

LITERATUROZNAWSTWO

ŻANNA NIEKRASZEWICZ-KAROTKAJA

Анималистические гротески в фольклоре и литературе славянских народов как художественный антидепрессант и релевантный элемент культурной грамотности

Animalistic grotesques in Slavic folklore and literature
as artistic antidepressants and a relevant element of cultural literacy

Abstract. Songs with animalistic motifs are widely represented in the traditional culture of Slavic peoples. Songs with bird motifs clearly predominate, as most of them were originally connected with the archaic ritual of the bird wedding. In the course of their centuries of use, their erotic context has been reduced, and their social and didactic motifs have been strengthened. Embodied primarily in the form of grotesques (Czesław Hernas), these songs became an essential element of the cultural literacy (Eric Donald Hirsch) of the people and formed the basis of ethnopedagogy. The playful character and life-like plot collisions played a role of a peculiar psychotherapeutic means, which is confirmed by the reviews of ethnographers, as well as writers, who processed the folklore plots. In the culture of the Slavic peoples of the new time, the songs with bird motifs were most widespread, although the ritual of a bird wedding survived only among the Sorbs from Lusatia. Animalistic grotesques contributed to the socialization of a person, their awareness of themselves within various models of collective identity. This is why such poems and songs are especially relevant in the sphere of modern recreational culture, including in the field of preschool pedagogy.

Keywords: animalistic grotesques, bird motifs, ethnopedagogy, cultural literacy, bird wedding rites, Slavic folklore, literary treatments of folklore plots, Christmas carol, socialization

Żanna Niekraszewicz-Karotkaja, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, zhanek@amu.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0001-9544-2159>

Современная техногенная цивилизация, развивающаяся в трансконтинентальных рамках, обеспеченная сверхскоростными возможностями перемещения и передачи информации, зачастую вступает в конфликт с естествен-

ными психосоматическими особенностями человека. Текущая пандемия COVID-19 выявила данную проблему со всей очевидностью. Оказалось, что нормальное функционирование социокультурной сферы может быть напрямую связано с сохранением человека в его совокупности психомоторных функций. Именно поэтому специалисты разных областей обратились к исследованию „поля коррелирующих с психотерапией форм культуры” (см. Vasilůk 81).

Наиболее уязвимыми перед глобальными изменениями социосферы оказываются дети и подростки, нередко контактирующие с живой природой лишь в рамках посещения зоологического или ботанического сада. В условиях отторжения ребенка, прежде всего городского, от природы и патриархального уклада жизни своего народа исследователи считают значимой задачей современности актуализацию традиционных форм народной культуры. Это в первую очередь фольклор, а также возникшие на его основе литературные произведения, сохраняющие глубинную связь с национальными архетипами мышления.

Ощущению психологического комфорта личности содействуют ключевые слова и мотивы национальной культуры, формирующие понятие культурной грамотности (*cultural literacy*). Это фундаментальное для современной гуманитарной науки понятие предложил американский литературовед Эрик Дональд Хирш. В предисловии к составленному им в соавторстве с Джозефом Ф. Кеттом и Джеймсом Трефилом *Словаре культурной грамотности* (*The New Dictionary of Cultural Literacy*, 2002) дается определение данного термина:

Cultural literacy, unlike expert knowledge, is meant to be shared by everyone. It is that shifting body of information that our culture has found useful, and therefore worth preserving. [...] Cultural literacy is the context of what we say and read; it is part of what makes Americans American (Hirsch, Kett, Trefil X).

Продолжая рассуждения американских исследователей, можно сказать, что и общеизвестные в конкретном культурном ареале анималистические мифологемы, символы и аллегории релевантны национальной идентичности. В этом смысле (если продолжить рассуждения в стиле американских ученых) русского русским делают, кроме всего прочего, *Чижик-пыжик* и *Серенький волчок*, белоруса белорусом – *Кура-шчабятюра* и *Мушка-зелянушка*, поляка поляком – *Kurka złotopiórka* и *Miś Uszatek*.

Веслав Пшибыла обращаясь к семантике звериных мотивов в искусстве, рассматривает животных в качестве субъекта конструктивной коммуникации. Ссылаясь на высказывание Жана Шевалье, он подчеркивает, что образы животных в сфере культурного производства не носят автотелического ха-

рактера, они играют роль своеобразного медиа-ресурса в процессе познавательной деятельности человека. Каждое животное, появляющееся в наших снах или представленное в произведении искусства, есть частица нас самих, соединенных или готовых соединиться с этими животными в гармоничном единстве личности (см. Przybyła 238–239).

Знакомые с детства популярные анималистические образы национального фольклора, известные персонажи народных сказок и песен и в XXI веке остаются активно востребованными в разнообразных формах рекреативной культуры (см. Gulâeva 196), широко используются в рекламных слоганах. Трудно, конечно, выделить самый важный для современного человека жанр устного народного творчества. Однако исследователи лемковских народных песен отмечают, что именно песенный фольклор фиксирует доминанты духовной жизни народа, в нем закодированы национальные обычаи, верования, традиции, нормы человеческих взаимоотношений. „По сути, фольклорная традиция отличается своеобразным символическим метаязыком, в котором отражается духовный мир человека” (Vakarûk, Panc’o 12). Особую роль в этом смысле играют образы-символы, причем последние влияют на языковое развитие личности. Так, по мнению исследовательницы казацкого фольклора Галины Мыкытив, „символизация фольклорных образов не только формирует свою особую систему, но и выходит за ее пределы, проникает в общеязыковое пространство, укореняется в нем, формируя важные особенности национальной языковой картины мира” (Мукутиw 152).

В фольклоре и литературе различных народов мира широко используются образы различных птиц, зверей и насекомых в качестве художественного иносказания. Анималистическая символика выступает в самых разнообразных содержательных и функциональных контекстах. Шире всего представлены именно птичьи мотивы. Даже в культовом турецком сериале *Великолепный век (Muhteşem Yüzyıl, 2011)* актриса Мерьем Узерли в роли Хюррем-султан поет украинскую колыбельную песню *Люлі, люлі, люлі, налетіли гулі*. Действительно, у белорусов, русских и украинцев детям пели колыбельные о том, как прилетали куры или голуби (*гули*); при этом либо ставился вопрос, чем можно покормить этих птиц, либо сами птицы обсуждали, чем они будут кормить ребенка. Общеизвестными народно-песенными образами выступают голубь и голубка как символ преданной любви, птичьи крылья как символ стремления к воссоединению влюбленных и многие другие (см. Burak; Мукутиw). Соответствующие мотивы фольклорного происхождения широко проникали в литературу.

Достаточно вспомнить, что среди самых популярных русских гаданий Василий Жуковский в начале своей баллады *Светлана (1813)* упоминает обычай кормить курицу „счетным зерном”, т. е. точно подсчитанным числом

зерен (Žukovskij 24): таким образом девушка стремилась узнать, когда она выйдет замуж. Ян Чечот, собиравший белорусский фольклор, одновременно насыщал птичьими образами свои собственные поэтические произведения (см. Kohan). Фольклорный материал дополнялся произведениями детских писателей, благодаря чему в культурное сознание детей вошли такие персонажи, как *Тараканище* (из сказки Корнея Чуковского) или *Koziolak Matolek* (из комиксов Корнеля Макушинского и Марьяна Валентиновича). В связи с большим объемом материала ограничусь здесь презентацией анималистических образов из народных песен, а также упомяну некоторые наиболее релевантные примеры их литературной рецепции.

Если в современном детском фольклоре и детской литературе представлены разнообразные анималистические образы, то при углублении в историю обнаруживается явное преобладание в народных песнях птичьей символики. Это не случайно, ведь еще Александр Афанасьев подчеркивал исключительное положение в мифологии славян преданий о птицах. Ученый отмечал, что свойства птиц, обладавших необыкновенной быстротой и силой удара, были приписаны природным стихиям, и наоборот: „[...] с птицами были соединены мифические представления, заимствованные от явлений природы” (Afanas'ev 491). Примеры особенной, почти магической связи человека с птицами – от Франциска Ассизского до Оскара Милоша – хорошо известны в истории (см. Ponarski 86–94).

Кроме того особое значение в культуре разных народов имели обряды и традиции, воплощающие идею символической женитьбы птиц, а также (реже) зверей и насекомых (Brednich 618–622). В двух предыдущих статьях мною были проанализированы художественные аллегории обряда лужицких сербов *Ptaći kwas* в связи с традицией звериных гротесков у других славянских народов (см. Nekraševič-Karotkaja 2019), а также функциональные аспекты бытования таких песен в фольклоре северо-западных и восточных славян (см. Nekraševič-Karotkaja 2022). Были сделаны выводы о типологической связи песен, сопровождавших некогда обряд птичьей свадьбы, с традицией звериных гротесков в культуре восточных славян, а также о моделировании в этих песнях социальных стратегий и коллективных ролей при помощи аллегорий и символов.

Цель данного исследования – презентация текстов песен с анималистическими мотивами в фольклоре и литературе северо-западных и восточных славян как существенной составляющей культурной грамотности и духовного наследия этих народов, изучение функциональных особенностей их бытования и путей дальнейшей (в первую очередь литературной) рецепции, а также выявление позитивных аспектов их использования в современных социокультурных условиях.

Образная и художественная специфика рассматриваемых текстов позволяет объединить их термином *анималистический гротеск*. Авторство термина „гротеск” (*groteska*) принадлежит польскому литературоведу Чеславу Хэрнасу, выделившему названный жанр в рамках исследования так называемой совизджальской литературы (*literatura sowizdrzalska*). Рассматривая „совизджальский” памятник периода позднего Барокко *Relacja o zwierzętach niektórych*, ученый сопоставил его со славянскими песнями о том, как четверовали комара либо о том, как комар умер, упав с дуба, и многими другими. Сопоставляя разные жанры поэзии позднего Барокко, Хэрнас пришел к выводу, что *Relacja...* по своей природе ближе к этим звериным, птичьим, комариным гротескам, чем к диалогам влюбленных: „Właśnie te groteski zwierzęce, ptasze, komarze bliższe są Relacji o zwierzętach niektórych, niż dialogi kochanków” (Hernas 361). В этой же статье исследователь предложил некоторые основные характеристики жанра гротеска:

W grotesce popularne, oczywiste, prymitywne prawdy społeczne czy realia ulegają przekształceniu, ponieważ wchodzą w nowy kontekst językowo-semantyczny. Groteska atakuje powszechne nawyki skojarzeniowe, łamie ustalone związki przyczynowo-skutkowe, nadaje przedmiotom, czynnościom, sytuacjom atrybuty, które nie są zgodne z powszechnym doświadczeniem społecznym (Hernas 364).

[В гротеске популярные, очевидные, примитивные социальные истины или реалии трансформируются, попадая в новый лингвистический и семантический контекст. Гротеск разрушает привычные ассоциации, нарушает установленные причинно-следственные связи, наделяет объекты, действия, ситуации атрибутами, которые не согласуются с обычным социальным опытом (Здесь и далее перевод мой – Ž.N.-K.).]

Следует отметить, что в случае рассматриваемых здесь анималистических гротесков не всегда идет речь о сознательном разрушении ассоциаций и нарушении причинно-следственных связей. Гораздо чаще есть основание вести речь о ролевом замещении тех социальных субъектов, которые в этих ассоциациях и связях задействованы. Поэтому такие тексты чаще всего носят аллегорический характер.

Целесообразность использования термина „гротеск” мотивируется, кроме всего прочего, тесной связью этого жанра с дидактическими задачами. Так, полонистка Барбара Матусьяк определяет гротеск как „форму неочевидного поучения” (Matusiak 15). Именно эта характеристика наряду с основным жанровым признаком гротеска – комизмом – свойственна всем без исключения песням с анималистическими мотивами. В современном социокультурном пространстве эти песни уже практически не связаны с народными обрядами. Как было отмечено выше, обряд птичьей свадьбы, представленный, по мнению этнографов, в архаической культуре большинства

народов мира (Schön, Scholze 453), сохранился в культурном бытовании до сегодняшнего дня только у лужицких сербов (во всяком случае, в европейском ареале).

Кроме того, даже на том непродолжительном историческом отрезке, в течение которого тексты этих песен фиксировались собирателями фольклора, можно заметить их значительную идейно-содержательную эволюцию. В сохранившихся на сегодняшний день текстах звериных гротесков намеренно акцентирован социальный и коммуникативный аспект, который актуализируется обычно в контексте темы банкета (чаще всего свадебного) с распитием спиртных напитков. При этом изначально свойственный обрядным песням о свадьбе птиц/зверей/насекомых эротический мотив редуцирован или практически полностью исключен.

Прочитав первую строфу наиболее известной песни, сопровождающей отправление обряда птичьей свадьбы у лужицких сербов:

’Lajće, nowa wjec so stała,
Słyšće, chceće zrozemić!
Sróka je sej muža ’zała
A budže so woženić (Hawpt, Smoler 256).

[Смотрите, какая новая весть! Послушайте, [если] хотите понять! Сорока выбрала себе мужа и собирается выйти замуж.]

Составители фольклористического собрания *Pjesnički hornych a delnych Lužiskich Serbow* (1841–1843) Леопольд Хаупт и Ян Арношт Смолер отмечали сходство этой песни с немецкими народными песнями о птичьей свадьбе – *Vogelhochzeit*. Самой известной из них до сегодняшнего дня является популярная песня об одной птице, решившей отпраздновать свадьбу в зеленом лесу, – *Ein Vogel wollte Hochzeit machen in dem grünen Walde*. В свадебном торжестве принимали участие разнообразные птицы и звери, причем каждый гость выполнял определенные обязанности либо обозначал различные ситуации взаимодействия. По такому же принципу развивается сюжет и в серболужицкой песне. Однако если немецкая песня начинается и заканчивается как аллегорический нарратив в форме третьего лица, то первая и вторая строки серболужицкой песни содержат в себе императив и не соответствуют преобладающей нарративной организации песни *Ptaći kwas*.

Обращение к слушателям с предложением „посмотреть, какая новость случилась” выглядит здесь несколько чужеродно, поскольку зачин с предложением „увидеть/услышать, какая новость случилась” более характерен для народных песен, исполняемых в период Рождества, – так называемых колядок. Именно в них широко используется понятие „новой радости” или „дивной новости” (т. е. Рождества Христа). Достаточно вспомнить популярную

польскую колядку *Dzisiaj w Betlejem wesola nowina* или восточнославянскую колядку *Нова радость/радасць/радiсть стала*. Предположительно в процитированной серболужицкой песне, несмотря на сохранение формальной привязки к теме свадьбы, наблюдается функциональная контаминация с колядной песней. Именно поэтому в первой строфе присутствует императивная форма второго лица глагола.

Многие народные песни, изначально привязанные к конкретному обряду, в дальнейшем могли использоваться в различных этнокультурных ситуациях. На факт вариативности и полифункциональности народных песен указывали многие исследователи. Так, Петр Богатырев считал ошибочными представления о тесной, раз и навсегда установленной связи народной песни с определенной традицией, ритуалом, отмечая ориентированность любой песни на импровизацию. „Устное фольклорное произведение, – писал исследователь, – изменяется в зависимости от той ситуации, при которой происходит его исполнение” (Bogatyrev 397).

Полифункциональность мотива птичьей свадьбы подтверждается также материалами польского фольклора. Мария Борејшо отмечает упоминание различных птиц в более чем 30 польских колядных песнях (Borejszo 192). При этом орел как центральный для польской культурной памяти символ всегда выступает королем, но не всегда выступает женихом. Однако в случае польского фольклора чаще всего идет речь о колядных песнях именно с птичьими мотивами.

Так, в сборнике *Kantyczki. Kolędy i pastoralki* (1904) представлен текст песни (*kolęda* 99), основная часть которой представляет собой нарратив о свадьбе Орла, женившегося на Гусыне. Следом за ними упоминается даже вторая пара брачующихся: Сокол и Утка. Однако начало песни не оставляет сомнения в том, что это действительно колядная песня:

Narodził się Zbawiciel, wszyscy Go witają.
I ptaszęta i zwierzęta Jemu cześć oddają.
Żeniło się z dawnych lat ptastwa bardzo wiele,
A król Orzeł jako pan sprawował wesele.
Pojął sobie panią Gęś, Sokół panią Kaczkę,
A małeńka Cyraneczka była im za szwaczkę etc. (Miarka 144).

Фактура текста создает впечатление, что две первые строчки были механически присоединены к уже бытовавшей ранее песне о птичьей свадьбе. Данную гипотезу подтверждает, во-первых, цитированная выше статья Хэрнаса, где ученый приводит начало подобной песни из петербургской рукописи: „Dawnych czasów żeniło się ptastwa bardzo wiele, / A pan orzeł jako król sprawował wesele” (Hernas 361). Во-вторых, аналогичный вариант песни

о свадьбе Орла размещен в Интернете в рамках польского проекта *Muzyka odnaleziona*. Это песня в исполнении Хелены Голишек, жительницы деревни Карчмиска возле города Ополе-Любельске. Здесь, как и в цитируемой Хэрнасом петербургской рукописи, мотив птичьей свадьбы представлен в чистом виде, без контаминаций¹: „Bardzo dawno przed laty było ptastwa niewiele, / A król Orzeł król ptaków wyprawiał wesele” (*Helena Goliszek*, электронный ресурс).

Особый интерес представляет завершение этой песни: „Tak to wyglądało to orle wesele, / Bo było lasów dużo, w nich ptastwa niewiele” (*Helena Goliszek*, электронный ресурс). Несмотря на наличие антонимичных конструкций в различных вариантах песни (в сборнике Кароля Мярки и в петербургской рукописи – *ptastwa bardzo wiele*, в исполнении Хелены Голишек – *ptastwa niewiele*), в обеих версиях проблематизируется фактически одна и та же ситуация. В песне из сборника *Kantyczki* и из петербургской рукописи упоминаются многие птицы (*ptastwa bardzo wiele*), которые решили жениться. Песня в исполнении Хелены Голишек рассказывает о том, что самих птиц было немного (*było ptastwa niewiele*), хотя было много лесов. И в том, и в другом случае бракосочетание представляется как позитивная экзистенциальная стратегия: в первом случае – как модель оптимальной социальной организации большого сообщества, во втором случае – как стратегия выживания малого сообщества. Возможно, именно из-за своей экзистенциальной целесообразности и социальной заданности как обряд птичьей свадьбы, так и его песенное сопровождение приобрели особое значение для малого народа лужицких сербов, на что обращали внимание многие исследователи (см. Nawka 53). Социальный мотив проступает здесь не просто достаточно четко, но постепенно он начинает преобладать над собственно свадебным мотивом.

Контаминация мотива свадьбы с темой Рождества Христова в польских колендах с птичьими мотивами происходила, видимо, не в последнюю очередь из-за того, что птицы в этих песнях собираются на так называемые *gody*. Это слово имеет в польском языке несколько значений:

- 1) *uroczysta, wystawna uczta, zwłaszcza weselna*,
- 2) *zabawa, radość*,
- 3) a) *Święta Bożego Narodzenia*;
b) *okres czasu od Bożego Narodzenia do Trzech Króli*,
- 4) *parzenie się zwierząt* (Lehr-Splawiński 993).

И слово *kwas* в верхнелужицком языке, и слово *gody* в польском обладают сложной семантикой. Подобным образом птичьи гротески выявляют свое

¹ При цитировании не передаются региональные особенности польского языка исполнительницы.

содержательное и функциональное разнообразие, и тема птичьей свадьбы далеко не всегда играет в них определяющую роль.

Довольно часто на первое место выходит тема изготовления и употребления хмельного напитка. Именно это мероприятие становится мотивацией для сбора птиц. Так, Збигнев Хойновский, анализируя мазурскую песню *We-sele ptaszki* (опубликованную в газете „Nowiny” за 1889 год), не дает никаких сведений о ее связи с каким-либо обрядом (Chojnowski 290). Хотя в начале песни сохраняется общий тезис о женитьбе птиц, однако в дальнейшем он теряется, и в тексте выступают скорее участники процесса пивоварения, а не гости на свадебном торжестве:

W dobre lata żeniło się ptaszki bardzo wiele,
Orzeł będąc wielkim królem zrządził im wesele.
Stara wrona piwo warzy w śniadawej kapelce,
Szczygieł jej wodę donosi w pstrokatej kamizelce (Chojnowski 290).

Из контекста песни вообще невозможно понять, какие же птицы, собственно говоря, заключают брак: Орел здесь представлен скорее организатором свадебного торжества.

Аналогичную ситуацию размыwania собственно темы свадьбы наблюдаем в восточнославянских песнях с птичьими мотивами. Русская народная песня про синичку начинается описанием подготовки к варке пива, а также самого этого процесса с его участниками:

За морем синичка не пышно жила,
Не пышно жила, пиво варивала;
Солоду купила, хмелю взаймы взяла.
Черный дрозд пивоваром был,
Сизый орел винокуром слыл (Rosanov 44).

Тема бракосочетания возникает лишь в связи с появлением „незваной” совы, которая привела снегиря. Все птицы начинают его спрашивать, почему он не женится. Снегирь перечисляет разных птиц, аргументируя при этом невозможность заключения брака с ними, начиная от близкородственных связей (несомненный след запрета на инцест) и заканчивая индивидуальными особенностями характера потенциальной „невесты”. Интересно, что заканчивается эта русская песня (как и серболужицкая песня о птичьей свадьбе) сменой нарративной перспективы:

Есть за морями перепелочка,
Та мне ни матушка, ни тетушка,
Ту я люблю и за себя возьму.
Здравствуй хозяин со хозяйскою (Rosanov 44).

Обращение в конце к хозяину и хозяйке – характерная черта колядных песен, когда колядующие в конце просят их одаривать (см. Novak 165–166). Следовательно, русская песня о синичке, как и польские песни с птичьими мотивами, могла использоваться в рамках празднования Рождества Христова. С другой стороны, традиционная для этой песни мелодия напоминает типичную русскую плясовую „с выходом”: она начинается обычно в более медленном темпе, что позволяет участникам праздника выйти из-за стола и подготовиться к танцам.

Русская песня про синичку, варившую пиво, интересна еще и тем, что в ней представлен мотив бедных пирующих. Василий Чернышев в статье, посвященной Пушкину, упоминает стихотворение поэта *Зимний вечер*. Нарратор, обращаясь к няне, просит ее: „Спой мне песню, как синица тихо за морем жила”. Известный русский этнограф и фольклорист Павел Шейн недоумевал, почему у Пушкина здесь стоит слово „тихо”, которого нет в текстах данной песни (Сєрнушев 91). Однако в процитированном выше фрагменте песни есть выражение „не пышно”: оно, как и слово „тихо”, может иметь значение „скромно, бедно”.

Тема бедности нередко сопровождает песни с птичьими мотивами, причем не только в славянском фольклоре. Так, в одном из вариантов немецкой песни о приглашении разных птиц, зверей и насекомых на свадьбу (*Tierhochzeit*) женихом является нищий: *Wideler wedele, hinter dem Stadteler halt der Bettelman Hochzeit* [Виделе-веделе, нищий за городом празднует свадьбу]. Бедняком представлен также воробей из белорусской песни *Птушыны бал*, сохранившейся в рукописном сборнике ксендза-иезуита Доминика Рудницкого (1676–1739). По сюжету песни воробью было очень жалко добавить в пиво щепотку хмеля, а ради улучшения своего благосостояния он приглашает на банкет (нигде в тексте нет упоминания о свадьбе) лишь зажиточных гостей. Самого же себя воробей называет словом *худак*, которое в белорусских диалектах как раз и служит для обозначения бедняка (Brazguno 784). Подобным образом, давая общую характеристику польским колендам с птичьими мотивами, Мария Борейшо отмечает, что они, как правило, представляют тесно связанный с польскими реалиями уклад жизни беднейшей части общества: „[...] reprezentują z regu ły nurt plebejski (ludowy) silnie związany z polskimi realiami” (Borejszo 203).

Таким образом, в песнях разных западно- и восточнославянских народов с участием птиц варьируются мотивы свадьбы и хмельной пирушки, кроме того, может присутствовать мотив бедности. В польском фольклоре песни с птичьими мотивами использовались в качестве колядных, что позволяло насыщать их библейским контекстом. Все перечисленные выше мотивы присутствуют в разных песнях с большей или меньшей частотностью. Это

зависело, скорее всего, от эстетических и дидактических установок собирателей фольклора, фиксировавших данный текст.

При наличии всевозможных содержательных и функциональных комбинаций есть также общие для всех звериных гротесков характеристики. Все они носят шуточный, юмористический характер, даже если в них идет речь о болезни и смерти. Гротеск здесь не только жанр, но и основной художественный прием. В любом случае исполнение этих песен предполагало задачу развеселить публику. Сами исследователи ощущали тот невероятный заряд оптимизма, который они в себе содержали.

Так, Неедон, представив в упомянутой выше статье несколько песен о птичьей свадьбе, прибегает к довольно странному, на первый взгляд, для научной статьи замечанию: „Doch hier soll nicht weiter von diesen Liedern gehandelt werden, so spasshaft und angenehm zu lesen und zu hören sie sind” [Но не будем слишком долго рассуждать об этих песнях: читать и слушать их – в самом деле увлекательное и приятное занятие] (Needon 27). Ученый будто бы сознательно ограждает себя от магического воздействия подобных текстов, которые способны полностью переключить внимание реципиента на себя. Тем самым немецкий ученый признал огромный потенциал эмоционального воздействия на слушателя, которым обладают анималистические гротески.

Есть несколько скрытых факторов, объясняющих эту магию воздействия. Сюжетную динамику всем разновидностям анималистических гротесков придавало наличие обязательного для них описания конфликта, столкновения противоборствующих сил. Конфликтная ситуация возникает, как правило, на фоне изображения мирной созидательной работы и после появления конкретного зачинщика беспорядков. В роли нарушителя спокойствия могут выступать самые разные птицы: от крупных (стервятник, аист) до самых маленьких (воробей, синица). Так, согласно серболужицкой песне, *nichtó njebje bole* ‘něwny hać tón mlody srokopel [не было никого более сердитого, чем молодой жулан-сорокопут] (Наврт, Smoler 258). В песне *Ptači kwas* мотив конфликта и столкновения появляется как минимум восемь раз: черный дрозд и перепел напились, а серая цапля ругалась с ними из-за этого; овсянка дала затрещину синице, зарянка сцепилась с зябликом и т. д. Хулиганы и бузотеры мешают другим участникам веселья.

Стремление к конфликтам подвергается осуждению. Это может быть даже весьма радикальная идея поджарить и съесть невоспитанных гостей, как в песне *Ptači kwas*:

Ja pak dżeržu cylje za to:
Zo tych ljeńšich hoscow bych,
Dyż mój zołdk ma žadosć na to,
Mjel škli wopečenych wšjech (Наврт, Smoler 259).

[Но теперь я твердо уверен в том, что мои гости оказались бы гораздо лучше, если бы я всех их поджарил на сковороде – лишь бы мой желудок проявил охоту!]

В польской колядной песне необходимость усмирения бунтовщиков подкрепляется авторитетом молодоженов:

Pan Orzeł z panią Gęsią chcąc to uspokoić,
Krwii rozlewu takiego nie chcieli dozwolić (Miarka 145).

[Господин Орел и госпожа Гусыня стремились остановить всё это и не хотели допустить такого кровопролития].

В целом в большинстве хорошо сохранившихся песен с птичьими мотивами реализуется та сюжетная схема, которую сформулировал Збигнев Хойновский применительно к мазурской песне: „Аkcja opowiadanki rozwija się od obrazu zgodnej pracy i współdziałania do scen rozgardiaszu, nieporozumienia, wzajemnej niechęci i gękoczynów” [Сюжет истории развивается от картины гармоничной работы и сотрудничества к сценам беспорядка, непонимания, взаимных обид и рукопашного боя] (Chojnowski 290). Введение темы конфликта становится организующим принципом песенного текста, благодаря чему он приобретает определенную архитектуру. Анализируя песню *Птушыны баль*, белорусский литературовед Адам Мальдзис указывал, что под несколько завуалированной птичьей аллегорией в ней угадываются реальные заботы и тяготы людей (Maldzis 118). Таким образом, именно в изображениях конфликта птичья аллегория раскрывается наиболее четко.

В анималистических гротесках могла быть представлена также драматическая ситуация, например, тяжелая болезнь члена сообщества и его последующая смерть. Реакции и действия аллегорических персонажей помогали реципиенту усвоить основные стратегии поведения даже в такой непростой экзистенциальной и социальной ситуации. Так, еще одна (судя по языковым особенностям, украинская) песня из собрания ксендза Рудницкого начинается мотивом умирания воробья:

Siw sobie worobeczyk na kuchni,
Da oczycy iomu podpuchly.
Oy werebeczyk, senno nemożesz,
Niewiedaiu, czy żyw budesz (Voznâk 251).

[Сел себе воробушек на кухне, да глазки у него подпухли. Ой, воробушек, ты сильно заболел, не знаю, выживешь ли ты].

В последней строфе дается совет в духе христианской этической парадигмы:

Nepłaczte werebeczyka, nie wyite
 Ale za niego Bohu sa molite.
 Wiecznaia pamięć wierebeczykowi,
 Naszomu nehdy druhowi (Voznák 251).

[Не плачьте по воробушку, не причитайте, а [лучше] помолитесь за него Богу. Вечная память воробушку, который был нашим другом].

Звериные гротески преследовали двойную задачу: развеселить реципиента и научить его чему-нибудь полезному в забавной форме. Вот почему подобные песни становились объектом фольклористических интересов не только светских, но и духовных особ. При этом обработчики фольклорного материала учитывали то обстоятельство, что реципиентом таких песен был прежде всего ребенок.

Белорусский и польский поэт, фольклорист и книгоиздатель Александр Рypiński [Aleksander Rypiński] приводит в своей книге *Białoruś* (1840) текст белорусской народной песни о многолетней службе у хозяина (пана), за которую работник по истечении разных периодов времени получал в награду курицу, гусыню, индюка:

Służu ja ū pana pòùtara leta,
 Wysłużu ja ū pana – kureczku za jeta.
 Maja kureczka zlatapióreczka
 Po dwaru chodzić, kurczat wodzić,
 Chwost nadymaje, pana pocieszaje etc. (Rypiński 155–156).

Автор книги сопровождает текст песни своими комментариями, касающимися его прагматики.

Pieśń ta jak-kolwiek głupia, ma jednak swój cel – oswaja bowiem dziecko z nazwiskami domowego ptastwa i bydłat – uczy rozróżniać ich rozmaite głosy, i do ich wymawiania nałamuując język, ćwiczy zarazem młodą jego pamięć, pilnując ściśle w tej piosnce całego następstwa wysłużonych u Pana darów, których im więcej się nagromadzi, tem trudniej dziecku je spamiętać – a ile razy się omyli w porządku, niańka każe mu znowu piosnkę od początku zaczynać, póki się to jemu zupełnie nie sprzykrzy – a tak śmiejąc się s swoich błędów i rozpoczynając toż samo po dziesięć razy, dziecię niechące się bawi i uczy (Rypiński 155–156).

[Эта песенка, какой бы глупой она ни была, все же имеет свое предназначение – ведь она знакомит ребенка с названиями домашних птиц и скота, учит различать их голоса, тренирует язык ребенка в их произношении, а также упражняет память малыша. Ведь в этой песенке строго соблюдается вся череда подарков пана, и как только ребенок ошибется в порядке, няня заставит его снова начинать песню с самого начала, пока ему это не надоест. Таким образом, смеясь над своими ошибками и начиная одно и то же по десять раз, ребенок невольно играет и учится].

Многokrатно исполняя анималистические гротески, дети не только запоминали названия птиц и животных, но также обращали внимание на те примеры поведенческих стратегий – как позитивных, так и негативных, – которые были в них представлены. Сам же гротескный контент поддерживал хорошее настроение. Ощущение веселой атмосферы происходящего отмечают современные реципиенты упомянутой выше белорусской песни *Курашчабятура*. На YouTube можно найти видеозапись исполнения современной ее версии – *Як служыў жа я ў пана дыя на перша лецейка-лета* – учащимися минской гимназии № 20. Один из слушателей оставил комментарий следующего содержания: „Аж душачка ад парога да прыпечка заскакала!” (*Belaruskaâ narodnaâ pesnâ „Kura-ščabâtura”*, электронный ресурс).

В незамысловатых на первый взгляд текстах шуточных, плясовых, колыбельных, застольных или детских песен была зашифрована информация воспитательного характера. Так, последним подарком „пана” в процитированной выше белорусской песне оказалась девушка, которая „напілася, лезла з печы, забілася”. Важная экзистенциальная тема осуждения пьянства и рационального выбора спутника жизни вплетается в развлекательный анималистический контекст, но оседает в памяти реципиента. Ведь, по мысли Рыпиньского, „to pierwiastkowe wychowanie silnie wpływa na całą moralność dalszych lat życia ludzkiego” [эти основы воспитания оказывают сильное влияние на нравственность в течение всей дальнейшей жизни] (Рыпи́нскі 161–162). Видимо, именно благодаря своему мощному воспитательному потенциалу обряд *Ртаці kwas* (вместе с его песенным контентом) начиная с 60-х годов XX века стал одним из важнейших пунктов воспитательной программы в детских садах и начальных школах Лужицы (Schön, Scholze 453).

Возвращаясь к книге Рыпиньского, отмечу, что он, как и Неедон, обратил внимание на особое очарование песен с птичьими мотивами, неизменно создающих благоприятный эмоциональный настрой реципиента. Так, цитирование начального фрагмента белорусской песни „Ріра kaszu waryła, / на прыпечку saliła, / [na] usich dzieciej dzialila” [Маленькая птичка кашу варила, на шестке солила, на всех детей делила] исследователь сопровождает следующим комментарием: „Prócz rytmu i nóty, nic w nich dowcipnego nie widziemy – pochwalić tu jednak należy, jako w piosnkach śpiewanych dla dzieci, niewinność treści i wyrażen” [Кроме рифмы и ритма, мы не видим в них ничего остроумного – однако здесь, как и в детских песнях, достойна похвалы невинность содержания и выражения] (Рыпи́нскі 160).

В контексте данного исследования упомяну еще один текст, зафиксированный Александром Рыпиньским в разделе, посвященном плясовым песням:

„Czyżyk, czyżyk! hdzie ty byū?”
„Za rekoiu – wodku piū! –
Wypiū czarku, wypiū dźwie:
Zaszumiela-ū haławie!..
Wypiū czarku druhuju:
Wybraū dzieuku – lubuju” (Рыпиński 160).

Факт фиксации данного текста в книге Рыпиньского позволяет поставить точку в многолетней дискуссии русских исследователей по поводу этиологии популярной песенки *Чижик-пыжик, где ты был? На Фонтанке водку пил*. Совершенно очевидно, что возникшая в Петербурге песня не является оригинальным образцом русского городского фольклора, а появилась как очередное звено в истории рецепции популярной восточнославянской песенки. Гротескный образ Чижика позволяет на эмоциональном уровне акцентировать традиционную для сатирической поэзии тему пьянства. Как и в многочисленных литературных воплощениях темы пьянства, в этой песне выделены два основных момента, на которые направлена сатира. Это, во-первых, резкое изменение внутреннего состояния человека под воздействием алкоголя („зашумела ў галаве”), а также утрата пьяницей нравственных ориентиров („выбраў дзеўку – любую”). Таким образом, под развлекательной внешней оболочкой народная песня несла информацию дидактического характера.

Вот почему анималистические мотивы, и в первую очередь мотив собирания птиц, был востребован в литературе разных народов. Сюжет птичьего парламента воплотил в литературе еще в XIV веке английский писатель Джеффри Чосер (*Parliament of Fowls*, 1382). Поэт эпохи Просвещения, ксендз-иезуит Михал Корицкий (1714–1781) представил в своей поэме *Птичий сейм* (*Avium comitia*) в виде птичьей аллегии элекционный сейм 1764 года, на котором был избран последний король Речи Посполитой Станислав Август Понятовский. Фабульный стержень произведения – *comitia aligerum populum* [сейм крылатого народа] (Koguski 1), на который слетаются все птицы, начиная от синицы, совы, вороны и заканчивая попугаем. После многочисленных горячих дебатов, вероломных нападений и ожесточенных схваток они приходят к согласию и избирают королем орла. В данном случае причина выбора автором именно такой аллегии вполне понятна: орел – центральный геральдический символ, релевантный всему историческому контексту Речи Посполитой.

Следует обратить внимание на то, что именно ксендзы из ордена *Societas Jesu* делают птичьи аллегии существенным элементом практики эстетического познания: Доминик Рудницкий – в процессе записывания и, возможно, обработки народных песен, Михал Корицкий – в процессе создания

собственной политической аллегории. Очевидно, и тот, и другой были уверены в огромном художественном потенциале дидактического воздействия этих аллегорий, тесно связанных с традициями устно-поэтической культуры польского, белорусского и украинского народов. Анималистические гротески широко представлены также в фольклористических собраниях двух деятелей белорусского культурно-национального возрождения – Адама Гонория Киркора и Евфимия Карского (см. Nekraševič-Korotkaâ 281).

Обратился к указанной традиции также выдающийся русский поэт, филолог, критик, публицист Корней Иванович Чуковский, создав детскую сказку в стихах *Муха-цокотуха*. Эта веселая стихотворная история первоначально называлась *Мухина свадьба*. Главная героиня Муха-Цокотуха пошла на базар, купила самовар и пригласила на чай разнообразных насекомых: тараканов, букашек, блошек, пчелу. Во время веселого чаепития появляется Паук, который захватывает Муху в плен и хочет ее погубить. Спасителем Мухи становится Комар. Финал сказки представляет сцену свадьбы с танцами: „Веселится народ – / Муха замуж идет / За лихого, удалого, / Молодого Комара!” (Lunin 41).

В этой, казалось бы, незатейливой литературной обработке обращают на себя внимание два обстоятельства. Во-первых, воспоминания Корнея Чуковского о том, как писалась *Муха-Цокотуха*.

У меня, – признавался писатель, – были такие внезапные приливы счастья, совершенно ни на чем не основанные. Именно тогда, когда моя жизнь складывалась не очень-то весело, вдруг наперекор всему находили на меня приливы какого-то особенного возбуждения. Такое настроение у меня было 29 августа 1923 года, когда я, придя в нашу пустую квартиру, семья была на даче, почувствовал, что на меня нахлынуло какое-то особое вдохновение. „Муха, Муха-Цокотуха, / Позолоченное брюхо [...]”. Я едва успевал записывать на клочках бумаги каким-то огрызком карандаша. И потом, к стыду своему, должен сказать, что когда в сказке дело дошло до танцев, то 42-летний, уже сидящий человек, стал танцевать сам. И это было очень неудобно, потому что танцевать и писать в одно и то же время довольно-таки трудно (Gendlin 94).

В связи с этими откровениями Чуковского вспоминаются слова немецкого исследователя Ричарда Неедона об огромном удовольствии и наслаждении, которые доставляло ему изучение поэтических текстов о птичьей свадьбе.

Второе обстоятельство, на которое следует обратить внимание в связи с *Мухой-Цокотухой*, – год написания: 1923. Именно в то время в Советском Союзе приобрела особую популярность и завоевала многочисленных приверженцев (даже в среде интеллектуальной элиты) так называемая „теория стакана воды”. Согласно ей взаимоотношения между мужчиной и женщиной трактовались как элементарное стремление к удовлетворению естественных сексуальных потребностей. Иными словами, утверждалась мысль, что заняться сексом так же легко, как выпить стакан воды.

Весьма вероятно, что Чуковский, разносторонне образованный человек, знал о традиции звериных гротесков в традиционной культуре многих европейских народов. И он решил создать свое собственное воплощение хорошо известной аллегорической модели, прагматика которой была связана с задачей формирования у реципиентов позитивных экзистенциальных стратегий. В данном случае на повестке дня стояла пропаганда семейной жизни, а не свободного секса. Но эта пропаганда осуществляется ненавязчиво, в шутиливой форме, так же как и в незамысловатых на первый взгляд текстах звериных гротесков была зашифрована информация воспитательного характера. Скорее всего, воспитательные интенции в текстах народных песен значительно усиливались после их обработки просветителями-иезуитами либо учеными-этнографами.

Avium comitia Михала Корицкого и *Муха-Цокотуха* Корнея Чуковского представляют две различные модели рецепции анималистического гротеска. Эти примеры свидетельствуют о том, что трансформация основного аллегорического образа (орла, комара) зависела от конкретного этнографического и социокультурного контекста, а также от задач автора. Если же говорить об эволюции фольклорных мотивов в более широком смысле, то даже при наличии жанровых трансформаций как народные песни, так и литературные произведения с использованием гротескных анималистических образов в содержательном отношении удовлетворяли всем функциям традиционных народных ритуалов, которые перечисляет Юлия Хамрина: функции социализации, функции социальной интеграции и дифференциации, психотерапевтической функции, а также функции сохранения социальной памяти общества (Hamrina 53). Фактически, сама прагматика анималистического фольклора выявляет свои способности приобретать значение самостоятельного ритуала.

Как фольклорные анималистические гротески, так и их литературные обработки служат целям презентации наиболее общих типов социального и психологического взаимодействия, к которым относятся сотрудничество, сострадание, взаимопомощь, дружеская поддержка, но также удаление ссоры, конфликты и физическое противостояние. Художественный и рекреативно-игровой контекст лучше всего помогает реципиенту оценить правомерные и неправомерные действия, не вызывая при этом чувства отторжения, как в случае подчеркнуто дидактического нарратива.

Подводя итоги, следует обратить внимание на некоторые основные моменты. Анималистические гротески в фольклоре северо-западных и восточных славян могли быть изначально связаны с архаичными дохристианскими обрядами, однако в процессе бытования активно насыщались социально-этическим и воспитательным содержанием. В Новое время они стали полифункциональными, их семиотическая структура приобрела подвижность, что

позволило постепенно переориентировать их в сферу интеллектуального развития и воспитания детей. Эти песни приобрели игровые элементы и стали эффективным средством генерирования положительных эмоций. Аллегорические образы зверей, птиц и насекомых служат на сегодняшний день в первую очередь формой скрытого поучения, пропаганды позитивных жизненных стратегий, причем в неизменной юмористической и развлекательной форме.

Прагматика славянских песен с анималистическими мотивами переместилась в Новое и Новейшее время из сферы традиционной обрядности в сферу этнопедагогики. Анималистические гротески представляют собой не просто средство развития мнемонических способностей детей, но также являются привлекательной формой художественного дискурса, наглядно моделируя позитивные и негативные жизненные стратегии. В процессе рецептивно-эстетического освоения таких песен возникает неизменное чувство радости, что подтверждают отзывы и оценки работавших с ними этнографов и литераторов. Способность создавать позитивный эмоциональный фон делает их особенно ценными для использования в образовательном и культурном пространстве эпохи глобализации, а их социализирующий потенциал может оказаться эффективным средством противостояния различным видам депрессий и эмоциональных расстройств.

Наиболее известные анималистические образы-символы постепенно стали частью национальной картины мира, они играют важную роль в формировании культурной грамотности в рамках многих культурных контекстов евразийского сообщества. Вот почему этнографы и писатели, начиная с эпохи Просвещения, активно осваивали и использовали аллегорический контент анималистических гротесков. Способность к моделированию различных социальных ролей, насыщенность эмоциональным позитивом делает эти песни и стихи незаменимым материалом развивающего обучения, что определяет целесообразность их широкого использования в процессе дошкольного и начального образования. Кроме того, песни и стихи с анималистическими мотивами могут быть широко использованы в современном образовательном пространстве как комфортный в эмоциональном отношении эстетический канал кросс-культурной коммуникации.

Библиография

- Afanas'ev, Aleksandr. *Poëtičeskie vozzreniâ slavân na prirodu. Opyt sravnitel'nago izučeniâ slavânskikh predanij i verovanij, v svâzi s mifičeskimi skazaniâmi drugih rodstvennyh narodov.* T. 1. Moskva, Tip. Gračeva i Komp., 1865.
- Belaruskaa narodnaa pesnâ „Kura-ščabâtura”. Web. 10.08.2021. www.youtube.com/watch?v=yp-IccxkPm4E.

- Bogatyrev, Petr. *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*. Moskva, Iskusstvo, 1971.
- Borejszo, Maria. *Staropolskie kołedy. Cud betlejemskej nocy w relacji autorów „Kantyczek karmelitańskich” w XVIII wieku*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- Brazgunoŭ, Aláksandr, red. *Slavánamoŭnaá paèziâ Válikaga Knástva Lítóuskaga XVI–XVIII stst.* Minsk, Belaruská navuka, 2011.
- Brednich, Rolf Wilhelm, red. *Enzyklöpedie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. T. 13: *Suchen – Verführung*. Berlin, de Gruyter, 2010.
- Burak, Romaniá. „Fol'klornij universum Pričinnoi Tarasa Ševčenka”. *Narodoznavečì zošiti*, 2 (128), 2016, s. 352–361.
- Chojnowski, Zbigniew. „Wesele ptasząt. Piosenka mazurska (edycja z komentarzem)”. *Prace Literaturoznawcze*, 1, 2013, s. 289–295.
- Černyšev, Vasilij. „Puškin sredi tvorcov i nositelej ruskoj pesni”. *Puškin i ego sovremenniki: sbornik naučnyh trudov*, vyp. 38–39. Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1930, s. 82–94.
- Gendlin, Leonard. *Perebirať starye bloknoty*. Amsterdam, Izd-vo „Gelikon”, 1986. Web. 10.10.2021. www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/vospominaniya/masterovoj-ruskoj-literatury.
- Guláeva, Veronika. „Razvitie tvorčeskogo voobraženiá u detej doškól'nogo vozrasta sredstvami fol'klora”. *Artpedagogika i artpsichologiá v vek innovacij: materialy III Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii v ramkah Vserossijskogo Festivalá nauki (Moskva, 11-12 okťabrâ 2021 g.)*. Red. T.V. Hristidis. Moskva, MGIK, 2021, s. 195–200.
- Hamrina, Ūliá. „Sposoby i puti transformacii ritualov v sovremennom obšestve”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 347, 2011, s. 53–56.
- Haupt, Leopóld, Jan Ernst Smoler, Hrsg. *Pjesnički hornych a delnych Lužiskich Serbow [...] Prjeni džjel. Pjesnički hornych Lužiskich Serbow = Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz [...]. Erster Theil. Volkslieder der Wenden in der Oberlausitz*. Grimma: bei J.M. Gebhardt, 1841.
- Helena Goliszek. *Muzyka odnaleziona*. Web. 28.06.2021. www.muzykaodnaleziona.pl/goliszek-helena.
- Hernas, Czesław. „Proza sowizdrzalska epoki saskiej”. *Ze studiów nad literaturą staropolską / Studia staropolskie*. T. 5. Red. Kazimierz Budzyk. Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1957, s. 353–371.
- Hirsch, Eric Donald, Joseph F. Kett, James Trefil. *The New Dictionary of Cultural Literacy*. Boston–New York, Houghton Mifflin Company, 2002.
- Kohan, Taccána. „Fal'klornaá asnova vobrazau ptušak u paèziì Ána Čáčota”. *Fal'klor i sučasna kul'tura, u 2-h č.* Rėd. İvan Roŭda i inš. Minsk, BDU, 2011, s. 153–154.
- Korycki, Michaelis, S.J. *Carmina*. Polociae, Typis Academicis SJ, 1817.
- Lehr-Spławiński, Tadeusz. *Trzaski, Everta i Michalskiego słownik języka polskiego*. T. 1: A–K. Warszawa, Księgarnia Wydawnicza Trzaski, Everta i Michalskiego, 1935.
- Lunin, Viktor, red. *Skazki veka dlá samyh malen'kih*. Moskva–Minsk, „Polifakt”, 1994.
- Mal'dzis, Adam. *Na skryžavanni slavánskikh tradycij: Litaratura Belarusi perahodnaga peryádu (drugáá palavina XVII–XVIII st.)*. Minsk, Navuka i tėhnika, 1980.
- Matusiak, Barbara. „Groteska – temat na czasie: groteska – geneza i ewoluowanie terminu”. *Polonistyka*, 5, 2020, s. 14–21.
- Miarka, Karol (układ.). *Kantyczki. Kołedy i pastoralki w czasie Świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane z dodatkiem pieśni przygodnych w ciągu roku używanych*. Mikołów–Warszawa, Nakładem Karola Miarki, 1904.
- Mykytiw, Hałyna. „Hudožn'o-obrazna paradigma simvoliv v ukraїns'kih kozac'kih piśnáh”. *Visnik Zaporiz'kogo nacional'nogo universitetu. Filologični nauki*, 2, 2008, s. 146–152.

- Nawka, Blasius. „Über Sinn und Ursprung der Lausitzer Vogelhochzeit”. *Lětopis*, 6/7, 1964, s. 43–54.
- Needon, Richard. „Die Lausitzer Vogelhochzeit”. *Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde*, 6, 1931, s. 24–28.
- Nekraševič-Karotkaja, Žanna. „Der Brauch der Vogelhochzeit und Lieder mit Vogelmotiven in der Folklore der nordwest- und ostslawischen Völker: Pragmatische und funktionale Aspekte”. *Lětopis*, 1 (69), 2022, s. 3–20.
- Nekraševič-Karotkaja, Žanna. „Hudožestvennyje allegorii serbolužickogo obráda *Ptači kwas* i tradiciá zverinyh groteskov v poétičeskoj kul'ture slavjanskich narodov”. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 75, 2019, s. 269–296.
- Novak, Valáncina. „Máscovaâ specyfika kalándarna-abradavaga fal'klora Karmânščyny”. *Tradycyjnaâ kul'tura i dzieci: prablema ètnavyhavannâ: materyály V Rěspublikanskaj navuk.-prakt. kanf.* Red. Valáncina Gryškevič et al. Minsk, ÌVC Minfina, 2018, s. 164–170.
- Ponarski, Zenowiusz. *Przyjacieł Litwy i ptaków: wokół Oskara Miłozza. Paryż – Wilno – Kowno*. Wilno, Znad Wilii, 2017.
- Przybyła, Wiesław. „Kulturowa semantyka motywu zwierząt”. *Teksty Drugie*, 3 (129), 2011, s. 238–252.
- Rozanov, Ivan, red. *Russkie pesni XIX veka*. Moskva, Goslitizdat, 1952.
- Rypiński, Alexander. *Białoruś. Kilka słów o poezji prostego ludu téj naszéj polskiej prowincii; o jego muzyce, śpiewie, tańcach, etc.* Paryż, Księgotłocznia J. Marylskiego, 1840.
- Schön, Franz, Dietrich Scholze, red. *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen, Domowina-Verlag, 2014.
- Vakarük, Lûdmila, Stefaniâ Panc'o. „Zoonimični simboli v etnomovnij kartini svitu (na materialii lemkiwskoi pisni)”. *Filologija. Movožnavstvo. Naukovi pracì*, 136 (148), 2011, s. 8–12.
- Vasilük, Fedor. „Kul'turno-antropologičeskie usloviâ vozmožnosti psihoterapevtičeskogo opyta”. *Kul'turno-istoričeskaâ psihologija*, 3 (1), 2007, s. 80–92.
- Voznâk, Mihajlo. „Ĺz s'pivanika Dominika Rudnic'kogo”. *Zapiski naukovogo tovaristva imeni Ševčenka*. T. 150, 1929, s. 243–252.
- Žukovskij, Vasilij. *Ballady*. Moskva, Detskaâ literatura, 1981.