

Н.В. Горина

## Фольклорные и литературные традиции в драме О. Уляшева «Гытсан» («Качели»)<sup>1</sup>

*Аннотация.* Отличительной особенностью драматургического творчества Олега Уляшева, известного коми драматурга конца XX века, является глубокая связь его пьес с устным народным творчеством зырян. Фольклор служит источником вдохновения для драматурга: создавая художественное произведение, автор часто использует элементы народной культуры, народно-поэтические сюжеты, мотивы и образы, жанрово-стилистические формы, фольклорную символику. Обращение к устному народному творчеству не только эстетически обогащает пьесы О. Уляшева и позволяет наглядно продемонстрировать традиции коми народа, но и выявляет возможности драматургического слова в раскрытии мировоззрения зырян, их философии, этики, житейской мудрости. Доказательством данного утверждения может послужить драма О. Уляшева «Гытсан» («Качели»). Автор в пьесе, прибегая к образности и символике устного народного творчества коми, воссоздает понимание древними зырянами смысла крестьянского труда, раскрывает характер крестьянина таким, как его видели коми в прошлом: в драме крестьянин слит с природой, его жизнь полностью подчинена законам природы и всецело зависит от нее. Древние коми находили в такой связи крестьянина с природой залог гармоничного существования человека. Драматург, знакомя зрителя с таким пониманием крестьянской жизни, выявляет необходимость возрождения связи человека и природы в современном мире, а также восстановления статуса самого крестьянина в обществе, стремящегося найти новые пути для развития деревни. На опыт народной мудрости в постижении сути крестьянской жизни в своих произведениях обращали внимание коми прозаики рубежа XIX – XX веков Каллистрат Жаков и Вениамин Чисталев, осмысление и развитие художественных традиций которых также наблюдается в драме О. Уляшева «Гытсан».

*Ключевые слова:* коми драматургия, Олег Уляшев, фольклор коми, образ качелей, образ Горань, цветная символика, литературная традиция, Каллистрат Жаков, Вениамин Чисталев.

N.V. Gorinova

## Folklore and literary traditions in the drama «Gytsan» («The Swing») by O. Ulyashev

*Abstract.* The distinctive feature of dramatic creativity of Oleg Ulyashev, known Komi playwright of the end of XX century, is the strong connection of his plays with the oral folk art of the Zyryans. Folklore serves as a source of inspiration for the playwright: creating his work of art the author often uses elements of folk culture, folk poetry stories, motifs and images, genre and stylistic forms, folklore symbolism. An appeal to the folklore is not only aesthetically enriches the plays of O. Ulyashev and allows to demonstrate the traditions of the Komi people, but also reveals the possibilities of the dramatic word in revelation of the worldview of the peoples, their philosophy, ethics, worldly wisdom. The drama by O. Ulyashev «Gytsan» («The Swing») is the proof of this statement. The author of the play using the imagery and symbolism of Komi folklore recreates the understanding of peasant labor by the ancient Komi, reveals the nature of a peasant so as the Komi people saw him in the past: in the drama a peasant is in harmony with nature, his life is completely subordinated to the laws of nature and entirely depend on it. The ancient Komi found in such connection of a peasant with nature the pledge of harmonious human existence. The playwright acquainting the viewer with such understanding of the peasant life reveals the need for revival of the connection of people and nature in the modern world, as well as he reveals the restoration of a peasant's status in society, who seeks to find new ways for the development of a village. Komi writers Kallistrat Zhakov and Veniamin Chistalev at the turn of XIX–XX centuries paid attention to the experience of folk wisdom in understanding of the substance of peasant life in their works.

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках Комплексной программы УрО РАН № 15-13-6-4 «Коми литература: опыт художественного развития в связях с классическим наследием».

Such understanding and development of the artistic traditions also have a place in the drama «Gydsan» by O. Ulyashev.

*Key words:* Komi dramaturgy, Oleg Ulyashev, Komi folklore, the image of the swing, Goran image, color symbolism, literary tradition, Kallistrat Zhakov, Veniamin Chistalev.

Свою литературную деятельность коми писатель Олег Уляшев (1964) начинает еще в 1970-е гг. с публикации басни в сатирическом журнале «Чушканзі» (Оса). Однако более динамично его творчество начинает развиваться лишь с 1988 г.: именно с этого года его рассказы и стихи регулярно издаются на страницах журналов «Войвыв кодзув» (Северная звезда), «Арт» и различных сборниках совместно с произведениями других поэтов и прозаиков. К написанию пьес О. Уляшев приступает в 1990-е гг. Его литературный талант, а вместе с тем и его научные изыскания, глубокие познания в области устного народного творчества (О. Уляшев – известный ученый-этнограф) привлекают внимание режиссера на тот момент зарождающегося Государственного театра фольклора Республики Коми (ныне Музыкально-драматический театр Республики Коми) С. Горчаковой, которая и предлагает написать сценарий для спектакля по одному из рассказов писателя. Так возникла первая драма О. Уляшева – «Енколаяс йылысь поэма» («Поэма о Храмах», 1989), – с которой Государственный театр фольклора РК впервые заявил о себе. В дальнейшем в тесном сотрудничестве с театром, одной из задач которого была популяризация фольклора коми, О. Уляшев создает несколько драматургических произведений, основу которых большей частью составляют произведения устного народного творчества. В 1993 г. он работает над переводом и «драматизацией» отрывка карело-финского эпоса «Калевала», который послужил основой его пьесы «Куллерво» (1993). В 1994 г. им написана драма «Гытсан» («Качели»), в 1996 г. – спектакли абонементного цикла «Коми сиктса важнога свадьба» («Как встарь свадьбы играли») в соавторстве с С. Мезенцевым и «Рöштвоса ворсöмъяс» («Рождественские игры») в соавторстве с Л. Оплесниной. В соавторстве с С. Горчаковой О. Уляшевым была написана лирическая комедия «Эзысь шабді» («Серебряный лен», 1998), которая впоследствии получила звание лауреата

Госпремии в области искусства. Пьеса «Йöлöга гор» («Звучание эха», 1999) – одна из последних драматургических работ автора. Не все перечисленные произведения драматурга были опубликованы, но все были поставлены на сцене фольклорного театра РК. С переименованием театра – с фольклорного на музыкально-драматический, – с изменением его репертуара – теперь произведениям, основанным на устном народном творчестве, театр отдает предпочтение собственно литературным, – О. Уляшев приостанавливает написание драматургических произведений.

Коми драматургии конца XX в., как прежде, характерно идейно-эстетическое освоение фольклора: авторы пьес – Г. Юшков, О. Уляшев, А. Попов, Н. Белых, А. Лужиков – исследуют устное творчество своего народа, стремясь осознать свою культурную самобытность, особенности национального характера, истоки идентичной образности языка, в разной степени используя элементы народной культуры, народно-поэтические сюжеты, мотивы и образы, жанрово-стилистические формы с целью обогащения собственных художественных текстов. Однако, драматургические произведения О. Уляшева выделяются среди пьес перечисленных авторов именно «рельефностью», «выпуклостью» присутствующего в них фольклорно-мифологического материала, что мы можем проследить на примере его пьесы «Гытсан» («Качели»).

Драма не отмечена особым динамизмом и острой конфликтностью. По сути, пьеса являет собой ряд картин из жизни одной семьи, они довольно типичны и не насыщены яркими социальными катаклизмами (хотя, например, текст содержит упоминания о войне, но здесь нет отображения ее кровавых событий, а тяжелые последствия войны лишь подразумеваются). Характеры персонажей пьесы также не обладают страстными натурами, они никак не раскрывают себя через ссоры, столкновения, выяснения отношений. Пьеса содержит ряд эпизодов, где персонажи

вообще не говорят, таковы сцены провода мужчин на войну, прощания матери со своими односельчанками. Эти сцены картинны, эффектны (в музыкальном сопровождении), кинематографичны, данные эпизоды приближают пьесу к эпическим жанрам. Отсутствие острого напряженного конфликта, а также ярких драматических характеров, необходимых для театральных произведений, в пьесе О. Уляшева компенсируются лирической тональностью и символическим подтекстом. Сюжетной доминантой в драме «Гытсан» становятся чувства обманутой любимым человеком девушки, отображенные автором сквозь призму фольклорной образности, которая позволяет драматургическому действию через жизнь одного персонажа открыть основы бытийной жизни.

Сюжет пьесы довольно прост: молодой человек встречается с младшей сестрой, но, видимо, по наказу своих родителей, женится на старшей. Страдания брошенной девушки усугубляются оскорблениями отца, узнавшего о ее беременности. Пьеса завершается рождением ребенка. Однако, сюжет произведения О. Уляшева метафорически усложняется присутствием в сценическом пространстве драмы «Гытсан» – качелей. Выведение автором Гытсан в название драмы подчеркивает важность этого предмета в художественном решении пьесы. Так, все перипетии действия разворачиваются на фоне качелей, персонажи драмы часто разговаривают, сидя на качелях. В некоторых частях пьесы Гытсан обуславливает возникновение определенных ассоциаций, например, в первой части качели отождествляются с колыбелью, в третьей – со стогом сена, в четвертой – качели служат столом для переговоров о сватовстве, в пятой – становится верхней полкой в бане, затем свадебными саями, в шестой – качели превращаются в свадебный стол, в седьмой – в черную калитку, в последней части Гытсан снова обретает черты колыбели. С одной стороны, качели в драме О. Уляшева, способствуя быстрой смене декораций, решают чисто техническую задачу. С другой, они, отображая необходимые предметы сценического интерьера, символически воспроизводят самые важные моменты человеческой жизни – рождение, свадьбу, смерть. Гытсан в пьесе

становится не только емким символическим образом, но и своего рода центром мироздания: подобно мировому дереву или мировой горе качели являются метафорическим воплощением космического порядка, отражая формы жизни в органических взаимосвязях и представляя Вселенную, законы жизни и человека как неразрывное целое.

Представленная О. Уляшевым модель мира исходит, а вместе с тем и базируется на традиционных воззрениях народа коми. Качели, качание на качелях, сооружение качелей – неперенный атрибут весенних ритуалов многих народов, соотносящийся не только с детством, с детскими игровыми забавами, но, прежде всего, с увеличением плодородия. Как утверждает В. Шарапов: «Устраивать качание на качелях с наступлением весеннего тепла – древняя традиция многих народов, в том числе финно-угорских. В этнографической литературе неоднократно высказывалось предположение о том, что в традиционных представлениях земледельческих народов качели были магическим средством увеличения плодородия. Не случайно в связи с этим представляется эротический характер качельных игрищ и песен. Ритмическое движение качелей является достаточно прозрачной метафорой соития» [1, 57]. Исследователи выявляют ряд правил, соблюдаемых при сооружении качелей, а также при качании на качелях в силу своеобразной ритуальности этих процессов. Так, установке качелей отводилось особое время – канун Пасхи, при этом качели сооружались тайно, чтобы никто не видел. Качанию на качелях также было отведено особое время – пасхальная неделя, по истечении которой качели разбирались. Участниками этого действия могли быть молодые люди – парни и девушки, достигшие брачного возраста. Большею частью на пасхальных качелях качались по двое – пары составляли юноши и девушки, питавшие друг к другу взаимную симпатию... Ученые-этнографы, исследуя народные традиции, связанные с возведением качелей, с качанием на качелях, выявляют соотношение этих ритуальных действий не только с идеей повышения урожайности, но и с идеей воскрешения мира. Д. Несанелис в работе «Раскачаем мы ходкую качель», исследуя данную проблематику, приходит к

следующему выводу: «Круг связанных с Пасхой представлений о воскресении (обновлении) проявляется не только в стенах храма, но и в некоторых народных развлечениях. К ним относятся, прежде всего, качания на пасхальных качелях» [2, 86]. По мысли В. Шаропова, «В тайном ритуале сооружения, в самих качельных играх, вероятно, символически воспроизводится акт творения мира, заключительный момент которого можно соотнести с последним днем пасхальной недели. В этот день каждый из участников качельных игр приносил в дар парням, которые сооружали качели, крашенные пасхальные яйца – символ воскрешения. После этого качели полностью разбирались, либо с них снимались люльки и доски-сиденья. В последнем случае качельные опоры, в символике которых угадывается идея статической целостности мироздания, стояли в течение всего года до следующей Пасхи» [1, 61]. В драме О. Уляшева не соблюдаются предусмотренная народными традициями технология возведения качелей – их никто не возводит и не убирает, их присутствие на сцене не связано с праздником Пасхи, на них редко кто качается. Вместе с тем сакральность качелей в драме исходит именно из традиционного восприятия коми народом данного предмета: качели необходимы в народном обиходе, чтобы по весне вывести природный и социальный миры из зимнего оцепенения, возродить их для новой жизни, новых начинаний, нового круга бытия. В драме Гытсан позволяет отобразить не только один период существования человека – весенний, автор использует качели в воспроизведении всех стадий его развития – от рождения до смерти, однако, идея воскрешения, соотносимая в народном сознании с качелями, в пьесе О. Уляшева становится доминантной. Так, в крестьянскую жизнь приходит война, а вместе с ней смерть – погибает зять центрального персонажа, погибают многие его односельчане. Смерть этих людей в пьесе воспринимается как событие масштабное, эпохальное и эсхатологическое (в драме нет имен, главные действующие лица безымянны – Мать, Отец, Сын, Младшая Дочь, Старшая Дочь, Жених, – что наводит на мысль о том, что это типические персонажи, в них, в их судьбах обобщены характеры и судьбы если не всех людей, то всего крестьянского сообщества): война, убивая людей, нарушает

гармоничное развитие бытия, разрушает слаженный ритм жизни – герой драмы погибает, оставив свою жену без детей, его жизнь и жизнь его нерожденных детей обрывается. Конец его рода в драме мыслится как трагический конец рода человеческого. Однако, драма не позволяет угаснуть роду молодого человека, она «воскрешает» его в его незаконнорожденном сыне. Так, рожденный в грехе ребенок возрождает не только род своего отца, но и восстанавливает миропорядок, возвращая былую стройность и гармонию дисбалансированному войной бытию. Идея воскресения, а вместе с тем и идея плодородия, которые заключены в народной символике качелей, в драме О. Уляшева сохраняются и углубляются, раскрывая мудрость и согласованность жизненного устройства, предугадывающего возможную гибель человеческого рода и спасающего его, казалось бы, не совсем честными методами – подведением молодых людей к отступлению от нравственных законов.

Примечательно, что в коми драматургических произведениях, предшествующих пьесе О. Уляшева, функцию центра мироздания выполняет деревенский дом – в пьесах он не только служит фоном или местом действия, но в силу своей устойчивости являет собой неизблемость и прочность основ крестьянской жизни, самого крестьянского сообщества. Необходимо отметить, что О. Уляшев в ображении сценического пространства не является единственным. В 1990-е гг. место действия в коми драмах модифицируется – деревенский дом сменяется городской квартирой. Конечно, не все авторы резко меняют свое отношение к традиции возведения крестьянской избы на сцене, например, действия драматургических произведений Г. Юшкова 1990-х гг. большей частью проходят либо в деревенском доме, либо возле него. Но в основе своей коми драматургия меняет свое направление в обустройстве сценического пространства, иногда крайне радикально: так, местом действия пьесы А. Попова «Вой, кодй некор эз вöв» (Ночь, которой никогда не было) является морг. В пьесе Н. Белых «Ов, дитяйöй, ов!» (Живи, дитя мое, живи!) место действия постоянно трансформируется, в буквальном смысле перенося персонажей из одной исторической эпохи в другую, хотя сюжет драмы начинается в городской квартире. Герой драмы А. Лужикова

«Бѣдждьд висьѡм» (Большая болезнь), страдающий раздвоением личности, превращает свою квартиру, а значит, и пространство сцены, в тюремную камеру... Перемены, произошедшие в драме коми в постперестроечные годы, свидетельствуют о кардинальных изменениях, происходящих в художественном сознании в период социально-политического реформирования государства. Драма конца XX в. наглядно демонстрирует ломку традиционного мировосприятия, традиций выражения внутренних переживаний, стремление художественного сознания к обновлению [3]. Пьеса О. Уляшева «Гытсан» также служит тому примером: смена драматургического «центра мироздания», переход от крестьянской избы к качелям позволяют говорить о расшатанности прежних художественных способов отражения действительности, прежней системы образов. В отличие от мирового дерева и мировой горы, образ Гытсан не обладает статичной сущностью, он более динамичен, в разное время имеет разную амплитуду колебаний. Примечательно, что этот образ возникает в коми художественной мысли именно в конце XX в., в период радикальных общественных перемен и обновлений – возникает ощущение покачивающегося или раскачивающегося (колеблющегося) мира, его развитие не планомерно, а скачкообразно и непредсказуемо. Качели, таким образом, вполне характеризуют тот период развития мира, в который была написана пьеса «Гытсан». Более того, через образ качелей и заложенной в него народным сознанием идеи воскрешения автор явно выявляет необходимость воскрешения современного мира, духовного возрождения человечества для новой жизни и новых начинаний.

С образом качелей в драме О. Уляшева тесно связан образ Горань. Это достаточно сложный и неоднозначный образ: хотя автор вводит этот образ в список действующих лиц, ее / его трудно назвать героиней / героем или персонажем. В списке действующих лиц этот образ получает следующие характеристики: «олѡм кутысь, юѡр вайысь» (досл. опора жизни, вестник). Эти характеристики не обнаруживают какой-либо узко конкретной информации – здесь нет указания на возраст, на социальное

положение, нет описания каких-либо внешних признаков Горань, то, что обычно обговаривается в данной части драмы с целью более точного воплощения идеи автора на сцене режиссерами и артистами. Также затруднительно говорить о характере Горань – с развитием действия он не развивается, не раскрывает себя в напряженном и остром конфликте, как того требуют законы драматургии. Какую-то информацию об этом «персонаже» мы узнаем из его диалога с «морт» (человеком) в перовой части пьесы, но данные им сведения о себе очень расплывчаты и абстрактны: «Ме быдлаын и некѡн. Ме юрга-горала, и сайлася-гораняся. Ме орчѡн и ылын. Ме быд морт пытшкын: ыджыдын и ичѡтын, бур мортын и шогмытѡмын, пѡрысьын и томын, нывбабаын и мужичѡйын. Ме сьыланкыв и юрбитѡм...» (Я везде и нигде. Я звучу-кричу, и прячусь-хоронюсь. Я далеко и близко. Я внутри каждого человека: в больших и малых, в хорошем человеке и плохом, в старом и молодом, в женщине и мужчине. Я песня и молитва...)<sup>2</sup> [4, 100]. Загадочно имя «героя» – Горань, в коми-русском словаре это слово переводится на русский язык как «жмурки», однако в исследованиях, в том числе и по фольклористике, это слово получает различные толкования и опять же выявляет неоднозначность употребляемого драматургом термина для именованного персонажа. Также, слово «горань» встречается в коми аналоге игры «в колечко», по-коми она звучит следующим образом «гизь-гизь, гораньѡй»... В кратком этимологическом словаре коми языка к слову «горань» вместе со значением «игры в жмурки» дается следующая интерпретация: слово «горань» первоначально обозначало «стряпуху» (*гор* «печка», *ань* «женщина»): когда играющий с завязанными глазами ищет, остальные хлопают ладонями по столу, производя звук раскатывания теста» [5, 78]. По словам А. Панюкова, «слово «горань» имеет два самостоятельных значения, связанных с игровой культурой: «горань» как почти повсеместно распространенное название игры в жмурки и «горань» как узколокальное обозначение рождественских молодежных игр, зафиксированное в с. Керчомья Усть-Куломского

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод наш – Н.Г.

р-на РК (в. Вычегда) и с. Грива Койгородского р-на (в. Сысола)» [6, 48]. По утверждению А. Рассыхаева, в некоторых микролокальных традициях слово «горань» означает игру жмурки и самого водящего персонажа [7, 141]. Как можно убедиться, мнения ученых сходятся в одной из трактовок слова «горань» – это коми аналог игры в жмурки. Однако, и дальнейшие расхождения исследователей в интерпретации данного слова все-таки обнаруживают некое объединяющее начало – это игровой компонент, о котором известно большей части читателей и зрителей коми, имеющих какое-либо представление о горань, и который настраивает аудиторию на определенное восприятие драмы О. Уляшева, на ожидание игры, возможно, игры в жмурки.

В литературе коми к образу горань одним из первых обратился И. Куратов (1839-1875). В творчестве поэта слово «горань» обладает глубоким символическим значением. Автор использует этого слово в значении игры в жмурки, что позволяет ему выразить трагическое мироощущение своего времени, раскрыть свое отношение к миру, который воспринимался им как некое средоточие зла и порока. Так, в стихотворении «Пасьтавмысьт выль паськӧм...» (Вырядясь в новое платье..., 1869), содержащем следующие строки: «Фемидакӧд гораньӧн ворсиӧн бӧрдлі да, мый керан, синъясӧс зӧлӧдлі...» (С Фемидой играя в жмурки, плакал и, что поделаешь, глаза потуже завязывал...) [8, 145], мотив игры в жмурки соединен с образом Фемиды, что, несомненно, обуславливает возникновение в лирическом тексте определенного ассоциативного подтекста, связанного с такой художественной деталью, как повязка на глазах (как и в игре жмурки). Обращение поэта к образу Фемиды, скорей всего, предопределено тем, что И. Куратов с 1867 по 1871 г. (сюда входит и период написания произведения) занимает должность полкового аудитора при штабе войск Семиреченской области в г. Верном (ныне г. Алма-Ата). По словам А. Федоровой, «в эти годы обязанности И. Куратова были весьма разнообразны и связаны с постоянными разъездами. Ему приходилось исполнять должность делопроизводителя при управлении Семиречинского воинского начальника, порой работать в следственных

комиссиях..., иногда участвовать в ревизии военно-судебных дел... И. Куратов тяготился своей службой в военном ведомстве и хотел освободиться от нее...» [9, 120, 121]. Чувства разочарования и усталости, пронизывающие творчество поэта в этот период, выражаются им в стихотворении «Пасьтавмысьт выль паськӧм...» через образ Фемиды, завязавшей лирическому герою глаза: с одной стороны, она словно передает ему таким образом свои обязанности, с другой, – играет с ним в жмурки, время от времени толкая его в «бытовые тяжбы» и смеясь над ним; хотя повязка на глазах (в данном случае новая должность) слишком обременяет жизнь лирического субъекта, он, видимо, из финансовых соображений не отказывается от выбранного им пути, а «плача, потуже завязывая глаза», т.е. все сильнее углубляется в ненавистную работу. Еще большую символическую насыщенность образ горань получает в поэме И. Куратова «Пасьяс синтӧмлӧн» (Записки слепого, 1875), здесь слово «горань» также используется в значении игры в жмурки: «Быдся гораньӧн ме ворсли!» (Всю жизнь я играл в жмурки!) [8, 301], однако лирический герой поэта «играет в жмурки» уже не только с Фемидой, но и с другими социальными явлениями. Выражение «игра в жмурки» в поэме, как и в стихотворении «Пасьтавмысьт выль паськӧм...», отражает осмысление И. Куратовым сложности своего жизненного пути как игры в жмурки с самой жизнью, на протяжении которой он был вынужден непрестанно трудиться, переносить физические лишения, терпеть несправедливость по отношению к себе и к своему народу, оставлять нереализованными свои мечты и желания.

Совершенно в иной ипостаси Горань выступает в драме О. Уляшева «Гытсан», здесь этот образ претерпевает глубокие изменения, приобретая черты человека, вернее, человекоподобного существа. Напомним, что А. Рассыхаевым был указано на то, что слово «горань» в некоторых традициях может выступать в значении «ведущий», т.е. этот образ в принципе может соотноситься с человеком. Однако, в драме Горань не является «ведущим» в том значении, которое употребляется при игре в жмурки, у этого персонажа нет повязки на глазах, как у ведущего в данной

игре. Скорее, Горань «надевает» невидимую повязку на глаза остальных персонажей и заставляет их действовать по своему усмотрению. Так, Горань накрывает Гытсан белой скатертью – сваты приходят в дом отца и матери, Горань покрывает качели черным сукном – мужчины уходят на войну, Горань подходит к матери в черной одежде и черной шалью на плечах – вскоре мать умирает... К некоторым персонажам Горань прикасается, так, Горань приводит за руку Жениха в дом отца и матери, с некоторыми – разговаривает, например, с матерью перед ее смертью... Ведущим, словно при игре в жмурки, является почти каждый персонаж драмы, но не персонаж Горань. Перечисленное позволяет говорить о Горань как о некоей высшей трансцендентальной силе, которая предопределяет все, что происходит в жизни персонажей. Она находится за пределами конечного эмпирического мира и непостижима человеческим разумом, но это не дает основания не принимать во внимание ее существование. Хотя автор в ремарках к пьесе характеризует этого персонажа как «олём кутысь» (основа жизни), его можно назвать роком, судьбой, фатумом. В русско-коми словаре слово «судьба» переводится как «рök», т.е. является по сути модифицированным аналогом русского слова «рок». О. Уляшев в драме «Гытсан» предлагает свой вариант слова «судьба» – Горань, более того драматург создает образ судьбы, «олицетворяет» предопределенность в контексте быта, жизнедеятельности и миропонимания народа коми, Горань – своеобразный образ коми Фортуны, предрешающей жизнь человека, жизнь народа. В этом смысле О. Уляшев продолжает развивать традиции И. Куратова, использовавшего в своих произведениях мотив игры в горань в выражении идеи неспособности лирического героя изменить свою жизнь, противостоять предначертанной ему судьбе.

Как уже было сказано выше, игра в горань предполагает наличие повязки на глазах ведущего, и как мы уже упомянули, такой повязки в пьесе О. Уляшева вообще нет. Однако автор наделяет этого персонажа другими художественными деталями. Так, Горань почти каждый раз выходит на сцену с каким-либо предметом в руках и производит с

помощью их определенные действия. Например, Горань бросает красный платок между сидящими на качелях парнем и девушкой, в следующем действии забирает этот платок у девушки. В седьмой картине, когда на сцене собираются женщины, Горань продвигается за ними и кладет каждой из них на плечи белую нательную рубашку мужа. В восьмой картине Горань подходит к матери с черным платком на плечах. При этом Горань постоянно меняет одежды – в начале этот персонаж в одежде голубого цвета, затем синего, желтого, красного... Понятно, что все перечисленное не является частью декора сценического действия. Все это несет в себе многообразие культурных кодов, прочтение которых требует определенных знаний, прежде всего, связанных с традиционным мировоззрением народа коми, жизнь и быт которого представлена драматургом в пьесе. Обращает на себя внимание использование автором богатой цветовой палитры, которая также отсылает к совокупности смыслов, задаваемых народным сознанием. При «прочтении» цветовой гаммы в пьесе необходимо учитывать тот факт, что автор драмы – О. Уляшев – в течение долгого времени занимается изысканиями в области архетипики цвета, итоговым трудом ученого является монографическое исследование «Хроматизм в фольклоре и мифологических представлениях пермских и обскоугорских народов». Так, в связи с красным платком в руках Горань примечательны замечания О. Уляшева об этом цвете: «Красный – символ мощи эмоций, прорывающих границы быта и бессознания... этот цвет семантически связан с любовью, активностью, агрессией» [10, 306]. Брошенный Горань красный платок между парнем и девушкой, если выразиться словами исследователя, способствует «возникновению внутреннего движения в героях», «их стремления к чувственной доминанте», красный цвет «возбуждает» в них сексуальную активность. Когда же Горань отбирает красный платок у девушки, любовь, страсть молодого человека к ней охладевает. Белый цвет в драме «Гытсан» использован автором, прежде всего, при отображении ритуалов свадебной обрядности: при сватовстве стол накрыт белой скатертью, при самой свадьбе стол накрыт белой

скатертью с золотой вышивкой. По мнению О. Уляшева как исследователя, белый, золотой, «как цвета максимально связанные с высотой и чистотой неба, у многих народов являются наиболее репрезентированными в свадебной обрядности» [10, 307]. Предметы белого цвета, по словам ученого, – частые атрибуты свадьбы пермских народов: белое полотенце, белый платок, белая скатерть, белый холст, цвет которых ассоциировался в основном с чистотой, девственностью, с чистотой белого (незасеянного) поля. В последнем акте пьесы «Гытсан» Горань накрывает качели белой пеленкой и ставит на нее заполненный зерном куд (короб). Затем отец, переодевшись в белую рубашку, берет куд с зерном и начинает засеивать поле-сцену. Белый цвет пеленки и рубахи отца соответствует производственной обрядности народа коми, элементы которой также описаны в исследовании О. Уляшева по колористике, «В контексте коми культуры белый противопоставляется черному, как *пез* ‘скверне’, что проявляется в предпочтительности белой одежды для детей и для совершения ритуалов. В первый день сенокоса, пахоты, сева рубаха была белой, но жали хлеб, молотили и убирали лен в цветной одежде: в производственно-обрядовом цикле белый=изначальная чистота, девственность, цветной=плодородие» [10, 297]. Так, белый цвет в драме «Гытсан» становится знаком новой жизни – новой семьи (молодого человека и старшей дочери), начала нового этапа циклической жизни крестьянина. Черный цвет у пермско-угорских народов, как и у многих других народов, ассоциируется со смертью [10, 303]. В драме выход Горань на сцену с черным сукном предрекает гибель мужчин на войне, этот персонаж приходит с черным платком к матери, что также предвещает ей скорую смерть. Цветовая и предметная символика позволяет читателю и зрителю окунуться в мир обрядовой символики народа коми, с другой стороны, символизм в пьесе раскрывает одну из ипостасей персонажа Горань, которая указана во вступительной ремарке к пьесе: Горань – «*юёр вайысь*» (вестник). Своим выходом на сцену в облачениях разных цветов и с различными предметами в руках этот персонаж возвещает о дальнейших событиях.

Драма О. Уляшева лишь приближена к историческому времени: по сути, она концентрирует внимание на жизни и быте коми крестьян предвоенного времени, однако, в какой именно войне участвуют персонажи драмы, автором не указывается. Возможно, это Великая Отечественная война, но переживаемые в этот период российским крестьянством социально-политические катаклизмы пьесы «Гытсан» не раскрывает. Необходимо отметить, что 1930-1940-е гг. – предположительное время действия драмы – стали переломными для российского крестьянства: политические методы строящегося советского государства – коллективизация, образование колхозов, репрессии, раскулачивание, ведение трудодней, формирование бригадно-звеньевой системы... – способствовали кардинальному изменению сельского социума, крестьянского сознания и миропонимания. Но это никак не касается живущих, казалось бы, в эпоху политического перелома персонажей О. Уляшева, они никогда не упоминают имя Сталина, который вверг все население страны в страх и ужас... Возможно, события пьесы «Гытсан» пересекаются с событиями гражданской войны, но здесь также даже не упоминаются те социально-политические процессы, которые обусловили нарастание недовольства крестьян, а затем и саму гражданскую войну в Коми крае, здесь нет упоминаний, например, о ликвидации частной собственности, об уравнительном перераспределении крестьянских надельных земель, о продразверстке... Драматург намеренно опускает детали войны и детали крестьянской жизни до и во время какой бы то ни было войны, т.к. в пьесе речь идет о войне вообще, о войне в обобщающем смысле. Отсутствие в драме исторической конкретики концентрирует внимание на тех аспектах войны, которые содействуют вымиранию крестьянства – любая война уносит жизни мужчин, без которых воспроизводство будущих поколений крестьян становится «затруднительным». В связи с этим не случайно красной нитью в пьесе «Гытсан» проходит тема «сеяния», оплодотворения, она раскрывается через процесс засеивания поля отцом и его односельчанами, через образы качелей, горань. Нами уже было приведены в пример выдержки из работы В. Шарапова,

раскрывающей эротический характер качельных игрищ [1, 57]. В упомянутой нами игре в жмурки (в горань), послужившей именем персонажа драмы, исследователи также усматривают эротический момент, который выявляется в «ситуации выбора-узнавания» и в «ролевой взаимообратимости» этой игры [6, 49]. Если говорить об игре в колечко, где также встречается слово «горань» – гизь-гизь, гораньёй, – то, по словам А. Рассыхаева, в качестве предмета, который необходимо было спрятать, часто использовали горошинки,

которые зачастую использовались «в различных магических ситуациях, связанных с идеей плодovitости, урожайности и богатством. Семантика плодovitости подкрепляется формой наказания проигравшего участника, которого подбрасывают вверх. В этих действиях видится продуцирующая магия, характерная для календарно-земледельческого цикла и свадебной обрядности» [7, 144]. С распаханной и нераспаханной землей в драме ассоциируются женщины – замужние с вспаханной, незамужние – не вспаханной:

«БАТЬ. Тэ, старука, коркё тайё жё виддзыс кодь вёлін.

МАМ. Ме ёні гөрём мулань ёнджыка муна...»

(ОТЕЦ. Ты, старуха, когда как этот луг была.

МАТЬ. Я теперь на вспаханную землю больше похожа...) [4, 102].

Молодой человек также сравнивает свою возлюбленную, пока еще не жену, с лугом, т.е. неспаханной землей: «Тэ ёні дзик тайё асья виддзыс кодь» (Ты теперь совсем как этот утренний луг) [4, 102]. Как уже было сказано выше, символика белого цвета на свадьбе в пьесе также связана с нераспаханной землей, понятно, что после свадьбы состояние этой «земли» будет иным – распаханной и оплодотворенной. Тема сеяния, оплодотворения, являясь ключевой в драме О. Уляшева «Гытсан» и не пересекаясь с историческими коллизиями, раскрывает суть крестьянского бытия, которая не меняется со сменой исторических эпох и не зависит от социально-политических событий: крестьянин – часть природы, его миропонимание и жизнедеятельность напрямую связаны с законами природы, его каждодневный труд соотносится с сезонными изменениями природы. Поэтому каждую весну крестьянин должен пахать землю и засеивать (оплодотворять) ее и тем самым не столько обеспечить свое пропитание на целый год, сколько исполнить законы космического порядка, обеспечить гармоничное развитие природы. Беспечное отношение человека к земле не только лишает его достатка и, возможно, богатства, успеха, процветания, но и становится причиной нарастания хаоса, нарушения законов бытийного характера: посеяв зерно, крестьянин словно помогает природе, земле возродиться после зимнего оцепенения. В мире могут проходить войны, уносящие жизни

многих людей, в том числе и крестьян, могут происходить великие открытия, облегчающие жизнь человека и обуславливающие его прочный достаток и, возможно, его уже не абсолютную зависимость от сельскохозяйственных продуктов, но крестьянин всегда должен быть верен своему делу – пахать землю, сеять и возвращать хлеб, а потом собирать урожай. В этом заключается закон течения жизни природного мира, предполагающий неизменную включенность человека в бытийный ритм природы.

Самобытный мир крестьянства коми является предметом художественного исследования, конечно же, многих писателей, в том числе и драматургов. Жизнь коми крестьянина, его быт и нравы, его характер и переживаемые им социальные катаклизмы преимущественно составляют проблемное поле драматургии коми, т.к. коми народ, по сути, является аграрной нацией. Обращаясь к крестьянской тематике, О. Уляшев продолжает развивать уже сложившиеся в национальной литературе традиции в изображении представителей деревенского сообщества. Он, как и его предшественники, раскрывает крестьянина-зырянина как добросовестного труженика, крепко стоящего на земле и ощущающего крепкую же связь с ней и способного преодолеть многие социально-нравственные трудности. Однако, коми драматургия большей частью отображает жизнь и проблемы села в историческом срезе, тогда как О. Уляшев, стремится раскрыть крестьянский мир

во вневременном и мифическом ракурсе. В этом его художественные устремления близки к творчеству коми прозаиков начала XX в. Так, идея включенности жизни крестьянина в ритм природного бытия ярко и самобытно воплощается также в рассказе «Трипан Вась» (1929), автором которого является коми писатель Тима Вень (В.Т. Чисталев, 1890-1939). Примечательно, что моделирование художественного мира в рассказе Тима Вени имеет много общего с эстетикой воплощения реальных действительности в драме О. Уляшева «Гытсан». В рассказе воссоздан колоритный образ коми крестьянина Трипан Вася, сеятеля, рачительного, трудолюбивого и любящего землю. В его посевных работах, как и посеве персонажей О. Уляшева, прослеживается метафорическое восприятие земли как женщины. По замечанию О. Зиявадиновой, В. Чисталев «изображает созидательное, миролюбивое отношение героя к земле, такое чувство к земле героев-крестьян связывается с архаическими представлениями о природе как о «браке» – единении мужского и женского начал» [11, 63]. События, освещаемые автором начала XX в., относятся к периоду гражданской войны, но конкретика военного времени, казалось бы ужасающей и всепоглощающей, автором опущена: «Герой живет в военное время, но не войной» [12, 21] (то же самое наблюдается в драме «Гытсан»). Причина отдаленности Трипан Вася от коллизий исторической действительности, как и в случае с персонажами О. Уляшева, заключается в неразрывной связи героя с природой. По мысли В. Лимеровой, «Его жизнь, подобно существованию всех природных объектов, подчинена сезонному календарю. Эта невыделенность из живого, вечно обновляющегося мира природы сопровождается особым поведением героя...» [12, 21]. Как утверждает Г. Лисовская, Трипан Вась – это «фигура почти мифическая, глубоко слитая с извечным миропорядком, природной гармонией бытия. Его окружают лес, луга и поля... Он живет среди звуков, голосов первозданной природы... Он сам, как лес и поле, весь из естества... Трипан Вась составляет одно единое с природой... Трипан Вась выполняет свое природное предназначение. То, что он делает – сеет рожь, косит траву, рубит

деревья, – исполнены сокровенного смысла... Главное в рассказе – другая, параллельная действительность, – она вне конкретного времени, в нее уходит Трипан Вась, когда покидает свою деревню и включается в ритм природного бытия» [13, 116]. Последние дни своей жизни, даже последние часы Трипан Вась отдает исполнению своего «природного предназначения»: он сеет рожь, которую он сумел уберечь в опустошенной гражданской войной деревне, он сеет рожь, отдавая все свои силы земле=природе, осознавая необходимость этого посева: возможно, никто и никогда не найдет новое ржаное поле Василия, но это не так важно, важно то, что его труд способствует возрождению и гармоничному развитию очередного природного цикла.

Восприятие Тима Венем и О. Уляшевым крестьянина как демиурга и усиление в нем созидательного начала, скорее всего, обусловлены теми социально-политическими условиями, в которых жили и творили писатели. Время написания рассказа «Трипан Вась» – 1929 г., этот год, как впрочем, и весь период конца 20-х гг., – время крупномасштабного эксперимента над крестьянским сообществом в виде сплошной коллективизации и усиленных мер по ограничению и вытеснению кулацких элементов из коми деревни. Результат политической реформы государственной власти – коренная ломка традиционного уклада жизни коми крестьянства, которая способствовала трансформации самой природы крестьянской психологии. Тима Вень, став очевидцем переломных и ужасающих событий в постреволюционной деревне, приступает к написанию рассказа о крестьянине. Время действия рассказа – 1919 г., этот год запечатлен в истории коми крестьянства как период страшного голода: Первая мировая и Гражданская войны опустошили деревенские хозяйства. Несмотря на свирепствующий голод, герой рассказа – Трипан Вась – смог сохранить полпуда зерна и в тайне от всех посеять это зерно на новой расчищенной им подсеке. Голодный, уморивший себя тяжелой работой герой умирает по дороге домой, но его цель достигнута – он посеял зерно. В любые времена крестьянин, несмотря на войны, революции или другие социально-политические катаклизмы, даже

собственное физическое бессилие, остается верен своему делу: он каждую весну занимается посевными работами, тем самым не дает земле быть бесплодной, не дает закончиться хлебным запасам. Рассказ «Трипан Вась» – это песнь восхваления крестьянина, его труда, его отношения к земле. Описанный Тима Венем поступок героя – олицетворение торжества веками заведенного порядка, которого не смогли нарушить ни войны, ни революции, поэтому автор прославляет Вася, воздает песнь хвалы, неслучайно в связи с этим рассказ изобилует ритмизованными отрывками, повторами, восклицаниями, создающими особый эмоциональный настрой, особую патетичность [14, 12–14]. В 1920-е гг. – в период реализации реформ по сплошной коллективизации, унижающих достоинство крестьян, ломающих веками сложившийся патриархальный уклад жизни крестьянина, разбивающих крестьянское самосознание, – хвалебная песнь крестьянину звучала особенно остро, она раскрывала полноценность крестьянского мироустройства, цельность характера крестьянина, подчеркивающих отсутствие необходимости реформирования постреволюционной деревни.

Драма О. Уляшева написана в период перестроечных преобразований, которые также негативно повлияли на устоявшиеся теперь уже государственные коллективные хозяйства. Колхозы и совхозы теряют свою актуальность, они постепенно приходят в упадок; поля, пашни, луга, фермы раздаются частным собственникам – крестьянин вновь должен отказываться от привычного образа ведения хозяйства, вновь его самосознание должно претерпевать глубокие изменения. Последствия этих реформ известны: деревня нищает и угасает, жители деревни, ощутив свою ненужность, начинают вести праздный образ жизни или попросту пьянствовать. Переживая за будущее коми деревни, О. Уляшев создает драму «Гытсан», воссоздающую цельный характер прежнего крестьянина, крестьянина-демиурга, крестьянина, ощущающего свою необходимость в природном и общественном устройстве. Рисуя этот образ, драматург стремится возродить и утвердить традиционные ценности ушедшего патриархального крестьянского мира. Автор

в осмыслении современного состояния коми деревни актуализирует художественные достижения своего великого предшественника Тима Веня.

В драме «Гытсан» прослеживаются также параллели с творческими установками Каллистрата Жакова (1866-1926), писателя и мыслителя рубежа XIX-XX вв. Многие его произведения посвящены художественному осмыслению жизни крестьянина, его быта, нравов, психологии и философии. Исследуя состояние деревни на рубеже XIX-XX вв., рассказы К. Жакова отражают результаты происходивших в России этого периода социально-политических процессов: «порформенное земельное утеснение крестьян, появление крестьян-«самоходов», сектантское движение, расслоение, обнищание крестьянства...» [15, 11], что в целом выявляет кризис прежнего уклада жизни коми крестьянина, его мировоззренческих убеждений. Творчество К. Жакова, глубоко переживавшего за будущее коми крестьянства, проникнуто «стремлением найти социальную и нравственную опору в период наступления новых индустриальных форм жизни, под воздействием которых разрушался прежний патриархальный уклад коми деревни» [16, 43]. По мнению В. Демина, эту опору К. Жаков находит, анализируя народную этику и эстетику, которыми одухотворены патриархальная жизнь коми крестьянства, его творчество, его образ мыслей – именно в народной мысли скрыты способности усовершенствования мира, привнесения в него согласия и единения [16, 43]. О. Уляшев, осмысливая переживаемый коми крестьянством кризис 1990-х гг., как и мыслитель начала XX в., выявляет необходимость обращения современников к народной философии, к народной мудрости, сокрытой в устном народном творчестве; по его мнению, она возрождает истинное понимание крестьянского труда, его необходимости в развитии человечества. Драма «Гытсан» – яркое тому подтверждение.

Пьеса «Гытсан» является свидетельством уважительного, бережного отношения автора к фольклорным и литературным традициям своего народа. Обрядовые действия, пусть и не воспроизведенные драматургом в полном объеме, фольклорная образность и символика,

насыщая и питая произведение О. Уляшева, служат ключом к интерпретации пьесы, раскрывая стремление автора осмыслить и художественно передать мифологические представления зырян, их мировоззренческие установки, традиционные моральные ценности. С другой стороны, драма «Гытсан» обнаруживает глубокие интертекстуальные связи с художественными достижениями предыдущих лет, выявляя развитие и обогащение уже сложившихся литературных традиций. Необходимо отметить, что центральным героем почти всех драматургических произведений коми является крестьянин: авторы исследуют его психологию, его характер, восхищаясь его трудолюбием, любовью к земле, природе, его уважением к окружающим его людям, его способностью поддерживать бытийные основы. В конце XX в. драматурги, например, Г. Юшков, А. Попов,

все чаще отображают деградацию коми крестьянина, его духовную опустошенность, его оторванность от земли, от своих корней, семьи. Трансформация героя коми драмы обусловлена социально-политическими катаклизмами перестроечного периода, расшатанными устоями деревенского сообщества и пагубно повлиявшими на характер крестьянина. О. Уляшев в раскрытии крестьянской тематики, напротив, опирается на традиции своих предшественников: в его пьесах крестьянский мир являет собой средоточие социально-бытийной жизни. Вместе с тем, автор пьесы «Гытсан» осмысливает крестьянскую проблематику не в историческом ключе, как его предшественники-драматурги, а в мифологическом, как коми прозаики Тима Вень и К. Жаков, концентрируя внимание на вневременном значении труда крестьянина.

### Литература

1. Шарапов, В.Э. Пасхальные качели в традиционной культуре коми [Текст] / В.Э. Шарапов // Традиционная народная культура населения Урала: материалы международной научно-практической конференции. – Пермь: [б.и.], 1997. – С. 57–61.
2. Несанелис, Д.А. Раскачаем мы ходкую качель (традиционные формы досуга сельского населения Коми края во второй половине XIX – первой трети XX века) [Текст] / Д.А. Несанелис. – Сыктывкар: Респ. центр нар. творчества, 1994. – 168 с.
3. Горинова, Н.В. Коми драма в 1990-е гг.: некоторые аспекты изучения вопроса [Текст] / Н.В. Горинова // Труды Карельского научного центра РАН. – 2015. – № 8. – С. 76–82.
4. Уляшев, О. Гытсан. Орд рдым: Висьгъяс, ворсанторъяс, кывбуръяс [Текст] / О. Уляшев. – Сыктывкар: Коми небӓг лэдзанин, 2006. – 99–113 л.б.
5. Лыткин, В.И. Краткий этимологический словарь коми язык [Текст] / В.И. Лыткин, Е.С. Гуляев. – Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1999. – 432 с.
6. Панюков, А.В. Динамика развития коми фольклорных традиций в контексте теории самоорганизации [Текст] / А.В. Панюков. – Сыктывкар: Институт языка, литературы и истории Коми НЦ УрО Российской академии наук, 2009. – С. 48–54.
7. Рассыхаев, А.Н. Игра типа «В колечко» в традиционной культуре коми [Текст] / А.Н. Рассыхаев // Вестник Сыктывкарского университета. – 2013. – Вып. 2. – С. 137–145.
8. Куратов, И. Менам муза. Художественной гижӧд чукӧр [Текст] / И. Куратов. – Сыктывкар: Коми книжной издательство, 1979. – 608 л.б.
9. Федорова, А. И.А. Куратов: очерк жизни и творчества [Текст] / А. Федорова. – Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1960. – 152 с.
10. Уляшев, О.И. Хроматизм в фольклоре и мифологических представлениях пермских и обскоугорских народов [Текст] / О.И. Уляшев. – Екатеринбург: УрО РАН, 2011. – 422 с.
11. Зиявадинова, О.С. Человек и природа в художественном мире В.Т. Чисталева («Трипан Вась») [Текст] / О.С. Зиявадинова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 4. (Ч. 1). – С. 62–65.
12. Лимерова, В.А. Коми рассказ 1920–1930-х гг.: пути изучения [Текст] / В.А. Лимерова // Финно-угорский мир. – 2011. – № 1. – С. 19–22.
13. Лисовская, Г.К. Типология коми рассказа 20-х гг. XX в. [Текст] / Г.К. Лисовская // Вестник ТГПУ. – 2013. – № 2. – С. 114–117.

14. Ельцова, Е.В. Ритм прозы Вениамина Тимофеевича Чисталева [Текст] / Е.В. Ельцова. – Сыктывкар: Коми научный центр УрО РАН, 2013. – 28 с.
15. Лисовская, Г. Новеллистика К.Ф. Жакова [Текст] / Г. Лисовская // Творчество К.Ф. Жакова. Серия препринтов «Научные доклады». – Сыктывкар: Коми НЦ УрО АН СССР, 1991. – Вып. 269. – С. 11–23.
16. Демин, В.Н. Заключение [Текст] / В.Н. Демин // Творчество К.Ф. Жакова. Серия препринтов «Научные доклады». – Сыктывкар: Коми НЦ УрО АН СССР, 1991. – Вып. 269. – С. 42–43.

### References

1. Sharapov, V.E. *Paskhal'nyye kachel'i v traditsionnoy kul'ture komi* [Easter swing in the traditional culture of the Komi]. *Traditsionnaya narodnaya kul'tura naseleniya Urala: Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Traditional folk culture of the population of the Urals: Proceedings of the international scientific-practical conference]. Perm: [w/p], 1997, pp. 57–61. (In Russian).
2. Nesanelis, D.A. *Raskachayem my khodkuyu kachel'* (*traditsionnyye formy dosuga sel'skogo naseleniya Komi kraja vo vtoroy polovine XIX – pervoy treti XX veka*) [Let's rock the swing (traditional leisure activities of the rural population of the Komi Krai in the second half of XIX – the first third of XX centuries)]. Syktyvkar: RCFA Publ., 1994. 168 p.
3. Gorinova, N.V. *Komi drama v 1990-ye gg.: nekotoryye aspekty izucheniya voprosa* [Komi drama in the 1990s: some aspects of study of the issue]. *Trudy Karelskogo nauchnogo tsentra RAN. Gumanitarnyye issledovaniya* [Works of the Karelian Research Centre of RAS. Humanitarian research], 2015, no. 8, pp. 76–82.
4. Ulyashev, O. *Gytsan* [Swing]. *Ord ordym: Vistyas, vorsantoryas, kyvburyas* [The kind of trail: Short stories, plays, verses]. Syktyvkar: Komi nebög ljeznanin Publ., 2006, pp. 99–113.
5. Lytkin, V.I., Gulyaev, E.S. *Kratkiy etimologicheskiy slovar' komi yazyka* [Concise etymological dictionary of Komi language]. Syktyvkar: Komi knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1999. 432 p.
6. Panyukov, A.V. *Goran* [Goran]. *Dinamika razvitiya komi fol'klornykh traditsiy v kontekste teorii samoorganizatsii* [The dynamics of the Komi folklore traditions in the context of the theory of self-organization]. Syktyvkar: Institut yazyka, literatury i istorii Komi NC UrO Rossijskoj akademii nauk Publ., 2009, pp. 48–54.
7. Rassykhayev, A.N. *Igra tipa «V kolechko» v traditsionnoy kul'ture komi* [The game «The ring» in the traditional culture of the Komi]. *Vestnik Syktyvkar'skogo universiteta. Seriya humanitarnykh nauk* [Bulletin of the Syktyvkar University. A series of the humanities], 2013, no. 2, pp. 137–145.
8. Kuratov, I. *Menam muza. Khudozhestvennoy gizhöd chukör* [My Muse. Collection of works of art]. Syktyvkar: Komi knizhnöj izdatel'stvo Publ., 1979. 608 p.
9. Fedorov, A. I.A. *Kuratov: ocherk zhizni i tvorchestva* [I.A. Kuratov: sketches about the life and creativity]. Syktyvkar: Komi knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1960. 152 p.
10. Ulyashev, O.I. *Khromatizm v fol'klоре i mifologicheskikh predstavleniyakh permskikh i obskougorskikh narodov* [Chromatism in the folklore and mythology of the Permian and the Ob-Ugric people]. Ekaterinburg: UrO RAN Publ., 2011. 422 p.
11. Ziyavadinova, O.S. *Chelovek i priroda v khudozhestvennom mire V.T. Chistaleva («Tripan Vas'»)* [Man and nature in the art world of V.T. Chistalev («Trypan Vas»)]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktik* [Philological sciences. Issues of theory and practice], 2013, no. 4, part 1, pp. 62–65.
12. Limerova, V.A. *Komi rasskaz 1920–1930-h gg.: puti izucheniya* [The Komi story of 1920–1930s: ways of study]. *Finno-ugorskiy mir* [Finno-Ugric world], 2011, no. 1, pp. 19–22.
13. Lisovskaya, G.K. *Tipologiya komi rasskaza 20-kh gg. XX v.* [Typology of the Komi story of XX century]. *Vestnik TGPU* [Bulletin of Tomsk State Pedagogical University], 2013, no. 2, pp. 114–117.
14. Eltsova, E.V. *Ritm prozy Veniamina Timofeyevicha Chistaleva* [The rhythm of the prose of Veniamin T. Chistalev]. *Nauchnyye doklady. Komi nauchnyy tsentr UrO RAN* [Scientific reports. Komi Research Center, Ural Branch of Russian Academy of Sciences], 2013, no. 515, 28 p.
15. Lisovskaya, G. *Novellistika K.F. Zhakova* [Novelistic of K.F. Zhakov]. *Tvorchestvo K.F. Zhakova. Seriya preprintov «Nauchnyye doklady»*. Komi NC UrO AN SSSR [Creativity of K.F. Zhakov. A series of the preprints «Scientific reports». Komi Research Center, Ural Branch Academy of Sciences of USSR], 1991, vol. 269, pp. 11–23.
16. Demin, V.N. *Zaklyucheniye* [Conclusion]. *Tvorchestvo K.F. Zhakova. Seriya preprintov «Nauchnyye doklady»*. Komi NC UrO AN SSSR [Creativity of K.F. Zhakov. A series of the preprints «Scientific reports». Komi Research Center, Ural Branch Academy of Sciences of USSR], 1991, vol. 269, pp. 42–43.