С. Ю. НЕКЛЮДОВ

Неклюдов Сергей Юрьевич
доктор филологических наук
профессор, Центр типологии и семиотики фольклора,
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6
Тел.: +7 (499) 973-43-54
заведующий, Лаборатория теоретической фольклористики,
ШАГИ РАНХиГС
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
E-mail: sergey.nekludov@gmail.com

«ЖЕСТОКАЯ ПАМЯТЬ» О ПРОШЛОМ И ЕЕ ЛИРИЧЕСКОЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕМЫ В МЕМОРАТЕ И В ПЕСНЕ[1]

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению популярной в 1970-е годы советской песни «Давно не бывал я в Донбассе…» (слова Н. К. Доризо, музыка Н. В. Богословского). Анализируется ее соотношение с «исходным» текстом — воспоминаниями артиста С. В. Лукьянова, прототипа героя песни, рассказавшего о реальном случае из своей жизни, который когда-то произвел на него особенно сильное впечатление. Делается попытка реконструировать обстоятельства биографии Лукьянова, которые были определенным образом переосмыслены в его меморате. Рассматривается литературный контекст возникающих при этом сюжетов (песни и мемората), выявляются текстопорождающие модели, лежащие в основе обоих повествований.

Ключевые слова: память, воспоминание, меморат, песня, устная трансмиссия, тема, мотив, текстопорождающая модель, фабулизация, сюжетосложение, центростремительная модель, центр, периферия, матримониальная тема

[1] Работа выполнена в рамках НИР «Фольклорная традиция как форма хранения и передачи “культурных смыслов”» Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС (2016).

© С. Ю. НЕКЛЮДОВ

Как известно, среди всего происходящего с нами и вокруг нас объектом внимания становится лишь то, что заинтересовало или произвело впечатление, пусть даже подсознательно. Память удерживает это впечатление как образ, локализованный в пространстве и во времени, или как событие, имеющее свое начало и свой конец. Они занимают определенные ячейки в ансамбле сохраняемых «продуктов памяти» и, будучи извлеченными оттуда для презентации, обретают форму текстов, причем в процессе культурной коммуникации очередное воспроизводство «воспоминания» не может быть свободно от своей предшествующей текстуализованной формы. Возникающий таким образом меморат, все более и более жестко структурируемый в ходе многократных воспроизведений, постепенно отделяется от породившего его впечатления, продолжая существование уже исключительно в качестве словесного текста. Давно замечено, что люди чаще вспоминают не прошлое, а свое воспоминание о нем; можно добавить, что и демонстрируют они собеседникам не сами воспоминания, а их предшествующие изложения. Во всех этих случаях происходит «фазовое преобразование» «сообщения» средствами соответствующих когнитивных и текстуализующих моделей; в последнем случае большое значение имеют жанровые установки порождаемого текста.

Попробую показать на конкретном примере, как это происходит.

Герой советской песни «Давно не бывал я в Донбассе…»[2] (1956) возвращается в родные края, встречает постаревшую женщину и узнает в ней свою первую любовь:

Давно не бывал я в Донбассе,
Тянуло в родные края,
Туда, где доныне осталась в запасе
Шахтерская юность моя.

Осталась она неизменной,
Хотя от меня вдалеке.
Там девушка Галя живет непременно
В рабочем своем городке.

Отчаянно Галя красива,
Заметишь ее за версту.
Бывалые парни глядят боязливо
На гордую ту красоту.

С тех пор хоть немало я прожил,
Душа красоте той верна.
В другую влюбился за то, что похожа
Глазами на Галю она.

И вот, наконец, я в Донбассе,
Вот беленький домик ее...
Седая хозяйка на чистой террасе
Спокойно стирает белье.

Стою я в сторонке безмолвно,
Душа замирает в груди.
Прости меня, Галя, Галина Петровна,
Не знаю за что, но прости.

Прости за жестокую память
О прежних косичках твоих,
За то, что мужчины бывают с годами
Моложе ровесниц своих.

Прости за те лунные ночи,
За то, что не в этом краю
Искал и нашел я похожую очень
На давнюю юность твою

[Доризо 1970].

[2] Слова Н. К. Доризо, музыка Н. В. *Богословского; песня стала* популярной в 1970-е годы после ее исполнения известным певцом Ю. И. Богатиковым (1973).

Сюжетной основой песни является воспоминание артиста С. В. Лукьянова о неком подлинном происшествии, которое со слов поэта Н. К. Доризо записал и опубликовал журналист из Донбасса Андрей Питонов. Как выясняется, в прототипической житейской истории данная встреча выглядела несколько иначе — разумеется, насколько можно верить ее тройному пересказу (Лукьянов → Доризо → Питонов):

> В 60-е на радиопередачу «Любимые артисты кино» была приглашена звёздная супружеская пара Клара Лучко и Сергей Лукьянов. Лучко уже пела «Ой, цветёт калина» в «Кубанских казаках» (1949, реж. И. Пырьев). А вот её мужу, хоть и обладающему неплохими вокальными данными, петь как-то не доводилось. И Доризо попросили написать стихи специально для него.
> Лукьянов в юности работал в забое, а мне эта среда была незнакома. Сколько ни старался написать стихи — ничего не получалось: не пережито мною. И вот сидим мы втроём на квартире у Никиты Богословского, уже смирились, что песня не получается. Как вдруг Лукьянов начинает рассказывать о «самом большом потрясении в своей жизни».
> Когда он работал юношей на шахте, влюбился в очень красивую девочку Галю. Собирался жениться, но судьба повернула так, что начал выступать в художественной самодеятельности, его талант заметили и послали учиться в Москву. Столичная жизнь закружила-завертела, в родной город он не вернулся. С Галей расстался, но продолжал всегда помнить о своей первой любви.
> Уже женившись на Лучко, ехал с ней как-то по одному из степных украинских городков[3]. Остановились около колонки на улице выпить воды. Вдруг подходит старуха, смотрит на него и плачет: «Серёжа, ты не помнишь меня?» Он пригляделся: «Боже ж ты мой, Галя!» Увы, но первая любовь, которая в памяти осталась молодой и красивой, изменилась до неузнаваемости…
> В исполнении Лукьянова «Давно не бывал я в Донбассе» не стала популярной. А вот когда её в 73-м спел Юрий Богатиков, песня зазвучала [Питонов 2013].

В истории появления песни, как бывает в подобных случаях [Неклюдов 2015b], много неясного, а воссоздаваемые воспоминаниями факты не вполне согласуется друг с другом. Из рассказа журналиста (со слов самого поэта) следует, что «звездная супружеская пара» была приглашена «на радиопередачу “Любимые артисты кино”» в 1960-е годы, но стихотворение Н. К. Доризо датируется 1956 годом [Доризо 1970: 330], а значит, либо история с приглашением на радиопередачу состоялась в предшествующее десятилетие, либо датировка стихотворения неверна. Сомнения вызывает и окказиональный характер заказа на сочинение шлягера (адресован-

[3] Возможно, речь идет о «гастрольной» поездке популярных актеров по городам Советского Союза.

ный, естественно, не только известному поэту-песеннику Н. К. Доризо, но и еще более известному композитору Н. В. *Богословскому*) — наделить песней артиста С. В. Лукьянова, чтобы при выступлении на одной-единственной передаче он выглядел достойно рядом со своей супругой, актрисой К. С. Лучко. Впрочем, сюжетный источник стихотворения — в отличие от обстоятельств и времени его появления — рождает уже гораздо меньше сомнений (некоторые несоответствия биографическим фактам будут отмечены отдельно).

В качестве основных фабульных опор («сильных» элементов сюжетосложения) поэт сохраняет следующие темы, фигурирующие также и в меморате:

юношеская влюбленность героя в местную красавицу Галю;

безвозвратный отъезд из родного города;

встреча с постаревшей подругой молодости.

Однако песня отнюдь не в полной мере следует воспоминаниям о событиях — как они изложены в приведенном выше рассказе. Некоторые важные детали и обстоятельства, описанные в тексте, который выдается за исходный, она вовсе не использует, другим дает собственную интерпретацию, и, наконец, в повествование вводится ряд значимых тем и мотивов, вообще отсутствующих в приведенном меморате. Рассмотрим подробнее все три группы этих элементов.

Совсем не вошли в песню:

намерение героя жениться на Гале («Собирался жениться…») и их последующий разрыв («С Галей расстался…») — в песне о прошлых отношениях сообщается лишь намеком (неопределенное «Прости за те лунные ночи…»);

роль столицы в невозвращении домой и в разрыве с невестой («…послали учиться в Москву. Столичная жизнь закружила-завертела, в родной город он не вернулся. С Галей расстался…»).

Даны свои интерпретации «прототипических» обстоятельств:

целенаправленный приезд-возвращение «в родные края» — вместо (гастрольной?) поездки супружеской пары в один из «степных украинских городков»;

ностальгический приход к дому бывшей возлюбленной — вместо случайной встречи;

наблюдение издали (она его не видит / не узнает) — вместо столкновения лицом к лицу;

стирка белья, за которой герой застает бывшую возлюбленную, — вместо встречи у водопроводной колонки («Остановились около колонки на улице выпить воды»);

инициатива узнавания в песне принадлежит герою, а в меморате — героине («Вдруг подходит старуха, смотрит на него и плачет: “Серёжа, ты не помнишь меня?” Он пригляделся: “Боже ж ты мой, Галя!”»);

женитьба «не в этом краю» на «двойнике» своей первой любви («…

за то, что похожа / Глазами на Галю она ‹…› / Искал и нашёл я похожую очень / На давнюю юность твою») — в воспоминаниях упоминается только второй брак, без какой-либо ссылки на сходство с давней возлюбленной.

Наконец, привносятся:

тема сохраняемой молодости, которая «доныне осталась в запасе» в родных краях и прочно ассоциирована с «девушкой Галей», «непременно» живущей там;

тема раскаяния героя, не имеющая внятной мотивировки, по его собственным словам («Не знаю за что, но прости»).

Прежде чем обратиться ко всем этим новациям, необходимо дать некоторые пояснения к самим воспоминаниям Лукьянова, напомнив, что известны они нам по двойному пересказу, сделанному к тому же спустя много лет после описываемых в событий.

1. *...его талант заметили и послали учиться в Москву*. На самом деле С. В. Лукьянов в 1929–1931 гг. учился в студии при Харьковском театре им. Т. Г. Шевченко, затем работал в разных провинциальных театрах, а в Москву (в Театр им. Евгения Вахтангова) был приглашен только в 1942 г.

2. *…в родной город он не вернулся*. Едва ли так — после учебы в харьковской театральной студии Лукьянов работал в театрах не только Харькова и Архангельска, но также и Донецка, следовательно, в родной город он все-таки возвращался.

3. *Столичная жизнь закружила-завертела*… Москва 1942 г., куда артист попал лишь спустя 13 лет после отъезда из родного Донецка, совершенно не соответствовала образу столичной жизни, в которой можно «закружиться-завертеться». В апреле *1942 г. только завершилась* битва за *Москву, но* налеты продолжались до августа 1943 г., а их опасность сохранялась до конца 1944 г. Столица «жила по законам прифронтового города. Строго соблюдался комендантский час, улицы патрулировались красноармейцами, на ветровых стеклах автомашин были наклеены пропуска, окна домов перекрещивались крестообразными бумажными полосами, затемнение было обязательным» (из воспоминаний ученого-конструктора Б. Е. Чертока [Черток 1999: 91]). Главная трудность — голод и дефицит ряда жизненно необходимых товаров: «Вся Москва взялась за лопаты и грабли. Копают грядки как попало и где попало. Видел три жалкие грядки у самого тротуара в Газетном переулке, у окон подвала, не огороженных…» (из дневника журналиста Н. К. Вержбицкого; цит. по: [Гагиев и др. 2010]).

4. *С Галей расстался*… Из мемората следует, что причиной разрыва был отъезд из Донецка, однако приведенные выше комментарии заставляют усомниться в этом. Больше похоже на то, что подобной причиной была первая женитьба Лукьянова — на актрисе Киевского театра оперы и балета Надежде Тышкевич [Повереннова-1], конкуренции с которой девушка из рабочего городка при всей своей красоте выдержать не могла. Этот брак в рассказе никак не фигурирует, упоминается только вторая женитьба — на

актрисе Кларе Лучко, состоявшаяся после совместной работы на съемках фильма «Кубанские казаки» (1949). Ради нее он оставил прежнюю семью[4], с ней прожил до конца своей жизни (1965).

Мы не знаем, в каком из звеньев устной трансмиссии произошли указанные переосмысления прототипических событий (и какие именно), кому принадлежит финальная редакция текста: артисту Лукьянову как автору «исходного» нарратива; поэту Доризо, который много времени спустя воспроизвел его рассказ; донецкому журналисту Питонову, записавшему эти устные воспоминания и издавшему их (возможно, несколько отредактировав для публикации). Надо, наконец, учитывать, что воспоминания Лукьянова поэт пересказывает через много лет после того, как на их основе была написана рассматриваемая здесь песня, и, следовательно, представленный в ней ход событий вполне мог повлиять на сам этот пересказ[5]. Тем не менее несомненно, что мы имеем дело с продуктом фабулизации личного нарратива — независимо от того, кем она осуществлялась. Подобный процесс предполагает активацию одной или нескольких текстопорождающих моделей, с помощью которых производится отбор и обработка исходного жизненного материала. Процесс фабулизации продолжился и при сочинении песни — с тем отличием, что ее автор имел дело уже не с «жизненным материалом», трансформируемым в собственных воспоминаниях героя, а с текстом мемората, уже заключающим в себе итог предшествующей фазы фабулизации.

1. Первая из таких моделей связана с противоположно направленными векторами пространственных перемещений персонажа: из «центра мира» к его периферии и далее, за ее пределы (центробежная модель), или, напротив, от периферии к центру (центростремительная модель). По своему происхождению оба вектора связаны с мифологической картиной мира, причем в первом случае мы имеем дело преимущественно с «женской периферией» и «мужским центром», тогда как во втором случае речь идет о «женском центре» и «мужской периферии» [Неклюдов 2015а: 116–124]. Обе модели имеют богатую литературную судьбу — далеко за пределами фольклора и традиционной словесности.

---

[4] «Дарья Повереннова рассказывала, что когда её бабушка [балерина Надежда Захаровна Тышкевич] была молодой, а мама совсем маленькой, дед покинул семью и ушел к известной артистке Кларе Лучко, в которую влюбился на съёмках фильма» [Повереннова-2].

[5] Нечто подобное происходит, например, с воспоминанием Л. Н. Толстого о событии, которое явилось импульсом для создания рассказа «Кавказский пленник» и впоследствии было пересказано в мемуарах его шурина С. А. Берса, не свободных от вторичного влияния фабулы толстовского произведения: «Гнавшиеся чеченцы уже приближались к ним. Им предстояла перспектива лишиться жизни или очутиться в плену, а следовательно, сидеть в яме, потому что горцы вообще отличаются жестокостью в обращении с пленными» [Берс 1894: 9–10]; этой детали нет в других описаниях данного события. Ср. в рассказе: «Ну, — думает Жилин, — знаю вас, чертей, если живого возьмут, посадят в яму, будут плетью пороть. Не дамся же живой» [Толстой 1963: 227].

Основой центростремительной модели является идея удаленности героя / повествователя от центра (социального, государственного, культурного), в котором сконцентрированы богатства и блага мира, что приводит к стремлению всем этим овладеть, причем предполагается и наличие здесь матримониальной темы. Овладение ценностями «центра» — и на символическом, и на практическом уровнях — осуществляется не только путем внедрения в него, но и благодаря престижному браку[6] (= женитьба на принцессе в финале волшебной сказки). Связь с «периферией» осуществляется через удерживающие героя на родине любовные отношения с «женщиной периферии»[7], социально, а иногда и имущественно стоящей ниже, чем «женщина центра». Разрыв с ней драматичен, иногда трагичен.

Это чрезвычайно продуктивная модель — и для литературы, и для жизненных сценариев; примеры ее реализации весьма многочисленны (в частности, в новой и новейшей литературе). Так, в рассказе А. И. Герцена «Елена» (1836–1838) князь Мишель покидает свою московскую возлюбленную (по тем временам — достаточно «провинциальную») ради петербургской, следовательно, столичной невесты и придворной карьеры (что заканчивается смертью брошенной женщины и безумием князя) [Герцен 1954: 139–169]; в стихотворении Я. П. Полонского «Утрата» (1857) героя манит из глуши «яркой далью» дорога, он навсегда оставляет свою «непризнанную любовь», но обречен вечно помнить «образ бледный» и искать «подобья прежних дней» [Полонский 1986: 124–125]. По мотивному составу это уже достаточно близко к рассматриваемому сюжету.

Именно в соответствии с данной моделью поступление в харьковскую театральную студию, которое в известном смысле является отъездом в столицу («малую», близкую, республиканскую[8]), становится у Лукьянова отъездом в «большую» столицу — Москву, что сопровождается разрывом с «провинциальной» невестой. Доризо не упоминает ни об этом разрыве, ни о ранее планируемом браке (вероятно, чтобы не компрометировать своего героя), ни об отъезде в Москву (по той же причине: для 1950–1960-х годов предпочесть Москву родному шахтерскому Донбассу мог только сугубо «отрицательный» персонаж). Тем не менее, следуя данной модели, он «дополняет» сюжет «другой» женщиной, обретенной «не в этом краю» — явный эвфемизм для «Москвы» из прототекста (упоминание которой здесь опять-таки неуместно из-за некорректности противопоставления провинциальному Донецку).

---

[6] Ср. «Жил один студент на факультете, / О к а р ь е р е с л а в н о й он мечтал, / О машине личной, о ж е н е с т о л и ч н о й…» [Смирнова, Филина 1996: 354].

[7] Ср.: «Но прежде чем, узду ослабив, / В скитанья отпустить, страна, / Простая родина, по-бабьи / Остерегает пестуна. ‹…› / Не оттого ль на сердце грустно? / Вон девка за водой прошла. / Игнатий, глянь, хоть ведра пусты, / Ее походка тяжела. / В ее походке лень и тяжесть: / “Останься, о останься здесь. / Тебя такой же силой свяжет, / Ты будешь так же плотью цвесть. / Густа, бесстыдна и невинна / Девичья кровь, / В ней солнце есть, / В ней есть желанья именины — / Останься, о останься здесь!”» [Васильев 1957: 431].

[8] До 1934 г. (а в известном смысле — и до самой войны) Харьков — столица УССР.

Поиск героем песни «подобья прежних дней» (Полонский) и его обретение в лице «другой женщины»[9] напоминает о мотиве женщины-двойника (Изольда Белорукая). В традиционной словесности это — сексуальная подмена подлинной избранницы, что всегда оценивается отрицательно. В литературе Нового времени негативный аспект подобного «двойничества» смягчается (по-видимому, в связи с утратой его мистической интерпретации), становясь одной из устойчивых лирических тем:

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.
Я говорю с подругой юных дней
В твоих чертах ищу черты другие;
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей
[Лермонтов 1979: 492].

Итак, используется центростремительная модель интерлокальных перемещений: отъезд героя для овладения символическими и материальными ценностями столицы через престижный брак с «женщиной центра» (и разрыв с удерживающей его «женщиной периферии»). Процесс сюжетосложения сопровождается компрессией и редукцией содержательных элементов: «столица» = Харьков (1929) + Москва (1942); отъезд в «столицу» — не сразу, а после более чем десятилетних скитаний по стране; не упоминаемый первый «столичный» брак, замещающий не состоявшийся «провинциальный», но упоминаемый второй, как бы единственный «столичный».

2. Другая модель связана с темой возвращения героя в родные места и его встречи с бывшей возлюбленной.

Малозначительная на первый взгляд деталь встреча у колонки, видимо, удерживается в меморате благодаря ее подобию типовой ситуации встреча у колодца. Начиная с встречи у колодца Елеазара и Ревекки[10], Иакова и Рахили[11], Иисуса и Самарянки (Ин. 4: 6–38),

[9] «В другую влюбился за то, что похожа / Глазами на Галю она ‹…› / Искал и нашёл я похожую очень / На давнюю юность твою»; ср. строки из популярной песни 1960-х годов: «Обижаешь напрасно упрёками, / Что гляжу я порой на девчат — / Это память путями далёкими / Ищет первый твой девичий взгляд» («Не тревожься», музыка А. И. Островского, слова И. И. Кашежевой).

[10] «…и вот, вышла Ревека ‹…› и кувшин ее на плече ее; девица была прекрасна видом, дева, которой не познал муж. Она сошла к источнику, наполнила кувшин свой и пошла вверх. И побежал раб навстречу ей и сказал: дай мне испить немного воды из кувшина твоего. Она сказала: пей, господин мой. И тотчас спустила кувшин свой на руку свою и напоила его» (Быт. 24: 15–19).

[11] «Когда Иаков увидел Рахиль ‹…› то подошел Иаков, отвалил камень от устья коло-

описания подобных эпизодов многократно воспроизводятся в поэзии[12] и в живописи[13]. Не исключено, что сохранению этой детали в воспоминаниях Лукьянова способствует подспудный символический смысл «узнавания», «знакомства», а также «первого любовного свидания».

Доризо, однако, в полной мере не использует эту деталь — очевидно потому, что она потребовала бы описания какого-то объяснения между персонажами, а это не укладывалось в выстроенный им сюжет. Сохраняя, тем не менее, тему «воды», поэт заменяет «питье из колонки» на «стирку белья», которая в данном контексте вполне может рассматриваться как синонимическая «встрече у колодца» — вспомним встречу Одиссея с феакийской царевной Навсикаей на берегу моря, куда она приезжает стирать белье (Одиссея, VI, 56сл.):

> Начали платья они полоскать и потом, дочиста́ их
> Вымыв, по взморью на мелко-блестящем хряще, наносимом
> На берег плоский морскою волною, их все разостлали.
> ‹…›
> Громко они закричали; их крик пробудил Одиссея
> (Одиссея, VI, 90–95, 117; пер. В. А. Жуковского).

Вообще матримониальная символика темы «полоскания белья» [Адоньева 2010] в более архаических текстах имеет вполне откровенные эротические коннотации; выразительную реализацию этой темы мы находим, например, в нартском эпосе Северного Кавказа[14], причем в абхазских вариантах «стирка» либо соединяется с «прядением», либо заменяется им [Салакая 1976: 170–172 (№ 2–3); Джапуа 2003: 168–170][15] (запомним это!)

дезя и напоил овец Лавана, брата матери своей. И поцеловал Иаков Рахиль…» (Быт. 29: 10–11).

[12] Например: «…Он только просил, чтобы я для него зачерпнула / В дорожную чашу холодной воды родника. / Над чашей с водою тряхнула я розою пышной, — / И розовой пеной до края покрылась она. / И чашу подавши, я так прошептала неслышно: / “Пей, путник, да будет вода тебе слаще вина!” / Из чаши напился он, сдунувши к самому краю, / С воды, словно бабочек, сдунув мои лепестки… / Вот только и было, и как он коснулся, — не знаю, / Ах, право не знаю, — моей загорелой руки» [Шагинян 1913: 17].

[13] А. Г. Венецианов, «Встреча у колодца» (1843); К. А. Трутовский, «Свидание у колодца» (1893) и т. д.

[14] «На берег большой реки постирать вышла Шатана. А на другом берегу пас стадо молодой пастух. В коротком бешмете была Шатана, и увидел пастух ее белое красивое тело. С такой силой овладела им страсть, что в изнеможении опустился он на камень» [Либединский, Кулов 1948: 73]; «Сатаней-гуаша на берегу реки стирала белье. / Нартский пастух коров Сое пас стадо на другом берегу. / Загляделся пастух на красоту женщины Сатаней, на междуножье ее. / И полюбил пастух прекрасную Сатаней — белую телом Мезитху. / И не мог он удержать своего семени, не владел собой» [Талпа 1936: 13]. Ср. сказочный сюжет *Глупец мысленно грешит с попадьей, стоя на другом берегу реки* (СУС –1262А*).

[15] «Однажды она неутомно пряла, / Прилежно белила холсты, / Потом она долго вдоль берега шла / И там, где темнели кусты, / Почуяв к полудню усталость, / Разделась она догола — / Осталась в чем мать родила. ‹…› / Проснулся от крика пастух, / Нависшие брови раздвинул, / И берег он взглядом окинул, / И зренье напряг он и слух. ‹…› / Увидел: лежит /

3. Особое значение получают в песне темы сохранения молодости и раскаяния героя, причем изменения в рамках устного хронотопа могут следовать разным векторам [Неклюдов 2015а: 198–199, 203–205]. Время ускоряется пропорционально своей событийной насыщенности, а поскольку фольклорная событийность связана исключительно с деятельностью героя, в покинутом им локусе оно словно бы останавливается; соответственно, герой может думать, что вернувшись, он обретет свое прошлое в неизменном виде. Однако это именно «уровень ожиданий», на самом же деле реализуется другая модель, согласно которой течение времени рассчитывается прямо противоположным образом: перемещаясь из «своего» пространства в «чужое», герой попадает в другую временну́ю систему, в которой возрастные изменения замедляют свой ход (вплоть до почти полной остановки), тогда как в «своем» локусе время течет с прежней скоростью. Возвратившись назад, он застает этот мир изменившимся и постаревшим.

В меморате сказано лишь следующее: «продолжал всегда помнить о своей первой любви. ‹…› Увы, но первая любовь, которая в памяти осталась молодой и красивой, изменилась до неузнаваемости» [Питонов 2013]. Именно встречу с плачущей старухой, в которой Лукьянов признал подругу своей юности, артист назвал «самым большим потрясением в своей жизни». Ни о каком раскаянии речи не было — оно появляется в песне («Не знаю за что, но прости») как осознание вины героя за жестокий разрыв с невестой, который не упоминается, но о котором поэт знает. Это можно расценить как проявление «латентной интертекстуальности» (полное понимание текста *B* возможно только при условии знакомства с текстом *A*), существующей здесь, однако, только в памяти автора.

Согласно мемората, первая любовь в памяти Лукьянова оставалась молодой и красивой, а встреча с реальностью оказалась для него потрясением. В песне речь идет о собственной юности героя, которая в родных краях «доныне осталась в запасе ‹…› неизменной» и прочно ассоциирована с «девушкой Галей», «непременно» живущей там. Это звучит странновато, если не предположить, что слово *непременно* поэт использует не в смысле ‘обязательно’, а в первоначальном значении ‘неизменно’ (что, в сущности, допустимо и без всяких этимологических операций, путем «вслушивания» в семантику этого слова).

Суждение о том, «что мужчины бывают с годами / Моложе ровесниц своих», вполне можно было бы оставить в статусе житейского наблюдения, бытовой сентенции (каковой оно и представлено в размышлениях героя), если бы не литературный контекст, размещение в котором дает ему хоть и неявное, но все же другое значение — мифологическое: сохранение молодости героем, странствующим в чужих краях и потому неподвластном естественному ходу времени.

Сатаней на спине, / Купается, нежась в кубанской волне. / Пастух задрожал, / Горячая кровь закипела, / По телу огонь пробежал — / И вспыхнуло тело» [Инал-Ипа и др. 1962, № 4].

Отзвук данного мотива ощутим в драме Ибсена «Пер Гюнт» (1867)[16], в которой герой возвращается домой в конце жизни, полной бурных приключений, и застает свою невесту Сольвейг слепой старухой[17]. Хотя Пер Гюнт и сам не сохранил молодости, для нее он остался тем же, что и в момент первой встречи, не говоря уж о том, что внешность героя от нее скрыта слепотой — она может только ощупать его руками.

Как и Пер Гюнт, герой песни просит у «седой хозяйки» прощения (правда, стоя «в сторонке безмолвно», так что она его, как предполагается, не видит):

...на пороге показывается Сольвейг в праздничной одежде, с молитвенником, завернутым в платок, и с посохом в руках. Она стоит прямая, стройная, с кротким выражением лица.
П е р Г ю н т (*распростершись на пороге*) О, если грешника ты осудила. / Ему свой приговор произнеси!
Ибсен 1956: 633].

Седая хозяйка на чистой террасе
Спокойно стирает бельё
‹…›
Прости меня, Галя, Галина Петровна,
Не знаю за что, но прости
[Доризо 1970].

Согласно восходящей к народным рейнским преданиям «Легенде о Пекопене», которую В. Гюго приводит в своей книге путешествий по Рейну [Hugo 1842, lettre XXI][18], герой, вернувшись домой после участия в дьявольской «дикой охоте», обнаруживает, что в человеческом мире прошло сто лет, а его невеста, прекрасная Больдур, превратилась в дряхлую старуху, которая тем не менее сохранила свою любовь к нему:

И в самом деле, в комнате к т о - т о п р я л, но это была старая женщина. ‹…› Не успел он произнести этих слов, как старуха кинулась ему на шею. Это была Больдур. ‹…› Но когда Пекопен, ставший еще моложе и прекраснее, увидел ее снова, бедной девушке было сто лет. Обезумевший Пекопен бросился бежать [Гюго 1919: 104–107].

Итак, встреча с постаревшей невестой происходит у колодца ~ «около

[16] Премьера в Христиании (ныне Осло) 24 февраля 1876 г., на русской сцене — в 1912 г. В «Пере Гюнте» Ибсен широко использует норвежский фольклор, однако прототип героя, трикстера и демоноборца [Асбьернсен 1885: 108–114], сильно отличается от его интерпретации у Ибсена, который, кстати, считал, что за образом устных преданий стоит «реальное лицо, жившее в Гудбраннсдалене, по-видимому, в конце прошлого [XVIII] или начале этого [XIX] века» [Ибсен 1956: 762 (коммент.)].

[17] «П е р Г ю н т (*Слышит пение в хижине*.) ‹…› Бросается к дверям избушки, которые в эту минуту отворяются ‹…› С о л ь в е й г. Вернулся! Он вернулся! Слава богу! (*Ищет его ощупью* ‹…› *и находит*) ‹…› Ты песнью чудной сделал жизнь мою. / Благословляю первое свиданье / И эту нашу встречу в духов день. ‹…› [П е р Г ю н т.] Где был Пер Гюнт с тех пор, как мы расстались? ‹…› С о л ь в е й г. В надежде, вере и в любви моей!» [Ибсен 1956: 633–635].

[18]. В эту книгу Гюго включает топонимические и сказочные легенды; к последним относится и «Легенда о Пекопене», в основе которой лежит фабула волшебной сказки [Тулякова 2012: 36–39].

колонки» (Лукьянов), она предстает перед героем стирающей белье (Доризо) — поющей (Ибсен) — прядущей (Гюго), узнает / не узнает, видит / не видит его. Все это демонстрирует нам уровни контекстуальной синонимии элементов, имеющей, видимо, глубокие ритуально-мифологические обоснования.

В этом эпизоде есть значительные пересечения с финалом истории мудреца-финна из «Руслана и Людмилы»[19] (за чем, по-видимому, стоят какие-то общие или близкие источники). Подобные совпадения позволяют по-новому взглянуть на происхождение данного эпизода в поэме Пушкина:

(*Ищет его ощупью*. ‹…› *Опять ищет его ощупью и находит*.) ‹…› Ты песнью чудной сделал жизнь мою. / Благословляю первое свиданье / И эту нашу встречу в духов день [Ибсен 1956: 634].

Не успел он произнести этих слов, как старуха кинулась ему на шею [Гюго 1919: 106].

«“...Приди в объятия мои...” / И между тем ‹…› за мой кафтан / Держалась тощими руками» [Пушкин 1957: 27].

На том же сюжете построены, например, древнеирландское сказание о Бране[20] или эпизод китайской сказки «Отворитесь, ворота каменные» (AaTh 555)[21]. В сказочном типе «Спящая царевна» (AaTh 410) принц своим появлением приводит в движение заколдованное царство, изолированное в пространстве и застывшее во времени, пробуждая его от волшебного сна.

[19] «И вдруг сидит передо мной / Старушка дряхлая, седая, / Глазами впалыми сверкая, / С горбом, с трясучей головой, / Печальной ветхости картина. / Ах, витязь, то была Наина!.. ‹…› / Мое седое божество / Ко мне пылало новой страстью. ‹…› / “…Томлюсь желаньями любви... / Приди в объятия мои... / О милый, милый! умираю...” / И между тем она, Руслан, / Мигала томными глазами; / И между тем за мой кафтан / Держалась тощими руками; / И между тем — я обмирал, / От ужаса зажмуря очи; / И вдруг терпеть не стало мочи; / Я с криком вырвался, бежал» [Пушкин 1957: 25–27].

[20] «Вскоре после этого они достигли Страны Женщин и увидели царицу женщин в гавани. “Сойди на землю, о Бран, сын Фебала! — сказала царица женщин. — Добро пожаловать!”. ‹…› Им казалось, что они пробыли там один год, а прошло уже много-много лет. Тоска по дому охватила одного из них, Нехтана, сына Кольбрана. Его родичи стали просить Брана, чтобы он вернулся с ними в Ирландию. ‹…› Они плыли, пока не достигли селения по имени Мыс Брана. Люди спросили их, кто они, приехавшие с моря. Отвечал Бран: “Я Бран, сын Фебала”. Тогда те ему сказали: “Мы не знаем такого человека. Но в наших старинных повестях рассказывается о Плавании Брана”» [Смирнов 1961: 141–148].

[21] «Вышли рыбак с женой, опять земля задрожала, закачались горы, загрохотало, загремело вокруг, каменные ворота захлопнулись. А утес высотой в сто чжанов как стоял, так и стоит. Поглядел на солнце рыбак, поглядела старуха, только за полдень перевалило. Пошли они со своими мешками дальше, к той деревушке, где рыбу оставили. ‹…› Человека повстречали, спросили, что за деревня. Отвечает человек: «Селенье это Тухлой рыбой зовется». Спрашивает рыбак: «Отчего же это оно так зовется?» Отвечает человек: «Не век, не два минуло с той поры, как было в нашей деревне десять домов. Проходили тут муж с женой, коромысло с рыбой оставили, сами к утесу в сто чжанов высотой ушли. Так и не вернулись. Рыба протухла, вонь по всей деревне пошла. С той поры и прозвали наше селенье Тухлой рыбой». Поглядели старик со старухой друг на дружку, подивились, ничуть они старше не стали, а ведь несколько веков минуло» [Рифтин 1972: 185-193].

Согласно христианской легенде (V в.), Эфесские отроки, заснувшие чудесным сном в замурованной пещере, проснулись через 200 лет в своем прежнем виде, но уже совсем в другую эпоху (и вновь заснули — на сей раз до светопреставления). Этот сдвиг во времени (эффект «грота Венеры») хорошо описал Аристотель (Phys., IV, 11) — с привлечением в качестве примера современной ему фольклорной легенды:

> Ибо когда не происходит никаких изменений в нашем мышлении или когда мы не замечаем изменений, нам не будет казаться, что протекло время, так же как тем баснословным людям, которые спят в Сардинии рядом с героями, когда они пробудятся: они ведь соединят прежнее «теперь» с последующим и сделают его единым, устранив по причине бесчувствия промежуточное [время].

В заключение следует подчеркнуть: приведенные выше параллели никоим образом не претендуют на то, чтобы быть «исходными материалами» для мемората Лукьянова или песни Доризо. Они лишь демонстрируют отдельные примеры репрезентации использованных в данном случае текстопорождающих моделей, обладающих чрезвычайно широкими генеративными возможностями. Поиск прямых литературных источников здесь, по-видимому, безнадежен, но не из-за особо изощренного обращения авторов к культурному наследию, как иногда бывает, а в силу того, что сами эти модели присутствуют в традиции лишь во множестве фрагментарных реализаций и востребуются при необходимости как части актуализуемых структурных схем (сюжетных, композиционных, стилистических). В своей же инвариантной полноте они существуют только как умозрительный исследовательский конструкт.

Интернет-источники

Гагиев и др. 2010 — *Гагиев А., Ротермель М., Ряшко А*. Москва слезам не верит. Воспоминания москвичей о городе в годы войны // Уроки истории. 2010. 5 июня. URL: http://urokiistorii.ru/2010/05/pobeda-5.

Питонов 2013 — *Питонов А.* Сюжет песни о Донбассе Доризо подсказал муж Клары Лучко // Donbass.Ua. 2013. 22 окт. URL: http://donbass.ua/news/articles/gzl/2013/10/22/sjuzhet-pesni-o-donbasse-dorizo-podskazal-muzh-klary-luchko.html.

Повереннова-1 — Дарья Повереннова // Каталог биографий знаменитых актеров кино, телевидения и театра. URL: http://actordb.ru/1003-darya-poverennova.html.

Повереннова-2 — Дарья Повереннова // 24СМИ. URL: https://24smi.org/celebrity/719-darya-poverennova.html.

Литература

Адоньева 2010 — *Адоньева С. Б.* Полоскание белья: символический порядок повседневных практик // Живая старина. 2010. № 4. С. 51–53.

Асбьернсен 1885 — Норвежские сказки П. Хр. Асбьернсена / Пер. С. М. Макаровой. СПб.; М.: Изд. т-ва М. О. Вольф, 1885.

Берс 1894 — Воспоминания о графе Л. Н. Толстом (В октябре и ноябре 1891 г.) / С. А. Берса. Смоленск: Типо-литография Ф. В. Зельдович, 1894.

Васильев 1957 — *Васильев П.* Христолюбовские ситцы [1935–1936] // Васильев П. Избранные стихотворения и поэмы. М.: ГИХЛ, 1957. С. 423–472.

Герцен 1954 — *Герцен А. И.* Елена // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 1: Произведения 1829–1841 годов. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 139–169.

Гюго 1919 — *Гюго В.* Легенда о прекрасном Пекопене и о прекрасной Больдур / Пер. А. Кублицкой-Пиоттух; Предисл. А. Блока. Пб.: Алконост, 1919.

Джапуа 2003 — *Джапуа З. Д.* Абхазские архаические сказания о Сасрыкуа и Абрыскиле (Систематика и интерпретация текстов в сопоставлении с кавказским эпическим творчеством. Тексты, переводы, комментарии). Сухум: Алашара, 2003.

Доризо 1970 — *Доризо Н. К.* Избранные стихи / Вступ. ст. С. Васильева. М.: Худ. лит., 1970. С. 329–330.

Ибсен 1956 — *Ибсен Г.* Пер Гюнт // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2: Пьесы, 1863–1869. М.: Искусство, 1956. С. 381–636.

Инал-Ипа и др. 1962 — Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев. Абхазский народный эпос / Подгот. текста Ш. Д. Инал-Ипа, К. С. Шакрыла, Б. В. Шинкубы. М.: ГИХЛ, 1962.

Лермонтов 1979 — *Лермонтов М. Ю.* Нет, не тебя так пылко я люблю [1843] // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. 2-е изд. Т. 1: Стихотворения 1828–1841. Л.: Наука, 1979. С. 492.

Либединский, Кулов 1948 — Осетинские нартские сказания / Пер. Ю. Либединского; Отв. ред. и вступ. ст. К. Д. Кулова. Дзауджикау: Гос. изд. Северо-Осетинской АССР, 1948.

Неклюдов 2015a — *Неклюдов С. Ю.* Поэтика эпического повествования: пространство и время. М.: Форум, 2015.

Неклюдов 2015b — *Неклюдов С. Ю.* Традиция как цепная реакция: «парни всей земли» // Топосы философии Наталии Автономовой: К юбилею / Отв. ред.-сост. Б. И. Пружинин, Т. Г. Щедрина; Науч. ред. Т. Г. Щедрина. М.: Полит. энциклопедия, 2015. С. 704–718.

Полонский 1986 — *Полонский Я. П.* Утрата // Полонский Я. П. Сочинения: В 2 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы / Сост., вступ. ст. и коммент. И. Мушиной. М.: Худ. лит., 1986. С. 124–125.

Пушкин 1957 — *Пушкин А. С.* Руслан и Людмила // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4: Поэмы. Сказки. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 7–102.

Рифтин 1972 — Китайские народные сказки / Пер. с кит. Б. Л. Рифтина. М.: Худ. лит., 1972.

Салакая 1976 — *Салакая Ш. Х.* Абхазский нартский эпос. Тбилиси: Мецниереба, 1976

Смирнов 1961 — Плавание Брана, сына Фебала // Ирландские саги / Пер., вступ. ст. и ком-

мент. А. А. Смирнова. М.; Л.: ГИХЛ, 1961. С. 141–148.

Смирнова, Филина 1996 — В нашу гавань заходили корабли: Песни городских дворов и окраин / [Сост. К. П. Смирнова, Э. Н. Филина]. Пермь: Книга, 1996.

Талпа 1936 — Кабардинский фольклор / Вступ. ст., коммент. и словарь М. Е. Талпа. М.; Л.: Academia, 1936.

Толстой 1963 — *Толстой Л. Н.* Кавказский пленник // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 10: Повести и рассказы. 1872–1886. М.: Худ. лит., 1963.

Тулякова 2012 — *Тулякова Н. А.* Легенда в творчестве Виктора Гюго // Французские чтения: Материалы секции XLI Междунар. филол. конф. / Отв. ред. Т. С. Тайманова, Е. А. Легенькова. СПб.: Лема, 2012. С. 36–39.

Черток 1999 — *Черток Б. Е.* Ракеты и люди. [Кн. 2]: Фили — Подлипки — Тюратам. 2-е изд. М.: Машиностроение, 1999.

Шагинян 1913 — *Шагинян М.* Чеченка // Шагинян М. Orientalia. Февраль–октябрь 1912 года. 2-е изд. М.: Альциона, 1913. С. 16–18.

Hugo 1842 — *Hugo V.-M.* Le Rhin. Lettres à une ami. Paris: [H. L.] Delloye (= Bruxelles, Soc. des Bibliophiles Belges), 1842.

Сокращения

СУС — Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979.

AaTh — The types of the folktale: A classification and bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Märchetypen (FFC; No. 30) / Transl. and enl. by S. Thompson. Helsinki: Suomalainen Tiedeakademia / Academia Scientiarum Fennica, 1981 (Folklore Fellows Communications, No. 184).

Phys. — *Аристотель*. Физика // Философы Греции. Основы основ: логика, физика, этика / Пер. с греч. класс.; Сост., вступ. ст. и коммент. В. В. Шкода. М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1999.

"Cruel memory" about the past and its lyrical surmounting: Transformation of a theme in memorate and song

Nekliudov, Sergei Yu.
Doctor of Philology
Professor, Centre of Typological and Semiotic Folklore Studies, Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaia sq., 6
Tel.: +7 (499) 973-43-54
Head, Laboratory of Theoretical Folklore Studies, School of Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, Moscow, 119571, Prospect Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
E-mail: sergey.nekludov@gmail.com

Abstract. In this article, I discuss the song "It's long since I have been in the Donbass..." (lyrics by N. K. Dorizo, music by N. V. Bogoslovsky), which was popular in the Soviet Union in the 1970s. I analyse how the song reflects its "source" text: the memoirs of the actor S. V. Luk'yanov, the prototype of the protagonist of the song, in which he described an actual episode from his biography that made a very strong impression on him. I attempt to reconstruct the events in Luk'yanov's life that were reinterpreted in a very specific way in his memorate. I also consider the literary context of motifs present both in the song and in the memorate and uncover the text-producing models that lie at the source of both narratives.

Keywords: memory, recollection, memorate, song, oral transmission, theme, motif, text-producing model, fabulisation, plot structuring, centripetal model, centre, periphery, matrimonial theme

References

Adon'eva, S. B. (2010). Poloskanie bel'ia: simvolicheskii poriadok povsednevnykh praktik [Laundry rinsing: Symbolical order of the everyday practices]. *Zhivaia starina* [Alive antiquity]*, 2010*(4), 51–53. (In Russian).

[Asbjørnsen, P. Ch.] (1885). *Norvezhskie skazki P. Khr. Asb'ernsena* [Norwegian tales by P. Ch. Asbjørnsen]. S. M. Makarova (Transl.). St. Petersburg; Moscow: Izdanie tovarishchestva M. O. Vol'f. (In Russian).

Bers, S. A. (1894). *Vospominaniia o grafe L. N. Tolstom (V oktiabre i noiabre 1891 g.)* [Memoirs about Count L. N. Tolstoy (in October and November, 1891)]. Smolensk: Tipo-litografiia F. V. Zel'dovich. (In Russian).

Chertok, B. E. (1999). *Rakety i liudi. Fili — Podlipki — Tiuratam* [Rockets and people. Fili — Podlipki — Tyratam] (2nd ed.). Moscow: Mashinostroenie. (In Russian).

Dorizo, N. K. (1970). *Izbrannye stikhi* [Selected poems]. S. Vasil'ev (Preface). Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

Dzhapua, Z. D. (2003). *Abkhazskie arkhaicheskie skazaniia o Sasrykua i Abryskile (Sistematika i interpretatsiia tekstov v sopostavlenii s kavkazskim epicheskim tvorchestvom. Teksty, perevody, kommentarii)* [The Abkhaz archaic sagas about Sasrykua and Abryskil (Systematization and interpretation of the texts in comparison with the Caucasian epics. Texts, translation, comments)]. Sukhum: Alashara. (In Russian).

Gertsen, A. I. (1954). *Sobranie sochinenii* [Collection of works] (30 vols.) (Vol. 1). Moscow: Izdatel'stvo AN SSSR. (In Russian).

Giugo, V. (1919). *Legenda o prekrasnom Pekopene i o prekrasnoi Bol'dur* [Legend about beauteous Pécopin and beautiful Bauldour. (Transl. from: Hugo, V.-M. (1842). La Légende du beau Pécopin, et de la belle Bauldour. In V.-M. Hugo. *Le Rhin. Lettres à une ami*. Paris: [H. L.] Delloye)]. A. Kublitskaia-Piottukh (Transl.), A. Blok (Preface). Petersburg: Alkonost. (In Russian).

Hugo, V.-M. (1842). *Le Rhin. Lettres à une ami*. Paris: [H. L.] Delloye (= Bruxelles, Soc. des Bibliophiles Belges). (In French).

Ibsen, G. (1956). Per Giunt (Transl. from: Ibsen, H. (1867). Peer Gynt. Copenhagen: F. Hegel). In G. Ibsen. *Sobranie sochinenii* [Collection of works] (4 vols.) (Vol. 2), 381–636. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

Inal-Ipa, Sh. D., Shakryla, K. S., Shinkuby, B. V. (Eds.). (1962). *Prikliucheniia narta Sasrykvy i ego devianosta deviati brat'ev. Abkhazskii narodnyi epos* [Adventures of the Nart Sasrykva and his 99 brothers. The Abkhaz folk epos]. Moscow: GIKhL. (In Russian).

Lermontov, M. Iu. (1979). *Sobranie sochinenii* [Collection of works] (4 vols. 2nd ed.) (Vol. 1). Leningrad: Nauka. (In Russian).

Libedinskii, Iu. (Transl.), Kulov, K. D. (Ed. and Preface) (1948). *Osetinskie nartskie skazaniia* [Ossetian Nart sagas]. Dzaudzhikau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Severo-Osetinskoi ASSR. (In Russian).

Nekliudov, S. Yu. (2015a). *Poetika epicheskogo povestvovaniia: prostranstvo i vremia* [Poetics of epic narrative: space and time]. Moscow: Forum. (In Russian).

Nekliudov, S. Yu. (2015b). Traditsiia kak tsepnaia reaktsiia: "parni vsei zemli" [Tradition as chain reaction: "all the land's lads"]. In B. I. Pruzhinin, T. G. Shchedrina, T. G. Shched¬rina (Eds.). *Toposy filosofii Natalii Avtonomovoi: K iubileiu* [Topoi of philosophy of Natalia Avtonomova: For the jubilee], 704–718. Moscow: Politicheskaia entsiklopediia. (In Russian).

Polonskii, Ia. P. (1986). *Sochineniia* [Writings] (2 vols.) (Vol. 1). Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

Pushkin, A. S. (1957). *Polnoe sobranie sochinenii* [Full collection of writings] (10 vols.) (Vol. 4). Moscow: Izdatel'stvo AN SSSR. (In Russian).

Riftin, B. L. (Trans.) (1972). *Kitaiskie narodnye skazki* [Chinese folk tales]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

Salakaia, Sh. Kh. (1976). *Abkhazskii nartskii epos* [Abkhaz Nart epos]. Tbilisi: Metsniereba (In Russian).

Shaginian, M. (1913). Orientalia. Fevral'–oktiabr' 1912 goda [Orientalia. February–October, 1912]. (2nd ed.). Moscow: Al'tsiona. (In Russian).

Smirnov, A. A. (Trans., Preface and Comment.) (1961). *Irlandskie sagi* [Irish sagas]. Moscow; Leningrad: GIKhL. (In Russian).

Smirnova, K. P., Filina, E. N. (1996). *V nashu gavan' zakhodili korabli: Pesni gorodskikh dvorov i okrain* [Ships were coming to our harbor: Songs of urban courtyards and outskirts]. Perm: Kniga. (In Russian).

Talpa, M. E. (Preface, Comment. and Vocab.) (1936). *Kabardinskii fol'klor* [Kabardian folklore]. Moscow; Leningrad: Academia. (In Russian).

Tolstoi, L. N. (1963). *Sobranie sochinenii* [Collection of works] (20 vols.) (Vol. 10). Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

Tuliakova, N. A. (2012). Legenda v tvorchestve Viktora Giugo [A legend in Victor Hugo's oeuvre]. In T. S. Taimanova, E. A. Legen'kova (Eds.). *Frantsuzskie chteniia: Materialy sektsii XLI Mezhdunarodnoi filologicheskoi konferentsii* [French Readings: Materials of the section of the XLI International philological conference], 36–39. St. Petersburg: Lema. (In Russian).

Vasil'ev, P. (1957). *Izbrannye stikhotvoreniia i poemy* [Selected verse and longer poems]. Moscow: GIKhL. (In Russian).

Nekliudov, S. Yu. (2016). "Cruel memory" about the past and its lyrical surmounting: Transformation of a theme in memorate and song. *Shagi / Steps*, *2*(4) 204–220