу («нежить», «нечистики»): водяных, леших, домовых и т. д. Само происхождение нечисти в нар. легендах связывается с ветхозаветным мифом о падших ангелах (в рус. легендах Ч.— ангелы, уставшие славить бога): сброшенные с неба, они попадали кто в воду, кто в лес, кто в поле, превратившись в духов отдельных урочищ. Вместе с тем собств. Ч. отличаются от прочей нечисти и местами своего обитания (преисподняя, где они мучают грешников, болото, перекрёстки и развилки дорог), и свободой передвижения (повсюду, вплоть до церкви ночью), и способностью к оборотничеству (превращаются в чёрную кошку, собаку, свинью, змея, чаще — в человека, странника, младенца, кузнеца, мельника, могут принимать облик знакомого — соседа, мужа и т. п.). С вездесущностью Ч. связаны запреты помянуть их и многочисленные эвфемизмы: лукавый, враг, шут, окаяшка, чёрный, немытик, анчутка, куцый, корнахвостик, лысой, пралик и др. Ч. в нар. верованиях постоянно вмешиваются в жизнь людей, причиняют мелкие неприятности, принуждают к неоправданным поступкам («вводят во грех»), насылают морок, заставляют плутать пьяных, провоцируют на преступление, самоубийство (самоубийца — «чёрту баран» или лошадь), пытаются заполучить душу человека; свои души продают Ч. колдуны и ведьмы (чертихи). Ч. могут жить семьями, по др. поверьям — соблазняют женщин, отчего рождаются уродливые дети, упыри (ср. зап.-европ. инкубов). Когда Ч. вселяется в человека, тот заболевает, начинает кликушествовать. Ч. могут также насылать непогоду, метель, сами превращаются в вихрь, срывающий крыши, приносящий болезни, уносящий проклятых детей; вихри

— беснующиеся Ч., чёртовы сваты («чёрт с ведьмой венчается»); если бросить в вихрь нож, он окрасится кровью. Ч. особенно опасны в «нечистых» местах и определённое время суток (от полночи до первых петухов, реже — в полдень) или года (на святки и в канун Купалы). В эти периоды возможно общение с нечистой силой и иным миром: тогда Ч. призываются в заговорах, во время гаданий и т. п.

**ЧЕСОКСИН**, Седжон, в кор. мифологии один из главных домашних духов. Фетишем Ч. служил глиняный кувшин с чумизой или рисом, накрытый белой бумагой. Записи о Ч. имеются уже в «Самгук юса» (13 в.). В шаманской мифологии Ч. наз. Самбуль-Чесок; первая часть его имени (Самбуль) восходит к буддийск. триаде (Амитабха. Авалокитешвара и Махашама), а вторая (Чесок) — к Индре. Здесь он выступает в функциях духа предков (Чосансин), духа — покровителя урожая, духа деторождения (Самсин) и долголетия.

**ЧЖИ**, линчжи («чудесный чжи»), шэньчжи («волшебный чжи»), линцао («чудесная трава»), в кит. нар. мифологии волшебный гриб. Наиболее ранние упоминания о Ч. встречаются в 3 в. н. э. (стихи Цао Чжи). Считалось, что Ч. дарует долголетие и даже может возвращать к жизни умерших. В ранних записях Ч. — красного цвета, в ср.-век. соч. упоминаются зелёные, красные, жёлтые, белые, пурпурные Ч. Волшебный пятицветный Ч. считался знаком совершенномуудрого князя. Различались также шичжи («каменные Ч.»), растущие будто бы на скалах, жоучжи («мясистые Ч.») и др. Особо почитались Ч., растущие на тысячелетних деревьях, либо подле их корней, обладающие целебными свойствами. Изображения Ч. как символа долголетия чрезвычайно популярны в кит. живописи.

**ЧЖУЖУН** (иногда не совсем точно транскрипируется Чжу - юн), в др.-кит. мифологии божество огня. Согласно древним комментариям, Ч. означает «большой свет», по историографу Бань Гу (1 в. н.э.)— «продолжатель [дела мифических государей древности]». Ч. может быть расшифрован как «огненная змея». Согласно «Книге гор и морей», Ч.— существо с туловищем зверя и лицом человека (по нек-рым расшифровкам, у него глаза пчелы и свиное рыло). Он считался управителем юга (т. к. юг связан с огнём), разъезжал на двух драконах. Однажды Ч. спустился с неба на землю, поселился на реке Цзян и породил духа вод Гун-гуна, борьба с к-рым занимала, видимо, большое место в древней мифологии (возможно, здесь отражён традиц. мотив боя отца с сыном). В др.-кит. летописной традиции Ч.— внук Чжуань сюя, образ его контаминируется с повелителем огня Ли. Ч. почитали также в качестве помощника Янь-ди — божества лета и в качестве божества Южного моря.

**ЧЖУНЯО**, Чжуцяо («Красная птица»), в др.-кит. мифологич. представлениях символ юга (огня), связанный с аналогичным названием птицеобразного созвездия из 7 звёзд, расположенного в южной части неба. Существуют многочисленные изображения Ч. на могильных рельефах рубежа и начала н. э. в виде птицы, напоминающей фэнхуана. Ч. входила в четвёрку зооморфных символов сторон света наряду с Цинлуном, Байху и Сюанью. Ч. в древности изображалась на знамёнах, к-рые несли впереди войска (юг считался наиболее почётной страной света).

**ЧИАНУРИ** – груз. смычковый инструмент. 2-4 струны (из конского волоса); обычная настройка квартовая. Игрой на Ч. сопровождают пение.

**ЧИЛЬТАН**, кырк чильтан, кырк бир чильтан, кырык шилтен (чильтан — перс., тадж. «сорок людей»), в мифологич. представлениях народов Средней Азии категория духов. Образ тадж.-перс. происхождения. Согласно наиболее распространённым представлениям, Ч.— сорок могущественных святых, управляющих миром. Ч. могут быть невидимы для людей, а могут в человеческом облике жить среди них (нередко принимая образ бедного, презираемого окружающими человека). Если кто-то из Ч. умирает, оставшиеся избирают из людей достойного занять его место. Обычный эпитет Ч.— гайиб эрен («невидимые святые»; у кыргызов духи кайып эрен — покровители диких жвачных животных, иногда отождествляемые с Ч.) или эрен, арангляр («святые»). По казахско-узб. мифу, Ч. живут на острове среди моря, куда людям доступ закрыт, по др. версиям, они собираются обсуждать свои дела в безлюдных местах (на кладбищах, вдали от жилья), где их может увидеть случайный прохожий. В нек-рых районах таджики считали, что Ч. по ночам воруют младенцев и скот и уносят их в свои горные пристанища. У узбеков и туркмен Ч.— также покровители юношей, в Хорезмском оазисе — покровители воды и (как и у горных таджиков) патроны кондитеров, у уйгуров — также первые шаманы и покровители шаманов. Согласно представлениям нек-рых групп узбеков и таджиков, Ч.— шаманские духи-помощники, близкие кырк кыз (у узбеков иногда отождествляются с ними, в тадж. мифах Ч. и сорок дев вместе гуляют и танцуют в период цветения растений).

**ЧУДЬ**, в сев.-рус. преданиях древний народ, населявший С. Вост. Европы до времени рус. колонизации. Ч. изображается как дикий народ («белоглазые племена»), живший грабежом, иногда как великаны (на месте битв с Ч. находят огромные кости) и людоеды. В одной из былин «белоглазая Ч.» осаждают Иерусалим при царе Соломоне. Скрываясь от преследования (христианизации), Ч. живёт в ямах в лесу (исчезает в ямах), прячет там свои сокровища (клады), к-рые невозможно добыть, т. к. они «закляты» Ч. Земляные бугры и курганы называются «чудскими могилами». Сходные предания о Ч. известны и коми

и саами. Те же мотивы в рус. преданиях связываются с «панами», к-рые, однако, считаются предками рус. переселенцев.

**ЧУН-ВАН** («князь насекомых»), в поздней кит. нар. мифологии божество — повелитель вредных насекомых, гадов, земноводных, червей. Изображается иногда в виде пожилого, иногда в виде молодого сановника с вазой в руках, в к-рой он держит насекомых и гадов, или с жезлом исполнения желаний (жуй) в руках. Считалось, что у Ч. есть два спутника, изображения к-рых также делались в храмах Ч.

### Ш

**ШАБАШ**, в зап.-европ. демонологии, начиная с эпохи средневековья, сборища колдуний, ведьм, оборотней и пр. Согласно легендам, Ш. устраивались по субботам (реже по средам и пятницам) в уединённых и диких местностях, куда верхом на натёртом магической мазью помеле или нек-рых животных слетались около полуночи ведьмы и прочая нечистая сила. Возглавляемый Леонардом или Урианом (на горе Брокен), Ш. включал ритуал поклонения дьяволу, пир, где подавались жабы, плоть повешенных и т. д. (по др. вариантам, изысканные блюда на роскошной посуде), чтение богохульных текстов, метились дьявольской метой принесённые ведьмами дети, предназначенные стать подручными нечистой силы, разнузданные оргии и танцы. Надрезая кору деревьев, обычно дубов, дьявол извлекал оттуда вино, к-рым опьянялись присутствующие. Одна из колдуний избиралась дьяволом королевой Ш. Считалось, что на Ш. дьявол наделяет властью колдунов и ведьм, распределяет местности между оборотнями, а также творит суд над нечистой силой, награждая верных себе слуг разодетыми в бархат жабами с колокольчиками на шее и лапках. На Ш. нечистая сила затевала козни против людей.

**ШАИР** (араб.) — название поэта у народов Ближнего и Среднего Востока, Юго-Вост. и Средней Азии (у туркмен, каракалпаков и узбеков — шахир).

**ШАИРИ**, один из осн. стихотворных размеров груз. поэзии, классич. образцы к-рого даны в поэме Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Бывает 16- и 8-сложный Ш. В др.-груз. лит-ре термин имел более общее значение (стих, поэзия). Ранние образцы Ш.; сохранились в мифологич. и обрядовой поэзии народа. Из фольклора этот стихотворный размер перешел в лит-ру (10 в.). Под влиянием Руставели груз. поэты до 19 в. писали гл. обр. 16-сложным Ш.

**ШАЙТАН**, аш-шайтан, в мусульм. мифологии одно из имён дьявола, а также одна из категорий джиннов. Слово «Ш.» родственно библ. термину сатана. По представлениям мусульман, каждого человека сопровождают ангел и Ш., побуждающие его соответственно к добрым и нечестивым поступкам. Ш. могут появляться в человеческом облике, иногда имеют имена. Было распространено поверье, что поэты и прорицатели повторяют слова, внушаемые им Ш. Возможно, что в представлениях о Ш. ислам сохранил память о нек-рых древних божествах Аравии.

**ШАЛАХО** — арм. нар. мужской сольный танец. Распространен также в Азербайджане. Муз. размер периодически-переменный 6/8 (3/4). Исполняется в быстром темпе, весело, задорно.

**ШАРМАНКА** — механический духовой инструмент. Род небольшого переносного органа без клавишного механизма. Состоит из ящика, в к-ром размещены звучащие трубки, мех и валики, приводимые в действие вращением рукоятки. Каждой муз. пьесе, исполняемой на Ш., соответствует отдельный валик. Ш. появились в Зап. Европе в нач. 18 в. и стали излюбленными инструментами бродячих музыкантов. В Россию были ввезены в 1-й четв. 19 в. Название происходит от популярной в свое время франц. песенки — «*Charmante Catherine*» (первая пьеса, исполнявшаяся на ввезенной в Россию Ш.), отсюда также польск. название Ш. — катаринка, укр.— катеринка.

«**ШАХНАМЕ**» («Книга о царях»), название прозаических и стихотворных сводов, в к-рых были собраны мифы, эпич. сказания и историч. хроники иран. народов. Самый значительный из них — эпопея Фирдоуси, завершенная в 1011. От остальных сводов сохранились лишь фрагменты в пересказе разл. авторов. Первонач. название сводов — «Худайнаме» (древняя фонетич. форма — «Хватай-намак»), однако слово «худай» впоследствии стало означать «бог» и появилось название «Ш.». Своды начали составлять в 3—6 вв. на ср.-перс. яз., в 8—9 вв. их переводили на араб. яз., но ни те, ни др. до нас не дошли; наиболее полный перечень их содержится в «Истории» Хамзы Исфакхани (10 в.). В 10 в. на основе «Худайнаме» и др. среднеперс. соч. и их араб. переводов были составлены «Ш.» на фарси (дари), стихотворные и прозаические, о к-рых приходится судить по косвенным данным. Стихотворное «Ш.» поэта Масуди Марвази включало мифологию, эпос и придворную хронику иран. династии Сасанидов (3—7 вв.); объем этого произв., судя по высказываниям Фирдоуси, не превышал 3 тыс. бейтов. Прозаическое «Ш.» Абу-ль-Муайяда Балхи включало дастаны и эпизоды, отсутствующие у Фирдоуси. В 957 закончен был т.н. Абу-Мансуров прозаический свод (по имени военачальника, на средства к-рого была составлена книга). «Ш.» Фирдоуси начато было поэтом Дакики, успевшим написать не более тысячи бейтов. После 1011 автор вносил нек-рые изменения в осн. редакцию. Судя по эпопее Фирдоуси, все «Ш.» делились на «царствования», в к-рые включались отд. дастаны; выдержки, сохранившиеся в разных соч., свидетельствуют о том, что «Ш.», скорее всего, были худож. произв..

**ШВИ.** 1) Арм. духовой инструмент, род продольной флейты со свистковым устройством. 2) Арм. керамическая свистулька (известна также под названием «пепук»), род окарины.

**ШЕДИМ**, в ветхозаветных преданиях злые духи, демоны, бесы, к-рым приносили в жертву животных и даже своих детей. На их зооморфный облик указывает название «косматые», в синодальном переводе передаётся как «лешие». Позднейшие предания считают, что у Ш. птичьи лапы. Ш. вредоносны: они входят в людей, наводят безумие и порчу, учат колдовству. Согласно агаде, Ш. были сотворены в сумерки шестого дня творения, и наступившая суббота помешала облечь их души плотью. По другому сказанию, Ш.— дети Лилит, царицы демонов, от Адама. По нек-рым апокрифам, ими стали души исполинов, рождённых смертными женщинами от падших ангелов. По нар. поверьям, в Ш. превращаются души нечестивцев.

**ШЕОЛ**, в иудаистич. мифологии царство мёртвых, загробный, «нижний», или «низший», мир, противопологаемый небу. Ш. представляется одушевлённым существом, страшным чудовищем, во многом аналогичным Тиамат в аккад. мифологии. Ш. проглатывает мёртвых, смыкая над ними свои гигантские челюсти, утроба Ш. вечно ненасытима, а душа его расширяется и волнуется в предчувствии добычи. Разл. наименования Ш — «страна безмолвия», «земля забвения», «долина смертной тени», «погибель» (ср. Аваддон), «низший мир», «источник истребления», «врата смерти».

Ранние библ. тексты рассматривают Ш. как место обитания всех умерших. Лишь наиболее страшные грешники, такие, как Корей, дерзнувший восстать против самого Моисея, проваливаются сквозь землю и нисходят в Ш. живыми. Позже, однако, распространяются представления о Ш. как месте заключения и наказания грешных душ, к-рые при жизни «уподобились животным». Заключённые в Ш. души нечестивых испытывают мучения: они «окованы скорбью и железом», пребывают в непроницаемой тьме, в хаотическом «неустройстве». Согласно пророческим книгам, преступных царей — тиранов в Ш. заживо поедает червь. Богопротивниками тёмные силы Ш. овладевают ещё при жизни, на них набрасывается «первенец смерти» и низводит их к демоническому «царю ужасов». Человеконенавистники предаются в Ш. огню ярости бога, обычных же грешников бог «низводит в Ш. и возводит», наказанием очистив их от грехов. Кроме умерших грешников, в Ш. обитают рефаимы, злые духи «шедим», а также «ангелы-мучители». В ветхозаветных апокрифах Ш. часто отождествляется с геенной, он предстаёт «огненной бездной», где текут пламенеющие реки для «исцеления духа» грешников. В «Уставе» кумранской общины упоминается «позор гибели в огне мрачных областей», к-рый противоположен «жизни в вечном свете».

Согласно талмудическим сказаниям, Ш. находится не под землёй, а как бы в ином пространстве, за «горами тьмы», так что из Ш. виден рай, и наоборот. Ш. уподоблен «огнен-



ному мечу», охраняющему путь к дереву жизни, дабы злые не приобщились к вечности и этим не увековечили зло. В Ш. ведут трое врат: одни близ Иерусалима, вторые — в пустыне, а третьи — на дне морском; в то же время у Ш. 40 тысяч входов и он в 60 раз больше рая и в 3600 раз больше земного шара. Путешественники, приближающиеся в море или в пустыне к вратам Ш., слышат душераздирающие вопли терзаемых там грешников. Ш. состоит из семи отделений (прообраз «кругов ада» в христ. воззрениях), и в каждом последующем огонь в 61 раз жарче, чем в предыдущем. Глубина каждого отделения — 300 лет ходьбы.

Ш.— это своеобразное чистилище, и мучения в нём способствуют лишь избавлению от злобы и нечистоты. Только закоренелые грешники мучаются в Ш. больше года, причём половину этого очистительного срока душа проводит в огне, а половину — во льду. Виды наказаний в Ш. символизируют караемые ими грехи. Огненная река исходит из-под Престола славы и, обойдя вселенную, нисходит на грешников в Ш. Наиболее преступные души, отправляемые в «ссылку» к двум ледяным горам, тайно приносят оттуда снег и рассыпают его вокруг, уменьшая силу пламени, и умудряются тем самым грешить даже в Ш. На субботу и др. праздники души освобождаются от мук Ш., в будущем же (в эсхатологические времена) великие ангелы Михаил и Гавриил, посланные богом, отворят врата Ш. и «выведут за руку» всех провалившихся туда.

**ШЕШЕНДИК** (казах.). Ораторская речь, нередко состоящая из афоризмов. Обычно это прозаические вещи, однако благодаря своему остроумию передаются из уст в уста, как поэтич. произв.. Искусным казах. шешеном был руководитель известного восстания казахов Младшего жуза в 1783—1797 гг. нар. батыр Срым Датов. Вот один из примеров его остроумных ответов послам Нуралы-хана, пытавшимся путем обмана заманить Срыма в ханский дворец. -Скажите,— спросил Срым ханских послов,— птица прилетает к озеру или озеро прилетает к птице? - Конечно, птица прилетает к озеру,— последовало в ответ. - Скажите, гость приходит в аул или аул идет к гостю? - Разумеется, гость приходит в аул. - Тогда,— говорит Срым ханским посланникам,— пусть сам хан приедет в аул, ибо народ —озеро, хан — птица, народ — аул, хан — гость. Озеро может существовать без птицы, а пусть птица попробует прожить без озера, без воды. Аул может жить без гостя, а пусть гость попробует прожить без аула, без дома. (Перевод Б. Адамбаева).

**ШИЭР ШЭНСЯО-ШЭНЬ** («духи животных 12-летнего цикла»), в поздней кит. нар. мифологии духи годов 12-летнего животного цикла летосчисления. Счёт годов по 12-летним циклам появился в Китае, видимо, в весьма отдалённые времена. В «Книге гор и морей» упоминается потомок Янь-ди, сын Хоу-ту по имени Е-мин, «породивший годы

числом 12». Впоследствии каждый из годов получил обозначение с помощью системы особых, т. н. циклических, знаков (шиэр чжи— «12 ветвей»): цзы, чоу, инь и т. д. (этими же знаками обозначалось и время суток, разделённое на 12 отрезков). Существовала также система счёта по «10 пням» («ши гань»), к-рая состояла из набора др. 10 циклических знаков: цзя, и, бин, дин и т. д. Сочетанием знаков из этих двух рядов обозначали дни месяца и годы 60-летнего цикла (напр., первый год 60-летнего цикла назывался Цзяцзы, т.е «первый год цзы», и т.д.).

Можно предположить, что соотнесение 12-летнего цикла с животными было заимствовано китайцами от тюрко-монг. племен сюнну (гунны), с к-рыми в эпоху Хань (3 в. до н.э. – 3 в. н.э.) они находились в непосредственном соседстве. (В ханьскую эпоху существовало представление о 12 духах в зверином облике, к-рых изображали во время магических плясок, но какие животные входили в это число неизвестно.) На заимствованный характер этой системы указывает, в частности, несовпадение символики включенных в нее животных с традиц. др.-кит. представлениями; так западу в ней соответствует не тигр, а курица (петух) и т.п. К рубежу н.э. в Китае, видимо, сложились и различные, связанные с этими животными представления, в соответствии с к-рыми, напр., человек, родившийся в год мыши, не должен был убивать мышей, родившийся в год курицы, - есть курятину и т.п. Особо широко эта система применялась гадателями, определявшими по особым таблицам, будет ли благополучной жизнь молодых людей, вступающих в брак. Так, напр., юноша, родившийся в год мыши, не должен был жениться на девушке, родившейся в год тигра (допускались лишь нейтральные сочетания, вроде курица и заяц и т.п.).

Постепенно представления о животных, соответствующих годам 12-летнего цикла, трансформировались в представления о 12 божествах цикла, а общее движение кит. мифологии по пути антропоморфизации зооморфных персонажей привело к тому, что уже к эпохе Тан (7-10 вв.) появляются выразительные зооантропоморфные скульптуры Ш.ш., на к-рых все персонажи имеют человечесьи тела, но звериные головы (погребальная скульптура 8 в. из пров. Шэньси). В середине века Ш.ш. получают и соответствующие человеческие имена и фамилии, напр. в энциклопедии Ван Ци «Сань цай тухуэй» («Собрание иллюстраций, рисующих небо, землю и человека», 16 в.). 12-летний животный цикл распространен не только у китайцев, но и у корейцев и др. народов Дальнего Востока и Центральной Азии. В Корее духи животного цикла назывались Сибиджисин. Везде цикл начинается с года мыши. Согласно кит. мифологич. преданию (пров. Чжэцзян), счет годов по животным установил Юй-ди.

**ШОНЯН** (дунг.). Жанр нар. лирич. поэзии, повествующий о тяжкой доле попавших на чужбину и мечтающих об отчем доме бедняков.

Напр.: "Думы перед рассветом", "Человек, ушедший из дому" и др.

**ШОШУ** (букв.— рассказывать книги, вести повествование), кит. нар. сказ. Большинство местных жанровых подвидов Ш. имеет свои наименования и представляет собой прозаическое повествование с поющими стихотворными вставками. Циклы: историч., авантюрно- героические, фантастические, бытовые и др.

**ШТИРИЕН** (франц. *styrienne*, от нем. *steirisch*, букв. — штирийская) — род салонного танца нар. происхождения. Муз. размер 3/4. Темп умеренный.

**ШУЛИКУНЫ**, шиликуны, шулюкуны, шликуны (возможно, от др.-слав. шуй, «левый, плохой, нечистый» с двойным суффиксом — «ик» и — «ун»), у сев. русских сезонные демоны. Ш., связанные со стихией воды и огня, появляются в Сочельник из трубы (иногда на Игнатьев день 2 янв. нового стиля) и уходят назад под воду на Крещение. Бегают по улицам, часть с горячими углями на железной сковородке или железным калёным крюком в руках, к-рым они могут захватить людей («закрючить и сжечь»), либо ездят на конях, на тройках, на ступах или «калёных» печак. Ростом они нередко с кулачок, иногда побольше, могут иметь конские ноги и заострённую голову (ср. Чёрт), изо рта у них пылает огонь, носят белые самотканые кафтаны с кушаками и остроконечные шапки. Ш. на Святки толкуются на перекрёстках дорог или около прорубей, встречаются и в лесу (отсюда формула пугания детей «Не ходи в лес — Ш. пылает»), дразнят пьяных, кружат их и толкают в грязь, не причиняя при этом большого вреда, но могут заманить в прорубь и утопить в реке. Кое-где Ш. носили в клеть прялку с куделью и веретеном, чтобы те напряли шёлку. Ш. способны утащить кудельку у ленивых прядильщиц, подкараулить и унести всё, что положено без благословения, забраться в дома и амбары и незаметно извести или своровать припасы. По вологодским представлениям, Ш. становятся проклятые или погубленные матерями младенцы. Живут Ш. нередко в заброшенных и пустых сараях, всегда артелями, но могут забраться и в избу (если хозяйка не оградится крестом из хлеба и т. п.) и тогда их выгнать трудно. На русском севере Ш.— также название святочных ряженных. Ш. родственны др. слав. демонам — караконджалам, кикиморам и демонам неслав. народов Поволжья и Сибири.

**ШУМКА** — один из видов нар. укр. танц. и шуточной песен, состоящих обычно из одной-двух четырехстрочных строф. Строка содержит восемь слогов и делится на две ритмические группы (четыре и четыре), на к-рые в большинстве случаев приходится одина-

ковое число ударений. Рифмовка парная, клаузулы женские и мужские. Размер Ш. встречается также в нар. лирич. песне с серьезным содержанием.

**ШУРАЛЕ**, 1) шюрэли, урман иясе, у казанских татар и башкир (шурэли, ярымтык) дух леса, леший. Термин «Ш.», видимо, восходит к древнему названию божества, близкого образу духа почитаемого предка щур (чур) в слав. мифологии. У татар представляется в образе волосатого мужчины с рогом на лбу или голой женщины с длинными грудями, закинутыми, как и у албасты, за плечи назад (в обоих обликах имеет очень длинные руки с длинными пальцами, нередко — только тремя); у башкир — часто также человекоподобным существом с одним глазом во лбу, на одной ноге, иногда — бревном. Ш. занимается охотой, любит ездить на лошадях, имеет жён и детей. Ряд башк. преданий говорит о происхождении отдельных родов (в частности, группы «шайтан-кудей») от брака человека с женой или дочерью Ш. В одном лесу могут жить несколько Ш. Шурале сбивает людей с пути, заманивает в чащу, может зашекотать до смерти. Боится воды: считалось, чтобы спастись от него, надо перескочить через ручей. Ш. можно поймать, уговорив засунуть палец в расщеплённое дерево, а затем выдернув клин. У татар-мишарей Ш.— разновидность злых духов-пиров. У др. тюркояз. народов Ш. соответствуют арсури у чувашей, пицен у зап.-сибир. татар. Термин «Ш.» в разл. вариантах распространён среди народов Урало-Поволжья. 2) «Шурале», «Али Батыр» — балет Ф. Яруллина, либр. А. Файзи и Л. Якобсона по мотивам тат. нар. сказок и поэмы Г. Тукая, клavier 1939—41, инструментовка Ф. Витачека, новая редакция и инструментовка В. Власова и В. Фере.

**ШЫРЫЛДАН**, (кырг.). Жанр трудовой лирич. поэзии (Ш. - песня табунщиков).

## Ы

**ЫР.** 1) В кырг. фольклоре стихотворная форма нар. поэзии. Наиболее распространен семи- и восьми сложный стих. 2) Ыр, йыр, жир — общее название песен у нек-рых тюрк. народов; у кумыков (Дагестан) йыр— род мужских песен импровизационного характера, исполняемых в декламационной манере нар. сказителями — йырчи (ырчи).

**ЭВ БЕКЧИСИ**, у турок, злой дух, домовый. Людям показывается в облике змеи или уродливого чернокожего человека со свисающей до живота нижней губой, горящими как уголья большими глазами, спутанными волосами, спускающимися до пят. По поверьям, Э.Б. обитают также в заброшенных строениях. В мифологич. представлениях др. тюркояз. народов образ домового имеется у татар (ой иясе, йорт иясе), башкир (ой эйяхе), карачаевцев (юй ийеси), чувашей (херт-сурт), якутов.

**ЭВФЕМИЗМ** (от греч. euphemeo — скажу вежливо, хорошо) — выражение или слово, вводимое взамен другого, более грубого, вульгарного. Это один из тропов, с помощью которого то или иное явление, принимаемое за неприличное или неприятное, заменяется синонимичными, но смягченными словосочетаниями или словами. С этой целью часто используется метонимия, метафора, перифраза. В противоположность Э. применяются иногда выражения огрубляющие, более резкие, напр. вместо «человек умер» говорят «дал дуба», «сыграл в ящик», «отдал концы» и пр.

**ЭВФОНИЯ** — Звуковая организация речи.

**ЭЗОПОВ ЯЗЫК** — худож. речь, осн. на вынужденном иносказании, широко использует иронию. Эзоп (сер. 6 в. до н. э.) — полумифический создатель греч. басни, древнейшей в Европе. Согласно преданию, Эзоп — фригиец родом, раб, позже вольноотпущенник, поэтому он не мог открыто излагать свои мысли и, применяя иносказание, в баснях на сюжеты из жизни животных изображал людей. Собрание басен Эзопа упоминается уже в 5 в. до н. э. Новому времени басни Эзопа известны лишь в свободных поэтич. переложениях Бабрия (2 в. н. э.) на греч. яз., Федра (1 в. н. э.), Авиана (4 в. н. э.) на латин. яз. и в прозаических пересказах ср.-век. авторов. Составленная в Византии биография Эзопа недостоверна. К Э. я. обращались мн. писатели, в творчестве к-рых он приобрел значение особого вида иносказательной сатиры. Худож. эффект такой сатиры осн. на расшифровке подтекста.

**«ЭЙ, УХНЕМ»** — рус. нар. (бурлацкая) песня. Впервые записана в 1860 (или 1861) на Волге М. Балакиревым. У Н. Соловьева — орк. фантазия, у А. Глазунова — обработка для хора и орк.

**ЭКСПОЗИЦИЯ** (от латин. expositio - изложение, объяснение, показ). Вступительная, исходная часть сюжета, изображение в произв. общественной среды и жизненной обстановки, где складывались черты характера действующих лиц, историч. условия, в к-рых

развиваются события и т.п. Э. не влияет на ход последующих событий в произв.. В зависимости от места в произв. Э. может быть прямой (предваряющей события), задержанной (когда сообщаются поясняющие сведения о действующих лицах после завязки), обратной (когда эти сведения сообщаются в конце произв.). Место Э. зависит от замысла.

**ЭКСПРОМТ** (от латин. *expromptus* — готовый) — небольшое стихотворение, чаще шуточного содержания, сочиненное как правило, без подготовки, под влиянием непосредственного чувства или блеснувшей мгновенно мысли. Мн. рус. нар. частушки — экспромты.

**ЭМФАЗА** (от греч. *emphasis* — разъяснение, указание, выразительность), 1) один из тропов — употребление слова в суженном значении (по сравнению с обычным): «чтобы сделать это, нужно быть человеком» (т. е. героем), «тут нужен герой, а он лишь человек» (т. е. трус). 2) В широком смысле слова — всякое интонационное выделение слова и словосочетания в речи с помощью ритма, синтаксиса, стилистических фигур, повторов и др. приемов (отсюда прилагательное *эмфатический*). Особое значение приобретает в стихах, а также в лирич. прозе и ораторской прозе.

**ЭНАЛЛАГА** (от греч. *enallage* — поворот, перемещение, подмена), 1) вид *солецизма*: неправильное употребление грамматических категорий (части речи, рода, числа, лица, падежа): «о погулять не может быть и речи» (вместо: о прогулке), «гражданин, не будем нарушать!» (вместо: не нарушайте). 2) Вид *метонимии* — перенос определения на слово, смежное с определяемым: «Стариков полусонная стая» (вместо: полусонных) (Н. А. Некрасов).

**ЭОЛОВА АРФА** — струнный инструмент; род псалтериума. Состоит из дерев. ящика, в к-ром натянуты 8—13 струн, приводящиеся в колебание движением воздуха [отсюда название — Э. а., от Эол (греч. *Aiolos*) — имя мифологич. бога ветров]. Звучание Э. а. — нежное, мелодичное. Э. а. известна с древнейших времен. Особенную популярность приобрела с конца 18 в., получив худож. отображение в романтическом иск-ве (поэзии, живописи, музыке). В период 1781 — 1860 усовершенствована (Г. Кох, И. Плейель, Р. Бурхард и К. Деблер и др.).

**ЭПИЗОД** (от греч. *episodion*, букв. — вставка), относительно самостоятельная единица действия эпич., лиро-эпич. и драматич. произв., фиксирующая происшедшее в легко обозримых границах пространства и времени. Э. могут соответствовать осн. компонентам сюжета; но иногда компонент сюжета не развертывается в Э. либо, напротив, подается в нескольких Э. Расположение Э. в тексте — важная грань композиции произв. В др.-греч.

драме Э. разделялись выступлениями хора. Впоследствии они стали выделяться в драматич. произв. наряду с актами и явлениями.

**ЭПИТАЛАМА** — в антич. поэтике свадебная лирич. песня, выражающая приветствие новобрачным.

**ЭПИТЕТ** (от греч. epitheton, букв.— приложенное), один из тропов, образное определение предмета (явления), выраженное преим. прилагательным, но также наречием, именем существительным, числительным, глаголом. В отличие от обычного логич. определения, к-рое выделяет данный предмет из мн. («тихий звон»), Э. либо выделяет в предмете одно из его свойств («гордый конь»), либо — как метафорический Э.— переносит на него свойства др. предмета («живой след»). Нар.-поэтич. творчество знает обычно постоянный Э., отличающийся простотой и неизменностью («добрый молодец», «чистое поле», «красна девица»).

**ЭПИЧЕСКИЕ ПЕСНИ**, один из древнейших жанров эпоса — большая группа объективно-повествовательные произв., объединенных историко-героической тематикой и стихотворной формой. Э. п. пелись и, как правило, сопровождалась игрой на муз. инструменте. Их создателями были непроф. и проф. сказители (аэды, рапсоды, жонглеры, шпильманы, ашуги и др.). К Э. п. относятся: стихотворный героический эпос (2-й раздел), напр.: «Илиада», др.-исл. Эдда Старшая, франц. «Песнь о Роланде», нем. «Песнь о Нибелунгах», рус. былины, кирг. «Мамае», Нартский (Нартовский) эпос (стихотворный вариант) и др., нар, баллады и предания, историч. песни. Э, п. часто объединяются в циклы (напр., серб, юнацкие песни, былины об Илье Муромце). Осн. содержание Э. п.— воспроизведение в монументальной, идеализированной форме поведения и деяний человека героического времени (к-рое характеризуется как время начальное, «золотой век») и историч. героев. Э. п. оказали воздействие на развитие нац. лит. стихотворных эпич. и лиро-эпич. форм и жанров.

**ЭПОПЕЯ** (греч. epos, от epos — слово, повествование и poieo — творю), монументальное по форме эпич. произв. общенар. проблематики. На ранних стадиях развития словесности — преобладающая разновидность героического эпоса; изображала наиболее существенные (по Гегелю — «субстанциальные») события и коллизии жизни: или мифологически осознанные нар. фантазией столкновения сил природы, или военные столкновения племен и народов. Древние и ср.-век. Э.— большие стихотворные произв.— возникали посредством либо объединения коротких эпич. сказаний, либо развития (разрастания) центр, события.



**ЭПОС** (греч. *epos* — слово, повествование, рассказ), 1) род фольклора, выделяемый наряду с лирикой и драмой; представлен такими жанрами, как сказка, предание, разновидности героических Э., эпопея. Э., как и драма, воспроизводит действие, развертывающееся в пространстве и времени,— ход событий в жизни персонажей. Специфическая же черта Э.— в организующей роли повествования: носитель речи сообщает о событиях и их подробностях как о чем-то прошедшем и вспоминаемом, попутно прибегая к описаниям обстановки действия и облика персонажей, а иногда — к рассуждениям. Повествовательный пласт речи эпич. произв. непринужденно взаимодействует с диалогами и монологами персонажей (в т. ч. их внутр. монологами). Эпич. повествование то становится самодовлеющим, на время отстраняя высказывания героев, то проникается их духом в несобственно-прямой речи, то обрамляет реплики персонажей, то, напротив, сводится к минимуму или временно исчезает. Но в целом оно доминирует в произв., скрепляя воедино все в нем изображенное. Поэтому черты Э. во многом определяются свойствами повествования. Речь здесь выступает гл. обр. в функции сообщения о происшедшем ранее. Между ведением речи и изображаемым действием в Э. сохраняется временная дистанция: эпич. поэт рассказывает «...о событии, как о чем-то отдельном от себя...» (Аристотель).

Эпич. повествование ведется от лица, наз. повествователем, своего рода посредника между изображаемым и слушателями (читателями), свидетеля и истолкователя происшедшего. Сведения о его судьбе, его взаимоотношениях с персонажами, об обстоятельствах «рассказывания» обычно отсутствуют. «Дух повествования» часто бывает «...невесом, бесплотен и вездесущ...» (Манн Т.).

Арсенал литературно-изобразительных средств используется Э. в полном его объеме (поступки, портреты, прямые характеристики, диалоги и монологи, пейзажи, интерьеры, жесты, мимика и т. п.), что придает образам иллюзию пластической объемности и зрительно-слуховой достоверности. Изображаемое может являть собой и точное соответствие «формам самой жизни» и, напротив, резкое их пересоздание. Э., в отличие от драмы, не настаивает на условности воссоздаваемого. Здесь условно не столько само изображенное, сколько «изображающий», т. е. повествователь, к-рому часто свойственно абсолютное знание о происшедшем в его мельчайших подробностях. В этом смысле структура эпич. повествования, обычно отличающаяся от внехудож. сообщений (репортаж, историч. хроника), как бы «выдает» вымышленный, худож.-иллюзорный характер изображаемого.

Э. формировался разными путями. Лиро-эпич., а на их основе и собств. эпич. песни, подобно драме и лирике, возникали из ритуальных синкретических представлений, основу к-рых составляли мифы. Повествовательная форма иск-ва складывалась и независимо от публичного обряда: устная прозаическая традиция вела от мифа (преим. неритуализо-

ванного) к сказке. На раннее эпич. творчество и дальнейшее становление худож. повествования воздействовали также устные, а потом и фиксируемые письменно историч. предания.

В древней и ср.-век. словесности весьма влиятельным был нар. героический эпос. Его формирование знаменовало полное и широкое использование возможностей эпич. рода. Тщательно детализированное, максимально внимательное ко всему зримому и исполненное пластики повествование преодолело наивно-архаическую поэтику кратких сообщений, характерную для мифа, притчи и ранней сказки. Для героического эпоса характерно «абсолютизирование» дистанции между персонажами и тем, кто повествует; повествователю присущ дар невозмутимого спокойствия и «всеведения» (недаром Гомера уподобляли в новое время богам-олимпийцам), и его образ придает произв. колорит максимальной объективности. «...Рассказчик чужд действующим лицам, он не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает их своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место необходимости...» (Шеллинг Ф.).

2) В более узком и специфическом смысле слова — героический Э. как жанр (или группа жанров), т.е. героическое повествование о прошлом, содержащее целостную картину нар. жизни и представляющее в гармоничном единстве некий эпич. мир и героев-богатырей. Героический Э. бытует как в книжной, так и в устной форме, причем большинство книжных памятников Э. имеет фольклорные истоки; сами особенности жанра сложились на фольклорной ступени. Поэтому героический Э. часто наз. народным Э. Однако такое отождествление не совсем точно, поскольку книжные формы Э. имеют свою стилистическую, а порой и идеологическую специфику, безусловно относимые к нар. Э. баллады, историч. предания и песни, нар. роман и т. п. могут считаться героическим Э. лишь с существенными оговорками.

Героический Э. дошел до нас как в виде обширных эпопей, книжных («Илиада», «Одиссея», «Махабхарата», «Рамаяна», «Беовульф») или устных («Джангар», «Алпамыш», «Манас»), так и в виде коротких «эпич. песен» (рус. былины, южнослав. юнацкие песни, стих. Эдды Старшей), отчасти сгруппированных в циклы; в стихотворно-песенной, смешанной и реже — прозаической [саги, Нартский (Мартовский) эпос] форме.

Нар. героический Э. возник (на основе традиций мифологич. Э, о первопредках — «культурных героях» — и богатырской сказки, позднее — историч. преданий и отчасти панегириков) в эпоху разложения первобытнообщинного строя и развивался в антич. и феодальном обществе, в условиях частичного сохранения патриархальных отношений и представлений.

В архаических формах Э. [карел. и финн. руны, богатырские поэмы тюрко-монг. народов Сибири, Нартский эпос, древнейшие части вавилонского Эпоса о Гильгамеше, Эдды Старшей, «Сасунци Давид», «Амираниани»] героика выступает еще в сказочно-мифологич. оболочке (богатыри владеют не только воинской, но и «шаманской» силой, эпич. враги выступают в облике фантастических чудовищ); главные темы: борьба ; с «чудовищами», героическое сватовство к «суженой», родовая месть.

В классич. формах Э. богатыри-вожди и воины представляют историч. народность, а их противники часто тождественны историч. «захватчикам», иноземным и иноверным угнетателям (напр., турки и татары в слав. Э.). «Эпич. время» здесь уже — не мифическая эпоха первотворения, а славное историч. прошлое на заре нац. истории. «Историзм» Э. не следует, однако, понимать буквально. Древнейшие гос. политические образования (напр., Киевское государство кн. Владимира — в былинах, государство четырех ойротов — в «Джангаре») выступают как обращенная в прошлое нац. и социальная утопия. В классич. формах Э. воспеваются историч. (или псевдоисторич.) лица и события, хотя само изображение историч. реалий подчинено традиц. сюжетным схемам; иногда используются ритуально-мифологич. модели. Эпич. фон обычно составляет борьба двух этнических племен или народностей (в большей или меньшей мере соотнесенных с реальной историей). В центре часто стоит военное событие — историч. (Троянская война в «Илиаде», битва на Курукшетре в «Махабхарате», на Косовом Поле — в серб. юнацких песнях), реже — мифическое (борьба за Сампо в «Калевале»). Власть обычно сосредоточена в руках эпич. князя (Владимир — в былинах, Карл Великий — в «Песне о Роланде»), но носителями активного действия являются богатыри, чьи героические характеры, как правило, отмечены не только смелостью, но и независимостью, строптивостью, даже неистовостью (Ахилл — в «Илиаде», Илья Муромец — в былинах). Строптивость приводит их порой к конфликту с властью (в архаической эпике — к богоборчеству: Гильгамеш, Амирани), но непосредственно общественный характер героического деяния и общность патриотических целей большей частью обеспечивают гармоническое разрешение конфликта. В Э. не мыслимы собств. бунтарские, «революционные» мотивы; они едва зарождаются лишь на ступени разложения классич. формы героического Э., напр. в героико-романтическом тюркском Э. о Кёр-оглы — «благородном разбойнике», ставшем справедливым «эпическим князем» в неприступной горной крепости (ср. англ. баллады о Робин Гуде или кит. ср.-век. роман «Речные заводи»).

К героическим характерам Э. неприменима ни индивидуалистическая интерпретация их как изолированных от общества искателей подвигов, ни наивное представление о них как о дисциплинированных «солдатах», подчиняющих свою волю сверхличным целям

коллектива. Соотношение между индивидуально-героическими и коллективно-эпич. началами в эпосе, в к-рой полнота проявлений личной активности стихийно становится орудием проявления общенар., нац. начала, глубоко выявлена Гегелем: «...Подлинная эпич. поэма относится по существу своему к среднему времени, когда народ проснулся уже от тяжелого сна, а дух окреп в себе самом уже настолько, чтобы производить свой особый мир и чувствовать себя в нем как под родным кровом. И, наоборот, все, что впоследствии становится твердой религ. догмой или гражданским и моральным законом, остается еще совершенно живым умонастроением, не отделенным от индивида как такового... Когда индивидуальная самость освобождается от субстанциональной целостности нации, ее состояний, образа мыслей и чувств, ее деяний и судеб,... то вместо эпич. поэзии наиболее зрелого развития достигает лирич. поэзия, с одной стороны, и драматич. — с другой».

Непосредственно общественный характер героического деяния в Э. противостоит сложным антагонистическим отношениям личности и среды в романе нового времени. В Э. автор имеет дело с миром, где родовые отношения еще в самой действительности опосредствуют и личную и политическую сферу и где общее переплетение разл. интересов, действий, связь общенар. борьбы с индивидуальными деяниями носят непосредственный характер (в романе писатель вынужден специально мотивировать участие героев в общественно-политических конфликтах). Непосредственное единство целого и единичного осуществляется и в эпич. действии, и в общей эпич. картине мира. В Э. рисуются преим. действия (поступки) героев, а не их душевные переживания, но собств. сюжетный рассказ дополняется многочисл. статическими описаниями и церемониальными диалогами. Само изображение действия имеет весьма статический характер, действие богатырей рисуется как ряд фиксированных состояний, поэтич. «картин». Смерть Роланда представлена в виде нескольких параллельных кадров-вариантов: Роланд разбивает свой меч, отдает ангелу перчатку, ложится лицом на Восток. В Э. поэтому парадоксальным образом торжествует статически-пластический принцип.

Устойчивому и относительно однородному миру Э. соответствует постоянный эпич. фон и часто специально ритмико-муз. фон в виде размеренного стиха. Однородность эпич. мира объясняет также возможность сохранения цельности произв. при сосредоточении внимания на отд. эпизодах и деталях, при свободной композиционной структуре. Эстетике Э. соответствует и вся поэтика повторяемости, начиная от постоянных эпитетов и общих мест и кончая повторением, обычно троекратным, самого действия.

**ЭРАТО** (греч. Erato)—в др.-греч. мифологии муза эротической поэзии, любовных и шуточных песен. Изображалась молодой женщиной с лирой в руках.

**ЭСТОНСКАЯ МУЗЫКА.** Первые сведения об эст. песнях относятся к нач. 2-го тысячелетия. В книге 1632 г. приведен напев свадебной песни. В 19 в. началось собирание эст. муз. фольклора. Записано св. 20 000 мелодий. Среди разнообразных муз. жанров самые древние имеют речитативный склад. Более поздние напевы ярко мелодичны, особенно лирич. песен, где утвердились мажор и минор. Нар. песни поются преим. женщинами. Свод эпич. песен (рун) — «Калевипоэг». Старин, эст. танцы — групповые. Среди более поздних танцев— йооксу-полька, пульга-танц, каэраян, лабая- ла-вальс. Муз. инструменты: каннель (род гуслей), торупилль (волынка), дудки, пастушьи рожки и др., с конца 18 в.— скрипка. Нар. Э. м. одноголосна; лишь на юго-востоке страны у народности сету встречается многоголосие. Но уже в 19 в. в братских общинах, приходских школах вводится хор. пение; появляются инстр. ансамбли, позднее формируются духовые орк. Самодеятельное хоровое движение явилось базой для развития проф. муз. иск-ва Эстонии.

**«ЭТЕРИАНИ»** (иначе «Абессалом и Этери»). Груз. нар. эпос о любви царевича Абессалома и пастушки Этери.

**ЭТОС** (греч. ethos) — в др.-греч. муз. эстетике понятие о морально-воспитательной и общественно-организующей функции музыки. Греки устанавливали непосредств. связь между муз. образами и душевными состояниями и, исходя из этого, определяли выбор тех или иных муз. ладов, ритмов, муз. инструментов и т. п.

**ЭФЫ** — бытовое название F-образных резонаторных отверстий в струнных муз. инструментах.

**ЭХО**, в греч. мифологии нимфа, с именем к-рой связывали происхождение эха. Нимфа, наказанная Герой за болтовню, умела произносить только концы слов, не зная их начала. У Овидия рассказана история Э., влюблённой в Нарцисса и истаявшей от любви, но сохранившей голос, постоянно звучащий отзвуком чужих слов.

## Ю

**ЮБИЛЯЦИЯ** (латин. *jubilatio*, букв. - ликование) в культовом пении – орнаментальные импровизации религ.-восторженного, ликующего характера, распевавшиеся при исполнении григорианского хорала на последнем слоге слова «аллилуия». Были усвоены христ. церковью из певч. практики иудейско-израил. культа. Для облегчения запоминания Ю. (исполнявшихся без слов) монах Ноткер (830-912) присоединил текст, проставляемый под каждую ноту слога. Отсюда возникла секвенция. В Ю. нашли отражение нар. элементы, проникавшие в григорианский хорал вопреки католическим догмам.

**ЮВХА**, у туркмен и узбеков Хорезма, башкир и казанских татар (Юха) демонический персонаж, связанный с водной стихией. Ю.— прекрасная девушка, в к-рую превращается, прожив мн.(у татар — 100 или 1000) лет, дракон аждарха. Согласно представлениям туркмен и узбеков Хорезма, Ю. выходит замуж за человека, поставив ему предварительно ряд условий, напр. не смотреть, как она расчёсывает волосы, не гладить по спине, не совершать омовение после близости. Нарушив условия, муж обнаруживает змеиную чешую на её спине, видит, как, расчёсывая волосы, она снимает голову. Если не погубить Ю., она съест своего мужа, но убить её можно только в безводном месте. Подобный персонаж известен также уйгурам.

**ЮМОР** (от латин. *humor* - влага). 1) Способность распознавать в жизни и воспроизводить в иск-ве комические черты, стороны и явления. 2) Особый вид комического, к-рый в отличие от сатиры, проявляется в частных недостатках жизненных явлений, отдельных смешных чертах характера, внешнего облика и поведения людей.

**ЮНАЦКИЕ ПЕСНИ**, эпич. песни юж. славян. Слагались в феодальный период и в первые десятилетия после захвата территории юж. славян Османской империей (9—14 вв.). Сохранившиеся Ю. п. большей частью датируются кон. 14— нач. 15 вв. Более древние песни о деяниях юнаков (т.е. богатырей) были забыты или вытеснены песнями о новых героях, либо слились с этими новыми песнями и воспринимались уже как песни о др. юнаках — воителях против иноземцев. Тем не менее в образе героя новой песни нередко проступают черты, восходящие к языческим легендам др.-слав. мифологии. Постепенно выделились несколько центральных героев Ю. п., вокруг к-рых стали оформляться эпич. циклы и к-рым приписывалось уже и то, что совершалось позднее. Так возникли трудно поддающиеся расшифровке анахронизмы. Главным героем стал Кралевиц Марко. Подобно др. героям нар. эпоса, образ юнака Кралевица Марко не совпадает с историч. лицом,

феодалным владетелем Прилепа, а затем тур. вассалом (2-я пол. 14 в.). В Ю. п. Кралевич Марко — поборник правды и справедливости, защитник угнетенных, блюститель христ. веры; вокруг него собирается целая плеяда молодых юнаков. Кроме цикла о Кралевиче Марко, серб.-хорв. эпос включает в себя докосовский цикл Ю. п., косовский цикл (поев, битве на Косовом Поле, 1389, повергшей Сербию в осман, иго), цикл о Бранковичах и Якшичах, управлявших Сербией после поражения, Ю. п. по структуре стиха представляют собой обычно десятисложники.

«**ЮРОЧКА**» - белорус. нар. шуточно-игровой танец. Муз. размер 4/4. Мелодия заимствована из одноименной песни («Ах ты, Юрочка, что не женишься...»).

«**ЮСУФ И ЗУЛЕЙКА**», фольклорный памятник мн. народов Бл. и Ср. Востока и Юго-Вост. Азии, в основе сюжета к-рого библейско-коранич. легенда о добродетелях Иосифа Прекрасного (Юсуфа) и о любви к нему жены начальника телохранителей фараона. В основных чертах библ. и кораническая версии сходятся. Детали, отличающие коранич. версию от библ., скорее всего заимствованы из араб. фольклора. Версия Корана более лаконична и подвергалась большей лит. обработке. Версия Библии близка к нар. творчеству и, по-видимому, восходит к др.-егип. сказанию. Кораническая версия в поэтич. переложении встречается с 9 в; наиболее известна поэма «Ю. и З.» Джамии. Легенда была использована и тюркояз. авторами, к-рые также подчеркивали красоту и силу воли Юсуфа, скорбь и стойкость его отца Якуба (Иакова). Эти образы приобрели символически-нарицательное значение.

## Я

**ЯДА**, в др.-тюрк. мифологии магический камень, с помощью к-рого можно вызвать или прекратить непогоду: дождь, снег и т.д. Термин Я. иран. происхождения. В ряде источников обладатели Я.— шаманы (камы), согласно материалам др. источников, Я. не связан с шаманством. По одной из легенд, камень Я. получил от Яфета Огуз-хан. По др. ср.-век. версии, предки огузов отобрали дождевые камни у животных (те держали их во рту, и прямо над ними появлялись облака). Связь Я. с животными отражена в мифологич. представлениях кыргызов, веривших, что его можно найти в желудках овец или коров. Ср. также представления якутов о волшебном камне сата. Связанный с употреблением Я. сюжет нашёл отражение в «Шахнаме» Фирдоуси.

**ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ**. Средство образного раскрытия худож. содержания; совокупность творческих приемов и изобразительно-выразительных средств, с помощью к-рых воплощается свой худож. замысел в произв. иск-ва. Каждый вид иск-ва имеет свой специфический Я., сложившийся в процессе историч. развития: в фольклоре и лит-ре - слово, композиционные приемы, законы стихосложения; в музыке - мелодия, ритм, темп; в живописи - цвет, перспектива, светотень; в хореографии - жест и движение и т.д. В худож. словесности Я. - главное средство создания худож. образов; осн. материал художников слова и вне Я. невозможна форма худож. произв..

**ЯНГЭ** – (кит. – песня молодых восходов) – кит. нар. муз. представление. Известно с далеких времен. Носило характер шествия, куда включались песни, танцы, пантомима, драматич. сцены. Исполнялись в деревнях местными жителями в дни празднования урожая и в др. большие праздники.

**ЯНЬ-ВАН**, Яньло-ван (от инд. Яма, и кит. ван, «князь»), в кит. нар. мифологии владыка загробного мира; в официальном культе Я. глава пятого судилища ада. В его подчинении находятся чиновники, стражники — бесы (гуй) и их князья (гуй-ван), судья ада Паньгуань, главы разл. управ загробного мира.

**ЯНЬ-ГУН** («князь Янь»), в кит. нар. мифологии один из водяных духов, покровитель моряков. Согласно одной версии, в качестве Я. был обожествлён некий Янь Сюйцзы, к-рый служил сановником при дворе монг. правителей во времена династии Юань (13 в.), но заболел, был отпущен со службы домой и утонул во время бури. Его слуги положили труп в гроб, но в тот же день Я. явился жителям родного уезда. Родители, сочтя, что он стал святым, воздвигли храм в его честь. С тех пор моряки и торговцы, перевозившие на лод-



ках свои товары, стали просить у него защиты во время шторма. Во 2-й пол. 14 в. первый император Минской династии пожаловал ему почётный титул «сяньин пинлан-хоу» («князя, чудотворного усмирителя волн»). Я. предание приписывает и чудесное спасение Шанхая в 1522 от нападения морских пиратов (японцев?), когда в полночь вдруг страшный морской прилив потопил 80 разбойников и осада города была снята. Я. почитают и рыбаки.

**ЯНЬ-ДИ** («повелитель пламени»), Чи-ди («красный государь»), в др.-кит. мифологии бог солнца, повелитель Юга, пламени, бог лета. В нек-рых текстах Я.-д. назван единоутробным братом Хуан-ди, с к-рым они поделили пополам Поднебесную. Согласно «Речам царств» (4 в. до н. э.), Я. и Хуан-ди — дети мифического правителя Шао-дяня, правившие под знаком разных стихий и имеющие разные родовые фамилии (фамилия Я.— Цзян гипотетически связывается с западными, возможно, скотоводческими племенами). Существует предположение: Я. и Хуан-ди — мифические прародители двух фратрий. В древних соч. упоминается и миф о жестокой битве Я. и Хуан-ди, победителем в к-рой вышел Хуан-ди (можно предположить, что в основе мифа лежит представление о борьбе огня и земли, связанное с подсечно-огневым земледелием). Сохранился также сюжет, к-рый приписывает богу огня и начало земледелия: согласно преданиям, при Я. появилась красная птица с девятью колосками злаков в клюве, к-рая роняла их на землю, а Я. подбирал зёрнышки и сажал в землю; вкусивший выросшие злаки становился бессмертным. Образ Я. рано контактировался с образом божества земледелия Шэньнуна, и мифы о них крайне трудно поддаются разграничению. Я. правил южными землями совместно со своим потомком богом огня Чжужуном. Помощником Я. считался Чжумин («красный свет»), к-рый управлял летней погодой.

**ЯРИЛА**, Ярило (рус.), Ярыло (белорус.), слав. мифологич. и ритуальный персонаж, связанный с идеей плодородия, прежде всего весеннего, сексуальной мощи. Имя Я. производится от корня «яр-» (\*jar), с к-рым соотносятся представления о яри как высшем проявлении производительных сил, обеспечивающем максимум плодородия, прибýtка, урожая. Я. принадлежит особая роль в сельскохозяйственной обрядности, особенно весенней. Единственное свидетельство, относящееся к Белоруссии (конец первой пол. 19 в.), — описание ритуала, приурочивавшегося к 27 апреля, центральной фигурой к-рого был Я. Его изображала женщина, наряженная молодым красивым босоногим мужчиной в белой рубахе; в правой руке она держала человеческую голову, в левой — ржаные колосья, на голове был венок из полевых цветов. Девушку, изображавшую Я., сажали на белого коня, привязанного к столбу. Вокруг неё девицы в венках водили хоровод (иногда по засеянной

ниве) и пели песни. Сохранилось начало одной из них: «Волочился Я. по всему свету, полю жито родил, людям детей плодил. А где он ногою, там жито копою, а куда он взглянет, там колос зацветает». Иные источники относятся к великорус. данным. Они также описывают празднество, посвящённое Я.; в частности, одно из ранних свидетельств («Жизнеописание Тихона Задонского») описывает, каким образом в 1765 был положен конец этим празднествам. Главным героем праздника, называвшегося Ярило и отмечавшегося ежегодно перед заговеньем Петрова поста (вплоть до вторника самого поста) в Воронеже, на площади за старыми воротами, куда сходились городские и окрестные сельские жители на ярмарку, был «юноша в бумажном колпаке, украшенном бубенцами, лентами и цветами, с набеленным и нарумяненным лицом, изображавший собою Ярило». Под его руководством происходили неистовые пляски. Тут же совершались игры, угощение, пьянство, кулачные драки, кончавшиеся увечьями, а иногда и убийствами. В увещании воронежцам Тихон писал: «Из всех обстоятельств праздника сего видно, что древний некакий был идол, наз. именем Ярило, к-рый в сих странах за бога почитаем был. /.../ А иные праздник сей /.../ называют игрищем»; далее, со ссылкой на старину, сообщается, что люди ожидают этот праздник как годовое торжество, одеваются в лучшее платье и предаются бесчинству. Др. свидетельства также сообщают о гуляниях с песнями и плясками, продолжавшимися иногда всю ночь вокруг костров, горевших на возвышенном месте. Нередко отмечается, что эти гуляния, кое-где наз. ярилками (ярильным днём и т. д.), носили «разнузданный характер», что молодые девицы приходили на них «поневеститься». Эротический аспект культа Я. проявляется в отмечаемом в нек-рых местах обычае хоронить Я. («погребать Я.», «погребать Ярилину плешь»). Обычно это делалось на холме, на особом месте, наз. Ярилина плешь. Есть сведения, что кое-где изготавливали из глины фигуры Я. и Ярилихи, к-рые потом разбивались и сбрасывались в воду. На вопрос о том, кем был Я., известен ответ: «Он, Ярила, любовь очень одобрял». Образ плеша Я. отсылает и к фаллической теме и к мотиву старости (плешивый старик). В этом контексте проясняется противопоставление молодого и старого Я., как называют два смежных праздника, из к-рых один отмечается за неделю до Иванова дня (ср. Купала), а другой — непосредственно перед Ивановым днём. Эротическая символика Я. проявляется и в непристойностях, сопровождающих его праздник, в речениях, пословицах, загадках [ср.: «Выбежал Ярилко из-за печного столба, зачал бабу ярить, только палка стучит» (— Помело); «Шла плешь на гору, шла плешь под гору... Ту же плешь на здоровье съешь». — (— Блины) и т. п.]. Для ритуалов, связанных с Я., правдоподобно реконструируется карнавальная нейтрализация противопоставлений жизнь (рождение) — смерть, молодость — старость, иногда и мужской — женский. Наличие

двух Я. отсылает к теме божественных близнецов, сыновей Неба, а связь Я. с конём делает оправданным сравнение двух Я. с др.-инд. Ашвинами или др.-греч. Диоскурами.

Я. трудно отделять от нек-рых др. персонажей подобного типа (ср. Герман, Кострома и т. п.) или носящих сходное имя. В этой связи обращает на себя внимание Яровит у балт. славян и нек-рые топонимические данные (ср. Ярун, название идола, упоминаемое в Переяславском летописце, при Ярун, имени воеводы, Ярынъ, река в басс. Припяти и т.п.). У сербов кое-где именем Јаріію обозначают праздник и изготовляемую к нему ритуальную куклу. Я. близок более поздний ритуально-мифологич. образ Юрия—Егория (св. Георгия), открывающий приход весны.

Характерно, что при всей популярности Я. как ритуального персонажа вплоть до 20 в., он никогда не зачислялся в разряд богов, и официальные источники не упоминают его вообще среди рус. божеств. Напротив, он выступает как персонаж неофициальной «низшей» обрядности с сильным развитием обценных черт. Тем не менее, мн. говорит в пользу исконного божественного статуса Ярилы. Как предполагают, это имя служило эпитетом, определявшим, видимо, громовержца Перуна, к-рый, как и ряд др. аналогичных персонажей, сочетал в себе функции бога плодородия с воинскими функциями.

## АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

### А

Аарон  
Абдал  
Абдер  
Алангсар  
Алатырь  
Абзар Иясе  
Абраксас  
Аваддон  
Аван-конджу  
Аввал-ахыр  
Авгий  
Авимелех  
Авксесия и Дамия  
Авлос  
Авсон  
Автолик  
Автомедонт  
Автоной  
Агамемнон  
Агапенор  
Агарь  
Агасфер  
Агач киши  
Агач-кумуз  
Агенор  
Агогика  
Агуна  
Агы  
Агызмал  
Ад  
«Ад»  
Адгилис деда  
Аджина  
Адонис  
Ажарагс  
Аждарха  
Аждахак  
Аза  
Аид  
«Айман Шолпан»  
Айтварас  
Айтыс  
Айтысу  
Айтыш  
«Айчурек»  
Акко, Алфито, Мормо  
Акын

Албасты  
Алеша Попович  
Алконост  
Алла, Белла  
Аллегория  
Аллилуия  
Аллитерация  
Аллюзия  
Алмазы  
Алпамыш  
«Алпамыш»  
Альба  
Амазонки  
Аманор и Ванатур  
Амбар-она  
Амбри  
Амброзия  
Амирани  
«Амираниани»  
Амисан  
Амфиболия  
Ана  
Анахит  
Анахронизм  
Ангелы  
Анекдот  
Анимизм  
Аноним  
Антитеза  
Антифон  
Антропологическая школа  
Антропоморфизм  
Анши  
Апатэ  
Аполлон  
Аполог  
Апсаты  
Апсцваха  
Апхерца  
Аралезы  
Арвох  
Арен  
Аркан  
Армази  
Арман  
Армянский фольклор  
Аруз  
Арупап  
Архаизм

Архетип  
Архитектоника  
Арэв  
Асадаль  
Асилки  
Аския  
Аскиябоз  
Асклепии  
Асмодеи  
Ассонанс  
Астеизм  
Астхик  
Атцыс  
Атынаг  
Аушра  
Афоризм  
Афористика  
Ачуч-пачуч  
«Ашиг-Гариб»  
Ашуг  
Ашыкайдын  
Аэды

### Б

Баба-Яга  
Багши  
Бадик  
Байка  
«Байкал»  
Байлайычисыз  
Баксы  
Балабан  
Балалайка  
Баламан  
Баллада  
Балладная песня  
Бангпутис  
Банджо  
Бандура  
Бандурист  
Банник  
Баньгу  
Бао-Гун  
Барабан  
Бард  
Баркарола  
Бармак  
Бархут  
«Барыня»

Басня	Ван шу	Гапалама
Батыр	Вариант	Гаравелли
Бахарь	Варсаки	Гармонь
Бахр	Василиск	Гелиос
Бахсы	Вафир	Гелос
Бахши	Вахагн	Гемера
Баян	Ведьмы	Гендиадис
Баяти	Вейопатис	Генезис
Баяты	Велес	Гений
Безобразное	Великорусский оркестр	Георгий
Бейт	Величанье	Гермафродит
Бекбекей	Вервольф	Герменевтика
Белорусская музыка	Версия	Героическое
Беседа	Вертеп	Герой
Бё пифан	Веснянка	Гиджак
Биби-Мушкилькушо	Вечные образы	Гименей
Биби-Сешанби	Вечорка, Зорька и Полуночка	Гимн
Бигань	Вешапи	Гипербола
Бичура	Вид	Гипербореи
Блездингеле	Визунас	Гипнос
Бобо-дехкон	Вий	Гиппокрена
Борей	Вилктаки	Глосса
Боян	Випасан	Гмерти
Брёлка	Вишапы	Гнома
Бродячие сюжеты	Владимир Красное Солнышко	Гномы
Бубен	Владимирские рожечники	Говорной стих
Букцина	Воби	Гог и Магог
«Бульба»	Водяной	Голем
Бунчук	Возвышенное	Гомериды
Буркут-баба	«Война мышей и лягушек»	Гомеровский вопрос
Буффонада	Волкодлак	Гопак
Буян	Волх	Горнапштикнер
Бывальщина	Вонгви	Горыня, Дубыня и Усыня
Бызанчи	Воображение	Гошма
Былина	Вопленицы	Грааль
Былинный стих	Вочаби	Греческая музыка.
Былички	Время в фольклоре	Грифоны
Быль	Вужуднаме	Гротеск
Бытовая музыка	Вульгаризм	Грузинская музыка
<b>В</b>	Вымысел художественный	Грузинский фольклор
Вава гэр	Вырий	Гужир
Вавилонская башня	<b>Г</b>	Гурии
Вазн	Габия	Гусаны
Вайжгантас	Габьяуя	Гусли
Валаам	Гавриил	Гусляр
Валторна	Газель	Гуцар
Вальпургиева ночь	Гамадриады	Гуцулка
Вампир	Гамсилг	Гыфылбанд
Ванапаганы		«Гэсэр»
Ван-му шичжэ		Гюль-Ябани
		<b>Д</b>

Да чузы  
«Давид Сасунский»  
Давлури  
Дагестанская музыка  
Дагушу  
Даджжал  
Дажьбог  
Дайни  
Дайны  
Дайра  
Дактили  
Дали  
Дап  
Даргинский фольклор  
Дастан  
Даулпаз  
Дворовой  
Деда  
Дейишма  
Действие  
Действо  
Декламация  
Денница  
Деталь художественная  
Дечк-пондур  
Джангарчи  
Джанна  
«Джаныл-Мырза»  
«Джаныш-Байш»  
Джаханнам  
Джегуако  
Джинн  
Джир  
Диалектизмы  
Диалог  
Диалогическая речь и монологическая речь  
Диатриба  
Див  
Дивана  
Дидаскал  
Дикция  
Дилданмаз  
Дилтарпакмаз  
Диплипито  
Дифирамб  
Диша  
Дию Пэрие  
Добрыня Никитич  
Дойна  
Дойра  
Дол

Доли  
Доля  
Домбра  
Домовой  
Домра  
Драма народная  
Древнегреческая музыка  
Древнееврейская музыка  
Древнейшие музыкальные памятники  
Дрымба  
Дуадастанон  
«Дубинушка»  
Дуда  
Дудка  
Дудук  
Дуй чузы  
Дума  
Думка  
Дунай  
Дунен беркат  
Дугар  
Духовные стихи  
Дхол  
Дый

## Е

Еврейская музыка  
Емдже  
Енван  
Ендон  
Ендын  
Ено-Ран и Сео-Не  
«Ер-Таргын»  
Еруслан Лазаревич  
Ёхор

## Ж

Жалейка  
Жалмауыз кемпир  
Жанр фольклора и литературы  
Жанылмач  
Жарамазан  
Жарапазан  
Жар-Жар  
Жар-птица  
Жарши  
Жез тырناق  
Жельдирме  
Жемина

Животный эпос  
Живные песни  
Жоктау  
Жоктоо  
Жомок  
Жрау  
Жубату  
«Журавель»  
Жыр  
Жырау  
Жырши

## З

Завязка  
Загадка  
Заговор  
Заимствование  
Заклинание  
Занжирлама  
Запев  
Звукопись  
Звукоподражание  
Злыдни  
Змей Горыныч  
Змиулан  
Знаменный распев

## И

Иван Дурак  
Иван Царевич  
Играк  
Игрище  
Идеал эстетический  
Идеализация  
Идиолект  
Идиома  
Изобразительно-выразительные средства  
«Илиада»  
Илья Муромец  
Импровизация  
Инвариант  
Инвектива  
Инверсия  
Индивидуализация  
Иннаби  
Иносказание  
Интонация  
Интрига  
Ирмос  
Ирония

Ирсолул-масал Фалбайти	Карцганаг	Кошик
Искусство	Касыда	Кошной
Исламей	Кафа	Кошок
Историзм	Кащей Бессмертный	Коштасу
Историческая школа	Каягым	Коштошуу
Исторические песни	Кееноба	Краковяк
Йер-су	Кеманча	Криманчули
Йооксу-полька	Кер-Оглы	Крыжачок
Йорелчи	Кёс	Крылатые слова
Йорт иясе	Кий	Крымско-татарский фольклор
<b>К</b>	Кикимора	Крюкова 1,2
Кабардинская музыка	Кирша Данилов	Кубаир
Кабардинский фольклор	Киссын - фандыр	Кубыз
«Кабус-Наме»	Китайская музыка	Кугиклы
Казахская музыка	Китайский фольклор	Кульминация
Казахский фольклор	Китара	Кумуз
Казачок	Китародия	Купала
Казыкчи	Китеж	Курай
Кайш-Баджак	Китежская легенда	Куркик джалали
Кайрак	Китоврас	Кут
Каламбур	Кифара	Куявяк
«Калевала»	Киямат	«Кыз-Жибек»
Калевипоэг	Климакс	Кыргызская музыка
Календарная обрядовая Поэзия	Кобза	Кыргызский фольклор
Калики перехожие	Кобзари	Кырк кыз
Калмыцкая музыка	«Кобланды-Батыр»	Кыяк
Калмыцкий фольклор	Кобыз	Кюй
Калтак	Коза	<b>Л</b>
«Камаринская»	«Козы-Корпеш и Баян-Слу»	Лабанора дуда
Камбар	Кокле	Лавабо
Кампир	Колдуны	Лазарь
Канклес	Коллективное творчество	Лайлай
Каннель	Коллизия	Лайма
Канон	Коломыйка	Лакаб
Кант	Колыбельная песня	Лакап
Кантеле	Коляда	Лаконизм
Канчхори	Комикс	Лакский фольклор
Кара олен	Комическое	Ланце
Каравай	Компаративизм	Лаокоон
Каракалпакская музыка	Композиция	Лаолан
Каракалпакский фольклор	Комуз	Латифа
Каракус	Кондак	Латышская музыка
Карачун	Контаминация	«Лачплесис»
Карельская музыка	Контраст	Легенда
Карна и Желя	Конфликт	Лезгинка
Карнавал	Концовка	«Лейли и Меджнун»
Карнай	Коран	Лейтмотив
Карта	Коргоруши	Лекеон
Картули	Кордоо	Леонард
	Кострома	
	Кострубонька	
	Кошак	

- Лета  
 Леший  
 Ливенка  
 Лиетуонис  
 Лилит  
 Линьёй  
 Лира  
 Лирика  
 Лирические отступления  
 Лирический герой  
 Лирник  
 Лиро-эпический жанр  
 Лиру  
 Литавра  
 Литовская музыка  
 Литота  
 Литургия  
 Лихо  
 Лихорадки  
 Логографы  
 Ложки  
 Лорелея  
 Лубочная литература  
 Лыбедь  
 Лэутар  
 Люби ку  
 Люди Дивия  
 Лютня  
 Лявониha  
 Ляле
- М**
- «Маадай-Кара»  
 Мавки  
 Магия  
 Мазурка  
 Макал  
 Макама  
 Маком  
 Максима  
 Мактоо  
 Малах Га-Мавет  
 Манас  
 Манасчи  
 Мандрагора  
 Мания  
 Манн  
 Мара  
 Мартиролог  
 Масис  
 Масленица
- Масленичные песни  
 Массовая песня  
 Мацили  
 Мейхана  
 Мелическая поэзия  
 Мелодист  
 Месневи  
 Мествирули  
 Метафора  
 Метелица  
 Метод художественный  
 Метонимия  
 Метсаваймы  
 Меч-кладенец  
 Мзетунахави  
 Миграционная теория  
 Миграция  
 Микула Селянинович  
 Милда  
 Мистерия  
 Мифологическая поэзия  
 Мифологическая школа  
 Мифология  
 Мифы  
 Мокошь  
 Молдавская музыка  
 Молдавский фольклор  
 Молдовеняска  
 Молох  
 Момо  
 Мораль  
 Мороз  
 Мотив  
 Мотто  
 Мтиулури  
 Мугам  
 Мугурданцис  
 Музыкальная этнография  
 Мункар и Накир  
 Мускал  
 Муста-Гударг  
 Мыстан кемпир  
 Мюйюздюу эне
- Н**
- Набат  
 Нагара  
 Наигрыш  
 Най  
 Накра  
 Нао
- Народная драма  
 Народная музыка  
 Народная песня  
 Народное поэтическое творчество  
 Народное русское стихосложение  
 Народность  
 Народные музыкальные инструменты  
 Народные танцы  
 Народный стих  
 Нартовский  
 Насыят  
 Наурыз олен  
 Небылица  
 Немецкая музыка  
 Немецкий фольклор  
 Нения  
 Нечистая сила  
 Никола  
 Николай  
 Новаторство  
 Новины  
 Ном  
 Ночницы  
 Ну Гэр  
 Нугула
- О**
- Оберек  
 Обертас  
 Обобщение художественное  
 Образ  
 Обратная гипербола  
 Обряд  
 Обрядовая поэзия  
 Обрядовые песни  
 Обстоятельства  
 Общие места  
 Общность  
 Обычай  
 Овинник  
 Огненный Змей  
 Огонь  
 «Огуз-Наме»  
 Оджуз  
 Одиссей  
 «Одиссея»  
 Одноглазка  
 Ожрагис



- Ожялис  
 Ой иясе  
 Оксиморон  
 Олен  
 Олицетворение  
 Олонхо  
 Олонхосут  
 Оляндра  
 Оп  
 «Оп, майда»  
 Описание  
 Ораторская проза  
 Остроумие  
 Отирик олен  
 Отыгрыш  
 Очокочи  
 Очопинте
- П**
- Пагирнейс  
 Парадокс  
 Параллелизм  
 Паронимия  
 Паскунджи  
 Пафос  
 Пейзаж  
 Пекло  
 Пеко  
 Переносное значение  
 Переплут  
 Перипетия  
 Перифраз(а)  
 Персидский фольклор  
 Персонаж  
 Персонификация  
 Перун  
 Першенбе-кары  
 Песнь  
 «Песнь песней»  
 Песня  
 Петрушка  
 Пилла-уин  
 Пир  
 Пира  
 Пиркуши  
 Пицен  
 Плакун-трава  
 Плач  
 Пляска  
 Плясовые песни  
 Побасенка
- Побаска  
 Повествование  
 Повествователь  
 Повтор  
 Поговорка  
 Подблюдные песни  
 Подблюдные песни и гада-  
 ния  
 Подголосок  
 Подтекст  
 Позорище  
 Полевик  
 Полисемия  
 Положительный герой  
 Польская музыка  
 Польский фольклор  
 Портрет  
 Пословица  
 Постоянный эпитет  
 Поэзия и проза  
 Поэма  
 Поэтика историческая  
 Предание  
 Прекрасное  
 Прибаутка  
 Прием  
 Припев  
 Присказка  
 Притча  
 Причитания  
 Проза  
 Прозаизм  
 Прозопопея  
 Пролог  
 Просторечие  
 Прототип  
 Протяжные лирические  
 Песни  
 Псалмы  
 Псальмы  
 Пуримшпиль  
 Пхэсоль  
 Пятница
- Р**
- Рабоб  
 Рагана  
 Раёшный стих, раёк  
 Развязка  
 Разговор  
 Разрыв-трава
- Рай  
 Рапсод  
 Рарог  
 Реком  
 Реля  
 Реминисценция  
 Реплика  
 Ретардация  
 Рефаим  
 Рефрен  
 Речитатив  
 Речь художественная  
 Ритм  
 Ритмика  
 Риторические фигуры  
 Ритуал  
 Ритуально-мифологическая  
 Критика  
 Рифма  
 Рифмованная проза  
 Рог  
 Род фольклорный, литера-  
 турный  
 Рожок  
 Рокапи  
 Романс  
 Рубай  
 Руевит  
 Руймон  
 Рунгис  
 Руны  
 Русалки  
 Русская музыка  
 Русская пляска  
 Русский фольклор  
 Рыныбардуаг  
 Рюбецаль  
 Рюрик, Синеус и Трувор  
 Рябинины
- С**
- Са  
 Сабакт  
 Саги  
 Сагунджа  
 Садж  
 Саджиксин  
 Садко  
 Сакийнаме  
 Сал  
 Саламандра

Саламури	«Страдания»	Трембита
Сальме	Стрефил	Трепак
Сама	Стрибог	Трещотка
Самаэль	Су анасы	Тримитас
Самая	Су иясе	Тролли
Самбарис	Суд	Троп
Самозарождения сюжетов	Судмалинас	Трубадур
Теория	Суктинис	Труверы
Сантур	Сурна	Трудовые песни
Сарказм	Сурнай	Тугарин
Сатанаил	Сугартине	Тулумбас
Сатира	Суткъатын	Турецкий фольклор
Сафаиль	Считалка	Туркменская музыка
Сафар	Сыбызги	Туркменский фольклор
Сахлис ангелози	Сынсу	Турсы
Свадебная поэзия	Сэрэ	«Тути-Наме»
Свадебные песни	Сюжет	Тэленка
Сварог		Тюйдук
Свирель	<b>Т</b>	<b>У</b>
Святогор	Таабари	Уаиги
Села	Табышмак	Убыр
Семаргл	Тавляк	Удж
Сентенция	Тавтология	Узбекская музыка
Серафимы	Таджикская музыка	Узбекский фольклор
Символ	Таджикский фольклор	Узляу
Симд	Такпак	Узнавание
Синекдоха	Такт	Узундара
Синкопа	Талант	Узун-кюй
Синкретизм	Тальянка	Уйгурский фольклор
Ситар	Тамсил	Укко
Сказ	Танбур	Украинская музыка
Сказание	Танец	Улисс
Сказитель	Тар	Умаи
Сказка	Таракяма	Ундины
Сказочники	Тарамы	Ун-нана
Скальд	Тараф	Упырь
Скальса	Татарская музыка	Урмули
Скоморох	«Тахир и Зохра»	Уруаканы
Скороговорка	Текст	Условность
«Слава»	Тема	Устаднаме
Славянизм	Тенденция	Устный народный рассказ
Слепые музыканты	Терме	Усуль
Смык	Типологические связи	Уфар
Совий	Тойбастар	Учлама
Согин	Токтогул Сатылганов	
Сокийнома	Толгау	<b>Ф</b>
Спорыш	Топшур	Фабула
Сравнение	Тотемизм	Фантастика
Старина	Трагедия	Фараонки
Стилизация	Трагическое	Фара-Хазилг
Стиль	Традиция	
Страдания		

Фарс  
Феаки  
Фигуры  
Финал  
Финист Ясный Сокол  
Фламенко  
Флейта Пана  
Фольклор  
Фольклоризм  
Фольклористика  
Форма  
Фофуди  
Фразеологизмы  
Фрашка  
Фу  
Фурки  
Фэнхуан

## Х

Хаджв  
Хадис  
Хамрийат  
Ханенде  
Характер  
Характеристика  
Хафиз  
Холавар  
Хольда  
Хор  
Хора  
Хоревт  
Хорег  
Хоровод  
Хорс  
Хоруми  
Хрия  
Художественная самодея-  
тельность  
Художественное время и ху-  
дожественное пространство  
Художественность  
Хунсаг  
Хэ

## Ц

Цверги  
Цевница  
Цероклис  
Цикл  
Циклический эпос

Цитра  
Цовинар  
Цыганская музыка  
Цыганский фольклор

## Ч

Чакчак  
Чанги  
Чанг-кобуз  
Чаньго  
Частушка  
Частые лирические песни  
Ченг  
Черг  
Чесоксин  
Чжи  
Чжужун  
Чжуняо  
Чианури  
Чильтан  
Чудь  
Чун-ван

## Ш

Шабаш  
Шаир  
Шаири  
Шайтан  
Шалахо  
Шарманка  
«Шахнаме»  
Шви  
Шедим  
Шеол  
Шешендик  
Шизр Шэнсяо-шэнь  
Шонян  
Шошу  
Штириен  
Шуликуны  
Шумка  
Шурале  
Шырылдан

## Ы

Ыр

## Э

Эв бекчиси

Эвфемизм  
Эвфония  
Эзопов язык  
«Эй, ухнем»  
Экспозиция  
Экспромт  
Эмфаза  
Эналлага  
Эолова арфа  
Эпизод  
Эпиталама  
Эпитет  
Эпические песни  
Эпопея  
Эпос  
Эрато  
Эстонская музыка  
«Этериани»  
Этос  
Эфы  
Эхо

## Ю

Юбиляция  
Ювха  
Юмор  
Юнацкие песни  
«Юрочка»  
«Юсуф и Зулейка»

## Я

Яда  
Язык художественный  
Янгэ  
Янь-ван  
Янь-гун  
Янь-ди  
Ярила

