

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

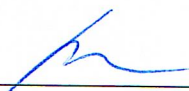
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Игровое начало как способ сохранения фольклорной традиции
(на материале произведений В.И. Белова)

Исполнитель Цыкало Дарина Сергеевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)
Дорофеева Марина Георгиевна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой 
(подпись)

кандидат педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)
Виноградова Марина Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

25.11.2026 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Фольклор как вид словесного творчества.....	7
1.1. Специфика народного словесного творчества.....	7
1.2. Игровое начало в фольклоре.....	14
Выводы по главе 1.....	24
Глава 2. Рецепция фольклорной традиции в произведениях В.И. Белова	27
2.1. Языковая игра как отражение народного взгляда на мир в произведениях В.И. Белова.....	27
2.1.1. «Бухтины вологодские завиральные».....	28
2.1.2. «Рыбацкая байка».....	32
2.1.3. Пьеса-сказка «Бессмертный Кощей»	35
2.2. Игровое начало в произведениях В.И. Белова: герои, сюжеты, традиции.....	43
Выводы по главе 2.....	54
Заключение	57
Список литературы	60

ВВЕДЕНИЕ

Темой данной выпускной квалификационной работы является игровое начало как способ сохранения фольклорной традиции (на материале прозы Василия Ивановича Белова).

Игровое начало рассматривается как один из главных механизмов трансляции и сохранения народной традиции в авторской литературе второй половины XX столетия.

Проза В.И. Белова занимает особое место в русской литературе второй половины XX века. Как один из наиболее значительных представителей «деревенской прозы», он создал произведения, в которых живое народное слово, фольклорные жанры и образы не просто цитируются, а органично вплетаются в художественную ткань, обретая новую эстетическую функцию. Следует подчеркнуть, что в «Бухтинах вологодских», «Рыбацкой байке», пьесе-сказке «Бессмертный Кощей» и других произведениях писателя фольклорная традиция выступает не внешним декоративным фоном, а является внутренним смыслообразующим механизмом. Различные игровые формы, включая языковую игру, служат инструментом как воспроизведения народной традиции, так и её художественного преобразования.

Актуальность предпринятого исследования определяется рядом обстоятельств. Прежде всего, в эпоху интенсивных культурных трансформаций проблема сохранения фольклорной традиции приобретает особую научную и общественную значимость. Художественная литература, в отличие от академической фольклористики, способна передавать широкой читательской аудитории живой дух народного слова, его юмор, иносказательность и игровую природу. Кроме этого, несмотря на обширную научную литературу о «деревенской прозе» в целом и творчестве В. И. Белова в частности, языковая игра как самостоятельный предмет изучения в его произведениях остаётся не до конца осмысленной и описанной. Как замечает А.Ю. Большакова, большинство исследований сосредоточено на идейно-тематическом содержании прозы писателя, тогда как «механизмы претворения

народного слова в художественный текст» нуждаются в специальном рассмотрении [12, с. 14]. Наконец, обращение к малым и средним жанровым формам Белова: бухтинам, байкам, литературным сказкам — позволяет исследовать те грани его поэтики, которые традиционно оставались на периферии научного интереса.

Объектом исследования являются произведения В. И. Белова.

Предметом исследования выступает игровое начало в произведениях В. И. Белова как средство сохранения и трансформации фольклорной традиции.

Цель работы — исследовать природу, механизмы и функции игрового начала в произведениях В.И. Белова в их соотношении с фольклорной традицией.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- рассмотреть специфику фольклора как вида словесного творчества и определить его соотношение с авторской литературой;
- охарактеризовать понятие «игровое начало» в лингвистическом и литературоведческом аспектах;
- описать основные приёмы языковой игры, функционирующие в текстах фольклора;
- проанализировать жанровую природу «Бухтин вологодских», «Рыбацкой байки» и «Бессмертного Кощея» в контексте фольклорной традиции;
- выявить и систематизировать приёмы языковой игры в исследуемых произведениях;
- определить функции языковой игры в художественной системе В.И. Белова;
- сформулировать выводы об основных способах сохранения фольклорной традиции в анализируемых текстах.

Материалом для исследования послужили тексты произведений В.И. Белова: «Бухтины вологодские завиральные» (1969), «Рыбацкая байка» и пьеса-сказка «Бессмертный Кощей» (1978). При необходимости для сопоставительного анализа привлекались другие рассказы и прозаические зарисовки писателя из его ранней прозы.

Теоретико-методологическую основу работы составляют научные труды ученых-филологов. В области теории и истории фольклора – это классические исследования В.Я. Проппа («Морфология сказки», «Исторические корни волшебной сказки»), А.Н. Афанасьева («Народные русские сказки»), А.Н. Веселовского (теория бродячих сюжетов и исторической поэтики), А.А. Потебни (о слове в народном творчестве), Е.М. Мелетинского (о мифологических основах фольклора), Э.В. Померанцевой (о жанровой системе русского фольклора), Л.Н. Виноградовой и Н.И. Толстого (о народной демонологии и символике), а также работы М. Элиаде о мифе и ритуале. В области теории языковой игры: концепция языковой игры в поздних работах Л. Витгенштейна, труды В.З. Санникова («Русский язык в зеркале языковой игры»), исследования Т.А. Гридиной (языковая игра: стереотип и творчество), работы по теории комического Д.С. Лихачёва, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. В области изучения «деревенской прозы» и творчества В.И. Белова: монографии Ю.И. Селезнёва, работы А.Ю. Большаковой, Л.В. Соколовой, диссертационные исследования Н.И. Крижановского, С.Ю. Королевой, И.В. Чеботаревой, Я.В. Сальниковой и др.

В работе использованы такие **методы** исследования, как метод анализа и синтеза, сравнительно-сопоставительный анализ (для соотнесения авторских текстов с фольклорными источниками), структурный метод (для описания жанровых моделей), метод интертекстуального анализа (для выявления фольклорных реминисценций), лингвопоэтический анализ (для описания приёмов языковой игры).

Научная новизна работы состоит в том, что впервые осуществляется попытка системного описания игрового начала как ведущего механизма

фольклоризма в малых и средних жанровых формах В.И. Белова. В научный оборот вводится комплексный анализ трёх текстов — «Бухтин вологодских», «Рыбацкой байки» и пьесы-сказки «Бессмертный Кощей» — в единстве присущих им жанровых, стилевых и языковых характеристик.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что его результаты позволяют уточнить представления о природе фольклоризма в «деревенской прозе», о закономерностях жанровой трансформации фольклорных форм в условиях авторского письма, а также о функциях языковой игры в тексте, ориентированном на народно-речевую традицию.

Практическая значимость работы определяется возможностью применения её результатов в учебных курсах по истории русской литературы второй половины XX века, по теории и истории фольклора, по стилистике русского языка, а также при разработке спецкурсов, посвящённых творческому наследию В.И. Белова.

Структура работы определяется её целью и задачами. Исследование включает введение, две главы и заключение. Первая глава посвящена теоретическим основаниям: в ней рассматриваются специфика фольклора как вида словесного творчества и явление языковой игры в народных текстах. Во второй главе проводится непосредственный анализ произведений В.И. Белова в пяти разделах: исследуются языковая игра как художественный приём, её функции, сравнительные формы в трёх произведениях, образ рассказчика и система образных средств. Завершает работу **список литературы**.

ГЛАВА 1. ФОЛЬКЛОР КАК ВИД СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА

1.1. Специфика народного словесного творчества

Устное народное творчество является видом словесности, исторически первичным, предшествующим письменной литературе и сохраняющимся в живом бытовании наряду с ней на протяжении многих столетий. Фольклор имеет многое общее с другим видом словесности — письменной авторской литературой; между ними существует сложное взаимодействие, взаимообмен образами, мотивами, жанровыми моделями и приёмами. Вместе с тем между народным и авторским творчеством есть принципиальные различия, определяющие специфику каждого из этих явлений.

Обратимся прежде всего к вопросу о том, как трактуется само понятие «фольклор» в ключевых научных и справочных источниках.

Само слово *folklore* — английского происхождения: оно составлено из *folk* (народ) и *lore* (мудрость, знание) и введено в научный оборот английским учёным У. Дж. Томсом в 1846 году для обозначения «старинных обычаев, обрядов и суеверий» простого народа. В русской науке этот термин закрепился во второй половине XIX века, первоначально в значении «народная словесность, народное творчество».

В Толковом словаре русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова фольклор определяется как «совокупность верований, обычаев, обрядов, песен, сказок и других явлений быта народов, народная словесность, народное творчество» [54, т. 4]. Определение широкое, охватывающее не только словесное творчество, но и весь комплекс традиционной народной культуры.

В Словаре лингвистических терминов, составленном Т. В. Жеребило, фольклор в риторическом аспекте трактуется следующим образом: «вид словесности, историческая основа словесности: пословицы и поговорки, загадки, приговорки — паремический фонд культуры, содержащий нормы поведения, речи, оценок; фольклорный эпос: сказки, иносказания, былины,

эпические поэмы, содержащие мифологию, — систему моделей поведения и набор стандартных жизненных ситуаций; из материала фольклора развивается вся остальная словесность, а сам фольклор используется как источник изобретения и риторической этики» [20]. В этом определении подчеркнута нормативно-регулятивная функция фольклора и его роль как «первоосновы» всей последующей словесной культуры.

В Литературном энциклопедическом словаре фольклор рассматривается как «художественное коллективное творчество народа, отражающее его жизнь, воззрения, идеалы; создаваемые в народе и бытующие в нём поэзия (предания, песни, частушки, анекдоты, сказки, эпос), народная музыка (песни, инструментальные наигрыши и пьесы), театр (драмы, сатирические пьесы, театр кукол), танец, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство» [26]. Здесь акцент сделан на коллективности и народности как определяющих чертах.

В Словаре литературоведческих терминов под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева фольклор определяется как «устное народное творчество, совокупность различных его видов и жанров» [50, с. 401]. Краткость этого определения отражает ориентацию словаря на литературоведческую прагматику: для теории литературы существенна прежде всего устность как типологическая черта, отличающая фольклор от письменной литературы.

В. Е. Хализев в «Теории литературы» рассматривает фольклор как важнейший элемент традиционной культуры, подчёркивая его синкретический характер: в народном творчестве словесное начало неотделимо от музыкального, пластического, обрядового. Исследователь указывает, что фольклор — это «синтетическое искусство», в котором «поэтическое слово существует в неразрывном единстве с мелодией, ритмом, жестом, мимикой и всей обстановкой коллективного исполнения» [57, с. 323]. Данное наблюдение принципиально важно для понимания того, как авторская литература, обращаясь к фольклорной традиции, неизбежно трансформирует

её: письменный текст «отделяет» слово от других компонентов фольклорного синтеза, компенсируя эту утрату иными художественными средствами.

В коллективном труде «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тамарченко понятие фольклора рассматривается в контексте отношений между устной традицией и авторской словесностью. Подчёркивается, что «фольклор и литература — не противоположные, а взаимодополняющие формы художественного слова, связанные непрерывным диалогом» [53, с. 292]. Эта диалогическая перспектива особенно значима для нашего исследования: творчество В.И. Белова представляет собой именно такой диалог, в котором авторская позиция и народная традиция взаимно обогащают друг друга.

Проанализировав статьи словарей и литературных энциклопедий, можно констатировать следующее: во всех рассмотренных источниках фольклор определяется как народное творчество. Однако границы этого понятия варьируются в зависимости от дисциплинарного угла зрения: лингвисты акцентируют паремический фонд и нормативно-речевую функцию, литературоведы — жанровое многообразие и художественные особенности, культурологи — синкретизм и обрядовую природу. Для нашего исследования принципиальным является понимание фольклора как особой формы коллективного словесного творчества, обладающей рядом специфических черт, которые необходимо рассмотреть подробнее.

Среди исследователей, заложивших основы научного изучения фольклора, особое место занимает А.Н. Веселовский. Он создатель исторической поэтики как науки о происхождении и эволюции художественных форм. В своих фундаментальных работах Веселовский показал, что фольклорные жанры, мотивы и образы не являются случайными изобретениями отдельных творческих личностей, но формируются в ходе исторического развития культуры, отражают устойчивые структуры коллективного опыта [13]. Понятие «бродячих сюжетов» и «поэтических формул», введённое Веселовским, стало инструментом описания того, как

одни и те же структурные элементы повествования воспроизводятся в разных культурах и эпохах. Для нашей темы особенно важна идея о том, что авторская литература, использующая фольклорные формулы, включается в этот долгий исторический процесс и продолжает его уже на новом уровне.

Следующий ключевой методологический ориентир — труды В. Я. Проппа. В «Морфологии сказки» (1928) Пропп доказал, что волшебная сказка обладает устойчивой структурой: при всём разнообразии конкретных сюжетов и персонажей набор функций действующих лиц остаётся постоянным, а их последовательность — неизменной [40]. В «Исторических корнях волшебной сказки» (1946) он связал эти структурные элементы с древними обрядами инициации и мифологическими представлениями о смерти и возрождении. Прямое значение для нашего исследования имеет описание Проппом функции «вредителя» и «помощника», системы испытаний героя и роли трикстерских фигур, в частности Бабы-яги и Кощея Бессмертного. Как будет показано ниже, именно с этими структурами вступает в игровой диалог В. И. Белов в своей сказке «Бессмертный Кощей».

Принципиально важны для теоретической базы нашего исследования работы Е. М. Мелетинского о мифологической основе фольклора. В монографии «Поэтика мифа» (1976) Мелетинский показывает, что мифологическое мышление не ограничено архаической эпохой, но продолжает функционировать в фольклоре, а через него — и в авторской литературе [30]. Категория «мифологического символа» позволяет понять, почему такие персонажи, как Кощей или Баба-яга, сохраняют своё художественное обаяние и смысловую нагруженность даже в текстах, написанных в XX веке.

Специфику фольклора как вида словесного творчества принято определять через систему дифференциальных признаков. Рассмотрим наиболее существенные из них.

Устность как базовый признак фольклора

Устность — исторически первичный и типологически главный признак фольклора. Фольклорный текст рождается в акте устного исполнения и существует в непрерывном воспроизведении: каждое новое исполнение — это одновременно и сохранение, и трансформация традиционного образца. Именно поэтому фольклор принципиально вариативен: в отличие от письменного текста, зафиксированного однажды и навсегда, фольклорный текст живёт во множестве версий и вариантов.

Устность обуславливает и особую природу фольклорной образности: формульность, клишированность, ориентацию на готовые модели описания (эпитеты, зачины, концовки). «Постоянный эпитет» фольклора («красна девица», «добрый молодец», «чисто поле») — не признак бедности художественного языка, а необходимый инструмент устного исполнения, позволяющий и певцу, и слушателю удерживать в памяти сюжетную схему и воспроизводить её в новых обстоятельствах. В. З. Санников, анализируя соотношение клише и игрового нарушения нормы в русском языке, показывает, что устойчивые речевые формулы создают ту матрицу «нормы», от которой отталкивается языковая игра [47]. Применительно к Белову это означает: именно потому, что «Бухтины» и «Рыбацкая байка» насыщены фольклорными клише, их игровое переосмысление воспринимается слушателем/читателем как остроумное и художественно значимое.

Коллективность и традиционность

Фольклор — коллективное творчество. Это не означает, что фольклорный текст создаётся сразу многими людьми; как правило, у каждого произведения есть конкретный автор (сказитель, певец, рассказчик), однако авторство здесь принципиально отличается от авторства в письменной литературе. Автор фольклорного произведения не столько создаёт новое, сколько воспроизводит и варьирует традиционное: он говорит «голосом традиции», хотя и привносит в неё нечто своё. Именно эта коллективность обеспечивает фольклору его высокую «надличностную» значимость: он несёт не субъективный опыт одного человека, а обобщённый опыт народа,

выработанный поколениями. Как подчёркивает Б.Н. Путилов, фольклор выступает «важнейшим фактором интеграции этнического и группового самосознания, средством цементирования связей» той части народа, которая сохраняет традиционный образ жизни [44, с. 55].

Связь фольклора с традицией определяет его особую консервативность. В фольклоре закреплены архаические представления, магические формулы, мифологические образы, которые утратили своё первоначальное сакральное значение, но сохранились в художественной форме. Б.Н. Путилов точно определил природу этой связи: «фольклорная традиция — это единство материала, владения им и менталитета среды», она «предполагает живое обращение, функционирование в подходящих условиях», а «фольклорный процесс протекает только внутри традиции» [44, с. 40]. Именно эту «живую архаику» фольклора и призван передавать авторский текст, обращающийся к народной традиции.

Синкретизм

Как уже отмечалось, фольклор синкретичен: в нём слово неотделимо от музыки, ритма, жеста, обряда. Эта синкретичность обуславливает ряд важных художественных свойств: ритмическую организованность фольклорной прозы, её связь с конкретными жизненными ситуациями (свадьба, похороны, сельскохозяйственный труд, игра), особую роль интонации и голоса как носителей смысла.

Авторская литература, «снимая» синкретизм и фиксируя текст на бумаге, вынуждена искать компенсаторные механизмы. В прозе Белова такими механизмами становятся: воспроизведение особой ритмики народной речи, имитация устного исполнения (нарратор-рассказчик, обращения к слушателям), включение фольклорных жанровых форм (зачинов, формул, припевов). Всё это придаёт его текстам эффект живого устного слова — того, что сам писатель называл «голосами живых людей».

Жанровая система фольклора

Фольклор обладает развитой жанровой системой, включающей эпические, лирические и драматические произведения. В рамках эпоса принято выделять героический эпос (былины, исторические песни), сказки (волшебные, бытовые, о животных), предания, легенды, бывальщины, былички, анекдоты, а также малые жанры — заговоры, пословицы, поговорки, загадки, скороговорки, дразнилки.

Для нашей темы особое значение приобретают те жанры, которые непосредственно связаны с языковой игрой и комическим началом: это бухтина (небылица), байка (в значении «байка-враль», рыбацкий рассказ), анекдот, скоморошина, небылица. Всех их объединяет установка на комическое, гиперболическое, абсурдное — на намеренное нарушение правдоподобия ради достижения юмористического эффекта. В традиционной культуре эти жанры выполняли не только развлекательную, но и важную регулятивную функцию: через смех и гротеск осваивались явления, вызывавшие страх или тревогу (болезнь, смерть, власть, стихийные силы природы).

Э. В. Померанцева, исследовавшая малые жанры русского фольклора, указывает, что «небылица как жанр основана на заведомо ложном, перевёрнутом изображении мира, в котором всё нарушает норму и здравый смысл» [38, с. 47]. Эта «перевёрнутость» — не бессмысленное шутовство, а особый способ утверждения нормы через её абсурдное нарушение: смеясь над «неправильным» миром небылицы, слушатель яснее осознаёт, каков «правильный» мир. В этом смысле языковая игра в фольклоре несёт глубокую антропологическую функцию.

Д. С. Лихачёв в работе «Смех в Древней Руси», написанной совместно с А. М. Панченко и Н. В. Поньрко, рассматривает «смеховой мир» как особую культурную зону, в которой допустимо нарушение любых норм — речевых, поведенческих, ценностных. Смех выполняет функцию «антимира», указывая на границы нормального, освящённого традицией порядка [27]. Этот

«антимир» и есть та культурная почва, на которой вырастает языковая игра в фольклоре.

1.2. Игровое начало в фольклоре

Прежде чем обращаться к языковой игре как частному и наиболее изученному явлению, необходимо рассмотреть более широкую категорию, в которую она входит, — игровое начало в фольклоре как таковое. Понятие игры принадлежит к числу фундаментальных категорий культуры и неоднократно становилось предметом философского и культурологического осмысления. В наиболее общем виде игра определяется в лингвистических и литературоведческих словарях как вид непродуктивной деятельности, мотив которой заключён не в её результате, а в самом процессе; игра предполагает условность правил, добровольность участия и обособленность от практических, утилитарных целей повседневной жизни [20]. Применительно к традиционной культуре эта общая характеристика приобретает дополнительные черты: народная игра, будь то словесная, обрядовая или зрелищная, всегда укоренена в коллективном бытовании и неотделима от тех жизненных ситуаций (праздник, труд, обряд перехода), в которых она реализуется.

В фольклористике принято различать несколько типов игрового начала, различающихся по своему материалу и способу реализации. Во-первых, это словесная игра, проявляющаяся в ритуальном и бытовом речевом обиходе — в загадках, поддёвках, скороговорках, дразнилках, в обрядовых перебранках и величаниях, где сама словесная форма становится объектом эстетического и интеллектуального удовольствия. Во-вторых, это поведенческая, или обрядово-игровая, форма, реализующаяся в комплексе праздничных и обрядовых действий: святочные игры и гадания, масленичные потехи, свадебная игра с её ряженьем, испытаниями и выкупами — всё это формы коллективного игрового поведения, организующего календарный и

жизненный цикл традиционного общества. В-третьих, существует театральнo-зрелищная форма игрового начала, наиболее развёрнуто представленная в институте скоморошества: скоморохи как профессиональные носители смеховой культуры совмещали словесную потеху (прибаутки, раёшный стих), музыкально-плясовое начало и элементы драматического представления (медвежья комедия, кукольный театр Петрушки), выступая своего рода универсальными лицедеями, в чьём творчестве словесная, поведенческая и зрелищная игра сходились в единое целое.

Игровое начало можно обнаружить практически во всем корпусе фольклорных жанров, однако в одних оно выступает периферийным, факультативным элементом, а в других — непосредственно жанрообразующим признаком. Ко второй группе относятся именно те малые комические жанры, которые наиболее значимы для настоящего исследования: прибаутка, небылица, бухтина, байка, анекдот, скоморошина. В прибаутке игровое начало реализуется через ритмическую и звуковую организацию речи, нередко лишённую прямой содержательной логики и существующую ради самого процесса говорения-потехи. В небылице и бухтине игра становится сюжетообразующим принципом: всё повествование строится как развёрнутая словесная игра с правдоподобием, в которой рассказчик и слушатель заключают своеобразный «договор о вымысле». Байка вводит дополнительный игровой элемент, а именно мнимую достоверность рассказчика-очевидца, которая сама становится объектом игры между говорящим и аудиторией. Наконец, в волшебной сказке игровое начало проявляется в фигурах трикстера, в загадках и испытаниях умом, в самой композиционной предсказуемости сюжета, которая, вопреки кажущемуся противоречию, доставляет слушателю удовольствие узнавания знакомой игровой схемы.

Многообразие форм игрового начала в фольклоре связано с тем, что игра в традиционной культуре никогда не сводится к одной-единственной функции, а выполняет целый ряд взаимосвязанных задач. Магическая, или

ритуальная, функция — исторически наиболее древняя: игровое поведение и игровое слово в архаическом сознании мыслились как способ воздействия на мир, как часть обрядовой практики, обеспечивающей урожай, здоровье, благополучный брак (отсюда — игровой характер многих свадебных и календарных обрядов). Развлекательная функция связана с святочными и масленичными играми, посиделочными потехами, где игра служит организации досуга и поддержанию праздничного, небудничного состояния коллектива. Гедонистическая функция проявляется в первую очередь в словесной игре и острологии. Это удовольствие носители традиции получают от самого процесса языковой изобретательности, от меткого слова, удачного каламбура, искусно сплетённой небылицы, независимо от какой-либо практической пользы. Обучающая функция наиболее отчётливо прослеживается в детском фольклоре: потешки, считалки, загадки в игровой форме вводят ребёнка в систему языка, логики и социальных норм. Наконец, эстетическая функция в наиболее полном виде раскрывается в сказке, где игровая условность сюжета, языка и образной системы становится самостоятельной художественной ценностью. Перечисленные функции не существуют изолированно: в реальном фольклорном тексте они, как правило, соплагаются и усиливают друг друга, что особенно наглядно проявляется в жанрах словесной игры, к рассмотрению которых мы теперь обращаемся.

Понятие «языковая игра» имеет сложную научную историю. В философский контекст его ввёл Людвиг Витгенштейн («Философские исследования», 1953): под языковыми играми он понимал различные практики употребления языка, каждая из которых подчинена своим правилам. В лингвистике и литературоведении этот термин получил более узкое значение: языковая игра — это намеренное нарушение языковых норм (фонетических, морфологических, лексических, синтаксических, стилистических) в эстетических целях, прежде всего для создания комического или игрового эффекта.

Первое систематизированное описание языковой игры в отечественной лингвистике принадлежит коллективной монографии «Русская разговорная речь» под редакцией Е.А. Земской. Авторы — Е.А. Земская, М.В. Китайгородская и Н.Н. Розанова — предложили рассматривать языковую игру «как реализацию поэтической функции языка, чаще всего в виде установки на комический эффект» [22, с. 172–173]. Это широкое определение открыло возможность изучать языковую игру не только в художественных текстах, но и в разговорной речи, фольклоре, публицистике — то есть именно там, где она наиболее органична. Вместе с тем В.З. Санников справедливо указал, что под подобное определение «подпадает вся художественная литература», и предложил более точное разграничение.

Наиболее полно теория языковой игры применительно к русскому языку разработана В. З. Санниковым в монографии «Русский язык в зеркале языковой игры» (1999). По определению исследователя, «языковая игра — это некоторая языковая неправильность (или необычность), и притом неправильность осознаваемая, намеренная» [47, с. 23]. В отличие от языковой ошибки, языковая игра рассчитана на понимание: её смысл состоит в том, что адресат, воспринимая нарушение нормы, одновременно восстанавливает в уме норму — и именно это напряжение между нормой и отклонением порождает эстетический и интеллектуальный эффект.

Т. А. Гридина в работе «Языковая игра: стереотип и творчество» (1996) описывает языковую игру как «нестандартное использование языковых единиц, при котором активизируется их потенциальная смысловая глубина» [17, с. 18]. С этой точки зрения, языковая игра — не просто остроумие или каламбур, но особый способ смыслообразования, позволяющий извлекать из слова его скрытые, «дремлющие» значения.

Применительно к фольклору проблема языковой игры рассматривалась в науке прежде всего в контексте изучения комических жанров. Обратимся к основным типам языковой игры, характерным для народной словесности.

Игра на уровне фонетики и фонологии

Фонетическая языковая игра реализуется прежде всего в звукоподражаниях, звуковых повторах, аллитерациях и ассонансах, а также в намеренном искажении звукового облика слова. Скороговорки — наиболее очевидный жанровый пример фонетической игры: «Шла Саша по шоссе и сосала сушку». Здесь скопление сходных звуков создаёт артикуляционное затруднение, превращая речь в объект игрового испытания.

В небылице и бухтине фонетическая игра часто выражается в нарочитом нагнетании экспрессивной, «выпуклой» звукописи. Речь нарратора насыщается ударными открытыми слогами, имитирующими интонацию живого устного рассказа: «Ну, дак вот, слушайте-ка, братцы». Диалектное произношение, воспроизведённое в тексте, само по себе становится источником игрового эффекта для читателя, принадлежащего к иной языковой среде.

Игра на уровне лексики и семантики

Лексическая языковая игра — наиболее богатая и разнообразная область. Она включает:

— Каламбур (паронимическую аттракцию, игру на многозначности слова). Каламбур в фольклоре часто строится на омонимии или на семантическом сдвиге: «Мы ехали, ехали — и наконец приехали... куда надо» (тавтологическая формула, переосмысляемая как иронический комментарий к бессмысленности действия).

— Гиперболу. Гипербола — важнейший художественный приём небылицы и завиральной истории: преувеличение в народных жанрах функционирует как «контракт» рассказчика со слушателем. Небылица намеренно утрирует: «Мороз был такой, что слова на лету замерзали», «Урожай такой, что с одного куста ведро сняли». Гротескное преувеличение здесь не обман слушателя, а соглашение с ним: оба понимают, что это «не правда», но именно эта условная «неправда» и есть содержание жанра.

— Эвфемизм и дисфемизм. Народная речь богата иносказательными заменами «неудобных» слов, как уважительными (имя нечистой силы не

произносится прямо: «лукавый», «нечистый», «он»), так и сниженными (дисфемистическими). Такая игра с запретным словом указывает на магическую природу народного отношения к языку.

— Образование окказиональных слов (авторских неологизмов). В фольклоре этот приём сопряжён с народной этимологией, перетолкованием непонятных слов на основе созвучия с понятными: «мелкоскоп» вместо «микроскоп» (в позднейшей литературе у Лескова, и этот же механизм активен у Белова).

Игра на уровне грамматики

Грамматическая языковая игра включает намеренное нарушение норм словоизменения и словообразования, синтаксическую инверсию, парадоксальные согласования. В фольклоре она нередко связана с использованием диалектных форм, которые в контексте устного исполнения воспринимаются носителями литературного языка как маркер «чужого», народного голоса.

Особый случай — так называемая «перевернутая» речь (спунеризмы, анаграммы, инверсии). В ряде комических жанров (прибаутки, скоморошины) нарушение грамматических норм само становится носителем смысла: синтаксическая «неправильность» создаёт образ перевернутого, хаотичного мира.

Игра на уровне жанра и текста

Жанровая языковая игра — это игра с ожиданиями читателя/слушателя, сформированными знанием жанровых конвенций. Она реализуется через намеренное нарушение жанровой нормы: сказка, в которой герой ведёт себя «ненормально» (ленится, лжёт, обманывает и при этом побеждает); небылица, в которой фантастика так искусно вплетена в обыденный контекст, что збылется граница «правды» и «лжи»; байка, в которой рассказчик с подчеркнутой серьёзностью излагает явную нелепицу.

В этом контексте принципиально важна установка на «ненадёжного рассказчика», персонажа, чьё слово с самого начала воспринимается как

потенциально недостоверное. Плут, сочиняющий на ходу; завираль, чья история нарастает с каждой репликой; старик-бухтинщик, «завирающий» с неподражаемой серьёзностью: все они являются носителями особой условно-«лживой» речи, которую слушатель воспринимает как сознательную игру, понимая: буквально верить нельзя, но слушать надо с удовольствием. Применительно к «Рыбацкой байке» В.И. Белова «ненадёжный рассказчик» — это не просто хвастун, а социальный демагог (Ерш Ершович), чья речь намеренно оторвана от истины и превращена в инструмент манипуляции.

М. М. Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского» ввёл понятие «диалогического слова» — слова, ориентированного на чужое слово и включающего его в себя. Применительно к фольклорному комизму это означает: хвастливая байка или небылица всегда содержат в себе «чужой голос», голос здравого смысла, нормы, которую рассказчик намеренно нарушает. Именно это двуголосие и создаёт комический эффект [8].

Бахтинская концепция «карнавального смеха» также глубоко связана с проблематикой нашего исследования. В работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965) Бахтин показал, что народная смеховая культура — это не просто отдых от серьёзности, но особое мировосприятие, в котором смерть и рождение, высокое и низкое, сакральное и профанное объединяются в амбивалентном образе. Этот «карнавальный» смех принципиально демократичен: он снимает иерархии, уравнивает всех участников праздника [9, с. 12]. Для понимания языковой игры у Белова, особенности в «Бухтинах» и «Бессмертном Кощее», эта теория необходима. И действительно, именно карнавальная логика объясняет то, как писатель сочетает высокую лирическую серьёзность с балаганным комизмом.

Языковая игра и фольклорный образ мира

Исследователи народной культуры неоднократно указывали на то, что языковая игра в фольклоре — это не просто эстетическое явление, но и форма «мирообразующей» практики. Народ, играющий со словом, тем самым осваивает мир, устанавливает власть над ним.

Это наблюдение связано с магической функцией языка в традиционной культуре. А. А. Потебня в работах о слове и мифе показал, что в архаическом сознании слово и вещь нераздельны: назвать — значит вызвать, создать, установить власть [39, с. 147]. Игра со словом в этом контексте не произвол, но рискованное действие, требующее особой осторожности. Отсюда запреты на произнесение определённых слов (имён нечисти, болезней), замена их иносказаниями, эвфемизмами; отсюда же власть загадки, скороговорки, заговора, несущих в себе магическую энергию звука.

Л. Н. Виноградова и Н. И. Толстой в исследованиях по народной демонологии и обрядовому слову показали, что само разграничение «своего» и «чужого», «правильного» и «неправильного» в народном мировоззрении во многом опирается на языковые маркеры: «чужой» говорит не так, как «свой», нарушает нормальный порядок речи [14; 55]. Языковая игра, намеренно нарушающая нормы, тем самым отсылает к образу «чужого», «перевёрнутого» мира, мира нечисти, сказочного царства, карнавала.

Именно это свойство языковой игры, её способность «открывать» иные миры через нарушение речевой нормы, и делает её столь важным инструментом для авторской литературы, обращающейся к фольклорной традиции. Когда Белов воспроизводит в своих «Бухтинах» весь арсенал народной речи: диалектизмы, гиперболы, нарочитые «завиральные» преувеличения, он не просто стилизует, но восстанавливает в правах ту особую картину мира, в которой смех и фантазия обладают онтологическим, а не только эстетическим смыслом.

Жанры языковой игры в русском фольклоре

Рассмотрим подробнее те жанры народного словесного творчества, которые наиболее связаны с языковой игрой и образуют непосредственный фольклорный контекст произведений В. И. Белова, ставших материалом нашего анализа.

Бухтина (небылица, завиральная история). Бухтина — жанр, характерный прежде всего для северновеликорусской традиции, в том числе

для Вологодского края. Само слово «бухтина» связано с корнем «бухтеть» (говорить много, бестолково, врать) и имеет устойчивую коннотацию «пустой болтовни», «баек». Бухтина — это рассказ, в котором заведомо невероятные события излагаются с подчёркнутой серьёзностью и документальной точностью. Установка на «обман» слушателя здесь декларируется открыто: рассказчик как бы говорит: «я вру, и вы знаете, что я вру, — так давайте вместе насладимся этой игрой».

Э. В. Померанцева описывает бухтину как «особый вид народной прозаической небылицы с комической установкой», подчёркивая, что «юмор бухтины строится на контрасте между нарочито правдоподобной манерой изложения и явной несусветицей содержания» [38, с. 52]. Это описание точно схватывает ту установку, которую воспроизводит и развивает Белов в своих «Бухтинах вологодских».

Байка. Байка — устойчивый жанр русской устной традиции; близка анекдоту и небылице, отличается установкой на «очевидца»: рассказчик претендует на личное знание излагаемых событий. Байка ориентирована на видимость достоверности, но достоверность эта игровая: слушатель знает, что рассказчик преувеличивает или откровенно сочиняет, и ждёт именно этого. «Рыбацкая байка» В.И. Белова обращается к фольклорному сюжету о Ерше Ершовиче, традиционному персонажу «рыбьих» сказок. Однако переосмысляет его: у Белова байка становится сатирической притчей о демагоге и скандалисте, а языковая игра строится на столкновении фольклорной формы с советским бюрократическим слогом.

Сказка. Волшебная сказка — наиболее изученный и структурно сложный жанр русского фольклора. Её отличают: устойчивая композиционная схема (по Проппу — последовательность функций); наличие сказочного хронотопа («в некотором царстве»); система персонажей, включающая героя, вредителя, помощника, дарителя; обязательный счастливый конец. Языковая игра в сказке реализуется на нескольких уровнях: в зачинах и концовках (формульные элементы); в именах и прозвищах персонажей; в речи

трикстерских фигур (Лиса, Дурак, Баба-яга); в мотивах загадки и испытания умом.

Кощей Бессмертный — один из центральных антагонистов волшебной сказки. В. Я. Пропп связывал его с образом «смерти», хранящей свою «смерть» вне тела [41, с. 257]. Е. М. Мелетинский рассматривал Кощея как персонификацию хаоса и смерти, противостоящего космическому порядку [30, с. 194]. Литературная сказка, обращаясь к этому образу, неизбежно вступает в диалог с глубинными пластами народной мифологии, а степень «игровой» или «серьёзной» переработки этого образа становится показателем авторской позиции.

Языковая игра как форма фольклоризма в авторской литературе

Переход от фольклора к авторской литературе, опирающейся на народную традицию, всегда предполагает процесс трансформации. Термин «фольклоризм» (введённый в широкий научный оборот Р. Христианзенем и активно используемый в отечественной науке начиная с работ Д. К. Зеленина и П. Г. Богатырёва) обозначает именно этот процесс: осознанное, целенаправленное использование элементов фольклора в авторском творчестве [11].

Фольклоризм — явление принципиально иное, чем собственно фольклор. Автор, использующий фольклорные элементы, делает это осознанно и намеренно; он вводит их в новый художественный контекст, где они приобретают дополнительные смыслы и функции. При этом неизбежно возникает «двойная перспектива»: текст прочитывается одновременно и в своём непосредственном значении, и в соотнесении с фольклорным прообразом. Именно это соотнесение и создаёт особый художественный эффект: то, что Ю. М. Лотман называл «плюс-минус-приёмом»: использование ожидаемого в неожиданном контексте (или наоборот) порождает приращение смысла [28, с. 89].

В прозе «деревенщиков» фольклоризм принимает особую форму. Как показала Л. В. Соколова, для писателей-традиционалистов «народное слово —

не стилистический приём, но мировоззренческая позиция: обращение к фольклору означает признание духовного авторитета народа, противостояние «городской» нивелировке» [51, с. 312]. В этом контексте языковая игра, воспроизводящая фольклорные приёмы, несёт не только эстетическую, но и нравственно-философскую нагрузку.

Важно подчеркнуть, что фольклоризм Белова не является простой стилизацией или имитацией. Стилизация предполагает копирование внешних черт объекта с сохранением дистанции между автором и традицией. У Белова отношение иное: писатель не «изображает» народную речь снаружи, но воспроизводит её изнутри, из той культурной почвы, которая была его собственной. Это принципиальное для понимания его художественного метода наблюдение позволяет нам говорить не о стилизации, но о подлинном «голосе традиции», пусть и преломлённом через индивидуальное авторское сознание.

В следующей главе мы, оттолкнувшись от выявленных в данной главе теоретических подходов к пониманию сущности фольклора, его жанровой системы и языковой игры как неотъемлемого элемента народного творчества, перейдём к анализу произведений В. И. Белова: нами будут рассмотрены «Бухтины вологодские завиральные», «Рыбацкая байка» и «Бессмертный Кощей».

Выводы по главе 1

Изложенный в первой главе теоретический материал даёт основания для следующих обобщений:

1. Фольклор как особый вид словесности отличается от авторской литературы по ряду базовых параметров: устный характер бытования, вариативность текста, коллективная природа творчества, синкретизм. Вместе с тем, как указывают авторы словаря «Поэтика», «фольклор и литература — не противоположные, а взаимодополняющие формы художественного слова,

связанные непрерывным диалогом”. Народная традиция питает литературу, а авторский текст, в свою очередь, способен сохранять и передавать фольклорные образы и жанровые формы в изменившихся исторических условиях.

2. Жанровая система фольклора охватывает широкий диапазон форм: от героического эпоса до малых комических жанров. Применительно к данному исследованию особую роль играют те жанры, которые непосредственно связаны с языковой игрой: бухтина, байка, сказка. Каждый из них располагает собственной коммуникативной установкой и специфической системой художественных приёмов, организующих взаимодействие рассказчика со слушателем.

3. Понятие “языковая игра” охватывает разноуровневые явления: фонетические (звукопись, аллитерация), семантические (каламбур, гипербола, эвфемизм), грамматические (намеренные нарушения нормы) и жанровые (игра с читательскими ожиданиями, фигура “ненадёжного рассказчика”). По определению В.З. Санникова, языковая игра представляет собой “некоторую языковую неправильность... осознаваемую, намеренную”, рассчитанную на опознание адресатом. Во всех своих проявлениях она строится на продуктивном напряжении между нормой и её нарушением.

4. Игровое начало в фольклорных текстах не ограничивается только эстетической функцией. Оно укоренено в архаических представлениях о магической природе слова, о “перевёрнутом” карнавальном мире, о смехе как онтологической силе. Именно поэтому словесная игра в народной традиции отличается смысловой многозначностью и культурной глубиной.

5. Фольклоризм в авторской литературе предполагает не воспроизведение, а творческую трансформацию народных элементов в новом художественном контексте. Применительно к прозе В. И. Белова следует подчеркнуть: его фольклоризм — не стилизаторский приём, а органическое выражение авторской позиции. Как отмечает Л.В. Соколова, для писателей-традиционалистов “народное слово — не стилистический приём, но

мировоззренческая позиция”. Языковая игра становится для Белова способом сохранить живой голос народной традиции в условиях её неизбежного угасания.

Эти теоретические положения составляют основу для анализа конкретных произведений В. И. Белова, которому посвящена вторая глава настоящей работы.

ГЛАВА 2. РЕЦЕПЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. И. БЕЛОВА

2.1. Языковая игра как отражение народного взгляда на мир в произведениях В. И. Белова

Творчество Василия Ивановича Белова (1932–2012) неотделимо от вологодской народной речи и фольклорной традиции Русского Севера. Родившийся и выросший в деревне Тимониха Харовского района, писатель воспринял живой диалект не как материал для стилизации, а как родную стихию, из которой органично вырастает художественный текст. Именно поэтому языковая игра в его произведениях — не внешний украшательский приём, а способ мышления и, одновременно, способ сохранения уходящей народной культуры.

При анализе текстов автора мы опирались на наблюдения ряда исследователей, в разное время обращавшихся к творчеству В.И. Белова. Идейно-тематическое содержание его прозы и концепция национального характера рассматривались в монографиях Ю.И. Селезнёва [49] и А.Ю. Большаковой [12], а также в диссертационных исследованиях Т.Е. Аркатовой [1], Н.В. Дворяновой [18], А.М. Мартазанова [29]. Вопросы художественного мифологизма, фольклорных традиций и образа мира в прозе писателя освещены в работах С.Ю. Королевой [24], Я.В. Сальниковой [46], И.В. Чеботаревой [59]. Специфику сказового начала и проблему соборности в малой прозе Белова изучали Н.И. Крижановский [25] и М.П. Тупичекова [56]. Общий контекст «деревенской прозы», необходимый для понимания места Белова в литературном процессе, задан трудами В.А. Недзвецкого и В.В. Филиппова [33], А.И. Разуваловой [45], а также Л.В. Соколовой [51].

В данной главе анализируются три произведения Белова: «Бухтины вологодские завиральные» (1969), «Рыбацкая байка» (опубликована в составе сборника «День за днём», 1972) и пьеса-сказка «Бессмертный Кощей» (1978).

Выбор обусловлен тем, что все три текста представляют разные грани народной смеховой культуры: «Бухтины» как жанр устной сказовой прозы, «Рыбацкая байка» как сатирическая сказка-анекдот, а «Бессмертный Кощей» как пьеса, т.е. драматургическое произведение, на сказочном материале. Совокупный анализ разнообразных по жанрово-родовой принадлежности произведений позволяет выявить систему языковой игры в творчестве писателя.

Под игровым началом в данной работе понимается сознательное творческое отступление рассказчика от поведенческой нормы, а также нестандартное использование языковых ресурсов с целью достижения художественного, комического или экспрессивного эффекта. Как нами было показано в главе 1, языковая игра реализуется на фонетическом, словообразовательном, лексическом, грамматическом и синтаксическом уровнях и выполняет в фольклоре функции выразительности, жанрообразования, комического снижения и хранения культурной памяти. В произведениях Белова все эти функции сохраняются, однако получают новое, индивидуально-авторское воплощение.

2.1.1. «Бухтины вологодские завиральные»

«Бухтины вологодские завиральные в шести темах» — ключевой текст в системе произведений Белова, в которых народный юмор является «главным действующим лицом». Произведение построено как сказ: автор представляет его как достоверно записанные истории со слов печника Кузьмы Ивановича Барахвостова, ныне колхозного пенсионера, в присутствии его жены Виринеи и без неё [6]. Уже в этой авторской ремарке заложена двуплановость, конституирующая жанр бухтины: завиральные (то есть основанные на вранье, небывальщине) и одновременно достоверно записанные. Противоречие между достоверностью формы и фантастичностью содержания — главный механизм языковой игры в тексте.

В.В. Виноградов, характеризуя профессионально-диалектические формы сказа, выходящие за пределы языка образованного общества, подчёркивал, что такая сказовая форма в художественных произведениях всегда имеет второй языковой план, подоснову "общего" языка, на восприятие с его точки зрения и рассчитана [15, с. 40]. Именно в этой двуплановости, народного говора и подразумеваемого литературного фона, и состоит художественный механизм бухтин.

Само слово «бухтина», как было отмечено в первой главе нашей работы, является диалектизмом и принадлежит к вологодским говорам, обозначает шутливую выдумку, небылицу. Это слово-сигнал: называя свои рассказы «бухтинами», Барахвостов заранее предупреждает слушателя о жанровой условности, превращая слушание в осознанную игру, в которую обе стороны вступают добровольно. Уже в первых строках «говорящий» декларирует эту установку: «С бухтинами не расстаюсь, иду вдоль своей жизни. Вдоль пройду, потом пойду поперек» [6]. Перед нами народное представление о жизни, как дороге. Эта метафора задаёт всему циклу философски серьёзный тон: бухтина здесь не просто развлечение, а способ двигаться сквозь жизнь. При этом движение по этой дороге жизни имеет и игровое начало: сначала «вдоль пройдет», т.е. как надо, а потом «поперек», т.е. как-то по-своему, вероятно, вопреки здравому смыслу.

На фонетическом уровне языковая игра реализуется прежде всего через диалектные черты речи рассказчика. В тексте встречаем характерные для вологодских говоров формы: «нонешний» (вместо «нынешний»), «конешно» (вместо «конечно»), «чево» (вместо «чего»), «ыгы» — диалектная форма утвердительного ответа, «трупёрды» — просторечное обозначение неуклюжих пожилых женщин. Глагол «шабаркаться» (шуршать, возиться) тоже принадлежит к вологодскому диалекту. Все эти формы функционируют в живой ткани речи: «Побежали, трупёрды, за льном, давай куделю катать» [6] — в этой фразе диалектное слово включено в динамичную устную интонацию, усиливая комический эффект от несуразности ситуации.

Особую роль играют диалектные словоформы, обнажающие фонетику говора: «пошло-поехало», «мать-перемать» (эвфемизм ругательства), «ешкин нос» — окказиональное восклицание, «сват Андрей» — форма обращения через родственный статус, характерная для северной деревни. Рассказчик обращается к слушателю на «ты» с первых строк: «Мне на сегодняшний день ровно пятьдесят годов, тютелька в тютельку» [6] — сниженное «годов» вместо «лет», идиоматическое «тютелька в тютельку» создают тональность доверительного разговора.

Языковая игра в «Бухтинах» особенно богата на словообразовательном уровне: Барахвостов активно использует уменьшительно-ласкательные формы, придающие речи добродушный, домашний тон: «бухтинка», «чекушка», «чекушечка», «нитка», «полочка», «цигарка». Важно, что эти суффиксы в народной речи не всегда выражают уменьшительность или ласку, а маркируют принадлежность к разговорно-обиходному регистру.

Рядом с уменьшительными формами функционируют окказионализмы-характеристики. Барахвостов называет своих детей «санапалами», «мазуриками», «штрафниками», «гвардейцами» — каждое из этих слов несёт богатый иронический смысл. «Санапалы» (от «санапал» — непоседа, сорванец) и «штрафники» создают комический образ детей как неуправляемого воинского подразделения, которым «командует» отец. Это окказиональное переосмысление военной лексики в применении к семейному быту является характерным приёмом беловской языковой игры.

Среди наиболее ярких окказионализмов выделяется «хавос». Это придуманная Барахвостовым болезнь («хавос сердца»), которая «передается через карандаш и бумаги» [6]. Слово образовано от «хаос» с народно-этимологическим переосмыслением, и Кузьма Иванович использует его, чтобы уклониться от должности бригадира: «Товарищи колхозники, меня на эту должность нельзя. У меня болезнь, привез из Германии, после войны» [6]. Комизм здесь многослойный: и в самом слове-выдумке, и в том, что сельское

собрание поначалу принимает небылицу всерьёз, и в финальном разоблачении, когда «потребовали справку от местной медицины» [6].

На лексическом уровне языковая игра реализуется через систему гипербол, доведённых до абсурда. Это главный приём бухтины как жанра. Примеры нарастают от бытовых преувеличений к фантастическим. Оводы уносят теленка в небо: «Крыльями загудят, глядишь, от земли уже оторвали, ноги болтаются в воздухе. Он мыркает, а они хоть и с натугой, а все дальше да выше, дальше да выше. А голос телячий все тише да тише» [6]. Барахвостов привязывает солнце на верёвку, чтобы кукуруза росла без остановки: «Колышек на меже вбили, солнышко на веревочку привязали. Оно по небу туда-сюда, на ночь не закатывается» [6]. Накаляя камни, он варит рыбу прямо в реке: «Каменья эти все докрасна накалю, потом колышком в омут знай спихиваю» [6].

Все эти гиперболы строятся по единой поэтической логике: Барахвостов берёт реальную крестьянскую проблему (корм для скота, урожай кукурузы, рыбная ловля) и предлагает её «решение» — абсурдное, но изложенное с обстоятельностью практического человека. Именно это несоответствие между серьёзностью тона и фантастичностью решения и создаёт комический эффект.

Особое место в языковой игре «Бухтин» занимают пословично-поговорочные формулы и устойчивые народные выражения. «Ждать да погонять нет хуже» [6], «баба с возу — кобыле легче» [6], «без бухтины не в строку лыко» [6] — эти формулы органично вписаны в речь рассказчика, не выглядят как вставки, потому что Барахвостов сам является носителем традиции. Примечательно, что некоторые поговорки он слегка переиначивает или использует в неожиданном контексте, создавая игровой эффект: «Шесть пишем да семь в уме» [6] — о детях, которых стало больше нормы. Сам Барахвостов формулирует роль бухтины афористически: «Бухтина душу без вина веселит, сердце примолаживает. Мозгам дает просветление и новый ход» [6].

Комический эффект усиливается через диалог рассказчика с Виринеей. Жена периодически вставляет реплики, опровергающие или поправляющие мужа: «Ребят, говоришь, в ту пору не было? Не слушай ее, все врет», — но Барахвостов каждый раз отменяет возражения: «Всю жизнь идешь поперек меня, одно спасенье — не обращать внимания». Этот диалог создаёт эффект живого рассказывания, при котором рассказчик вынужден одновременно вести повествование и «отбиваться» от правды.

На синтаксическом уровне речь Барахвостова воспроизводит особенности устного сказа с характерными хезитационными явлениями («Да. Так вот...», «Значит, так. Значит...»), самоперебивами («Рассказать бы, да некому. Уснешь, а оне...» [6]), обращениями к слушателю («Слышь?», «Слышишь?», «А ты не трогай больше мою пестерочку» [6]), восклицаниями («Ах мать честная!», «Мать честная!»). Предложения строятся по законам устной речи — без строгой логической последовательности, с перескоками и возвратами: «Конешно, у нас с ней тоже были разногласия. Редко, но бывали, врать не буду» [6].

Показательна «Шестая тема», завершающая цикл: здесь языковая игра выходит на метауровень — Барахвостов разыгрывает сценку поиска «пропавшей бухтины»: «Пропала бухтина! Бухтину хорошую потерял, найти не могу. Только на минуту и отлучился на волю» [6]. Бухтина здесь олицетворяется, становится персонажем: её «ищут» под лавкой, за печкой, в шкапу. И находят: «Ах вот она, мокрохвостка! Все время на языке вертелась. Апп! Цуп-цуп-цуп... Стой-стой-ст-ст... Попалася!» [6] Этот метатекстовый ход подчёркивает, что для Барахвостова (и для Белова) бухтина — живое существо, а не просто повествовательный приём.

2.1.2. «Рыбацкая байка»

«Рыбацкая байка» имеет подзаголовок “Современный вариант сказки про Ерша Ершовича, сына Щетинникова, услышанный недалеко от Вологды,

на Кубенском озере во время бесклевья”. Подзаголовок задаёт двойную жанровую рамку: это одновременно народная сказка (архаический сюжет о Ерше Ершовиче) и современная байка (рыбаки рассказывают между собой во время рыбалки). Белов предельно точно воспроизводит интонацию рыбацкого рассказа. Рамочная конструкция открывается прямым обращением к слушателю: “Ты вот едешь широко, и про Ерша не знаешь”, — и замыкается финальным переключением на рыбалку: “Тсс... Тащи его, стерву, вроде клюет. Ну вот, опять того же калиберу” [7]. Эта рамка имитирует живую ситуацию устного рассказывания.

Главный персонаж, Ерш Ершович Щетинников, является традиционным героем фольклорной сказки о рыбах. Однако Белов переосмысляет этот образ в ключе современного социального анекдота. Ерш, «плут такой — из воды выходит сухим. Голова большая, брюхо круглое» [7], становится олицетворением скандального, нахального, демагогически-чиновничьего типа. Языковая игра здесь строится на перенесении советских бюрократических штампов в сказочный мир подводного царства.

На лексическом уровне это столкновение двух речевых пластов: фольклорного и советского канцелярского — и создаёт основной комический эффект. Ерш говорит языком собраний и протоколов: «Подкоп власти», «Меня судить не имеете права!», «Это почему?» — «Потому, что окончание на "у"!» [7]. Последняя реплика является примером языковой игры в чистом виде: Ерш апеллирует к грамматической форме слова («суду» — дательный падеж на «-у»), превращая её в юридический аргумент. Абсурдность этого хода разоблачает демагогию как таковую: способность оперировать словами, не имея содержательных аргументов.

Ерш активно использует советские формулы в неподходящем контексте: «Товарищи леши, спасибо за суп, за щи, почевать нельзя ли?» — обращение «товарищи» в сочетании с просторечной конструкцией «суп, за щи» создаёт комический диссонанс. «Вас тут как сельдей в бочке, а я один. Подавайте защитника! Я на чистую воду вас выведу, я в рыбнадзор заявлю» — здесь

угроза «рыбнадзором» в буквальном смысле применима к рыбам, что создаёт каламбур: рыбнадзор одновременно и советская контролирующая структура, и орган власти, надзирающий за рыбным миром.

Жалоба лещей воспроизводит стиль советских коллективных заявлений и одновременно пародирует поэтику фольклорного плача: «Три года хорошо не едали, хорошей воды не пивали. Белого света от Ерша не видим, совсем нас мало осталось. Нас Ерш-Новожил бьет и колет, бока меж ребрами порет, рыбнадзором кажин день страшает». Ритмическая структура этого фрагмента — параллелизм, нагнетание однородных конструкций, финальная формула «матушка рыба Нельма, не дай сгинуть». Она восходит к фольклорному жанру челобитной и одновременно имитирует советскую жалобу «наверх».

На словообразовательном уровне особого внимания заслуживают прозвища и именованья персонажей. «Ерш-Новожил» — сложное слово, соединяющее «новый» и «жилец», обозначает пришлого, который ведёт себя как хозяин; «новожил» противопоставлено «старожилу» и фиксирует главный конфликт рассказа. Имя «Нельмушка» — уменьшительное от «Нельма» — задаёт тональность доверительности по отношению к этому персонажу, противопоставляя его «гражданину Щетинникову». Официальное обращение к Ершу по фамилии «Щетинников» подчёркивает его претензии на статус.

Речь Ерша является богатейшим образцом языковой игры на лексическом уровне. Его брань и оскорбления строятся по принципу нагнетания: «Остолоп, сырые глаза! Глистобрюхой!», «Потаскуха!», «Лягушечья порода, зимний бабник, вяленица!» [7]. Каждое из этих словечек несёт точный образ: «вяленица» — вяленая рыба — в применении к речному Налиму создаёт абсурдный, но метко бьющий образ. «Зимний бабник» — разговорно-просторечное выражение, совершенно неожиданное в устах сказочной рыбы. Это смешение стилей и есть языковая игра: фольклорный мир населён персонажами, говорящими современным советским просторечием.

Принципиально важна финальная сцена: выйдя из «казематки», Ерш объявляет: «Остаюсь тут! В Белом озере!» — и бросается «хлестать стёкла» у половины домов. Это комическое торжество нахальства над законом, которое рассказчик не комментирует, — он переключается на рыбалку: «Тсс... Тащи его, стерву, вроде клюет. Ну вот, опять того же калиберу» [7]. Слова «того же калиберу» — финальный каламбур: пойманный ёрш «того же калибра», что и герой рассказа.

На синтаксическом уровне текст воспроизводит динамику устного рассказа: короткие рубленые фразы («Ладно. А такую компанию прокормить...»), прямая речь без авторских ремарок («— Здравствуйтё! — Здравствуйтё. Проходитё»), просторечная диалоговая пунктуация. Диалекты в репликах («Здравствуйтё», «Проходитё» — с «ё» вместо «е» в окончании глаголов) фиксируют вологодское произношение. Рассказ разворачивается стремительно, без описаний, — как живая байка, которую рассказывают на ходу.

2.1.3. Пьеса-сказка «Бессмертный Кощей»

«Бессмертный Кощей» — единственное из рассматриваемых произведений, написанное в жанре пьесы. Белов использует сказочных персонажей (Кощей, Баба-Яга, Леший, Русалка, Водяной, Кикиморы, Смерть) и Солдата, который является традиционным героем народных сказок. Язык пьесы сочетает белый стих в монологах с прозаическими диалогами, где голоса персонажей резко индивидуализированы.

Центральный принцип языковой игры в пьесе — это принцип снижения. Каждый из мифологических персонажей говорит не «высоким» сказочным языком, а бытовым просторечием, что создаёт постоянный комический контраст. Баба-Яга жалуется на жизнь как обычная старушка: «Памяти не стало, который год все валится из рук». Смерть ворчит на усталость: «Не так-то просто шарить по вселенной, махать косой, стеречь больных и пьяных».

Водяной обижается: «Такая жизнь, что впору и на дно». Кощей ведёт себя как советский чиновник, издающий приказы: «Приказ по лесу номер... записали?»

Особенно показательна речевая характеристика Кощей во втором акте, когда он устанавливает свою власть. Кощей говорит языком бюрократических распоряжений: «Разжаловать. Направить на делянку. Паяк усилить. Выдать сапоги»; «Не может быть... Похерить! Отменить!»; «Все по местам! Усилить караул!». Это точное воспроизведение советского командного стиля — рубленые императивные конструкции, обезличенный тон, приоритет «мероприятий» над людьми. Языковая игра здесь работает как сатира: фольклорный Кощей Бессмертный становится олицетворением советской бюрократической системы.

Солдат, как носитель народной речевой традиции, говорит афоризмами и поговорками: «Нам где бы ни служить», «Не в первый раз», «Мы вам не присягали». Его речь лаконична, в ней нет ни велеречивости сказочного слога, ни казённости кощевых приказов. В финале именно Солдат произносит ключевую реплику: «А мы поговорим без посторонних» — и уводит Смерть со сцены. Это народная мудрость действием: разговор «без посторонних» оказывается действеннее любых приказов.

Языковая игра в монологах Бабы-Яги реализуется через совмещение архаического поэтического слога с разговорными вставками. Её монолог в первом акте написан белым стихом высокого регистра: «Струится ветер с тёплой стороны, / И всю насквозь русальную неделю / Играет он с молоденькой травой». Однако уже через несколько строк появляются прозаические реплики: «Ой, батюшки, не дурочка ли я? Совсем забыла... Памяти не стало». Переходы между поэзией и прозой, между высоким и низким регистрами — и есть ключевой приём языковой игры в этой пьесе.

В пьесе активно используются народные восклицания и частицы: «Ай», «Эх», «Тьфу, тьфу на вас», «Ах, нехристь», «Ай, молодцы!» — в устах Смерти, сочувствующей битве. Речь Кикимор контрастирует с речью главных персонажей: они говорят коротко, суетливо, используют фамильярные

обращения («Солдатик!», «Але-але!», «Балбес»). Особый случай — реплики Третьей кикиморы в финале пьесы, где она поёт лирическую песню: «Сойду в лесу с тропиночки...». Это единственный момент, когда «нечистая сила» говорит нежным лирическим голосом.

Принципиальна для языковой игры в пьесе тема бессмертия и её переосмысление. Традиционный образ Кощея Бессмертного наполняется новым содержанием: бессмертие становится не символом могущества, а символом способности системы к самовоспроизводству, «солдатский тесак» защищает Кощея даже от Смерти. Леший в финале формулирует это прямо: «Поймёшь ли ты, что в мире неделимом, / В неповторимом сердце человеческом / Всегда найдётся что-нибудь такое, / За чем никто вовек не уследит?» Высокий поэтический слог этих строк резко контрастирует с кощеевым казённым языком. Именно это противопоставление есть языковая игра в смысловом, а не только стилистическом измерении.

Анализ трёх произведений позволяет выделить основные функции, которые выполняет языковая игра в художественной системе Белова. Эти функции взаимосвязаны и работают на единую художественную задачу, однако в каждом произведении акценты расставлены по-разному.

Важно также отметить историко-культурный контекст функционирования языковой игры в произведениях Белова. Все три текста были написаны в период, когда традиционный крестьянский уклад стремительно разрушался: коллективизация, послевоенная деградация деревни, массовый исход молодёжи в города. На этом фоне языковая игра приобретает особое значение: она сохраняет не просто диалектные слова или фольклорные сюжеты, но сам тип народного мышления, ироничного, практически мудрого, способного превращать трагедию в анекдот. В этом смысле языковая игра у Белова есть форма народного стоицизма.

Сопоставление «Бухтин вологодских завиральных», «Рыбацкой байки» и «Бессмертного Кощея» позволяет увидеть не просто общие черты, но и принципиальные различия в способах организации языковой игры,

обусловленные жанровой природой каждого текста, его нарративной структурой и художественной задачей.

Первое и наиболее очевидное различие заключается в типе рассказчика. «Бухтины» написаны как сказ от первого лица: Кузьма Иванович Барахвостов — конкретный человек с биографией, именем, женой Виринеей, конкретными историческими координатами («дело было в шестнадцатом году»). Его языковая игра — это языковая игра живого человека, находящегося внутри изображаемой культуры. «Рыбацкая байка» построена иначе: у неё есть безымянный рамочный рассказчик («ты вот едешь широко, и про Ерша не знаешь») и фольклорный сюжет, в котором рассказчик никак не участвует. Он как передатчик народной истории, а не её создатель. «Бессмертный Кощей» и вовсе устраняет рассказчика: это драма, и языковая игра реализуется исключительно в речи персонажей, без посредника.

Это различие в нарративной позиции влечёт за собой принципиально разные механизмы языковой игры. В «Бухтинах» игра строится на самораскрытии рассказчика: Барахвостов сам смеётся над собой, сам признаётся в своих промахах («Не надо было сказываться! Из погреба подняли на руках»), сам комментирует природу своего жанра. Игра находится внутри сознания рассказчика, который одновременно является автором, героем и критиком своих историй. В «Рыбацкой байке» языковая игра — это игра традиции с самой собой: архаический фольклорный сюжет (суд над Ершом Ершовичем) обновляется советскими реалиями, и именно это столкновение порождает смысл. В «Бессмертном Кощее» языковая игра — это игра Белова-драматурга с ожиданиями зрителя: мы ждём сказки и получаем социальную сатиру; ждём Кощея-злодея и встречаем Кощея-чиновника.

Второе принципиальное различие — в соотношении фольклорного и современного начал. В «Бухтинах» фольклорное и современное переплетены органично: Барахвостов живёт в советской деревне (колхоз, собрания, бригадир, кукуруза), но мыслит и говорит как носитель народной культуры. Советские реалии вписаны в народный мировоззренческий горизонт и потому

нередко оказываются смешными. Не потому, что плохи сами по себе, а потому что не укладываются в логику крестьянской жизни. Когда Барахвостов предлагает установить «подкормку для волков», резать по четыре овцы в день и возить в лес, — это одновременно и абсурдный совет, и точная пародия на советское административное мышление, которое решает проблему не изнутри, а «по инструкции».

В «Рыбацкой байке» соотношение иное: здесь советское настолько проникло в фольклорный мир, что стало неотличимо от него. Ерш ведёт себя и говорит как советский демагог — это не внешняя пародия, а органичная черта персонажа. Жалоба лешей написана языком советской коллективной жалобы, но интонационно восходит к фольклорному плачу. Это не столкновение двух пластов, как в «Бухтинах», а их слияние. Именно такое слияние более страшно: оно означает, что нахальство и демагогия стали частью народного мировосприятия.

В «Бессмертном Кощее» соотношение фольклорного и современного задано структурно: первый акт — фольклорный мир (лес, река, сказочные персонажи), второй — тот же мир после «прихода Кощея» (вырубленные рощи, пластмасса вместо дерева, приказы вместо разговора). Языковая игра в первом акте добродушная: Баба-Яга ворчит, Водяной флиртует, Леший философствует. Языковая игра второго акта жёсткая: кощеев язык приказов методично уничтожает живую речь других персонажей. Когда Баба-Яга в ответ на кощеевы распоряжения выплёскивает помои, а Русалка произносит «Вчерашних мест сегодня не узнать», — это языковая игра через контраст: живой голос против казённого.

Третье различие — в природе комического. Комизм в «Бухтинах» строится на принципе, который В.Я. Пропп называл «несоответствием между претензией и действительностью» [40, с. 64]: Барахвостов претендует на всезнание и мастерство, но раз за разом оказывается в смешном положении. При этом он сам первым смеётся над собой, что придаёт смеху ироничную мягкость. В «Рыбацкой байке» комизм другой природы — сатирической: здесь

смеются над типом, а не над человеком. Ерш никогда не смеётся над собой. Он абсолютно серьёзен в своей наглости, что и делает его по-настоящему смешным и страшным одновременно. В «Бессмертном Кошее» комизм философский: смешна сама идея бессмертия через зло — «ты умрёшь при первом послаблении, пойдёшь вослед за первым добрым делом». Это условие бессмертия, предложенное Смертью, обнажает абсурд существования без добра.

Четвёртое различие — в роли диалекта. В «Бухтинах» вологодский диалект — основная среда текста: он задаёт тональность, ритм, создаёт иллюзию живой речи. Диалект здесь не экзотика, а норма. В «Рыбацкой байке» диалект присутствует, но используется более избирательно: он выделяет рамочного рассказчика («ты вот едешь широко»), но не проникает в речь персонажей-рыб, те говорят скорее советским просторечием. В «Бессмертном Кошее» диалект практически отсутствует: белый стих монологов представляет собой общепозитический регистр, а просторечие персонажей является не региональным, а социальным, не вологодским, а деревенским и советским. Это важное наблюдение: переходя от прозы к пьесе, Белов переходит от диалектной языковой игры к стилевой.

Пятое различие — в отношении к традиции. В «Бухтинах» Барахвостов является носителем и хранителем традиции: он сам — живой фольклорный рассказчик, и его бухтины суть продолжение живой традиции, не стилизация. В «Рыбацкой байке» Белов обращается к уже закреплённому фольклорному сюжету (сказка о Ерше Ершовиче существует в многочисленных вариантах) и трансформирует его. Здесь языковая игра — это игра с уже существующим текстом, его творческое переосмысление. В «Бессмертном Кошее» традиция служит строительным материалом для авторской пьесы: Белов берёт образы, логику сказки, отдельные формулы и создаёт из них оригинальное произведение с самостоятельной художественной концепцией.

Таким образом, сравнительный анализ обнаруживает эволюцию языковой игры у Белова: от органичного воспроизведения народной речевой

стихии (сказ, бухтина) через сатирическое переосмысление фольклорного сюжета (байка о рыбах) к авторской философской драме, использующей фольклорные элементы как художественный язык. При этом во всех трёх случаях сохраняется единый принцип: языковая игра есть не украшение, а способ мышления — народного, иронического, практически мудрого.

Культуросохраняющая функция. Во всех трёх текстах языковая игра служит средством фиксации и сохранения уходящей культурной традиции. В «Бухтинах» это прежде всего сохранение вологодского диалекта и жанра бухтины как формы народного рассказывания. Слова «бухтина», «шабаркаться», «варзать», «вомелы», «сгузать», «лошник», «трупёрды», «тюмы» — всё это живые диалектные единицы, которые Белов не просто вставляет в текст, но снабжает авторскими примечаниями, превращая художественный текст одновременно в этнографическую фиксацию. В «Рыбацкой байке» сохраняется традиция сказки о Ерше Ершовиче. Это фольклорный сюжет, в котором рыбы живут по законам человеческого общества. В «Бессмертном Кошее» сохраняются персонажи и логика народной волшебной сказки.

Жанрообразующая функция. Языковая игра определяет жанровую природу каждого из текстов. «Бухтины» существуют именно как бухтины только благодаря специфической речевой манере Барахвостова: без его диалектной речи, гипербол, метатекстовых оговорок («Да нет, не Виринея. Куда Виринея денется?») текст потерял бы жанровую определённость. «Рыбацкая байка» конституируется как байка через рамочную конструкцию «рыбаки на берегу» и финальную реплику о клюющем ерше. «Бессмертный Кошей» существует как народная сказка в жанре пьесы именно через сказочных персонажей и их «снижённый» язык.

Комическая функция. Во всех трёх произведениях языковая игра создаёт комический эффект, однако природа комизма различна. В «Бухтинах» это мягкий добродушный юмор рассказчика, смеющегося над собственными промахами и над абсурдностью жизни: «Тут уж я этих старух и правда чуть не

обматюгал. До чего, понимаешь, дело дошло!» В «Рыбацкой байке» преобладает сатира: за комическими рыбами угадываются реальные социальные типы — демагог, бюрократ, толпа, покорно принимающая наглость. В «Бессмертном Кошее» основой является философская ирония: смешон Кошей, играющий в бессмертие силами чужих приказов, но за этим смехом — горечь.

Характерологическая функция. Через языковую игру создаются портреты персонажей. Барахвостов раскрывается через гиперболу и самоиронию: он одновременно хвастун и мудрец, выдумщик и знаток жизни. Ерш Ершович раскрывается через демагогический язык: его брань и апелляции к «закону» при полном отсутствии совести как точная речевая характеристика определённого социального типа. Кошей второго акта, бюрократ с казённой речью, противопоставлен Лешему с поэтическим монологом о живом лесе. Солдат говорит кратко, но точно: его речь есть речь человека практического дела.

Контактоустанавливающая функция. Языковая игра во всех трёх текстах направлена на создание эффекта живого общения с читателем. В «Бухтинах» рассказчик постоянно обращается к собеседнику («Слышь?», «Ты не веришь?», «Ну, ты знаешь сам»), вовлекая его в соавторство. В «Рыбацкой байке» рамочная конструкция помещает читателя в роль рыбака, слушающего историю на берегу. В «Бессмертном Кошее» театральная форма предполагает непосредственное присутствие зрителя.

Миро моделирующая функция. Языковая игра воссоздаёт народную картину мира не как архаический реликт, а как живую систему ценностей. В «Бухтинах» мир устроен по принципу смекалки и юмора: трудности преодолеваются не жалобами, а выдумкой. В «Рыбацкой байке» мир — это место, где нахальство и демагогия торжествуют, но рассказчик всё же фиксирует это с горькой иронией, а не с примирением. В «Бессмертном Кошее» мир делится на тех, кто «думает» (Леший) и тех, кто «приказывает»

(Кощей), — и языковая игра подчёркивает это разделение через речевые характеристики.

Сатирическая функция. Если в «Бухтинах» и отчасти в «Бессмертном Кошее» языковая игра работает на мягкий юмор, то в «Рыбацкой байке» и во втором акте «Кощея» она приобретает отчётливо сатирический характер. Советские бюрократические формулы в устах сказочных рыб и мифологических персонажей обнажают их абсурдность и механичность. «Приказ по лесу номер...» в исполнении Кощея звучит так же нелепо, как законодательная апелляция Ерша к «окончанию на "у"», — и в обоих случаях нелепость есть художественный приговор изображаемому явлению.

Необходимо подчеркнуть, что все выделенные функции тесно переплетены: одна и та же языковая единица нередко выполняет несколько функций одновременно. Так, диалектное слово «бухтина»: и элемент культуросохранения (фиксация диалекта), и жанровый маркер, и характерологическая деталь, и элемент метатекста (рассказчик рефлексировал о природе своего жанра). Реплика Ерша «Подавайте защитника! Я на чистую воду вас выведу, я в рыбнадзор заявлю»: и характерологическая (тип демагога), и сатирическая (пародия на советский стиль требований), и комическая (каламбур «рыбнадзор» применительно к рыбам). Именно эта многофункциональность языковой игры свидетельствует о её системном характере в творчестве Белова.

2.2. Игровое начало в произведениях В.И. Белова: герои, сюжеты, традиции

Одним из ключевых аспектов игры в произведениях Белова становится поведение рассказчика. Рассказчик у Белова — не нейтральный повествователь и не авторское alter ego: это конкретный человек с узнаваемой как поведенческой, так и речевой маской, и именно через эту маску реализуется большая часть игровых эффектов.

В «Бухтинах» Кузьма Иванович Барахвостов является одним из наиболее полно разработанных образов рассказчика в русской прозе XX века. Полнота этой разработки достигается за счёт того, что персонаж предстаёт не только в речи, но и в развёрнутой биографии (от рождения до старости), а сама речевая маска строится на устойчивых внутренних противоречиях, которые и порождают основной объём языковой игры в произведении.

Первое противоречие: Барахвостов — хвастун и при этом честный человек. Он прямо признаётся в том, что врёт: «Дело обстояло в том-то и в том-то» и тут же добавляет подробности, явно всё усугубляющие. Второе противоречие: он «дурак» по собственному признанию («Дурак я, дурак»), но именно его «дурацкие» решения оказываются самыми практичными. Третье противоречие: он претендует на всезнание («Барахвостов найдёт слой. В любом невыгодном положении»), но постоянно попадает впросак. Эти противоречия создают объёмный образ, за юмором которого угадывается философия народного выживания.

В. В. Виноградов указывал, что «проблемы изучения типов монолога в художественной прозе находятся в тесной связи с вопросом о приёмах конструирования "художественно-языкового сознания", "образа" говорящего или пишущего лица в литературном творчестве» [15, с. 41]. Применительно к Белову это означает: образ Барахвостова, Рыбака-рассказчика или драматического голоса пьесы — это не просто повествовательная инстанция, но художественный конструкт, речевая структура которого несёт всю смысловую нагрузку произведения.

Речевая маска Барахвостова включает несколько устойчивых элементов. Во-первых, присказки и зачины: «Да», «Ладно», «Вот ведь не поверишь, а всё равно расскажу», «Врать не хочу». Эти формулы служат сигналами перехода между эпизодами и одновременно жанровыми маркерами устного рассказывания. Во-вторых, риторические обращения к слушателю: «Слышь, паря?», «Ну ты сам знаешь», «Что думаешь?» — постоянное напоминание о ситуации живого общения. В-третьих, самокомментарии: «Нескладные пошли

бухтинки-то. Что-то, паря, у меня худые пошли бухтинки-то», Барахвостов как будто оценивает свой рассказ на ходу, что создаёт эффект импровизации.

Важнейший элемент речевой маски Барахвостова — его отношение к правде и вымыслу. Он постоянно лавирует между «правдой» и «бухтиной», принципиально не разделяя их: «В основном и главном — сущая правда. Бывало...» Это «бывало» открывает очередную небывальщину, и рассказчик прекрасно знает, что делает. Языковая игра здесь — игра с понятием достоверности: Барахвостов предлагает условный договор, при котором «правда» и «бухтина» имеют равный статус, потому что обе открывают нечто существенное о жизни. В этой позиции народное понимание истины раскрывается не как буквальное, а образное, смысловое.

В «Рыбацкой байке» рамочный рассказчик гораздо менее индивидуализирован. Его реплики («Ты вот едешь широко», «Тсс... Тащи его, стерву, вроде клюет») создают лишь жанровую рамку, не претендуя на портрет. Зато внутри рамки возникает ярчайший образ: сам Ерш Ершович. По сравнению с Барахвостовым он является типом, а не характером: в нём нет самоиронии, нет рефлексии, нет противоречий. Он цельный и потому своему монументален — как монументальна любая воплощённая наглость.

В «Бессмертном Кошее» функцию «носителя народного голоса» выполняет Солдат. Его речь представляет собой точную противоположность кошеевой казёнщине. Там, где Кошей говорит периодами и приказами, Солдат отвечает коротко и точно: «Ну, я. А что?», «Службу понимаем», «Не в первый раз». Там, где Кошей угрожает, Солдат иронизирует: «Ноги-то были не то, что теперешние». Когда же Солдат произносит монолог, он говорит стихами, и это стихи народной песни, а не кошеевы риторические периоды:

«Ноги ходят, руки машут, / Во походе не впервой, / Воду пьём, хлебаем кашу, / Лес шумит над головой. Ать-два!»

Эта песня является прямой цитатой из народной солдатской песни. Её простота и ритмическая чёткость противопоставлены изощрённости кошеевых монологов. Языковая игра здесь — контрастная: простота как

альтернатива демагогии, народная песня как антитеза бюрократическому слогу.

Образ Лешего во втором акте развивает ту же линию. Его монолог о вырубленном лесе написан высоким поэтическим слогом, но это не пустая красивость. Это речь человека, видящего суть: «Ты всё измерил, но своим аршином, / Распределил, кому в какое место / Когда ступить, чего жевать сегодня / И что, и сколько завтра поутру». Слово «аршин», мера длины из народного быта, становится метафорой редукционистского мышления, измеряющего живую жизнь по казённым меркам. Это языковая игра высокого уровня: бытовое слово, поднятое до философского обобщения.

Таким образом, образ рассказчика (или «носителя народного голоса» в случае пьесы) является не просто повествовательной инстанцией, но и основным источником языковой игры. Именно через речевую маску рассказчика (её противоречия, её интонации, её диалектные и просторечные элементы) Белов создаёт художественный мир, в котором смех и серьёзность, народная мудрость и горькая ирония неотделимы друг от друга. Виноградов точно сформулировал этот принцип: «от образа рассказчика всегда тянутся нити к образу "автора", и от приёмов и функций их художественного обнаружения зависит степень социально-языкового раскрепощения рассказчика» [15, с. 40]. В прозе Белова эта нить особенно очевидна: за голосом Барахвостова угадывается позиция самого писателя, как человека, воспринявшего народную культуру не извне, а изнутри.

Языковая игра в произведениях Белова не существует изолированно. Она органично вписана в систему образных средств писателя и взаимодействует с другими художественными приёмами: гиперболой, иронией, пародией, стилизацией и контрастом. Рассмотрим эти взаимодействия подробнее.

Гипербола — наиболее очевидный и частотный приём в «Бухтинах». Однако важно понять специфику беловской гиперболы: она не просто преувеличивает. Она переносит реальную ситуацию в сказочное

пространство, сохраняя при этом бытовую логику. Оводы, уносящие телёнка, строятся по той же логике, что и сказочная птица-Рух, несущая слона: масштаб фантастический, а мотив (летающий хищник уносит жертву) — реальный. Солнце на верёвке — это гипербола крестьянского желания управлять погодой: Барахвостов «просто» делает буквальным то, что в народной культуре существует как магический жест. Именно эта буквализация метафоры и есть языковая игра: переводя образное в буквальное, рассказчик обнажает механизм мышления.

Ирония в текстах Белова редко бывает злой, чаще это мягкая, самоироничная интонация, свойственная народному юмору. В «Бухтинах» Барахвостов иронизирует над собой: рассказывая о своей «болезни» «хавос сердца», он прекрасно понимает, что это выдумка, и именно это знание делает его рассказ смешным, а не жалким. В «Рыбацкой байке» ирония направлена вовне: рассказчик не вмешивается в историю Ерша, не комментирует её, но само отсутствие оценки и есть самая точная ироническая позиция. Финал («Ну вот, опять того же калиберу») является единственной авторской репликой, и в ней ирония максимально сжата.

Пародия в текстах Белова предстаёт как жанровая и стилевая. В «Бухтинах» пародируется жанр советского производственного романа: Барахвостов в роли бригадира «поднимает производство», «принимает решения», «налаживает документацию» — и всё это с применением абсурдных методов. Советский нарратив об «ударниках» и «передовиках» здесь выворачивается наизнанку: Барахвостов действительно держит переходящий вымпел три года подряд, но потому что рассказывает соседям бухтины, пока их лошади стоят в борозде. Это блестящая пародия на советский производственный успех как на риторику, а не как на реальность.

В «Рыбацкой байке» пародируется советский судебный и административный дискурс. Суд над Ершом — это пародия на советское судопроизводство с его принципами: заявление, суд, «меры воздействия», которые ничего не меняют. Ерш отсиживает «десять суток» и выходит ещё

более нахальным, точно воспроизводя логику советской «перековки», которая в реальности не исправляла, а ожесточала. Языковая игра здесь находится на уровне сюжетной логики: фольклорный мир воспроизводит советские административные модели и тем самым их разоблачает.

Контраст — ещё один системообразующий принцип игрового поведения у Белова. В «Бессмертном Кощее» он особенно очевиден: высокий поэтический слог монологов (Леший, Русалка, Баба-Яга в первом акте) против казённой прозы кощеевых приказов (второй акт). Этот стилевой контраст есть одновременно ценностный: поэзия — знак живой культуры, проза приказа — знак её уничтожения. Когда Кощей заявляет: «Изба обита пластмассой. Лес вырублен» — это не просто ремарка, это символ замены органического искусственным, живого — мёртвым. И языковая игра здесь заключается в том, что этот символ произносится языком делового отчёта, как будто речь идёт о рядовом хозяйственном решении.

Стилизация как приём у Белова имеет особое свойство: перед нами не манерничество «под старину» и не имитация чужой речи ради экзотики. Нет, это воспроизведение живой речевой традиции изнутри, как своей. Разница принципиальная: стилизация предполагает дистанцию между автором и воспроизводимым стилем, а беловское воспроизведение народной речи — это речь человека, думающего на этом языке. Именно поэтому диалектизмы в «Бухтинах» не производят впечатления вставок: они органичны, потому что органична сама мысль, их породившая.

Взаимодействие всех перечисленных приёмов создаёт особую художественную атмосферу беловской прозы. Атмосферу, в которой смех никогда не бывает пустым, а серьёзность никогда не бывает тяжёлой. Это равновесие комического и серьёзного, фольклорного и современного, диалектного и общелитературного является главным художественным результатом языковой игры в произведениях В.И. Белова.

Подводя итог проделанной работе, можно утверждать, что языковая игра в рассмотренных произведениях Белова является не частным

стилистическим явлением, а способом художественного познания действительности. Через языковую игру писатель исследует соотношение традиции и современности, народной мудрости и административного абсурда, живого слова и казённого штампа. При этом народный смех — добродушный у Барахвостова, горький в «Рыбацкой байке», философский у Белова-драматурга — оказывается единственно адекватным ответом на противоречия эпохи: он не отрицает трагического, но и не позволяет трагическому стать окончательным приговором.

Языковая игра у Белова далеко не единственный способ, чтобы сохранить и переосмыслить фольклорную традицию. Писатель моделирует художественный мир, в котором органично живут и действуют, размышляют и говорят его герои. Анализ категории пространства и времени мы не привлекаем для анализа: нам важнее рассмотреть поведение персонажей в этом созданном автором мире. Причем, фокус будет сосредоточен на игровом начале в поведении героев.

Поступки, бытовые решения и семейные роли героев рассматриваемых нами произведений вновь и вновь складываются по моделям, знакомым из устного народного творчества, прежде всего из бытовой сказки и анекдота про героя-«дурака», чья нелепость на поверку оборачивается победой [37]. Эти модели прослеживаются сразу на трёх уровнях: в композиции произведения (названия главок), в поведении главного героя (Барахвостов) и в сюжетной функции второстепенного персонажа (Солдат в пьесе-сказке).

Названия глав-«тем» в «Бухтинах вологодских завиральных» как малый жанр фольклора

«Бухтины» делятся на шесть крупных «тем», а каждая тема — на главки со своими названиями. И вот что любопытно: большинство этих названий вовсе не похожи на оглавления, составленные автором отдельно. Это пословицы, поговорки и устойчивые речевые формулы, причём почти всегда та же самая фраза в том или ином виде звучит из уст самого рассказчика внутри главки. Глава о женитьбе Барахвостова на Виринее называется «Была

не была», и этими же словами герой оправдывает перед собой решение жить с обманом подменённой косоглазой невестой: «Эх, думаю, была не была, мне что корова, что овца!». Глава о рождении героя носит название «Ждать да погонять нет хуже», и Барахвостов произносит почти тот же текст буквально: «Ждать да погонять — нет хуже. Девять месяцев ждал, пока не родили». «Как бы не пересохли» — это уже не слова Барахвостова, а последняя реплика свата Андрея в эпизоде про новые сапоги, которые тот пожалел снять на ночь. Кукурузу, которую Барахвостов всеми немыслимыми агротехническими способами заставляет расти, в одной из глав четвёртой темы сопровождает его же восклицание «Пошла, матушка!», которое и стало названием. Привратник на том свете, не пустивший умершего героя дальше порога, бросает реплику «Местов нет», и она же открывает главу пятой темы. А последняя глава шестой темы, «Разошлись подобра», иронично резюмирует мирный исход спора Барахвостова с новым мужем Виринеи.

Важно, что все эти заголовки не противоречат сказовой манере произведения, а органично из неё вырастают: глава анонсируется тем же языком, каким она и рассказана, так что граница между «авторским» названием раздела и «народным» словом героя исчезает. Получается, что фольклорная традиция здесь проявляется уже на уровне композиции: формульность пословицы и поговорки как малых жанров устного творчества переходит с уровня отдельной реплики на уровень структуры всего произведения, и сами заглавия превращаются в продолжение сказа, а не в рамку, наложенную на него извне.

Барахвостов как сказочный герой-«дурак»: поведенческие эпизоды

В нескольких ключевых эпизодах поведение Барахвостова прямо воспроизводит устойчивый для русской сказки и анекдота тип героя-«дурака»: окружающие считают его нелепым или незадачливым, а в итоге именно это поведение приносит ему удачу [37]. Барахвостов и сам не отказывается от этой роли. Вспоминая юность, он рассказывает, как отец испытывал его подчёркнуто простыми заданиями (сделать топорище, забить гвоздь) и

каждый раз, вместо обещанной женитьбы, находил сына недостаточно зрелым: «Нет, брат, рано тебя женить. Ты у нас еще дурак дураком» [6]. Это и есть сказочная коллизия испытания героя «на дурака»: окружающие сомневаются в его сообразительности, а такое сомнение в фольклорной традиции почти всегда предвещает развязку, где именно «дурацкое» поведение приводит к удаче.

Эпизод женитьбы — самое прямое воплощение этой модели. Накануне венчания героя обманывают: вместо высватанной младшей сестры в сани к жениху сажают старшую, косоглазую Виринею, а тесть невозмутимо объясняет, что «заместо суягной овцы» даёт «корову стельную» [6]. Барахвостов узнаёт о подмене только у самого венца и не пытается её предотвратить, а принимает случившееся с нарочитой покорностью судьбе: «Эх, думаю, была не была, мне что корова, что овца! Попробую и с косоглазой жить, может, и ничего» [6]. В этом та же сказочная логика: герой не борется с обстоятельствами умом, а соглашается на решение, невыгодное на первый взгляд, и оно оборачивается долгим и по-своему счастливым браком: «Уж много годов с ней маюсь, а пораздумать — так вроде и хорошо...» [6].

Ещё нагляднее эпизод «Немножко перетянули»: Барахвостов «выправляет» косоглазие жены гротескно-абсурдным способом, почти хирургическим по замаху. Он подговаривает свата привязать нитку к лапе дерущегося петуха и оттягивать его в стороны во время драки, а сам силой удерживает голову Виринеи неподвижной, заставляя её глаза «сами» следить за дракой [6]. Та же буквализация метафоры, что уже встречалась в параграфе 2.2 на уровне языковой игры («глаза на лице выправляем. Как часовую стрелку переводим» [6]), здесь работает на уровне поступка: герой не размышляет и не советуется с врачом, а сразу доводит свою идею до конца, не считаясь со средствами. Результат получается лишь отчасти удачным («раньше направо косоглазила, теперь стала налево» [6]), но по сказочной логике это всё равно засчитывается как победа «дурака» над обстоятельствами, пусть и с перебором.

В эпизоде с уклонением от должности бригадира Барахвостов идёт на откровенный обман: выдумывает несуществующую болезнь «хавос сердца», якобы привезённую с войны и «передающуюся через карандаш и бумаги» [6], и собрание ему верит. Здесь важно, что хитрость не сводится к словам: герой выстраивает целую линию поведения (испуганный вид, подробности мнимого диагноза), чтобы добиться своего. Это узнаваемый фольклорный мотив плута-«дурака», который оказывается хитрее тех, кто считает себя умнее него [37].

Мотив бытовой сказки о жене, поступающей «поперёк»

Особого внимания стоит фраза, которой завершается первая тема «Бухтин». После рассказа о подмене невест Барахвостов бросает: «Всю жизнь идёшь поперек меня, одно спасенье — не обращать внимания» [6]. Это не случайная бытовая жалоба, а отсылка к устойчивому мотиву бытовой сатирической сказки о муже и жене, где жена принципиально делает всё наперекор, вплоть до собственной гибели: назло мужу утопившись, она вынуждает его искать её тело против течения, ведь покойница, верная себе, должна и в смерти пойти «поперёк» [37]. Белов не разворачивает этот сюжет, а использует его как сжатый сигнал: фраза о жене, которая «всю жизнь» идёт «поперёк», у читателя, знакомого с традицией, сама вызывает в памяти весь комплекс мотивов о супружеском непослушании и тот комическо-философский взгляд на брак как пожизненное терпение противоречий, что свойствен бытовой сказке [37]. Одна реплика персонажа становится точкой сгущения целого пласта устной традиции, и это характерный для Белова приём: фольклорный мотив присутствует не цитатой, а опознавательным знаком, понятным тому, кто эту традицию знает.

Поведенческая модель «простодушного стража» в пьесе-сказке «Бессмертный Кощей»

В «Бухтинах» наивное или «дурацкое» поведение героя неизменно идёт ему на пользу, а вот в пьесе-сказке «Бессмертный Кощей» та же фольклорная модель работает с обратным знаком, против того, кто её воплощает. Солдат, которого Баба-Яга на время отлучки ставит охранять избу, словесно

демонстрирует образцовую бдительность: «Покарауль... Не пропускай по лавам никого на этот берег...» — «Службу понимаем» [5]. Но реальное его поведение оказывается полной противоположностью этим словам. Кощей, представившись часовому и получив формальный отказ, обходит запрет не спором и не хитрой речью, а методичным угощением: «Держи!» — «Спасибо, брат» — «Еще налить?» — «Налей, коли не жаль!» [5]. После третьей порции Солдат пускается в пляс с кикиморами, окончательно забывает о посту и засыпает («Кощейко, наливай!.. (Засыпает.)» [5]), а Кощей тут же комментирует эту слабость: «Всю жизнь боюсь таких вот остолопов, ума на грош, а власть у них в руках» [5]. Заснувший часовой открывает Кощею путь к двери избы, за которой, как выясняется, заперта Смерть, и только благодаря этому Кощей выторговывает себе бессмертие.

Перед нами фольклорный мотив простодушного стража, чьё благодушие или слабость к угощению становится лазейкой для антагониста: это мотив, частый в анекдотической и сказочной традиции о простаках-солдатах [40]. Но Белов разворачивает традиционную модель в обратную сторону: если в «Бухтинах» наивность героя работает на него самого и фольклорная логика на стороне «дурака», то в пьесе та же наивность Солдата оборачивается удачей для его противника, а сам простак оказывается обманут и унижен («Нарезался. У-у, сволочь отставная...» [5]). Здесь фольклорные модели поведения служат не только сохранению традиции, но и авторской иронии над тем, как легко эта традиция (в лице доверчивого, незлого простака) может быть обманута и обращена против самой себя.

Таким образом, поведенческие модели персонажей наряду с языковой игрой оказываются у Белова ещё одним каналом сохранения фольклорной традиции. Устойчивые сказочные и анекдотические схемы (испытание героя на «дурака», удачливая наивность, мотив супружеского противостояния, простодушный страж) переносятся в современный материал и сохраняют смысловую структуру даже тогда, когда автор меняет её эмоциональный и оценочный знак.

Выводы по главе 2

Проведённый анализ языковой игры в «Бухтинах вологодских завиральных», «Рыбацкой байке» и пьесе-сказке «Бессмертный Кощей» позволяет сформулировать развёрнутые выводы о природе, формах и функциях этого явления в творчестве В.И. Белова.

Игровое начало в произведениях В.И. Белова реализуется на всех уровнях текста и носит системный характер. На фонетическом уровне оно проявляется в диалектных формах произношения («конешно», «чево», «нонешний», «ыгы», «здравствуйтё», «проходитё»), воспроизводящих вологодский говор как маркер культурной идентичности. На словообразовательном уровне: в окказионализмах («хавос», «Кабысдох», «санапалы», «Ерш-Новожил», «холостяжничать»), несущих характерологическую и комическую нагрузку, и в уменьшительно-ласкательных формах, задающих тональность разговорной близости. На лексическом уровне: в диалектизмах, снабжённых авторскими примечаниями и тем самым превращающих художественный текст в этнографический документ, в гиперболах, переводящих реальное в фантастическое через буквализацию метафоры, и в столкновении фольклорного и советско-канцелярского речевых пластов. На синтаксическом уровне: в конструкциях устной речи, самоперебивах, хезитационных явлениях и прямых обращениях к слушателю.

Сравнительный анализ трёх произведений выявил эволюцию форм игрового начала в творчестве Белова: от органичного воспроизведения народной речи изнутри (сказ Барахвостова в «Бухтинах») через сатирическое переосмысление фольклорного сюжета («Рыбацкая байка») к авторской философской драме, использующей фольклор как художественный язык («Бессмертный Кощей»). При этом принципиально меняется роль диалекта: от основной среды текста к стилевому маркеру и далее к его фактическому отсутствию при сохранении народной образности и интонации.

Образ рассказчика оказывается не просто носителем речи, но главным источником и организатором игрового начала. Речевая маска Барахвостова — с её противоречиями хвастуна-мудреца, честного лжеца, «дурака», побеждающего жизнь, — порождает языковую игру как форму народной эпистемологии, в которой «правда» и «бухтина» равно открывают истину. Ерш Ершович, лишённый самоиронии, — языковая игра как социальный диагноз. Солдат и Леший в «Кощее» — языковая игра как ценностная альтернатива.

Игровое начало в произведениях Белова выполняет следующие взаимосвязанные функции: культуросохраняющую (фиксация уходящего диалекта, жанров и образов народной культуры), жанрообразующую (конституирование бухтины, байки и народной пьесы как жанров), комическую (от добродушного самоиронизирования к сатире и философской иронии), характерологическую (речевые портреты персонажей), контактоустанавливающую (создание эффекта живого рассказывания), миромоделирующую (воссоздание народной картины мира с её приоритетами смекалки, практической мудрости и иронии) и сатирическую (развенчание административного и демагогического через столкновение их языка с языком народным).

Помимо языковой игры, сохранение и трансляция фольклорной традиции у Белова осуществляются на уровне поведенческих моделей персонажей. Композиционно эта традиция проявляется в названиях глав-«тем» «Бухтин», большинство которых представляют собой пословицы и устойчивые формулы («народную мудрость»), произносимые самим рассказчиком, — то есть формульность устного жанра переносится с уровня реплики на уровень структуры произведения. На уровне персонажа Барахвостов реализует устойчивый для сказки и анекдота тип героя-«дурака»: его наивное или нелепое на первый взгляд поведение в эпизодах женитьбы, исправления косоглазия Виринеи и уклонения от должности бригадира закономерно оборачивается практической удачей, а отдельная реплика о жене,

идушей «всю жизнь поперёк», сжато отсылает к мотиву бытовой сатирической сказки о супружеском противостоянии. В пьесе-сказке «Бессмертный Кощей» та же модель — простодушный страж, чьё благодушие используется против него, — получает обратный эмоциональный знак: наивность Солдата оборачивается удачей не для него самого, а для антагониста. Это смещение знака показывает, что фольклорные поведенческие схемы у Белова не просто воспроизводятся, а переосмысляются в зависимости от жанровой природы и идейной задачи конкретного произведения.

Наконец, игровое начало у Белова есть способ художественного познания противоречий эпохи. Столкновение советского и народного, казённого и живого, административного и органичного. Всё это проигрывается через язык, а не через прямые авторские оценки. В этом и есть особое достоинство беловского метода: он доверяет языку больше, чем тезису, и потому его художественный мир убедительнее многих прямолинейных высказываний о судьбах деревни и народной культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование было посвящено изучению игрового поведения персонажей и языковой игре как механизма сохранения и трансляции фольклорной традиции в прозе В.И. Белова. В качестве материала для анализа были избраны три произведения из малой прозы писателя: «Бухтины вологодские завиральные» (1969), «Рыбацкая байка» и пьеса-сказка «Бессмертный Кощей» (1978). Их выбор определялся как жанровым разнообразием — бухтина, байка, авторская пьеса на сказочном материале, — так и концентрированным присутствием народной традиции на разных уровнях, которая в этих текстах выступает не факультативным украшением, а структурообразующим принципом.

Первая глава была посвящена теоретическому обоснованию исследования. Рассмотрение фольклора как особой формы словесного творчества показало, что его специфика — устность, вариативность, коллективность, синкретизм — принципиально отличает его от авторской литературы, однако не исключает между ними непрерывного диалога. Как показывает теория, разработанная в трудах А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, М.М. Бахтина, народная традиция питает авторский текст, а литература, в свою очередь, способна сохранять и переосмыслять фольклорные жанры, образы и приёмы в новых исторических условиях. Именно этот процесс — сознательного обращения к фольклору в авторском творчестве — принято обозначать термином «фольклоризм». Применительно к прозе Белова он принимает особую форму: писатель не стилизует народную речь извне, а воспроизводит её изнутри, как человек, органически укоренённый в той же культурной почве.

Был рассмотрен теоретический аппарат изучения игрового начала. Вслед за В.З. Санниковым игровое начало понимается в данной работе как осознанное и намеренное отступление от нормы. Как речевой, так и поведенческой. Оно рассчитано на восприятие и понимание адресатом. В фольклоре игровое начало реализуется на всех уровнях: фонетическом

(звукопись, аллитерация, диалектное произношение), лексическом (каламбур, гипербола, эвфемизм, паремии), грамматическом (намеренные нарушения нормы, инверсия) и жанровом (игра с ожиданиями слушателя, «ненадёжный рассказчик»). При этом в народной традиции языковая игра несёт не только эстетическую функцию: за ней стоят архаические представления о магической природе слова, о карнавальном «перевернутом» мире, о смехе как онтологической силе.

Вторая глава была посвящена анализу игрового начала в произведениях Белова. Рассмотрение «Бухтин вологодских завиральных» показало, что языковая игра здесь строится прежде всего на диалектной основе: воспроизведение вологодского говора (формы «конешно», «чево», «нонешний», «ыгы», «трупёрды»), диалектная лексика с авторскими примечаниями («варзать», «вомелы», «тюмы», «лошник», «сгузать»), гиперболы-небывалыщины (оводы, уносящие телёнка, солнце на верёвке, уха из закипячённого омута). Особое место занимает окказионализм «хавос сердца». Это придуманная Барахвостовым болезнь как способ уклониться от бригадирства. Метатекстовая сцена поиска «пропавшей бухтины», где сам жанр становится персонажем.

Анализ «Рыбацкой байки» раскрыл иной механизм игрового начала. Восходя к древней традиции сказаний о Ерше Ершовиче, произведение превращается в сатирическую притчу о социальном типе демагога. Игровое начало строится на столкновении фольклорного сюжета с советской бюрократической речью: апелляция Ерша к «окончанию на "у"» как юридический аргумент, жалоба лещей в жанре советской коллективной челобитной, каламбур «рыбнадзор» в применении к рыбам, финальная реплика «того же калиберу». Слово у Ерша принципиально оторвано от истины и превращено в инструмент обмана.

В пьесе-сказке «Бессмертный Кощей» (1978) игровое начало выстроено на принципе снижения: каждый из мифологических персонажей (Баба-Яга, Водяной, Кощей, Леший) говорит не высоким сказочным языком, а бытовым

просторечием или советской канцелярщиной. Кощей второго акта отдаёт приказы («Разжаловать. Направить на делянку. Паёк усилить»), Баба-Яга ворчит по-крестьянски, Солдат говорит поговорками, Леший — поэтическими монологами о живом лесе как антитезе кощейвой казённой. Условие бессмертия от Смерти — «не делать добрых дел» — раскрывает философскую суть языковой игры: Кощей бессмертен, пока говорит языком зла.

Также был осуществлён сравнительный анализ, выявивший эволюцию игрового начала в творчестве Белова: от органичного воспроизведения народной речи изнутри (сказ Барахвостова) через сатирическое переосмысление фольклорного сюжета (байка о рыбах) к авторской философской пьесе, использующей фольклор как художественный язык. Показано, что образ рассказчика является главным источником игрового начала, а система гиперболы, иронии, пародии и контраста образует единый художественный механизм, обеспечивающий равновесие комического и серьёзного.

Проведённый анализ позволяет сформулировать главный вывод исследования: игровое начало в прозе Белова является не столько приёмом сохранения фольклорной традиции, сколько самим способом её существования в авторском тексте. Фольклор у Белова живёт не потому, что писатель описывает народные обычаи или воспроизводит фольклорные сюжеты: он живёт потому, что народное слово со всей его игровой, комической, магической природой становится самой тканью повествования. Там, где есть эта игра, в языке ли, в действии ли, там есть народная традиция.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с расширением материала: игровое начало в более крупных прозаических формах Белова — в «Привычном деле», «Ладе», «Кануне» — остаётся практически неизученной. Представляется также плодотворным сопоставительный анализ беловской языковой игры с поэтикой его современников-«деревенщиков» — В.М. Шукшина, В.Г. Распутина, В.П. Астафьева, — что позволило бы уточнить место Белова в общей картине русской литературы второй половины XX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Научная и учебная литература

1. Аркатова Т.Е. Национальный образ мира в прозе В.И. Белова: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. — Владивосток, 2008. — 198 с.
2. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки: В 3 т. / Под ред. В.Я. Проппа. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
3. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. — М.: Индрик, 1994.
4. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. — Л.: Наука, 1983. — 188 с.
5. Белов В.И. Бессмертный Кощей: пьеса-сказка // Белов В.И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. — М.: Роман-газета, 2011. — С. 327–380.
6. Белов В.И. Бухтины вологодские завиральные // Белов В.И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. — М.: Роман-газета, 2011. — С. 431–468.
7. Белов В.И. Рыбацкая байка // Белов В.И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. — М.: Роман-газета, 2011. — С. 469–480.
8. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Художественная литература, 1972. — 470 с.
9. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.
10. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
11. Богатырёв П.Г., Якобсон Р.О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырёв П.Г. Вопросы теории народного искусства. — М.: Искусство, 1971. — С. 369–383.

12. Большакова А.Ю. Нация и менталитет (феномен «деревенской прозы»). — М.: Наследие, 2000. — 296 с.
13. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 404 с.
14. Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. — М.: Индрик, 2000. — 432 с.
15. Виноградов В.В. О художественной прозе. — М.; Л.: Государственное издательство, 1930. — 191 с.
16. Витгенштейн Л. Философские исследования / Пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. I. — М.: Гнозис, 1994. — С. 75–319.
17. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. — Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1996. — 215 с.
18. Дворянова Н.В. Художественное постижение истории и современного состояния семьи в творчестве В.И. Белова 1960–1970-х годов: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. — М., 2008. — 184 с.
19. Ершов Л.Ф. Три портрета: Очерки творчества В. Астафьева, Ю. Бондарева, В. Белова. — М.: Советский писатель, 1985. — 336 с.
20. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. — 5-е изд., испр. и доп. — Назрань: Пилигрим, 2010. — 485 с.
21. Земская Е.А. Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения. — М.: Наука, 1987. — 239 с.
22. Земская Е.А., Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. Языковая игра // Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. — М.: Наука, 1983. — С. 172–214.

23. Ильин А.А. Русская литература в контексте отечественных православных традиций. — Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет, 2000. — 234 с.
24. Королева С.Ю. Художественный мифологизм в прозе о деревне 1970–90-х годов: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. — Пермь, 2006. — 211 с.
25. Крижановский Н.И. Художественная реализация категории соборности в «малой» прозе В.И. Белова 60–90-х годов XX века: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. — Краснодар, 2004. — 178 с.
26. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.
27. Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырков Н.В. Смех в Древней Руси. — Л.: Наука, 1984. — 295 с.
28. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.
29. Мартазанов А.М. Идеология и художественный мир «деревенской прозы»: В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев, Б. Можаяев: диссертация доктора филологических наук: 10.01.01. — СПб., 2007. — 398 с.
30. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976. — 407 с.
31. Митрофанова И.Н. Мифо-фольклорная и древнерусская традиции в повестях В.Г. Распутина: автореферат диссертации кандидата филологических наук. — М., 1991. — 24 с.
32. Мяло К.Г. Оборванная нить: Крестьянская культура и культурная революция // Новый мир. — 1988. — № 8. — С. 245–258.
33. Недзвецкий В.А., Филиппов В.В. Русская «деревенская» проза. — М.: Московский государственный университет, 1999. — 268 с.
34. Никифоров А.И. Сказка, ее бытование и носители // Капица О.И. Русская народная сказка. — М.; Л., 1930. — С. 7–55.

35. Новожеева И.В. Концепция человека в деревенской прозе 1960–1980-х годов: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. — Брянск, 2007. — 189 с.
36. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. — 4-е изд., доп. — М.: Азбуковник, 1999. — 944 с.
37. Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. — М.: Наука, 1975. — 194 с.
38. Померанцева Э.В. Русская народная сказка. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — 128 с.
39. Потебня А.А. Слово и миф. — М.: Правда, 1989. — 624 с.
40. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. — Л.: Academia, 1928. — 152 с.
41. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. — 2-е изд. — М.: Лабиринт, 1998. — 512 с.
42. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. — М.: Лабиринт, 1997. — 285 с.
43. Пропп В.Я. Русский героический эпос. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. — 603 с.
44. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. — СПб.: Наука, 1994. — 239 с.
45. Разувалова А.И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 616 с.
46. Сальникова Я.В. Художественная картина мира в прозе В. Белова: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. — Воронеж, 2011. — 201 с.
47. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 544 с.

48. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 552 с.
49. Селезнёв Ю.И. Василий Белов: Раздумья о творчестве и судьбе писателя. — М.: Советская Россия, 1983. — 176 с.
50. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974. — 509 с.
51. Соколова Л.В. Духовно-нравственные искания писателей-традиционалистов второй половины XX века: диссертация доктора филологических наук: 10.01.01. — СПб., 2005. — 421 с.
52. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Академический проект, 2001. — 990 с.
53. Тamarченко Н.Д. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.
54. Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. 4 / Гл. ред. Б.М. Волин и проф. Д.Н. Ушаков. — М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1940. — 1500 с.
55. Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. — М.: Индрик, 1995. — 512 с.
56. Тупичева М.П. Сказ в творчестве В. Шукшина и В. Белова // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. — 1987. — № 2. — С. 19–24.
57. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Высшая школа, 2002. — 437 с.
58. Цивьян Т.В. Дом в фольклорной модели мира // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 464. Труды по знаковым системам. Т. X. Семиотика культуры. — Тарту, 1978. — С. 65–85.
59. Чеботарева И.В. Идея соборности в прозе В.И. Белова: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. — М., 2002. — 189 с.

60. Широкова Л.В. Проза В.И. Белова в контексте русской литературы 80-х — 90-х годов XX века: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. — Вологда, 2004. — 198 с.
61. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. — М.: Академический проект; Парадигма, 2005. — 224 с.
62. Якобсон Р.О. Работы по поэтике / Сост. и общая ред. М.Л. Гаспарова. — М.: Прогресс, 1987. — 464 с.
63. Яусс Г.Р. История литературы как провокация литературоведения / Пер. с нем. // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 12. — С. 34–84.

Электронные ресурсы

64. Тамарченко Н.Д. Теория литературы [Электронный ресурс]. — URL: http://kyiv-heritage-guide.com/sites/default/files/Тамарченко_Теория_литературы.pdf (дата обращения: 01.03.2025).
65. Хализев В.Е. Теория литературы [Электронный ресурс]. — URL: http://library.lgaki.info/2019/Хализев_Теория_литературы.pdf (дата обращения: 01.03.2025).