

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 398.8

DOI: 10.17223/22220836/32/8

Н.А. Урсегова

### К ПРОБЛЕМЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА СЮЖЕТНО-МОТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ ЕВРОПЕЙСКО-РУССКИХ И СИБИРСКИХ ВАРИАНТОВ СВАДЕБНОЙ ПЕСНИ «ВЬЮН НА ВОДЕ»

*В статье представлен сравнительный анализ образного мира и сюжетно-мотивной композиции европейско-русских и сибирских вариантов русской свадебной песни «Вьюн на воде», которая исполнялась в момент приезда жениха и передачи ему невесты в венчальный день. Цель статьи – апробация комплексного подхода в анализе фольклористических текстов, сочетающего сравнительно-исторический, структурно-типологический, структурно-семиотический, этнолингвистический методы исследования для выявления мифологических истоков песенных обрядовых текстов, их жанровой атрибуции, определения отличительных характеристик двух региональных версий обрядовой песни.*

*Ключевые слова: сравнительный анализ, комплексный подход, сюжетно-мотивная композиция, свадебный фольклор, мифология.*

Реализация комплексного подхода, требующего привлечения знаний из смежных научных дисциплин в анализе фольклорных явлений – одно из актуальнейших и перспективных направлений отечественной фольклористики. Среди ключевых идей этого подхода – слияние собственно филологических и музыковедческих методов анализа музыкально-поэтического текста, реализуемое в данной работе при сравнительном анализе сибирских и европейско-русских односюжетных вариантов свадебной песни «Вьюн на воде» (далее – «Вьюн»). Полученные в ходе музыковедческого анализа данные интерпретируются в контексте сравнительно-исторического (А.Н. Веселовский, Е.М. Мелетинский, Б.Н. Путилов), структурно-типологического (В.Я. Пропп), структурно-семиотического (А.К. Байбурин, Г.А. Левинтон) и этнолингвистического / комплексного (Н.И. Толстой) подходов.

Русские старожилы-сибиряки придают важное значение исполнению во время свадебного обряда песни «Вьюн», в которой изображается одна из важных обрядовых ситуаций – приезд жениха и передача ему невесты в венчальный день (обряд бранья). В сознании участников момент передачи невесты жениху отождествлялся с главной идеей свадьбы и символизировал необратимость совершавшегося действия. У староверов Алтайского горного округа, не признававших официального (после реформ патриарха Никона) церковного обряда, браньё замещало венчание [1. С. 195]. После него все собравшиеся отправлялись в дом жениха, где и совершался обряд окручивания невесты [Там же. С. 196]. Таким образом, реальная передача невесты жениху

соответствует символическому переходу невесты из одной социовозрастной группы в другую (девушка – женщина), из одного рода-племени в другой (свой род / семья – род жениха), что в целом позволяет отнести русский свадебный обряд к «обрядам перехода» [2. С. 137].

В ряду других обрядов жизненного цикла, таких как похороны, родины, свадебный обряд может быть отнесен к так называемым «серединным» обрядам, в которых смерть и рождение могут быть выражены только символически (в «рамочных» обрядах жизненного цикла смерть и рождение представлены и реально, и символически) [3. С. 7].

«Девушка, достигшая половой зрелости, впоследствии в свадебном обряде – невеста, переходила в новую социальную категорию. По древним представлениям, такой переход был возможен только через прекращение добрачного существования, то есть через умирание» [2. С. 92]. За «временной» / условной смертью следует ее рождение, «воскресение» в новом качестве. Следовательно, обряд браньё – это центр, переломный момент народной свадьбы, выполняющий в некоторых случаях функцию, которая позднее стала дублироваться совершением церковного / христианского обряда венчания (так называемая полиморфность элементов культуры).

Таким образом, основное смысловое содержание «Вьюна» – это повествование о приезде жениха в дом невесты в день свадьбы и требование ее (невесты) передачи жениху; песня является по сути дела описанием и изображением двух первых эпизодов бранья (встреча жениха и выводы невесты).

Можно предположить, что песенные варианты «Вьюна» по отношению к обряду бранья выступают скорее всего как вторичное, более позднее явление – символ музыкального ряда [4]. Поэтому исполнение «Вьюна» в большинстве случаев строго приурочено к обряду, однократно воспроизводится на свадьбе, но при этом внутреннее его месторасположение может варьироваться: исполнение песни может 1) опережать обряд (песня-«тезис»), 2) сопровождать обряд (песня-«комментарий»), 3) завершать обряд (песня-«резюме»). В тех случаях, когда исполнение песни либо опережает реальное действие, либо следует за обрядом, мы имеем дело с песенной «имитацией» обряда. При совпадении исполнения песни и совершения обряда можно наблюдать усиление основной семантики, параллельное действие обрядового символа в трех обликах (по Н.И. Толстому) – реально-предметном, действенном (акциональном), вербально-речевом / музыкальном [5].

В результате сбора материала нами было выявлено более 50 вариантов «Вьюна», из них 25 музыкальных записей. При этом учитывался опубликованный материал (в том числе дореволюционные записи конца IX – начала XX в.), а также неопубликованный архивный.

Анализ географической распространенности песни «Вьюн» показал, что наибольшее количество записей приходится на регион Севера и Северо-Запада России. Несколько реже он встречается в средней полосе России и Поволжье. Единичные записи «Вьюна» обнаружены на юге России. В Сибири, в районах традиционного проживания старожильского населения, на огромной территории от Уральских гор до Дальнего Востока он бытует повсеместно: в Томской, Курганской, Омской, Кемеровской, Новосибирской, Читинской областях; в Красноярском, Хабаровском, Алтайском краях; в Якутии и Туве. Основные очаги распространения этого песенного сюжета пока-

зывают, что сибирские варианты «Вьюна», скорее всего, восходят к севернорусской песенной традиции: песенный репертуар жителей Русского Севера стал распространяться в Поволжье, на Урале, в Сибири, Дальнем Востоке в конце XVI – XVIII в. в результате переселенческого движения.

Варианты песни «Вьюн» известны с разными зачинами:

1) Вьюн на воде извивается / Вьюн над водой извивается / Вьюн на реке извивается / Вьюн во реке извивается / Не вьюн по реке узвивается / Вьюн на воде узвивается / Вьюн на воде увиваетца / Вьюн по речке извивается / Не вьюн по реке возвивается / Голубь над водой увивается / Орёл над водой увивается / Не гусь на плоту умывается.

2) В Волге вода разливается / По лугу вода разливается / Вода по лугам разливается / Волга-река разливается / Река у ворот разливается / Пы реке разливалась вода.

3) Не вьюн во лужьях возвивается / Вьюн у ворот расстилается / По лугу трава расстилается / Сад на горе расстилается / Сад на горе развивается / Во саду хмель увивается / Хмель у лясу осыпается.

4) Зять челом бьёт перед тещею / Иван у ворот он похаживает.

Проблема жанровой атрибуции конкретного песенного текста до сих пор является в фольклористике значимой, узловоей. «Любое фольклорное произведение может быть прочитано и понято должным образом лишь в рамках жанровой системы, которой оно принадлежит» [6. С. 15]. В жанровой классификации русских обрядовых песен, выполненных Ю.И. Кругловым, «Вьюн» отнесен к разряду лирических песен. Однако проанализировав довольно большое количество песенных вариантов «Вьюна» (различных локально-региональных и исторических версий), следует высказать ряд возражений и дополнений, касающихся жанровой атрибуции этой песни. В связи с тем, что жанры, разновидности обрядовых песен существовали не изолированно, а во взаимодействии, взаимовлиянии, то в одном песенном тексте могут быть обнаружены признаки разных жанров.

Основное содержание «Вьюна» (сюжетная ситуация, по И.В. Зырянову [7]) состоит в следующем: зять у невестиных ворот просит свое суженое-реженое; ему выводят коня, выносят сундук, а затем выводят невесту. Основная цель исполнения этой песни – создание определенной обрядовой ситуации – передачи невесты жениху в день свадьбы. Поэтому песня была приурочена к определенному моменту обряда и исполнялась однократно. Вышеперечисленные признаки характерны для ритуальных песен. Однако следует помнить о том, что ритуальные песни часто «небольшие по объему и маловыразительные в поэтическом отношении» [8. С. 19], чего нельзя в полной мере отнести к «Вьюну». Полные словесные тексты «Вьюна» объемны по размеру и многоэпизодны. Обычно песенный текст может быть разделен на три сюжетных блока-эпизода. В основе каждого эпизода песни лежит, как правило, одна и та же сюжетная ситуация; все эпизоды имеют и одинаковую пространственно-временную характеристику. Можно заметить, что все три эпизода имеют тождественную / сходную внутреннюю структуру. Выделим в каждом из них по 4 сюжетно-смысловых мотива (по А.Н. Веселовскому, мотив – простейшая повествовательная единица [9. С. 24–25]):

1) зачинная часть – введение (сад на горе расстилается, вьюн над водой увивается, зять у ворот убивается) – повествовательно-обобщенное описание

обстановки, «объективный» безличный рассказ о происходящем обрядовом событии в изложении как бы со стороны, от третьего лица; экспозиция-появление главного Героя этих событий;

2) просьба Героя (он просит свой дар, свое суженое, свое ряженое) – формулируется просьба, выясняется цель, ради которой Герой (жених) «убивается» у ворот;

3) ответ на просьбу Героя действием (вывели / вынесли ему дар);

4) реакция-оценка дара Героем (это не моё / это моё); дважды Герой отвергает дар, а на третий раз дар принимает, и на этом песенное повествование заканчивается.

Среди других характерных особенностей организации этой песни как жанра выделим те, которые могут быть свойственны сразу нескольким жанровым образованиям. Повествовательность и обобщенно-эмоциональный характер поэтического содержания, сочетающийся с ведением рассказа как бы со стороны, от третьего лица, – признаки лирического и ритуального жанров. Многоэпизодность, блочность строения песни может быть свойственна многим жанрам – лирическим, игровым, ритуальным. Все это свидетельствует о том, что песенные варианты «Вьюна» – явление сложное, полижанровое. Только выявив доминирующие функции песни, можно будет определить ее приоритетный жанровый стержень.

Рассматривая главную функцию лирических песен, Ю.Г. Круглов вполне справедливо считает, что они (свадебные лирические песни) «обращены к совершавшимся обрядам, но исполнители стремились выразить в песнях прежде всего свое отношение к ним» [8. С. 145]. Именно этим он и объясняет тот факт, что свадебные лирические песни могут быть приурочены к разным обрядовым моментам русской свадьбы. Такое понимание функции лирических свадебных песен и степени их приуроченности к обряду, безусловно, верное и корректное. Но повторим еще раз: анализируемая песня является строго приуроченной к конкретной свадебной ситуации – обряду браньё. К тому же в изучаемых песнях отсутствует какое-либо личностное отношение (положительное или отрицательное) исполнителей к происходящему свадебному ритуалу. Таким образом, функциональная характеристика «Вьюна» как жанра и выявленная высокая степень приуроченности песни уже позволяют не согласиться с отнесением Ю.Г. Кругловым таких образцов к лирическим песням. Обобщенно-нейтральный тон повествования и строгая приуроченность песни к конкретному обряду – атрибуты ритуальных песен, в частности, их юридически-бытовой разновидности. Что касается черт игровых песен, то в наиболее ярком виде их удалось обнаружить только в описании А.М. Листопадовым свадебного обряда донских казаков, в традиции которых было принято «разыгрывать» исполнение «Вьюна». Пока в горнице идет церемония прощания и благословления невесты, «жениховы поезжане, стоя в сенях, играют «Вьюн на воде». Играется песня эта требовательно, настойчиво, сопровождаясь боевыми выкриками и стуком в дверь. С этого момента женихова сторона уже не просит, а требует «дара своего – живого товара», обещанного по вчерашнему мирному уговору, требуя сдачи крепости целиком, а не одного «коня в седле», не одного сокола. После исполнения песни теща удовлетворяет требование зятя и уступает ему дочь [10. С. 215]. В данном случае речь может идти об одной из форм заключения брака – договор-

ном браке, а также об особом способе ведения диалога между партией жениха и партией невесты (подробнее об этом см. [11. С. 269–277]).

Подводя итоги, следует сказать, что:

1) в текстах «Вьюна» могут быть обнаружены черты как минимум трех песенных жанров – ритуального, лирического, игрового;

2) соотношение, функциональная значимость этих черт неравноценны; доминантными среди них являются признаки ритуальных песен, их юридически-бытовой разновидности;

3) в текстах «Вьюна» сочетается функциональность ритуальных песен (строгая приуроченность, однократность исполнения) с композиционными и художественными средствами, свойственными лирическим и игровым песням. Мнение Ю.Г. Круглова о том, что «конкретная целенаправленность художественного приема зависит от содержания жанра и его функции» [8. С. 217], подтверждает нашу мысль о том, что важнейшим показателем жанровой атрибуции текстов, а особенно обрядовых, является прежде всего их основная функция. При этом следует учитывать и то, что «обрядовый текст одновременно связан с актами обряда, в более широком плане – с назначением и смыслом этого обряда, с конкретными мифологическими представлениями, с планом психологическим и т.д.», т.е. то, что Б.Н. Путилов назвал «пучком связей» [6. С. 17].

Рассмотрение сюжетно-мотивного строения песенных текстов «Вьюна» позволяет обнаружить в них древние мифологические корни, сочетающиеся с более поздними обрядовыми явлениями. Разновременные коды, историческая многомерность образного мира этих песен уникальны и позволяют интерпретировать имеющиеся факты с различных точек зрения. Например, основная сюжетная ситуация песни «Герой просит / требует своё» вполне может быть рассмотрена с учетом мифологических аспектов. Жених = Герой бьётся у закрытых ворот = препятствие и требует свой дар = невесту. Для этого он прибывает к дому невесты = иной мир. Ему предлагается троекратный выбор = испытание Героя. Герой устраняет препятствия, успешно проходит испытания, получает невесту и признается противоположной стороной (родней невесты) главой новой семьи, и, следовательно, полноценным и зрелым мужчиной. Преодоление препятствия (ворот, чаще всего закрытых), троекратность выбора (конь, сундук, девица) вполне могут быть обозначены как элементы испытания Героя-юноши, характерные для мужской инициации и изображающиеся подобным образом в русских волшебных сказках (см. работы В.Я. Проппа).

Дом, закрытые ворота – широко известные универсальные символы. Дом – центр мира невесты, наиболее освоенная его часть. С этой идеей непосредственно связаны актуальные для свадьбы мотивы проницаемости / непроницаемости границ домашнего и остального пространства. В ритуале дом является еще и «сценической площадкой» [12. С. 275].

Еще одна интерпретация изучаемого песенного сюжета возможна с точки зрения отображения в нем в символической форме различных форм заключения брака – умыкание, купля-продажа, договор. В конкретных песенных текстах элементы различных форм заключения брака могут выявляться более или менее четко, что подтверждает мысль А.К. Байбурина о том, что «речь идет не о диахронной последовательности форм заключения брака, а о

синхронном существовании различных способов ведения диалога между двумя партиями. Разнообразие форм выражения одного и того же глубинного содержания – характерная особенность обрядовых и мифологических текстов» [11. С. 273–274].

Обрядовые тексты, как известно, обладают многоплановостью кода. Предлагаемые жениху дары в этой связи могут быть интерпретированы как «заместители» невесты. Обычно после того как согласие на замужество дочери было дано, переходили к обсуждению приданого невесты, которое называли сундуком или коробьём (одежда, обувь), а передаваемые в дар домашние животные назывались приданкой [13. С. 477]. Таким образом, конь или корова, сундук / короб и другое – все это приданое невесты, та составная часть дара, которая в обязательном порядке переходила в ведение жениха вместе с невестой. Налицо наличие некоторых элементов обряда, образных символов песенного текста, позволяющих свободно замещать, сокращать, расширять песенные образы в общей композиционной схеме песни. Сюжетно-текстовая / обрядовая ситуация одна, а ее конкретных реализаций – вариантное множество. В заключение отметим, что в песенных текстах «Вьюна» можно наблюдать концентрированное воплощение брачной тематики, встречающееся и в других жанрах русского фольклора – игровых и лирических песнях, сказке. В связи с этим целостное понимание смыслового плана этой свадебной обрядовой песни может быть вскрыто только в контексте традиции, с учетом символических образов и ситуаций различных уровней и жанров. Подтверждение нашей идеи находим в высказывании Е.М. Мелетинского, который считает, что «ритуальный эквивалент классической формы сказки – скорее свадьба (ритуал более молодой и индивидуализированный по сравнению с инициацией, с которой он отчасти связан генетически), так что есть доля истины и в утверждении о том, что инициация – ритуальный эквивалент мифа (и архаических форм сказки), а свадьба – развитой волшебной сказки» [14. С. 32].

Рассматривая строение сюжетной композиции «Вьюна», мы опирались на структурно полные, сюжетно-фабульно завершенные текстовые варианты. Такие варианты обычно состоят из трех сюжетных блоков.

Преобладание трехблочных сюжетных конструкций скорее всего связано с особенностями народного мировоззрения. «Число три некогда было пределом, дальше которого счет долгое время не выходил... „Три“ когда-то означало „много“, а „много“ означало то же, что и „сильно“, „очень“, то есть через множество означалась интенсивность» [15. С. 70]. Поэтому трудность предприятия и победы (получение невесты женихом) выражается через повторение, через число три.

Свободная взаимозаменяемость образов в блоках может быть связана со свободным выбором вариантов в возможном ряду перечислений. Причем количество блоков зависит от возможности смысловых вариантов. Повтор начальных стихов в каждом блоке оказывается буквальным, а ряд перечислений заканчивается тогда, когда появляется счастливый, наилучший исход.

Описанные выше особенности организации сюжетно-мотивной композиции «Вьюна», рассмотренные на сибирском материале, могут быть подтверждены аналогичными явлениями в европейско-русских вариантах. Отметим здесь отличительные черты двух региональных «прочтений» «Вьюна»:

1. Образный мир европейско-русских вариантов более унифицирован, традиционен в отличие от образной вариативности сибирских песен, среди которых особо выделяется образный мир алтайских образцов. В них обнаружено большее число индивидуальных образов, восходящих к образному миру русской волшебной сказки.

2. В европейско-русских вариантах наблюдается усиление описательности, повествовательности за счет использования расширяющих словесных элементов. Например, жениху выводят не простого коня, а «коня доброго, все служивского, во черкесском седле, в золотой узде» [10]. В сибирских вариантах традиционно звучит: «Вывели коня», а в одном европейско-русском варианте уточняется: «Шурин идет, он коня в седле ведёт» [16].

3. Сравнение полных сюжетно-композиционных схем сибирских и европейско-русских вариантов «Вьюна» позволяет сделать вывод о том, что сибирские и материковые традиции по полноте песенных текстов вполне сопоставимы. Так, а) выявлено равное количество схем, демонстрирующих полные сюжетные схемы текстов; б) «разрушенные» композиционные схемы присутствуют в записях второй половины XX в.; процессы разрушения сопоставимы по результатам изменений схемы в разных региональных стилях (во всех «разрушенных» образцах отсутствует логический конец повествования, а следовательно, не осуществляется главная обрядовая функция песни, совпадающая с идеей бранья – передачей невесты жениху); в) среди сибирских вариантов сохранилось больше образцов, в которых возможно восстановление полных сюжетно-композиционных схем песен.

### Литература

1. *Липинская В.А., Сафьянова А.В.* Свадебные обряды русского населения Алтайского округа // *Русский народный свадебный обряд : материалы и исследования.* Л., 1978. С. 180–201.
2. *Еремина В.И.* Ритуал и фольклор / отв. ред. А.В. Горелов. Л. : Наука, 1991. 206 с.
3. *Байбурин А.К.* Родинные обряды у славян // *Живая старина.* 1972. № 2. С. 7–9.
4. *Толстой Н.И.* Из грамматики славянских обрядов // *Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской культуре и мифологии и этнолингвистике.* М., 1995. С. 63–77.
5. *Толстой Н.И.* Вторичная функция обрядового символа // *Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской культуре и мифологии и этнолингвистике.* М., 1995. С. 167–185.
6. *Путилов Б.Н.* Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории // *Фольклор. Поэтическая система.* СПб., 1977. С. 14–22.
7. *Зырянов И.В.* Сюжетно-тематический указатель свадебной лирики Прикамья. Пермь : Перм. гос. пед. ин-т, 1975. 183 с.
8. *Круглов Ю.Г.* Русские обрядовые песни. М. : Высшая школа, 1989. 320 с.
9. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. 406 с.
10. *Листопадов А.М.* Песни донских казаков / под ред. Г. Сердюченко. М. : Музгиз, 1953. Т. 5. 360 с.
11. *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре : Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб. : Наука, 1993.
12. *Сумцов Н.Ф.* Символика славянских обрядов : Избранные труды. М. : Восточная литература РАН, 1996. 292 с.
13. *Русские.* М. : Наука, 1999. 828 с. (Народы и культуры).
14. *Мелетинский Е.М.* Миф и историческая поэтика фольклора // *Фольклор. Поэтическая система.* М., 1977. С. 23–41.
15. *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность: избр. статьи / сост., ред., предисл. и примеч. Б.Н. Путилова. М. : Наука, 1976. 325 с.
16. *Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина / изд. подг. З.И. Власовой.* Л. : Наука, 1983. Т. 1. 342 с.

**Natalia A. Ursegova**, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: urseg@yandex.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 32, pp. 76–84.

DOI: 10.17223/22220836/32/8

# **COMPARATIVE ANALYSIS OF THE STORY-MOTIVE COMPOSITION OF THE EUROPEAN RUSSIAN AND SIBERIAN VERSIONS OF THE WEDDING SONG “WIDDLE ON THE WATER”**

**Keywords:** comparative analysis; complex methodology; story-motive composition; wedding folklore; mythology.

Actualization of a complex methodology in the analysis of folklore phenomena is one of the most significant fields of the national folklore science. The core idea of this method is a merger of comparative historic, structural typological, semiotic, and ethno linguistic methods. These methods are being actualized through comparative analysis of Siberian and European Russian versions of a wedding song “Widdle on the Water” (further referred as “Widdle”).

In a process of collecting analytic material, more than 50 versions have been found with 25 music records amongst them. Both published and archival materials were considered. The basic content of a wedding song “Widdle” is a depiction of groom's arrival into the bride's house on the wedding day and a ritualistic ownership passage of the bride to the groom. This ritual is a climactic moment of a traditional folk wedding.

This ritual has been later substituted by the church wedding ceremony. Geographic analysis of the song has displayed the fact that the largest number of records has been produced at the North and North-West regions of Russia. Slightly less frequently the records were made in the middle region of the country and in the Volga region. Very few records have been located at the Russian South. On the contrary, in Siberia, especially in the districts traditionally populated by Old Believers, “Widdle” is extremely popular.

The genre attribution of song examples displays a combination of a ritual song functionality (rigid utilization and singularity of a performance) and means of compositional and artistic expression. Analysis of a story-motive composition of “Widdle” texts allows detecting hidden ancient mythological roots: the archaic elements of a male initiation and a ritual transition of a maiden (a bride) into a new social status. This process happens through a symbolic “death”: after “temporary” conditional death follows bride's “rebirth” or “resurrection”. The “Widdle” text exemplifies quintessential wedding imagery that could also be found in other Russian folklore genres such as playful and lyrical songs and folktales.

All aspects of the text content can only be revealed in the context of folk traditions and with consideration of symbolic imagery and rituals of different levels and genres. The analysis of the regional versions of a song compels to assert their specific features:

1. The imagery scope of the European versions is more unified unlike the imagery scope of Siberian songs.
2. The European versions are characterized by intensification of illustration and narration through employment of the verbal augmented elements.
3. An examination of compositional outlines of Siberian and European versions aids to arrive to conclusion that both Siberian and continental versions can be comparable on the level of text completeness.

## **References**

1. Lipinskaya, V.A. & Safyanova, A.V. (1978) Svadebnyye obryady russkogo naseleniya Altayskogo okruga [Russian wedding rites in the Altai territory]. In: Chistova, K.V. & Bernstam, T.A. (eds) *Russkiy narodnyy svadebnyy obryad: Materialy i issledovaniya* [Russian Folk Wedding Rite: Materials and Studies]. Leningrad: Nauka. pp. 180–201.
2. Eremina, V.I. (1991) *Ritual i fol'klor* [Ritual and Folklore]. Leningrad: Nauka.
3. Bayburin, A.K. (1972) Rodinnye obryady u slavyan [Birth rituals of the Slavs]. *Zhivaya starina*. 2. pp. 7–9.
4. Tolstoy, N.I. (1995) *Yazyk i narodnaya kul'tura. Ocherki po slavyanskoy kul'ture i mifologii i etnolingvistiki* [Language and folk culture. Essays on Slavic culture, mythology and ethnolinguistics]. Moscow: Indrik. pp. 63–77.



5. Tolstoy, N.I. (1995) *Yazyk i narodnaya kul'tura. Ocherki po slavyanskoy kul'ture i mifologii i etnolingvistiki* [Language and folk culture. Essays on Slavic culture, mythology and ethnolinguistics]. Moscow: Indrik. pp. 167–185.
6. Putilov, B.N. (1977) Sovremennyye problemy istoricheskoy poetiki fol'klora v svete istoriko-tipologicheskoy teorii [Modern problems of historical poetics of folklore in the light of the historical-typological theory]. In: Alieva, A.I. (ed.) *Fol'klor. Poeticheskaya sistema* [Folklore. Poetic system]. St. Petersburg: RAS. pp. 14–22.
7. Zyryanov, I.V. (1975) *Syuzhetno-tematicheskiy ukazatel' svadebnoy liriki Prikam'ya* [Thematic index of the Prikamye wedding lyrics]. Perm: Perm State Pedagogical Institute.
8. Kruglov, Yu.G. (1989) *Russkie obryadovye pesni* [Russian ritual songs]. Moscow: Vysshaya shkola.
9. Veselovskiy, A.N. (1989) *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow: Vysshaya shkola.
10. Listopadov, A.M. (1953) *Pesni donskikh kazakov* [Songs of the Don Cossacks]. Vol. 5. Moscow: Muzgiz.
11. Bayburin, A.K. (1993) *Ritual v traditsionnoy kul'ture: Strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavianskikh obryadov* [Ritual in traditional culture: Structural and semantic analysis of East Slavic rites]. St. Petersburg: Nauka. pp. 7–9.
12. Sumtsov, N.F. (1996) *Simvolika slavyanskikh obryadov. Izbrannyye trudy* [Symbolism of the Slavic rites: Selected Works]. Moscow: Vostochnaya literatura.
13. Aleksandrov, V.A., Vlasova, I.V. & Polishchuk, N.S. (eds) *Russkie* [The Russians]. Moscow: Nauka.
14. Meletinskiy, E.M. (1977) Mif i istoricheskaya poetika fol'klora [Myth and historical poetics of folklore]. In: Balandin, A.V. (ed.) *Fol'klor. Poeticheskaya sistema* [Folklore. Poetic system]. Moscow, 1977. pp. 23–41.
15. Propp, V.Ya. (1976) *Fol'klor i deystvitel'nost'* [Folklore and Reality]. Moscow: Nauka.
16. Yakushkin, P.I. (ed.) (1983) *Sobranie narodnykh pesen P.V. Kireevskogo* [Collection of Folk Songs by P.V. Kireevsky]. Vol. 1. Leningrad: Nauka.