



• СКАЗКИ • БЫЛИНЫ
• ПОСЛОВИЦЫ • ПОСЛОВИЦЫ
• ПОСЛОВИЦЫ • ЗАГАДКИ • ЧАСТУШКИ •
• ПОСЛОВИЦЫ • ЛИРИЧЕСКИЕ
• ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ • ЛИРИЧЕСКИЕ
• СКАЗКИ • ЧАСТУШКИ • ЗАГАДКИ
• ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ •
• ПОСЛОВИЦЫ • СКАЗКИ •
• ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ •

Сказки • Былины • Пословицы • Загадки • Песни • Частьшки •



С.Г. Лазутин **ПОЭТИКА**
русского фольклора

Допущено
Министерством высшего
и среднего специального
образования СССР
в качестве
учебного пособия
для студентов
филологических
специальностей
университетов



МОСКВА
«ВЫСШАЯ ШКОЛА»
1981

ББК 82.3Р
Л17

Рецензенты:
кафедра русской литературы и фольклора
Башкирского государственного университета
(зав. кафедрой проф. Л. Г. Баран); профессор В. Е. Гусев

Лазутин С. Г.

Л17 Поэтика русского фольклора: Учеб. пособие для филол. фак. ун-тов. — М.: Высш. школа, 1981. — 221 с.

40 к.

В пособии рассматривается поэтика основных жанров русского фольклора (сказок, былин, песен, частушек, пословиц, загадок и др.). Исследуются сюжет и композиция, язык и поэтический стиль, ритмика и метрика фольклорных произведений. Теоретические положения иллюстрируются образцами фольклорных текстов.

Л 70202 — 188
001(01) — 81

147 — 81

4604000000

ББК 82.3Р
8РФ

© Издательство «Высшая школа», 1981

ПРЕДИСЛОВИЕ

Практика преподавания фольклора в высших учебных заведениях показывает, что наибольшие затруднения студенты испытывают при уяснении вопросов поэтики, художественной формы фольклорных произведений.

Вместе с тем совершенно очевидно, что без уяснения поэтики устного народного творчества, без глубокого проникновения в художественную структуру фольклорных произведений не могут быть в достаточной мере раскрыты ни идейно-эстетическое богатство, ни национальное своеобразие фольклора, ни его роль в формировании и развитии русской классической и советской литературы. Именно этим вызвана необходимость создания специального учебного пособия по поэтике русского фольклора.

Как известно, фольклор — синтетический вид искусства. Нередко в его произведениях соединяются элементы различных видов искусства — словесного, музыкального, хореографического и театрального¹. Но основу любого фольклорного произведения всегда составляет слово. И филолога, в частности будущего учителя-словесника, фольклор, конечно, интересует прежде всего как искусство слова. В этой связи первостепенное значение имеет изучение, знание и понимание им поэтики фольклора.

Что мы вкладываем в это понятие, в каком значении оно употребляется?

Поэтика (от греч. *poiētikē* — поэтическое искусство) — один из старейших терминов литературоведения, который затем проник и в фольклористику. Его значение исторически изменялось. В настоящее время понятие поэтика в советском литературоведении и фольклористике употребляется в более узком и более широком значениях. В более узком значении как совокупность компонентов художественной формы произведений словесного искусства (сюжет, композиция, явления языкового стиля, ритм, метр и рифма). В более широком смысле поэтика включает не только эти компоненты, но также по-

¹ См.: Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.

нятие родов и жанров, принципов и методов отражения действительности и некоторые категории теории искусства.

В данной работе в соответствии со сложившейся научной традицией, а также современной учебной литературой поэтика рассматривается в первом значении.

Термин стиль также имеет более широкое и более узкое значение. В более широком смысле стиль — это с в о е о б р а з и е всех компонентов содержания и художественной формы произведения в их взаимосвязи, а также с п е ц и ф и к а самих принципов и приемов эстетического отражения действительности. В узком значении стиль — это составная часть поэтики, особенности языка художественного произведения. В нашей работе, посвященной вопросам поэтики, термин стиль, естественно, употребляется в его более узком значении. Синонимами его являются терминологические выражения поэтический стиль и языковой стиль.

Художественная форма произведений русского фольклора обратила на себя внимание давно, в период зарождения русской фольклористики, во время активной борьбы за формирование национальной самобытности русской литературы. Еще в 30-е годы XVIII в. на основе постижения своеобразия русского народного стиха Ломоносов и Тредиаковский осуществляют реформу литературного стихосложения. Верное понимание особенностей языка народной поэзии и их творческое использование мы обнаруживаем в русских прозаических, стихотворных и драматических литературных произведениях второй половины XVIII в. (М. Д. Чулков, В. И. Майков, Д. И. Фонвизин).

В первой четверти XIX в., в период преимущественного развития в русской литературе поэзии, особый интерес вызывают стихотворно-песенные жанры русского фольклора. Появляются работы, в которых рассматривается поэтика былин и лирических песен. Особый интерес представляет работа А. Х. Востокова «Опыт о русском стихосложении» (1812).

В 20 — 30-е годы XIX в. интересные суждения об особенностях языка произведений народной поэзии

и отдельные замечания по их построению высказывают А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, а также ученые и критики того времени Н. А. Цертелев, М. А. Максимович, Ю. И. Венелин, Н. Д. Иваницин-Писарев и др.

В 40-е годы XIX в. для нас особую ценность представляют высказывания Белинского по вопросам поэтики фольклора. Белинский стремился подчеркнуть жанровую специфику и национальные особенности поэтики произведений русского фольклора.

В 50–60-е годы XIX в. важные суждения по вопросам поэтики русского фольклора высказывают Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов. Для Чернышевского характерно определение особенностей поэтики фольклорных произведений в связи с общими принципами народной эстетики. Н. А. Добролюбов акцентировал внимание на связи различных поэтических средств и приемов фольклора с его содержанием, современным мировоззрением народа. В этом отношении показательны такие его статьи, как «О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах» и «Замечания о слоге и мерности народного языка».

Представители русской мифологической школы (Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, О. Ф. Миллер) в сюжетах сказок, былин и песен, в поэтической образности пословиц, поговорок и загадок стремились раскрыть элементы мифологии, чтобы понять древнее поэтическое мышление народа. Главный недостаток работ этих ученых — чрезмерная архаизация фольклора, преувеличение его мифологизма. Наиболее ценными являются многочисленные работы отчасти разделявшего взгляды мифологов А. А. Потебни по вопросам народной поэтической словесности¹.

В 90–900-е годы специальные работы поэтике различных жанров фольклора посвящают Ф. Е. Корш, Фр. Миклошич, В. Карпов, П. Д. Первов, Я. А. Автамонов, Е. Н. Елеонская, И. И. Вознесенский и др. Однако особенно большое научное значение имеют исследования этих лет А. Н. Веселовского.

¹ См.: Лазутин С. Г. Вопросы народной поэтической символики в трактовке А. А. Потебни. — Тр. Воронеж. гос. ун-та. Воронеж, 1958, т. 51, с. 99–110.

Теорию исторической поэтики фольклора А. Н. Веселовский развивает в таких своих известных работах, как «Из введения в историческую поэтику» (1894), «Из истории эпитета» (1895), «Эпические повторения как хронологический момент» (1897), «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898), «Три главы из исторической поэтики» (1899)¹.

Большое внимание вопросам поэтики фольклора уделяет советская фольклористика. Уже в 20-е годы публикуются работы, специально посвященные поэтике сказок (Н. П. Андреев, Р. М. Волков, А. И. Никифоров), былин (М. О. Габель), лирических песен (Б. М. Соколов), частушек (А. Туфанов, П. М. Соболев), народного театра (П. Г. Богатырев). Особый интерес представляют книги А. П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин» (1924) и В. Я. Проппа «Морфология русской волшебной сказки» (1928), которые не утратили научного значения и в наши дни.

В 30-е годы продолжается изучение поэтики фольклора.

Заслуживают упоминания статьи А. И. Никифорова о функциях сказочных мотивов, Р. М. Волкова о сказочной обрядности, А. П. Евгеньевой о языке былин, П. И. Калецкого о поэтике частушек, М. А. Рыбниковой о композиции и поэтическом стиле пословиц, поговорок и загадок, Е. В. Гиппиуса об интонационных элементах русской частушки и А. П. Квятковского о метрике русского народного стихосложения.

На качественно новый уровень поднимается изучение поэтики русского фольклора в советской фольклористике в послевоенное время. Этому вопросу посвящается немало книг. Постоянно публикуются статьи по поэтике фольклора в сборниках: «Русский фольклор», издаваемом Институтом русской литературы АН СССР, «Фольклор как искусство слова» (МГУ), «Поэтика литературы и фольклора» (ВГУ) и др.

¹ См.: Гусев В. Е. А. Н. Веселовский и проблемы фольклористики. — Известия АН СССР. ЛЯ. М., 1957, т. 16, вып. 2, с. 114–128.

В послевоенное время идет углубленное исследование наиболее существенных вопросов, важнейших компонентов поэтики русского фольклора. Появляются работы, посвященные рассмотрению какого-либо одного компонента (границы, стороны) поэтики того или иного фольклорного жанра. Исследуются особенности сказочного сюжета (В. Я. Пропп, В. П. Аникин), различных приемов, композиции былин (Р. М. Волков, Т. М. Акимова, Ф. М. Селиванов), композиции и строфичности лирических песен (С. Г. Лазутин, А. М. Новикова, Н. И. Кравцов), композиции частушек (Н. И. Колпакова, З. И. Власова, И. Клагге).

В послевоенные годы публикуется особенно много работ, посвященных исследованию языка, поэтического стиля различных жанров русского фольклора: сказок (В. П. Аникин, Н. М. Ведерникова, В. А. Бахтина), былин (В. Я. Пропп, П. Д. Ухов, А. П. Евгеньева, Ф. М. Селиванов), лирических песен (И. А. Оссовецкий, Е. Б. Артеменко, В. И. Еремина), частушек (А. И. Кретов, Л. А. Астафьева), пословиц, поговорок и загадок (В. В. Митрофанова, С. Г. Лазутин, Л. А. Морозова). Наиболее значительными представляются монография А. П. Евгеньевой «Очерки по языку устной поэзии в записях XVII—XX вв.» (1963), в которой исследуется язык былин, а также посвященные поэтическому стилю лирических песен книги Е. Б. Артеменко «Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации» (1977) и В. И. Ереминой «Поэтический строй русской народной лирики» (1978).

Продолжаются исследования вопросов стихосложения в русском фольклоре (А. П. Квятковский, М. П. Штокмар, В. В. Митрофанова), публикуется фундаментальный труд М. П. Штокмара «Исследования в области русского народного стихосложения» (1952).

Появляются работы, в которых отдельные компоненты художественной формы произведений русского фольклора исследуются комплексно, ставится вопрос об их взаимосвязи¹, например, детально рассмотрен

¹ См.: Поэтика искусства слова. Сб. Воронеж, 1978.

вопрос о роли стилистических средств и композиционных приемов в изображении внутреннего мира человека в различных жанрах фольклора¹.

За последние годы усилился интерес к проблемам исторической поэтики. В этой связи следует назвать статью М. М. Плисецкого «О стилях героического эпоса различных эпох»², книгу В. И. Ереминой «Иносказания народной лирики (От метафоры к символу)» (1967), статью В. П. Аникина «О стилях героического эпоса различных эпох»³. Полностью проблемам исторической поэтики посвящен сборник статей «Фольклор. Поэтическая система» (1977).

Из сказанного видно, что изучение поэтики русского фольклора имеет свою достаточно богатую историю. Вопросы поэтики посвящена значительная литература.

Однако не следует думать, что работа по изучению поэтики русского фольклора полностью завершена. Ряд положений нуждается в критическом рассмотрении. Многие вопросы жанровой специфики поэтики фольклора до сих пор остаются нерешенными. Например, в имеющейся специальной литературе нельзя найти ответов на вопросы, в чем отличие сюжета былинного от сказочного, каковы специфические жанровые функции эпитетов в былинах и лирических песнях, в чем жанровое различие художественных функций композиционных и стилистических повторов в сказках, былинах и лирических песнях, в чем отличие ритмики частушек от ритмики пословиц и поговорок и т. д. Все сказанное отрицательно сказывается и на учебной литературе, в которой жанровая специфика поэтики русского фольклора раскрывается очень недостаточно.

Цель настоящей работы — вооружить студента-филолога необходимым пособием, в известной мере восполнить указанные пробелы в изучении поэтики русского фольклора. В решении рассматриваемых в книге вопросов автор стремится опираться как на достижения отечественной фольклористики, так и на собственные исследования.

¹ См.: Фольклор как искусство слова. М., 1969, вып. 2.

² См. в кн.: Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958.

³ См. в кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1974, вып. 14.

Предлагаемое пособие углубляет и дополняет учебник по русскому фольклору, не дублируя его ни по плану, ни по композиции, ни по характеру освещаемых вопросов.

Книга состоит из трех частей, в которых, в соответствии с установившимися научными традициями, поэтика произведений русского фольклора рассматривается на трех уровнях: на уровне сюжета и композиции, на уровне поэтического (языкового) стиля и на уровне ритма и метрики.

Метод сравнения всегда способствовал выявлению специфики рассматриваемых явлений. Им, как известно, пользовался еще Аристотель в своей «Поэтике». К нему прибегал и Белинский в известной статье «Разделение поэзии на роды и виды». Этот метод широко применяется в современном литературоведении и фольклористике.

Сравнительно-сопоставительный метод в известной мере используется и автором данной книги. Рассмотрение в одной части пособия фольклорных произведений различных жанров на каком-то одном уровне их художественной структуры, на наш взгляд, дает возможность более отчетливо показать специфически жанровые особенности их поэтики.

Различные компоненты формы в конкретных фольклорных произведениях, конечно, существуют не изолированно. Поэтому в «Заключении» книги подводятся итоги всей работы, рассматривается вопрос о взаимосвязи различных компонентов (уровней) поэтики фольклора в пределах жанра, определяется поэтика жанра как целостная художественная система.

Одна из главных задач пособия состоит в том, чтобы акцентировать внимание на жанровой специфике поэтики русского фольклора, раскрыть специфически жанровые функции компонентов художественной формы различных жанров.

Для рассмотрения были избраны малоизученные темы, освещение которых, по мнению автора, полнее всего раскрывает особенности поэтики того или иного жанра. Именно поэтому для раскрытия жанровой специфики языкового стиля в загадках были рассмотрены метафоры, в лирических песнях — символы, а в частушках — эпитеты. Но в пособии специально не рассматриваются былинные гиперболы,

так как этот вопрос достаточно ясно и полно освещен в имеющейся литературе.

В список литературы включены исследования не только по вопросам, рассмотренным в пособии, но также и по некоторым другим, имеющим важное значение. Эта литература может оказаться полезной и первокурсникам, и студентам старших курсов при их работе над научными докладами, при выполнении курсовых и дипломных работ.

Учебное пособие предназначено прежде всего для филологических факультетов университетов. Однако, представляется, что оно может быть также использовано студентами педагогических вузов, преподавателями, аспирантами и учителями-словесниками.



«1»
СЮЖЕТ
и
КОМПОЗИЦИЯ



ОСОБЕННОСТИ
СКАЗОЧНОГО
СЮЖЕТА

Сказка является одним из важнейших жанров фольклора. В ней, как и в целом во всем фольклоре, отразилась жизнь народа, его мировоззрение. Познавательное и воспитательное значение сказок бесспорно и огромно. Но сказки представляют большой интерес и в художественном отношении, и в частности — как проявление народного таланта в области сюжетосложения.

Главным признаком всех эпических жанров фольклора (как и литературы) является их сюжетность. Однако сюжет в каждом жанре имеет свою специфику, которая обусловлена особенностями содержания, творческих принципов и назначения жанра.

В чем же эти особенности содержания и назначения сказки? В чем выражается ее жанровая специфика? «Сказки, — писал известный фольклорист А. И. Никифоров, — это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содер-

жанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением»¹.

А. И. Никифоров, на наш взгляд, хотя и кратко, но довольно точно определил жанровые особенности сказки, подчеркивая, что она бытует «с целью развлечения».

Развлекательность и занимательность считали отличительными признаками сказки и известные фольклористы братья Соколовы. В своем сборнике «Сказки и песни Белозерского края» они писали: «Термин сказка мы употребляем здесь в самом широком значении — им мы обозначаем всякий устный рассказ, сообщаемый слушателям в целях занимательности»².

Никто, конечно, не станет отрицать значительности содержания и большого воспитательного значения сказок. Еще Пушкин говорил: «Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок»³. Но речь сейчас не об этом. Речь идет об особенностях сказочного сюжета, приемах создания и манере рассказывания сказок. Главная цель сказочника — своим рассказом увлечь, позабавить, а иногда просто удивить, поразить слушателя. В этих целях он нередко даже вполне реальным жизненным фактам придает совершенно невероятную, фантастическую форму выражения. Сказочник, по словам Белинского, «...не только не гонялся за правдоподобием и естественностью, но еще как будто поставлял себе за неперемнную обязанность умышленно нарушать и искажать их до бессмыслицы»⁴.

К такому же выводу приходят и фольклористы на основе детального изучения сказки, особенностей ее сюжета. В Я. Пропп писал: «Сказка есть

¹ Никифоров А. И. Сказка, ее бытование и носители. — Вступит. ст. к сб.: Катица О. И. Русские народные сказки. М. — Л., 1930, с. 7.

² Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, с. 1, 6. В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 6-ти т. М., 1950, т. 3, с. 247.

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 355.

нарочитая и поэтическая фикция. Она никогда не выдается за действительность»¹.

Все это отразилось и на сказочном сюжетосложении, причем довольно своеобразно в различных жанровых разновидностях сказки: в сказках о животных, социально-бытовых (новеллистических) и волшебных (чудесных).

Остановимся вначале на особенностях сюжета сказок о животных. Сюжет некоторых из них имеет небольшую экспозицию. Так, например, сказка «Волк и коза» начинается такой экспозицией: «Жила-была коза, сделала себе в лесу избушку и нарожала деток. Часто уходила коза в бор искать корму; как только уйдет, козлятки запрут за нею избушку, а сами никуда не выходят. Вернется коза, постучится в дверь и запоет: „Козлятушки, детушки! Отопритесь, отворитесь!..“ И козлятки отпирают дверь»².

Приведенная экспозиция характеризует обстановку, предшествующую развитию действия, дает некоторую мотивировку определенному сюжету. Однако уже в ней содержится сказочность, она рисует весьма удивительную картину: коза и ее детки обладают человеческими качествами.

Иногда экспозиция сказок о животных бывает еще короче. Не успев начаться, она сразу же переходит в завязку. Вот, например, начало сказки «Медведь»: «Жил-был старик да старуха, детей у них не было. Старуха и говорит старику: „Старик, сходи по дрова“». Старик пошел по дрова; попал ему навстречу медведь и сказывает: „Старик, давай бороться!“» (Аф., 1, 82). В приведенном примере экспозицию составляет всего лишь одно небольшое предложение («Жил-был старик да старуха, детей у них не было»), а все остальное — уже завязка.

Большинство же сказок о животных не имеют никакой экспозиции, а сразу начинаются с завязки. Например, сказка «Звери в яме» начинается такой завязкой: «Шла свинья в Питер богу молиться. Попадает ей волк навстречу: „Свинья, свинья,

¹ Протт В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 87.

² Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. В 3-х т. М., 1957, т. 1, с. 75. В дальнейшем том и страницы этого издания указываются в тексте.

куда идешь?“ – „В Питер, богу молиться“. – „Возьми и меня“. – „Пойдем, куманек!“ (Аф., 1, 44). А вот начало сказки «Мужик, медведь и лиса»: «Пахал мужик ниву, пришел к нему медведь и говорит ему: „Мужик, я тебя сломаю“» (Аф., 1, 35).

Главное назначение приведенных зачинов – удивить слушателя необычной ситуацией, приковать его внимание к невероятному и необычному. Так, несомненно, удивительным является то, что к старику в лесу подходит медведь и говорит ему человеческим голосом: «Старик, давай бороться». Не менее удивительно и то, что свинья идет в Питер богу молиться и к ней в мирные попутчики напрашивается волк.

За завязкой в сказке следует развитие сюжета. Но надо сразу сказать, что сюжет в сказках о животных не получил сколько-нибудь значительного развития, он очень прост. Иногда он состоит из какой-либо одной ситуации, одного небольшого эпизода. См., например, сказки «Лиса и тетерев» (Аф., 2, 47), «Лиса и рак» (Аф., 1, 52) и др. Дело в сказках о животных не в увлекательности повествования, а в удивительности отдельных ситуаций.

Как справедливо подметил Ю. М. Соколов, в сюжете сказок о животных очень широко применяется прием встреч – встречи животных друг с другом или с человеком¹. Так, в основе сказки «Лиса, заяц и петух» – встречи зайца с лисой, собаками, медведем, быком и петухом (Аф., 1, 23). В сказке «Старая хлеб-соль забывается» мужик вначале встречается с волком, а потом вместе они встречаются с лошастью, собакой и лисой (Аф., 1, 41–42).

Прием встреч как нельзя лучше отвечает идейно-художественному заданию сказок о животных. С одной стороны, посредством него передаются какие-то элементы реального (сами по себе встречи животных между собой и людей с животными вполне возможны). С другой стороны, этот прием дает возможность свести, столкнуть в сюжете любых животных, наградив их соответствующими качествами и поступками, передать таким образом самое невероятное, ирреальное и фантастическое.

¹ См.: Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941, с. 334.

Отличительной особенностью сюжетной композиции сказок о животных является то, что в них широко используется диалогическая речь. Есть сказки, основное содержание которых передается только через диалоги: например, сказки «Овца, лиса и волк» (Аф., 1, 43); «Лиса и тетерев» (Аф., 1, 47); «Лиса и дятел» (Аф., 1, 48); «Волк и коза» (Аф., 1, 75–77) и др.

Диалог потому так широко применяется в сказках о животных, что он является одной из простейших и вместе с тем эффективных форм наделения животных человеческими признаками и качествами (речь и суждение). Удивительное в такой сказке достигается своеобразным сочетанием реального и ирреального, человеческого и животного. Тем и интересна сказка для слушателя. В. И. Ленин писал: «...если бы вы детям преподнесли сказку, где петух и кошка не разговаривают на человеческом языке, они не стали бы ею интересоваться»¹.

Среди забавных повествований о животных немало сказок кумулятивных, т. е. таких, в которых «звенья могут следовать одно за другим по принципу нанизывания, или агглютинации»². Например: «Колобок», «Смерть петушка», «Терем мухи», «Коза» и др. (Аф., 1, с. 53–54, 99–100, 125–127, 86–88).

Рассмотрим сказку «Терем мухи». Вот ее начало: «Построила муха терем; пришла вошь-поползуха: „Кто, кто, кто в терему? Кто, кто, кто в высоком?“ – „Муха-горюха, а ты кто?“ – „Я вошь-поползуха“» (Аф., 1, 125). Муха впускает вошь в терем. Затем поочередно просятся в терем блоха, комар, мышка, ящерица, лиса, заяц и волк. И всех их муха впускает в терем. Наконец, к терему подходит медведь и на вопрос: «Кто, кто, кто в терему? Кто, кто, кто в высоком?» слышит ответ: «Я, муха-горюха, я, вошь-поползуха, я, блоха-попрыдуха, я, комар долгоногий, я, мышечка-тютюрюшечка, я, ящерка-шерошерочка, я, лиса Патрикеевна, я, зайка из-под кустышка, я, волчище, серое хвостиче» (Аф., 1, 125). Медведь не стал проситься в

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 19.

² Пропт В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 96.

терем мухи, а наступил на него лапой и раздавил его. Последовательность появления животных в сказке (вошь, блоха и т. д.) никак жизненно не мотивирована. «Появление этих зверей определяется художественной логикой, а не причинно-следственным мышлением»¹. А художественная логика сказки — удивить слушателя неожиданным и необыкновенным: «...чем сказка неправдоподобнее и нелепее, тем лучше и занимательнее она»².

Житейской тематике посвящены и собственно бытовые сказки. Их действие происходит в обычной обстановке — в деревне, в поле, в лесу и т. д. Их герои — мужик, солдат, работник и т. п. Однако в них нет животных-персонажей, животных-героев. А если животные и попадут в такую сказку, то только в своем реальном виде, не обладая никакими качествами и признаками человека. В бытовых сказках рисуются взаимоотношения не животных и людей, а только людей. Главные темы бытовых сказок — это или семейные отношения, или отношения социально-бытовые между мужиком и баринном, попом и его работником, солдатом и купцом и т. д.

Условия жизни в бытовых сказках рисуются довольно реально, характеры типические, конфликты решаются правдивые. Что же в бытовых сказках удивительного? Почему они слушаются с большим интересом?

Удивительное в таких сказках в том, что в них вполне реальные жизненные конфликты между вполне реальными персонажами получают необычную, сказочную сюжетную реализацию. Удивительное — в самом сюжете, поведении героев.

Необычность, сказочность такой сказки начинается уже с самой завязки сюжета, в котором обычные люди сразу же вступают в необычные, исключительные отношения, начинают действовать в необычных, а потому и удивительных обстоятельствах. Так, например, сказка «Попов работник» начинается с сообщения о том, что поп посылает в поле работника пахать на собаке. Но наше удивление

¹ Протт В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 96

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 355

еще более усиливается, когда мы узнаем, что поп дает работнику в поле хлеб и говорит при этом: «На, браток, будь сам сыт, и сучонка чтобы была сыта, да чтобы и коврига была цела» (Аф., 3, 61).

Удивительное начало мы находим и в бытовой сказке «Поп и дьячок»¹. Поп и дьячок одного прихода, прожив все свое состояние, решили заработать на воровстве. «И дьячок приходит к попу и начал говорить ему: „Давай, говорит, поп, я буду воровать, а ты будешь колдовать. И принеси, говорит, из церкви старинную книгу, будто бы тебе эта книга показывает это колдовство“» (Соколовы, 289).

Иногда начало бытовой сказки не только удивительно, но и комично. Так, капризной барыне захотелось иметь пятьдесят черненьких цыплят². В другой сказке богатый мужик пожелал похоронить своего козла, как человека, по-христиански, с помощью священнослужителей. Нелепым до смешного представляется спор двух братьев в сказке «Семилетка» о том, кто разрешился ночью жеребенком: кобыла или телега (Андреев, 445—447).

В дальнейшем развитии сюжета бытовой сказки ее занимательность еще более увеличивается. Удивительно, конечно, что барыня пожелала иметь не больше и не меньше, а именно пятьдесят цыплят и не каких-нибудь, а непременно всех черненьких. Но еще удивительнее то, что таких цыплят берется высидеть кучер. Только он при этом выставляет такие условия: выделить ему отдельное помещение, сшить дубленый полушубок, подарить шарф, кушак и теплые сапоги, в течение трех недель поить и кормить его отменно, а потом заплатить ему пятьдесят рублей и предоставить месячный отпуск. И барыня соглашается на все эти условия. Удивительно, конечно, желание старика похоронить своего любимого козла со всеми христианскими почестями, но не менее удивительно и то, что за приличную мзду это соглашаются сделать и делают поп, дья-

¹ См.: Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, с. 289—291. В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте.

² См.: Андреев Н. П. Русский фольклор. Хрестоматия. М.—Л., 1938, с. 480—482. В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте.

чок и звонарь. Удивительное развитие сюжета мы видим и в других бытовых сказках.

Однако больше всего удивительного и невероятного содержат концовки бытовых сказок.

Их финалы, как правило, неожиданны и очень интересны. Приведу лишь несколько примеров. Кучер, чтобы уйти от ответа, поджигает баню, в которой он высиживал цыплят (Андреев, 482); мужик доказывает барину, что он и его жена — дураки (Андреев, 485); проученная сапожником сердитая барыня становится доброй (Соколовы, 69—70) и т. д.

Особенно много комических ситуаций содержат бытовые сказки анекдотического характера. Подтверждением этого может служить сказка «Иванушка-дурачок» (Аф., 3, 195—197). В кратком изложении сюжет этой сказки таков. У старика и старухи было три сына: двое умных, третий Иванушка-дурачок. Однажды старуха послала Иванушку-дурачка отнести клецки братьям, которые находились в поле. День был солнечным. Идет дурачок и, увидев свою тень и подумав, что его кто-то преследует, он перебросал все клецки в эту тень. Братья побили за это дурачка, пошли домой обедать, а дурачка оставили в поле овец пасти.

Пасет дурачок овец и видит, что они стали разбредаться по полю. Тогда он собрал овец, выколол им всем глаза и сложил всех в одну кучу. За это опять побили дурачка вернувшиеся в поле братья.

Следующий эпизод сказки такой. Родители послали дурачка на базар за разными покупками. Он купил там стол, горшки, корчаги, блюда, мешок соли и различные «ества». Возвращаясь с покупками домой, дурачок заметил, что лошади очень тяжело везти такой груз. Тогда он снял с воза стол и поставил на дорогу: у него тоже четыре ноги, как и у лошади, пусть идет домой своим ходом. Едет дальше. Слышит, вороны каркают. «Голодные», — подумал дурак. И выставил им на дорогу все блюда с «ествами». Едет дурачок перелеском, заметил пни обгорелые. Чтобы пни не замерзли, он их накрыл горшками и корчагами. Доехал дурачок до реки, решил напоить лошадь, а она не стала воду пить. «Не вкусно, не солено», — подумал дурак и

высыпал в речку весь мешок соли. Но лошадь все-таки не стала пить воду, тогда дурачок в сердцах ударил ее кулаком по голове — и убил. Идет, несет на горбу лишь оставшиеся ложки. Ложки гремят в мешке «Бряк, бряк». А ему послышалось: «Иванушка дурак». Обиделся дурачок, высыпал из мешка и растоптал все ложки. Старшие братья поколотили за это дурачка, оставили его дома, а сами поехали на базар. Сидит дурак дома и слышит — пиво бродит. Он выпустил все пиво из кадки, «сам сел в корыто, по избе разъезжает да песенки распевает» (Аф., 3, 196).

Надоело братьям возиться с дурачком, и решили они его утопить. Посадили дурачка в мешок, отнесли этот мешок к реке, поставили на берег, а сами пошли прорубь искать. Дурак сидит в мешке и кричит: «Садят меня на воеводство судить, да рядить, а я ни судить, ни рядить не умею» (Аф., 3, 196). Услышал это проезжавший на тройке мимо барин, и захотелось ему быть воеводой. Он освободил дурачка и попросил посадить его в мешок. Дурачок посадил барина в мешок и зашил его. Пришедшие братья думали, что в мешке сидит дурачок, и бросили мешок в речку. Пошли домой. И видят, что им навстречу едет дурачок на тройке. Захотели они также иметь хороших лошадей и просят дурачка бросить их в речку. Иванушка выполнил эту просьбу и поехал на тройке домой «пиво допивать, да братьев поминать» (Аф., 3, 197).

Главный герой приведенной сказки «иронический удачник» Иванушка-дурачок не так уж и глуп: он сумел отомстить обижавшим его братьям, руками братьев утопил действительно глупого барина. Иванушке свойственны чувства гуманизма и сострадания (он отдает всю «еству» голодным воронам, спасает лесные пни от возможного замерзания). М. Горький о нем говорил: «Герой фольклора — „дурак“, презираемый даже отцом и братьями, всегда оказывается умнее их, всегда — победитель всех житейских невзгод...»¹ Слово «дурак» в приведенном высказывании Горький взял в кавычки. Любимый народом сказочный герой в своей сути, конечно,

¹ Горький М. О литературе. М., 1953, с. 698.

никакой не дурак. Он совершает различные глупости лишь по чисто художественным соображениям сказочного жанра в целях достижения занимательности, создания удивительных, веселых сюжетных ситуаций.

Отмеченная нами специфика сказочного сюжета (его невероятность и занимательность) особенно ярко проявляется в волшебных сказках, где развитию необыкновенного сюжета способствуют необыкновенные герои и чудесные существа.

В отличие от рассмотренных выше сказок о животных и бытовых, в волшебных сказках кроме людей простого звания (мужика, солдата и т. п.) героями являются цари и царики, короли и королевичи. Эти сказки нередко начинаются словами: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь с царицею» (Аф., т. 1, 278). Или: «Жил-был царь, у него было три дочери» (Аф., т. 1, 244) и т. п. Уже одно такое начало сразу говорит о том, что речь пойдет в сказке не об обычном, а о чем-то необыкновенном.

Часто главным героем волшебной сказки является простой человек (солдат, крестьянский сын и проч.), совершающий что-то особенное.

В волшебной сказке разработана специальная поэтика создания такого необыкновенного героя. Одним из приемов этой поэтики является рассказ о необычном, чудесном рождении будущего героя. Так, например, сказка «Терешечка» начинается с сообщения о том, что жили-были бездетные старик и старуха. «Вот сделали они колодочку, завернули ее в пеленочку, положили в лолечку, стали качать да прибаюкивать — и вместо колодочки стал рость в пеленочках сынок Терешечка, настоящая ягодка» (Аф., т. 1, 183).

Чудесное происхождение имеют и такие герои волшебных сказок, как Иван Коровий сын (Аф., 1, 268), Иван Быкович (Аф., 1, 278), Зорька, Вечорка, Полуночка (Аф., 1, 299) и многие другие. Но, независимо от того, чудесно или обычно рождение героя волшебной сказки, его всегда отличают необыкновенные качества: он проявляет невиданную выдержку, бесстрашие и совершает буквально чудеса.

Необычно в волшебной сказке и место действия героев. В отличие от бытовых сказок, события которых происходят в привычной крестьянину обстановке, действие волшебных сказок, как правило, начинается в незнакомом для крестьянина царском дворце, а затем переносится уже в совершенно фантастический мир — за моря и океаны, в тридевятое царство и тридешатое государство, в страшное подземелье и т. п.

Здесь наш герой встречается с такими фантастическими существами, как Баба Яга, Кощей Бесмертный, Змей (трех-, шести-, девяти- или двенадцатиглавый), Идолице поганое, Лихо одноглазое и т. д. Все эти персонажи обладают невероятной силой и имеют очень страшный вид. Так, о Бабе Яге говорится, что у нее «морда жилиная, нога глиняная» (Аф., 6, 185). В сказке «Иван Быкович» рисуется портрет страшного великана — мужа ведьмы, который так огромен, что, когда он просыпается, то его ресницы поднимают вилами двенадцать могучих богатырей (Аф., 1, 283).

В волшебном сказочном мире нередко рисуются страшные, просто жуткие картины. Например, в сказке «Василиса Прекрасная» так описывается дом людоедки Бабы Яги, в который должен непременно войти герой сказки: «Забор вокруг избы из человеческих костей, на заборе торчат черепа людские, с глазами; вместо дверей у ворот — ноги человечьи, вместо запоров — руки, вместо замка — рот с открытыми зубами» (Аф., 1, 161).

Все эти страшные чудовища похищают людей, держат их в подземельях, пожирают. И вот в этом страшном мире с его невероятными чудовищами приходится сражаться герою волшебной сказки, проявляя необыкновенную силу, храбрость и выдержку. Но, к счастью, он не одинок в борьбе. Ему помогают самые различные существа и предметы. В качестве таких помощников положительного героя в волшебных сказках выступают мудрые старики и старухи, фантастические существа Обьедало и Опивало, богатыри Горыня, Дубыня, Усыня и др. Все эти образы необычны и удивительны. Так, встретившись с Усыней-богатырем, герой сказки Ивашко-Медведко был поражен такой картиной: «На

берегу стоит человек, спер. руку ртом, рыбу ловит усом, на языке вертит да кушает» (Аф., 1, 304).

Помощниками положительных героев в волшебной сказке выступают всевозможные животные, звери и птицы: добрый конь «сивка-бурка», «утка с золотым яйцом», «чудесная курица», собака, кот, кошка, волк, сокол, орел, ворон, щука и др. В отличие от сказок о животных в волшебных сказках все эти животные обладают чудодейственной силой. Именно они нередко управляют ходом событий. Ярким примером может служить сказка «Емеля-дурак», где такой силой обладает щука, которую поймал и потом выпустил в реку Емеля. После слов Емели: «По щучьему веленью, а по моему прошенью» — ведра с водой шли сами домой, топор сам рубил дрова, а они шли в избу и укладывались в печь, сани без лошади ездили в лес за дровами, дубинки избили офицера и солдат, которых король прислал за Емелей, печь везет его к королю в город. Емеля превращается в красавца и женится на королевской дочери (Аф., 1, с. 401—408).

Кроме живых существ героям сказки оказывают помощь в самую трудную минуту и различные предметы: скатерть-самобранка, сапоги-скороходы, ковер-самолет, гусли-самогуды, дубинка-самобой, топор-саморуб, гудок, рожок, золотое колечко, перстень, зеркальце, гребенка, щетка, полотенце, живая и мертвая вода и т. п. Все эти предметы в волшебных сказках обладают чудодейственной силой.

Таким образом, волшебная сказка очень привлекательна своим необыкновенным миром. Этот чудесный мир, его фантастические образы и картины, удивляют и поражают.

Однако следует отметить, что самым действенным средством создания удивительного в волшебной сказке является ее сюжет. Определяя специфику волшебной сказки, Ю. М. Соколов справедливо писал: «Как ни характерны для сказки ее герои и предметы, живые и оживотворенные носители сказочного действия, все же самым важным и характерным для сказки как жанра является само действие. Для чудесной сказки эти действия определяют собой волшебно-приключенческий характер

чудесной сказки как особого повествовательного жанра»¹.

Иногда волшебная сказка открывается «присказкой», предшествующей завязке. Цель такой присказки — настроить слушателя на сказочный лад, приготовить его к восприятию удивительного мира, занимательного сказочного сюжета. Вот, например, присказка к сказке «Иван Царевич и богатырка Синеглазка». «Было это дело на море, на океане; на острове Кидане стоит древо золотые маковки, по этому дереву ходит кот Баюн, — вверх идет песню поет, а вниз идет сказки сказывает. Вот было бы любопытно и занятно посмотреть. Это не сказка, а еще присказка идет, а сказка вся впереди» (Соколовы, 249). А впереди, действительно, была сказка, в которой рассказывалось о том, как царь посылает вначале своего старшего сына Федора, затем среднего — Василия и, наконец, младшего — Ивана «за тридевять земель, в десятое царство» к девке Синеглазке, чтобы привезти от нее живой воды. Братья испытывают различные приключения, в которых по-разному проявляются их характеры, отношения между ними. Как и следовало ожидать, героем сказки становится младший сын царя — Иван-царевич.

Однако присказки не часто встречаются в сказках. Как правило, сюжет волшебной сказки начинается с интригующей завязки, с необычайного события, в котором главную роль играет какое-нибудь волшебное существо, обладающее чудодейственной силой. Так, например, «Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и сером волке» начинается с сообщения о том, что в царский сад стала ночью прилетать жар-птица и срывать с яблони золотые яблоки (Аф., 1, 415). Сказка «Три царства» открывается эпизодом, в котором рассказывается о том, как однажды вихрь «схватил царицу и унес ее неведомо куда» (Аф., 1, 231). Сказка «Никита Кожемяка» начинается не только удивительно, но и страшно. Вот первая фраза ее: «Около Киева появился змей, брал он с народа поборы немалые: с каждого двора по красной девке; возьмет девку

¹ Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941, с. 326.

да и съест ее. Пришел черед идти к этому змею царской дочери» (Аф., 1, 327).

Назначение приведенных зачинов-завязок очевидно. Они сразу же говорят о том, что в сказке пойдет речь о чудесном.

Сюжет в каждой волшебной сказке развивается своим неповторимым путем и занимателен по-своему. Однако для всех волшебных сказок является закономерностью то, что ее герои рано или поздно в открытой или скрытой форме обязательно вступят в определенные взаимоотношения с волшебными, чудесными силами. Это дает почву для развития необыкновенного, фантастического сюжета. В этом главный интерес волшебной сказки.

Отличительная черта сюжета волшебной сказки — многособытийность. В ней нередко раскрывается довольно продолжительный период в жизни героя, в высшей мере напряженной и драматичной. Как правило, герой сказки должен пройти через ряд испытаний. В волшебной сказке в связи с этим разработан специальный поэтический прием заданий, который выполняет большую роль в создании образов героев, усилении драматизма сказки, повышении ее психологического напряжения. Драматизм волшебной сказки особенно усиливается от того, что этих заданий у героя иногда бывает несколько. Не успеет герой выполнить одно, как ему сразу дают другое, третье. Причем каждое последующее задание обязательно значительно труднее предыдущего. Приведем пример из сказки «Царевна-лягушка». Так по-сказочному сложилось, что старший сын царя женится на княжеской дочери, средний — на генеральской дочери, а младший — на лягушке. Уже в самом начале повествования главной героине сказки царевне-лягушке приходится пройти три испытания, из которых она выходит победительницей.

В сказке «Царевна-лягушка» все трудные задания помогает героине выполнять ее лягушачья шкура. Вообще следует сказать, что герой волшебной сказки различные трудные задания, как правило, выполняет посредством вмешательства друзей-помощников (конь, старичок, старуха) и чудесных предметов (топор-саморуб, дубинка-самобивка и т. д.).

Иногда вся сказка почти целиком построена на их действиях. Это, к примеру, такие сказки, как «Конь, скатерть и рожок» (Аф., 2, 30–31), «Двое из сумы» (Аф., 2, с. 32–34), «Петух и жерновцы» (Аф., 2, с. 35–36).

Нечего и говорить, что наличие в волшебных сказках всевозможных чудесных животных и предметов значительно повышает и без того их заостренную сюжетную занимательность.

Как известно, в волшебных сказках широко применяется прием всевозможных превращений. Так, мы узнаем, что в необходимой сюжетной ситуации Иван-крестьянский сын «оборотился котом» (Аф., 1, 289), царевна превращается в булавку (Аф., 1, 221), царская дочь – в звезду (Аф., 1, 285) и т. д. Нередко в сказках наблюдается также превращение животных и предметов в людей: в одной сказке звезда «обернулась царицею» (Аф., 1, 285), в другой сокол, орел и ворон превращались в молодцев (Аф., 1, 376–377) и т. д.

Превращения героев мы наблюдаем в тех случаях, когда они в своем обычном облике (образе) не могут выполнить ту или иную задачу. Например, в сказке «Морской царь и Василиса Премудрая» говорится о погоне за Василисой и царевичем гонцов водяного царя. Чтобы не быть узанными погоней, Василиса «оборотила коней колодезем, себя – ковшиком, а царевича – старым старичком» (Аф., 2, 176). Но сказка продолжается далее. «Услыхала Василиса Премудрая новую погоню; оборотила царевича старым попом, а сама сделалась ветхой церковью; еле стены держатся, кругом мохом обросли» (Аф., 2, 176). Прием превращений еще более усиливает занимательность волшебной сказки.

В итоге можно заключить, что специфическая черта сказочного сюжета – его нарочитая вымышленность, постоянное стремление к необычному и невероятному. В. Я. Пропп писал: «В русской сказке нет ни одного правдоподобного сюжета»¹.

Однако этот общий признак сказочного сюжета, как мы видим, в разных жанровых разновидностях сказки проявляется по-своему, довольно специфично.

¹ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 86.

Это обусловлено своеобразием содержания и назначения той или иной сказочной разновидности. В этой связи В. П. Аникин пишет: «В сказках о животных функциональность вымысла основана преимущественно на передаче критической мысли: в юмористических или сатирических целях животным придаются людские черты»¹. Иная основа вымышленного в волшебных сказках. «В волшебных сказках невероятность воспроизводимого основана на передаче преодоления жизненных препятствий посредством чуда»². Совершенно другие принципы создания удивительного в бытовых сказках. «Бытовая новеллистическая сказка воспроизводит реальность в утрированных формах нарочитого нарушения реальности. Вымысел здесь основан на несоответствии воспроизводимых явлений нормам здравого смысла. Фантастический вымысел и в этом случае составляет основу всего повествования»³.

Однако из сказанного не следует делать вывод, будто бы в сказке все вымышлено и неправдоподобно. В. И. Ленин писал: «Во всякой сказке есть элементы действительности...»⁴. Нет буквально ни одной сказки, где бы не было тех или иных примет реальной действительности.

Каковы же эти приметы реального, «элементы действительности», которые можно заметить в народных сказках? На этот вопрос можно со всей определенностью ответить, что связь народных сказок с реальной действительностью очень многообразна. Мы уже говорили выше о том, что героями бытовой сказки являются взятые из реальной жизни крестьянин, солдат, поп, купец, помещик и т. д. Действие бытовых сказок разворачивается в обычных жизненных условиях.

Элементы реального можно отметить и в сказках о животных. Сюжет их всегда в той или иной мере имеет жизненную мотивировку. Конечно, невероятно и удивительно то, что медведь разговаривает со стариком, но ничего нет невероятного в том, что старик встретил медведя в лесу. Удиви-

¹ Аникин В. П. Русская народная сказка. М., 1977, с. 196.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч. М., т. 36, с. 19.

тельно, что волк просит мужика посадить его в мешок и тем самым спасти от гнавшихся за ним охотников. Но не удивительно, что мужик его встретил на дороге, по которой он возвращался домой с поля.

В волшебных сказках несравненно больше, чем в каком-либо другом виде сказок, фантастического, выдуманного и нереального, о чем подробно говорилось выше. Но и в волшебных сказках много от реальной действительности. Прежде всего сами герои сказок, несмотря на всю фантастичность сюжета, обладают ярко выраженными жизненными чертами. Взаимосвязь реального и фантастического в волшебных сказках своеобразно проявилась и в приеме их «кольцевой композиции». Как правило, картина фантастического мира, в котором герою приходится встречаться с самыми загадочными существами, обрамляется в волшебной сказке картиной реального мира: она, как правило, и начинается и заканчивается на реальной Земле. В этой «кольцевой картине» все реально: и обстановка, и герои и т. д. Примером может служить сказка «Три царства — медное, серебряное и золотое». Сказка открывается такой картиной: «Бывало да живало — жили-были старик да старушка; у них было три сына: первый — Егорушка Залет, второй — Миша Косолапый, третий — Ивашко Запечник. Вот вздумали отец и мать их женить» (Аф., 1, 228). Здесь все реально. А затем начинается нереальное, фантастическое. Братья, ища себе невест, встречаются со Змеем. Змей на ремнях, как в колодец, спускает Ивашку в подземный, сказочный мир. В этом сказочном мире герой посещает три царства — медное, серебряное и золотое, разговаривает в них с «красными девицами». Самая красивая девица соглашается быть невестой Ивашки. Кроме того, Ивашка в сказочном мире вступает во взаимоотношения с чудесным стариком («сам с четверть, а борода с локоть»), Сильным Идолищем, Бабой Ягой и Орлом-птицей. Но заканчивается сказка возвращением героев из подземного сказочного мира на реальную Землю. Красных девиц из подземелья с помощью ремней вытаскивают братья Ивашки. А Ивашка вылетает оттуда на Орле-птице. Как мы помним, Ивашку

Змей спустил на ремнях в подземное царство в дыру. Орел «вытащил его в ту же дыру на Русь» (Аф., 1, с. 230). И завершается сказка такой в известном смысле реальной картиной. «Пришел Ивашка домой, взял у братьев девицу из золотого царства, и стали они жить да быть, и теперь живут» (Аф., 1, с. 230).

Таким образом, во всех видах сказок мы находим своеобразное сочетание реального и нереального, обычного и необычного, жизненно правдоподобного, вполне вероятного и совершенно неправдоподобного, невероятного. Именно как результат столкновения этих двух миров (реального и нереального), двух типов сюжетных ситуаций (вероятных и невероятных) и возникает то, что делает повествование сказкой. Именно в этом ее прелесть.

На основе всего сказанного можно заключить, что сказочный сюжет и по своей организации и по своим идейно-художественным функциям отличается яркой жанровой спецификой. Его главное назначение — создание удивительного.

СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ БЫЛИН

В. Г. Белинский в известных статьях о народной поэзии охарактеризовал жанровую специфику былин в некотором сопоставлении их со

сказками. И это вполне оправданно и естественно, так как былины в своем содержании и художественной форме имеют черты, близкие сказкам, в то же время их отличает яркая жанровая специфика. И в нашей работе былины будут рассмотрены в некотором сопоставлении со сказками (главным образом волшебными).

Былины и сказки являются важнейшими эпическими жанрами русского фольклора. Они отображают жизнь в значительных типических обобщениях, широко используя художественный вымысел, элементы фантастики. Как и во всех эпических жанрах искусства слова, те или иные события в сказках и былинах раскрываются прежде всего в образах, через показ их взаимоотношений и поступков. Важнейшую роль в былинах, как и в сказках, выполняет сюжет. Определенное значение в них имеют и такие внесюжетные элементы композиции, как

портретные характеристики и различные пейзажно-бытовые картины.

Жанровая специфика сюжета и композиции былин обусловлена прежде всего особенностями содержания былин, которое существенно отличается от сказок. Если основу содержания сказок составляют сказочно преобразованные различные факты, преимущественно из бытовой жизни, личные (чаще всего семейные) взаимоотношения, которые раскрываются в подчеркнуто неправдоподобной форме, то в основе былин — важные, очень значительные, на взгляд сказителя, создателя былин и его слушателей, общественные явления, события, имеющие большое национально-историческое значение. Если герои сказок, как правило, совершенно обыкновенные люди, со всеми человеческими слабостями, то главные герои былин — богатыри, наделенные идеальными качествами человека (невероятная физическая сила, смелость, высокие нравственные качества и т. д.).

Однако былина отличается от сказки не только по своему содержанию, но и по назначению. Если назначение сказки главным образом в том, чтобы развлечь слушателя, удивить его забавными случаями, невероятными сюжетными ситуациями, то назначение былины в том, чтобы передать слушателю пафос возвышенного, рассказать ему, как уже отмечалось, о чем-то очень существенном.

Особенности содержания былин отразились и на манере их исполнения, в корне отличной от исполнения сказки. Глубокое определение особенностей содержания былин и своеобразия их исполнения (в сравнении со сказкой) дал В. Г. Белинский. Называя былины «сказочными поэмами», критик писал: «Есть большая разница между поэмою или рапсодом и между сказкою. В поэме поэт как бы уважает свой предмет, ставит его выше себя и хочет в других возбудить к нему благоговение; в сказке поэт — себе на уме: цель его — занять праздное внимание, рассеять скуку, позабавить других. Отсюда происходит большая разница в тоне того и другого рода произведений: в первом важность, увлечение, иногда возвышающееся до пафоса, отсутствие иронии, а тем более — пошлых шуток; в основании второго всегда заметна задняя мысль, заметно, что

рассказчик сам не верит тому, что рассказывает, и внутренне смеется над собственным рассказом. Это особенно относится к русским сказкам¹.

Исполнители и их слушатели совершенно по-разному относятся к содержанию былин и сказок. Сказочник даже о действительных фактах жизни стремится рассказать как о совершенно невероятных. Имея в виду сказку, В. Я. Пропп писал: «Ни рассказчик, ни слушатель не относят рассказа к действительности»². И далее В. Я. Пропп говорил, что «ни рассказчик, ни слушатель сказке не верит»³.

Совершенно иное в былине. Сказитель даже о невероятных фактах повествует как о фактах совершенно достоверных. Былина живет до тех пор, пока в реальность и достоверность ее содержания полностью верят и сказитель, и его слушатели. Известный собиратель былин, хорошо знавший условия их бытования на рубеже 60-х и 70-х годов XIX в. на Севере, А. Ф. Гильфердинг писал: «Без веры в чудесное невозможно, чтобы продолжала жить природною, непосредственною жизнью эпическая поэзия. Когда человек усомнится, что богатырь мог носить палицу в сорок пуд или один положить на месте целое войско, — эпическая поэзия в нем убита. А множество признаков убедили меня, что северно-русский крестьянин, поющий былины, и огромное большинство тех, которые его слушают, — безусловно верят в истину чудес, какие в былине изображаются»⁴. «Известно, что северные сказители, попадая в Киев, — пишет Д. С. Лихачев, — искали „Маринкину улицу“, искали места действия былин киевского цикла. Былины были для них историей, события былин — исторической действительностью, богатыри и князья — историческими лицами»⁵.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 354.

² Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 87.

³ Там же, с. 88.

⁴ Гильфердинг А. Ф. Олонецкая губерния и ее народные распосоды. — В кн.: Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Изд. 4-е, М.—Л., 1949, т. 1, с. 35—36. В дальнейшем том и страницы этого издания указываются в тексте.

⁵ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 235.

Все сказанное отразилось на сюжете и всей композиции былин. Оговоримся, что в дальнейшем будут рассмотрены не все типы былин, а главным образом их основной тип, наиболее характерный для этого жанра — былины героического содержания, хотя в ряде случаев будут привлекаться и другие их типы.

Остановимся вначале на сюжете былин. Содержание былин исторично лишь в самом широком, самом общем смысле слова: в них отражена русская история периода Киевского государства, эпохи татаро-монгольского нашествия; борьба с половцами, печенегами и татарами. Имеют исторических прототипов образы князя Владимира, богатыря Добрыни Никитича, татарского хана Батыея и др. Однако былины включают и много вымышленных, фантастических образов: Соловей-разбойник, Змей, Идолице и др.

Конкретные сюжеты былин, как и в сказках, полностью вымышлены и не восходят ни к каким достоверным историческим фактам.

Однако если сказки воспринимаются в основном как чистый вымысел, то былинный сюжет оценивается как достоверный жизненный факт. «События былины в отличие от событий сказок, — пишет Д. С. Лихачев, — воспринимаются как события русской истории, они отнесены к условной русской старине»¹.

Отличен сюжет былины от сказочного и по своей форме. Если в сюжете волшебной и новеллистической сказок, как правило, множество эпизодов и событий, связанных с довольно продолжительными периодами в жизни героев и расположенных в последовательности, которую трудно предугадать (весь интерес сказки в непредвиденности и занимательности развития ее сюжета), то в сюжете былины, как правило, одно, два и редко более событий, которые происходят в какой-то один, очень непродолжительный период в жизни главного героя-богатыря. Былина, в отличие от сказки, по словам Белинского, «...схватывает один какой-нибудь момент

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 236.

из жизни богатыря и силится создать из него нечто отдельное и цельное»¹. Так, в основе былины «Добрыня и Змей» — борьба Добрыни со Змеем, в былине «Илья Муромец и Калин-царь» — сражение русских богатырей с войсками Калина-царя, в былине «Добрыня Никитич и Василий Казимирович» — востребование и привоз дани от Батура Батвесова и т. д.

Малособытийность сюжета — жанровая специфика былины. Многособытийность ей противопоказана, и поэтому абсолютно права Т. М. Акимова, когда она пишет: «Попытки писателей и фольклористов составить единую эпопею из былин не дали положительных результатов»².

Чем объясняется стремление былины к малособытийности? В науке этот факт не получил объяснения. На наш взгляд, ориентация былины на изложение одного или очень немногих событий объясняется ее стремлением подчеркнуть тем самым достоверность и историчность содержания. Сказитель внимание слушателей привлекает не сложностью и занимательностью нагнетания различных событий, а важностью и значительностью одного или немногих из них. Малособытийность сюжета — характерный признак жанров фольклора исторического содержания. С особой яркостью это проявилось в исторических песнях, которые, как правило, являются однособытийными.

Но положив в основу сюжета какое-нибудь одно или очень немногие события, былина стремится разработать их как можно глубже и при этом создать «нечто отдельное и цельное» (В. Г. Белинский).

Как же былиной достигается это «нечто отдельное и цельное»? Это достигается ее сюжетом, рядом композиционных приемов, в которых ярко проявляется жанровая специфика былин.

Как правило, былина начинается зачином. Лишь в очень редких случаях зачину предшествует запев.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 355.

² Акимова Т. М. Былины. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество / Под ред. А. М. Новиковой и А. В. Корева. М., 1969, с. 234.

Иногда зачин былины представляет собой экспозицию, которая предшествует завязке. Так, например, былина «Илья Муромец и Калин-царь» в исполнении Т. Г. Рябина открывається зачином-экспозицией, в которой рассказывается о том,

Как Владимир князь да стольнѣ-киевской
Порозгневался на старого казака Илью Муромца,
Засадил его во погреб во глубокий,
Во глубокий во холодный
Да на три-то году поры времени.

(Гильфердинг, т. 2, с. 18)

Экспозиция подготавливает и усиливает драматизм завязки, психологизирует образ князя Владимира. Калин-царь с огромным войском угрожает захватом Киева. Князь думает, что Илья Муромец давно сидит в глубоком и холодном погребе, а защитить Киев мог только он.

А он мог бы постоять один за веру, за отечество,
Мог бы постоять один за Киев град,
Мог бы постоять один за церкви за соборнѣи,
Мог бы поберець он князя да Владимира,
Мог бы поберець Опраксу королевичну.

(Гильфердинг, т. 2, с. 18)

Взволнованы сложившимися обстоятельствами и слушатели былины. Они знают, в отличие от князя, что Илья Муромец жив, но они не знают, сможет ли богатырь превозмочь обиду на князя и встать на защиту Киева.

Однако зачин в качестве экспозиции выступает в былинах очень редко. Как правило, зачин представляет собою завязку сюжета. Наиболее распространенным типом былинных зачинов-завязок является картина пира у князя Владимира. В. Ф. Миллер писал, что в «былинах так называемого киевского цикла обычный зачин, ставший затем традиционным, был:

«Как во славном во городе во Киеве,
У ласкового князя Владимира».

...За указанием Киева часто следует традиционное изображение *пированьща*, почестного стола у князя Владимира, причем князь дает какое-нибудь поручение богатырям, либо они сами на пиру хвастаются, кто чем может, и это служит завязкой

сюжета»¹. Например, былина «Добрыня и Василий Казимиров», записанная от Т. Г. Рябинина, открывается такой картиной:

А Владимир князь да стольнѣ-киевской
Заводил почестен пир да й пированьце
На многих князей да на всех бояров,
На всех сильных русских могучих на богатырей,
Ай на славных {поляниц да на удалых.

(Гильфердинг, т. 2, с. 68)

Вторым типом зачина-завязки является описание выезда богатыря. Например, в Киев выезжает из Мурома Илья Муромец, из Рязани Добрыня Никитич, из Галича Дюк Степанович и т. д.

Третий тип зачина-завязки — изображение наезда врагов на русскую землю. Вот начало былины «Изгнание Батяя»:

Из-за моря, моря синего,
Из-за синего моря, из-за черного
Подымался Батый-царь, сын Батыевич,
Со своим сыном с Таракашком,
Со любимым зятем со Ульюшком...
Подошел собака под стольный Киев-град².

В сказках тоже есть зачины, в которых указывается место действия. Но это место, в отличие от былин, как правило, очень неопределенное. В связи с этим В. Я. Пропп замечает: «События классической былины происходят всегда на Руси. События сказки могут локализоваться „в некотором царстве“, „в некотором государстве“»³.

Зачины былин сразу же стремятся подчеркнуть историческую достоверность их содержания. Рассмотрев былину о борьбе Добрыни со Змеем, В. Я. Пропп пишет: «Родина Добрыни — Рязань. Обычное в этих случаях начало звучит так:

Доселева Рязань она селом слыла,
А ныне Рязань слывет городом.

¹ Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности, т. 1. М., 1897, с. 38–39.

² Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1862, вып. 4, с. 38. В дальнейшем том и страницы этого издания указываются в тексте.

³ Пропп В. Я. Русский героический эпос. Л., 1955, с. 248.

Это значит, во-первых, что события, воспеваемые в былине, относятся народом к глубокой древности, когда Рязань еще была не городом, а только селом. Во-вторых, точная локализация указывает на то, что события этой песни тракуются как действительно имевшие место»¹.

После зачина-завязки в былине идет развитие действия. В отличие от сказки, где сюжет представляет главный интерес, а сказочные персонажи подчинены реализации тех или иных сюжетных целей, в былине первостепенное значение имеет образ главного героя-богатыря, что определяет особенности сюжета. «Былина развивается по принципу наибольшего выделения главного героя, — пишет Д. С. Лихачев, — и поэтому действие былины концентрируется вокруг богатыря, его судьбы»². Образы богатырей наряду с общими имеют и определенные индивидуальные черты. Это отражается и на специфике былинных сюжетов. Так, например, социальный конфликт наиболее остро выражен в былинах, героем которых является Илья Муромец (например, былины «Илья в ссоре с Владимиром» и «Илья и голи кабацкие»). Только богатырь и «дипломат» Добрыня мог быть главным героем былин «Женитьба Владимира», «Добрыня и Настасья» и «Добрыня и Маринка». Даже если две былины созданы на сходную тему, то их сюжеты в своих деталях имеют отличия, связанные с индивидуальными особенностями действующих в ней богатырей. Примером могут быть былины «Илья и Идолище», «Алеша и Тугарин»³.

Сюжеты былин различны по своему конкретному содержанию, но для них характерны и некоторые общие, типологические черты. Одна из таких жанрово-типологических черт — одноплановость, или однолинейность, развития сюжета. Как правило, в былине в такой временной последовательности развивается одна сюжетная линия, связанная главным

¹ *Протт В. Я.* Русский героический эпос. Л., 1955, с. 175.

² *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 237.

³ См.: *Селиванов Ф. М.* Былины. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Под ред. Н. И. Кравцова. М., 1971, с. 162 — 163.

образом с раскрытием ее основного образа — героя-богатыря. Так, например, сюжетное построение былины «Илья Муромец и Соловей-разбойник», записанной от Т. Г. Рябина, имеет такой вид. Утром Илья Муромец выехал «Из того ли из города Муромля, Из того села да с Карачирова», намереваясь к «обеденке» поспеть в Киев. Однако этот путь в Киев оказался очень нелегким. По словам героя, его «дорожка призамешкалась». Под Черниговом Илья Муромец побеждает «силушку великую» и освобождает от врага город. Черниговцы просят его быть их воеводою, но он не соглашается и, будучи верным своему решению, продолжает путь в Киев. По дороге его встречает Соловей-разбойник, от свисту которого, по словам мужиков черниговских,

То все травушки муравы уплетаются,
Все лазуревы цветочки отсыпаются,
Темны лесушки к земли все приклоняются,
А что есть людей, то вси мертвы лежат.

(Гильфердинг, т. 2, с. 11)

Но Илья Муромец побеждает Соловья-разбойника и привозит его в Киев. О случившемся в пути он рассказывает Владимиру. Князь же не верит, что Илья Муромец мог победить «силушку великую» врага, стоящую у Чернигова, и Соловья-разбойника. Но войдя во двор, он воочию убеждается в том, что Илья Муромец действительно победил и привез в Киев Соловья-разбойника. Былина заканчивается сообщением, что Илья Муромец отвез Соловья-разбойника «во чисто поле» и «срубил ему да буйну голову».

А вот сюжетное построение былины «Василий Игнатьевич и Батыга». На Киев наезжает огромное татарское войско, во главе которого стоят Батыга, его сын Батыга, зять Таранчик и «черный дьячок». «А по греху ли-то тогда да учинилось», что в это время в отъезде были все главные русские богатыри. В сражение с вражескими войсками пришлось вступить ничем до этого не прославившему себя Василию Игнатьевичу. Он легко побеждает сына, зятя Батыги и «черного дьячка». Батыга уговаривает Василия Игнатьевича перейти к нему на службу, помочь ему «взять-полонить» Киев-град и в этих

целях дает ему «доброе коня» и необходимое снаряжение. Василий же, сев на коня, выехав в чистое поле, вступил в сражение с вражеским войском — и «прибил, прирубил до единой головы». Батыга в панике бежит, оставляя русскую землю.

В былине может быть два богатыря, две линии в развитии сюжета (например, былина «Добрыня и Алеша»). Но эти две сюжетные линии не могут развиваться одновременно, параллельно. В. Я. Пропп пишет: «Законы эпоса не позволяют двум героям действовать одновременно в разных местах»¹.

Кульминацией в сюжете былин является описание сражения или иного состязания богатыря с противником. И здесь мы отмечаем яркую жанровую специфику былины. В отличие от сказки, где сражение героя со своими противниками нередко описывается очень подробно (при этом акцентируется внимание на трудностях победы), в былине это описание сражения (состязания) богатыря с противником всегда очень краткое, победа богатырю всегда дается очень легко. И если в сказке одержать победу над врагом часто помогают герою всевозможные волшебные существа и предметы («В волшебной сказке герой сам по себе бессилен...»²), то в былине врага всегда побеждает сам богатырь без какой-либо посторонней помощи. Вот, например, как описывается бой Алеша Поповича с сильным и страшным противником Тугариным:

Сверстался Алеша Попович млад
Против Тугарина Змеевича,
Хлестнул его шелепугою по буйной голове,
Расшиб ему буйну голову,
И упал Тугарин на сыру землю...³

Ту же самую легкость победы богатыря мы находим и во многих других былинах. Впервые заметивший эту особенность былин А. П. Скафтымов отмечал: «Богатырям удается все удивительно легко. Сильнейшие противники одолеваются ими

¹ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 93.

² Там же, с. 97.

³ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М. — Л., 1958, с. 18. Далее в тексте: Данилов К., с. 000.

шутя, без напряжений. В описании боя нет элемента борьбы. Как будто противник не сопротивляется»¹.

Чем и как это можно объяснить? Отвечая на этот вопрос, А. П. Скафтымов писал: «Несомненно здесь сказалось желание показать героя наиболее выгодно для его силы: при всей видимой трудности дела он справляется с ним играя, без усилий; былина как бы хочет указать, что враг, каким бы сильным он ни казался постороннему глазу, никакого серьезного соперничества с богатырем-героем не мог иметь»².

Все это совершенно верно. Но дело не только в этом. Представляется, что в обязательной краткости описания боя (вообще состязания) богатыря с противником проявляется также жанровая специфика исторического содержания былины.

В исторической действительности не все сражения русских со своими иноземными противниками были победоносными. Были и поражения. Примером может служить событие, отраженное в «Слове о полку Игореве». Однако в широком историческом плане русский народ всегда выходил победителем в столкновении со своими национальными врагами: печенегам, половцами, татарами. В былинах отражена правда не конкретно-исторических фактов, в которых русские воины могли быть и победителями и побежденными, а обобщенная историческая правда побед русского народа над своими врагами. Именно поэтому все былины заканчиваются обязательной победой русских богатырей. Уже начиная былину, и сказители, и их слушатели понимали и знали, что русский богатырь обязательно должен победить. Представляется, что в таком положении, когда никто не сомневался в победе русского богатыря, не было никакой необходимости описывать его бой с противником подробно, создавать ненужные сомнения в исходе боя и т. п. Краткое описание боя богатыря — своеобразное проявление трезвости рассудка и здравого художественного чутья сказителя.

¹ Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, с. 15.

² Там же, с. 16.

Как и в любом эпическом произведении, сюжет в былине заканчивается развязкой, которой в какой-то мере подчеркивается реальность и историческая достоверность былины. Так, например, сюжет былины «Илья Муромец и Калин-царь» заканчивается сообщением, что русские богатыри плененного татарского хана привозят в Киев.

Привезли его собаку, царя Калина,
А во славный Киев-град
Да ко славному ко князю ко Владимиру,
Привели его в палату белокаменну
Да ко славному ко князю ко Владимиру.

(Гильфердинг, т. 2, с. 34)

Развязка былины «Василий Игнатьевич и Батыга» сообщает о позорном бегстве Батыги из России. Убегающий посрамленный противник «запирается» и «заклинается»:

«Не дай боже, не дай бог да не дай дитям моим,
Не дай дитям моим да моим внучатам
А во Киеве бывать да ведь Киева видать».

(Гильфердинг, 1. с. 554)

Мы рассмотрели сюжет былин, являющийся главным, но не единственным компонентом их композиции. Композиционные принципы и приемы былин охватывают как их сюжетные, так и внесюжетные элементы.

Важнейшим композиционным принципом былин является принцип противопоставления (контраста или антитезы), который проявляется прежде всего в построении сюжета былин. Основу былинного сюжета, как правило, составляет столкновение богатырей с их противниками. Это нередко отражается уже в самом названии былин («Добрыня и Змей», «Илья Муромец и Калин-царь», «Василий Игнатьевич и Батыга» и др.). Иногда противопоставление между героем и противниками сопровождается открытым выражением чувства национальной гордости. «Национальная тенденция сказывается уже в том обстоятельстве, что героем былины всегда является „русак“, русский человек, ездит он по русской земле, защищает русскую землю; противник героя всегда чужанин,

„басурманин“, „злое татаровье“ или „Литва поганая“»¹, — отмечает А. П. Скафтымов.

Однако былинные богатыри и их иноземные враги противопоставляются не только по этнической и религиозной принадлежности. Они контрастны прежде всего по своему духовному облику, морально-нравственным качествам. Богатырь, как правило, добр, справедлив, честен, миролюбив, благороден и скромнен. И наоборот, его противник — зол, бесчестен, воинствен, самоуверен и коварен.

Прием антитезы, противопоставления используется и при создании внешнего портрета богатыря и его противника. Если, например, Илья Муромец — человек обычного роста, то его противник Идолище устрашающих размеров: в плечах он — кося сажень; его глазищи, как чашищи, а ручищи, как граблищи. Если Илья Муромец за один раз съедает по три «калачика крупивчатых», то Идолище за один раз пожирает по кулю хлеба и выпивает по ведру вина².

Рассмотренный былинный сюжет, несмотря на свою относительную простоту и неразвернутость, отличается напряженностью и драматизмом. Это достигается, во-первых, мастерством использования контраста в организации сюжета, а также рядом других композиционных приемов и принципов.

Как мы уже говорили, в основе былинного сюжета лежит повествование о подвигах богатыря. В центре внимания сказителя — тот или иной богатырь. В этих целях в былинах используется композиционный прием выделения главного героя. Это нередко осуществляется уже в самом начале былины. Так, например, один из вариантов былины «Бой Алеши со Змеем» открывается таким зачином:

Да у князя было, князя Володимира,
Собирался в него да пир-беседушка,
И честна, и хвальна, да многорадостная.
Во-пиру-то бы сидели князья, богатыри,

¹ Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, с. 49.

² См.: Петров Г. А. Противопоставление персонажей в былинах. — В кн.: Вопросы жанров русского фольклора / Под ред. Н. И. Кравцова. М., 1972, с. 58–78.

Они сильные могучие богатыри.
Да и нету во пиру-то млад Алешеньки,
Млад Алешеньки свет Поповича¹.

Алеша и станет затем главным героем былины. А в былине «Илья в ссоре с Владимиром» зачин повествует о том, что Владимир созвал на пир всех князей, бояр и богатырей.

Да забыл он позвать да что лучшего,
А что лучшего да лучшего богатыря,
А старого казака Илью Муромца.

(Гильфердинг, т. 1, с. 423)

Именно Илья Муромец и станет потом главным героем былины.

Многokrатно, ступенчато использован композиционный прием выделения в зачине былины «Дунай», записанной от Т. Г. Рябинина. На пиру у князя Владимира все «пьяны и веселы». Не пьян и не весел лишь один князь. Похаживая по горенке, он печально говорит собравшимся, что все «добры молодцы поженены», только он один «холостой не женатый». Не может ли кто-нибудь ему найти достойную невесту.

Все богатыри за столиком умолкнули,
Все молодцы да приутихнули,
За столом-то сидят затулялися;
Большая тулится к середнюю,
Середнюю тулится за меньшую,
А меньшей тулицы ответу нет.

(Гильфердинг, т. 2, с. 97—98)

Не побоялся слово сказать лишь «старья Пермин сын Иванович». Он берет слово и говорит, что знает девушку, достойную быть женой князя, и называет дочь литовского короля Опраксию.

Тогда князь обращается ко всем присутствующим с вопросом, кого ему послать в Литву, чтобы посватать за него Опраксию-королевичну. И вновь

Все за столом сидят, умолкнули,
Все молодцы приутихнули.

(Гильфердинг, т. 2, с. 99)

¹ *Листопадов А. М.* Песни донских казаков. М., 1949, т. 1, ч. 1, № 24.

Тогда опять встает «старья Пермин сын Иванович» и называет имя Дуная. Его-то и посылает Владимир высватать ему невесту, он-то и становится главным героем былины.

В былинах очень часто встречается ситуация, когда Владимир обращается с каким-нибудь важным делом к богатырям, а они умолкают и друг за друга прячутся. И только один кто-нибудь вызывается выполнить важное поручение. И это не потому, что все трусы и лишь один — смельчак. Нет, тут просто действует прием выделения одного героя из многих.

В былине все подчинено созданию образа богатыря. И рассмотренный нами прием выделения также служит именно этой цели, как отмеченный в свое время А. П. Скафтымовым прием предварительной недооценки сил богатыря и переоценки сил его противника. «До подвига, — писал исследователь, — видимое соотношение сил богатыря и его противника представляется всегда в решительном преобладании врага. Враг преувеличен, богатырь уменьшен. Враг всегда непомерно велик и силен, все от него в страхе, все подавлены его насилием, одоление его представляется решительно невозможным»¹.

Это можно проиллюстрировать следующими примерами. В былине «Соловей-разбойник» черниговцы, несмотря на то, что Илья победил целое войско и освободил их город, все же не верят, что он справится с Соловьем-разбойником, и не советуют ему ехать дорогой, где всех встречает и уничтожает своим свистом всесильное чудовище Соловей-разбойник. Князь Владимир, пока не убедился в этом воочию, не верит сообщению Ильи Муромца, что он одолел Соловья-разбойника. Князь Владимир не допускал и мысли, что Илья Муромец может одолеть Соловья-разбойника. Точно так же, вопреки предупреждениям матери, безоружный молодой Добрыня убивает на Тугай-реке страшное чудовище — Змея («Добрыня и Змей»), а совсем неизвестный Василий Игнатьевич, которого в нужный момент разыскали «в кабаке на печи», побеждает

¹ Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, с. 9.

многотысячное войско Батыги («Василий Игнатьевич»).

По мнению А. П. Скафтымова, первоначальная недооценка сил богатыря необходима для его большего торжества впоследствии. Это, конечно, так. Но представляется, что дело не только в этом. Былина проводит мысль, что в известных обстоятельствах (особенно когда опасность угрожает отечеству) может оказаться богатырем, совершить великий подвиг самый обыкновенный человек.

Для того, чтобы победить такого страшного врага, каким является противник, богатырь должен обладать невероятной физической силой. В этих целях в былинах очень широко используется прием гиперболизации. О силе главного русского богатыря Ильи Муромца былина говорит таким гиперболическим выражением:

От земли столб (бы) был да до небушка,
В столбе было (бы) золотое кольцо,
За кольцо бы взял Святорусску поворотил!¹

Гиперболизируется сила и других богатырей. Богатырская палица обычно «в девяносто пуд», и орудует ею богатырь необычайно легко. А если нет в руках оружия, богатырь хватает за ноги первого попавшегося противника и начинает им размахивать. Побивает он «великую силушку» врага: в одну сторону махнет — улица, в другую — переулочек.

Гиперболически в былинах изображается также сила богатырского коня, скорость его бега. Вот впечатления наблюдающих за поездкой Добрыни Никитича и Василия Казимировича, за «скоком» их коней:

Первый скок нашли за три версты,
Другой скок нашли за двенадцать верст,
Третий скок не могли найти²

Гиперболически изображается в былинах богатство Дюка Степановича из Галича, похваляющегося в Киеве своим богатством. Князь Владимир посылает в Галич Добрыню, чтобы он удосто-

¹ *Песни*, собранные П. В. Киреевским. М., 1860, вып. 1, с. 1.

² *Былины и песни Южной Сибири*. Собрание С. И. Гуляева. Под ред. В. И. Чичерова. Новосибирск, 1952, с. 95.

верился в правоте слов Дюка. И вот Добрыня посылает Владимиру такую грамоту:

«Владимир ты князь да столен-киевской!
Пришли-тко бумаги сюды три воза,
А пошли сюды да тридцать писчиков,
Не описать именья будет в три года,
Во тех межах буде числа не дать».

(Гильфердинг, т. 3, с. 250)

Гиперболизация является важнейшим принципом создания былин. В них гиперболизируется сила не только богатырей, но и их противников. И чем больше эта сила противников, тем значительней оказывается победа богатырей над ними, тем большего прославления они заслуживают.

Значительную роль в былине играют диалоги, которые драматизируют сюжет, помогают полнее охарактеризовать героев, раскрыть их мысли и переживания. Приведу пример. В одном из вариантов былина «Добрыня Никитич и Василий Казимирович» получает такое развитие. На пиру «удалый добрый молодец» Василий Казимирович получил от князя Владимира поручение отвезти дань Батуре Батвесову. Дань эта была огромной: «сорок телег чистого серебра», «сорок телег красна золота», «сорок телег скатна жемчуга», «сорок сороков ясных соколов», «сорок сороков черных соболей», «сорок черных выжлыков» и «сорок сивых жеребцов». Отвозить дань противнику — унижительно. И Василий ушел с пира опечаленным. На улице между ним и Добрыней Никитичем состоялся разговор. Узнав о поручении князя, Добрыня говорит, что нужно не везти противнику дань, а наоборот, потребовать дань от него:

Не возьмем везти от князя от Владимира,
Не возьмем от него дани-пошлины, —
Мы попросим от собаки Батура Батвесова,
Мы попросим от него дани-пошлины¹.

И изъявляет готовность помочь в этом нелегком деле Василию. Этот диалог производит перелом в развитии сюжета, существенно изменяет сам пафос произведения, раскрывает в образе одного из любимых былинных богатырей Добрыни Никитича чувства национальной гордости.

¹ Былины и песни Южной Сибири, с. 94.

И еще один пример, показывающий значительную роль диалога в былине. Калин-царь предлагает полоненному русскому богатырю Илье Муромцу смириться со своим положением, сесть с ним «за единый стол», есть его «ествушку сахарную», пить «питьица медвяные», «держат казну золотую» и стать изменником Родины, князя Владимира:

Не служи-тко ты князю Владимиру,
Да служи-тко ты собаке царю Калину.

(Гильфердинг, 2, с. 31)

На что Илья Муромец с вызовом отвечает:

А й не сяду я с тобой да за единый стол,
Не буду есть твоих ествущек сахарниих,
Не буду пить твоих питьицев медвяньиих,
Не буду носить твоей одежи драгоценниих,
Не буду держать твоей бесцетной золотой казны,
Не буду служить тебе собаке царю Калину,
Еще буду служить я за веру за отечество,
А й буду стоять за стольний Киев град,
А буду стоять за церкви за господниих,
А буду стоять за князя за Владимира
И со той Опраксой королевичной.

(Гильфердинг, т. 2, с. 31)

Этот диалог с необычайной силой передает драматизм положения, глубоко раскрывает перед нами величие образа главного русского богатыря, говорит о его смелости, мужестве, безграничной преданности Родине.

Важную композиционную роль в былинах выполняет прием повторений отдельных эпизодов, речи героев и т. п. Чаще всего это повторение трехкратное, но может быть и двукратным.

Повторения встречаются и в сказках. Однако их функции в былинах и сказках не совсем одинаковы. В сказках повторения, как правило, служат средством усиления их занимательности. Этой функции повторения в былинах не имеют. Иногда утверждается, что назначение былинных повторений — достичь замедленности действия. Однако замедление действия не самоцель, а только средство для достижения каких-то иных целей. Основное назначение подобных повторений — наиболее отчетливо выразить особенно важную для былины мысль, акцентировать внимание слушателя на каких-нибудь

очень значительных в смысловом отношении эпизодах, тех или иных поступках героев и т. д. Приведем такой пример. Увидев с горы неисчислимое войско противника и поняв, что одному с ним не справиться, Илья Муромец обращается к богатырю Самсону Самойловичу с такой взволнованной речью:

Крестный ты мой, батюшка, Самсон Самойлович,
И вы русские могучие богатыри,
Вы седлайте-тко добрых коней,
А й садитесь вы да на добрых коней,
Поезжайте-тко да во раздолыцо чисто поле,
А й под тот под славный стольный Киев град.
Как под нашим-то под городом под Киевом
А стоит собака Калин царь,
А стоит со войскамы великими,
Разорить хотит ён стольный Киев град,
Чернедь мужиков он всех повырубить,
Божьи церкви все на дым спустить,
Князю-то Владимиру да со Опраксой королевичной
Он срубить-то хочет буйны головы.
Вы постоит-тко за веру, за отечество,
Вы постоит-тко за славный стольный Киев град,
Вы постоит-тко за церкви ты за божии,
Вы поберегите-тко князя Владимира,
И со той Опраксой королевичной!

(Гильфердинг, т. 2, с. 25)

На это Самсон Самойлович отвечает:

Ай же крестничек ты мой любимый,
Старья казак да Илья Муромец!
А й не будем мы да и коней седлать,
И не будем мы садиться на добрых коней,
Не поедем мы во славно во чисто поле,
Да не будем мы стоять за веру, за отечество,
Да не будем мы стоять за стольный Киев град,
Да не будем мы стоять за матушки божьи церкви,
Да не будем мы бречь князя Владимира
Да еще с Опраксой королевичной.
У него ведь есте много да князей бояр,
Кормит их и поит да и жалует,
Ничего нам нет от князя от Владимира.

(Гильфердинг, 2, с. 25–26)

Услышав отказ Самсона Самойловича, Илья Муромец вновь обращается к нему и другим богатырям с призывом встать на защиту Киева. Самсон Самойлович опять отвечает отказом. Илья Муромец третий раз обращается к русским богатырям. В третий раз Самсон Самойлович отвечает отказом. Об-

ращение Ильи Муромца и ответ на него в былине трижды повторяется дословно. В чем смысл и художественная необходимость такого повторения? Значение этого троекратного повторения диалога огромно. Во-первых, в нем выражается основная патриотическая идея былины — необходимость стояния за русскую землю; во-вторых, в нем выражается социальный конфликт между князем Владимиром и богатырями и, в-третьих, посредством этого приема подчеркиваются, необычайно ярко выражаются главные черты Ильи Муромца — его патриотизм, воля и настойчивость: в то время, когда над Родиной нависла смертельная опасность, он забывает личную обиду, выступает на защиту Родины, трижды обращается к русским богатырям с призывом встать на защиту отечества.

Непосредственно с повторениями в былинах связаны так называемые «общие места». «Общие места» — это устойчивые словесные формулы, которые сказителями почти дословно повторяются в одной или разных былинах в сходных эпизодах повествования или картинках описания. Наиболее часто «общие места» в былинах употребляются при изображении пира у князя Владимира, выражении угроз врага, показе вражеской силы, описании седлания богатырем коня, показе его поездки, сражения с врагами и т. д.

«Общие места» облегчают создание былины: сказитель в известных случаях не вновь создает текст, а пользуется готовыми формулами, которые выполняют в былине важные идейно-художественные функции. Приведем одно «общее место» из былины «Илья Муромец и Калин-царь», записанной от Т. Г. Рябина:

А й тут старья козак да Илья Муромец
Стал добра коня он заседлывать;
На коня накладывает потничек,
А на потничек накладывает войлочек,
Потничек он клал да ведь шелковенькой,
А на потничек подкладывал подпотничек,
На подпотничек седелко клал черкесское,
А черкесское седельшко недержано,
И, подтягивал двенадцать подпругов шелковых,
И шпилёчки он втягивал булатнии,
А стремяночки покладывал булатнии,

Пряжечки покладывал он красна золота,
Да не для красы угожества,
Ради крепости все богатырской:
Еще подпруги шелковы тянутся, да оны не
рвутся,
Да булат железо гнется, не ломается,
Пряжечки-ты красна золога
Оне мокнут, да не ржавеют.

(Гильфердинг, 2, с. 22–23)

Приведенная картина седлания богатырем коня не просто замедляет действие, а способствует характеристике богатыря, выражению основной идеи былины. Перед нами выступает богатырь-крестьянин, который хорошо, в деталях знает выполняемое им дело. Неторопливость седлания коня говорит о важности предстоящего дела, о большой опасности, которая нависла над Родиной, о силе противника, с которым предстоит богатырю сразиться, свидетельствует о ясном осознании богатырем важности выполняемой им работы: Илья Муромец, взяв самую лучшую сбрую, с необычайной тщательностью заседлывает своего коня «не для красы угожества», а «ради крепости богатырской»¹.

Остановимся еще на «за п е в а х» и «и с х о д а х» былин. Как мы уже отмечали, былины, как правило, открываются «зачинами» и заканчиваются развязкой. Однако в некоторых былинах зачину предшествует «запев», а за развязкой следует «исход». Эти былинные «запевы» и «исходы» иногда напоминают сказочные «присказки». Однако в большинстве случаев «запевы» и «исходы» былин существенно отличаются от сказочных «присказок» и по своему конкретному содержанию, и по выполняемым ими функциям. Поэтому нельзя согласиться с утверждением, будто былинные запевы «по своей функции соответствуют сказочным присказкам»². Нет, присказки в сказках и запевы в былинах, в связи с особенностями этих жанров, выполняют совершенно различные функции. Ска-

¹ См. подробнее об общих местах в былинах: Ухов П. Д. Типические места (*loci communes*) как средство паспортизации былин. — Русский фольклор. М. — Л., 1957, вып. 2, с. 129–154.

² Рыбаков Б. А., Новикова А. М. Былины. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Под ред. А. М. Новиковой. 2-е изд. М., 1978, с. 216.

зочная присказка настраивает слушателя на занимательное повествование, подчеркивает вымышленность и фантастичность сказки.

Назначение былинных запевов совершенно иное. Как правило, былинный запев рисует величественные картины природы, передает торжественный пафос, настраивает слушателя на восприятие чего-то важного, значительного. Очень показателен в этом отношении известный запев былины «Про соловья Будимировича», которой открывается сборник Кириши Данилова:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота, окиян-море,
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омоты днепровския.

(К. Данилов, с. 9)

Верно, что запевы не связаны с конкретными сюжетами былин. Но они очень тесно связаны с их пафосом, эмоциональным содержанием. Иногда запев в какой-то мере связан даже с тематическим содержанием былины. Примером может служить запев одного из вариантов былины «Добрыня и Алеша», в котором рисуется широкая картина русской природы, река Волга, называются города, расположенные на ней, и тем самым подчеркивается национальный характер содержания былины, сообщается, что излагаемые в былине события совершались на Руси. Приведем этот запев:

Из-за гор-то было из-за высокних,
Из-за лесу-то было лесу темнаго,
Да повышла, повышла-повыкатила
Да широкая-то матушка быстра Волга река,
Да широкая-то Волга под Казань прошла,
Да пошире подала под Восторокань.
Да широкий перевоз под Новым-городом,
Темные леса Смоленские,
Да тихие плеса-то Чижарицкие.
Да места шла ровно три тысячи,
Да рек и ручьев брала сметы нет,
Да выпала во море Каспийское.

(Гильфердинг, т. 3, с. 166)¹

¹ См. подробнее о былинных запевах: *Волков Р. М.* К проблеме варианта в изучении былин. — В кн.: *Русский фольклор*. М. — Л., 1957, вып. 2, с. 98 — 128.

Отличны былинные «исходы» и по своим функциям от конечных сказочных присказок, хотя иногда в былинах можно встретить и их. Так, например, один вариант былины «Михайло Потык», созданный под значительным влиянием поэтики сказки, заканчивается таким исходом:

Придался тут Михайлушка на царство-то,
А стал-то тут Михайлушка царить-то жить
А лучше-то он старого да лучше прежнего.

(Гильфердинг, 1, с. 492)

Но приведенный исход не является характерным для былины ни по своему содержанию, ни по функциям.

В отличие от распространенной конечной сказочной присказки, которая указывает вымышленность содержания сказки и последний раз стремится удивить слушателя — «Я там был, пиво пил; пиво-то по усу текло, да в рот не попало»¹, былинный исход нередко подчеркивает историческую достоверность изложенного. Так, например, один вариант былины «Добрыня и Алеша» заканчивается таким исходом:

Это тут Добрыня наживается,
А история-речь тым кончается.

(Гильфердинг, 1, с. 601)

Нередко в исходе говорится о том, что былину поют с тех давних пор, когда произошло изложенное в ней событие. Так, например, один из вариантов былины «Добрыня и Алеша», в котором события излагаются как исторически достоверные, заканчивается таким исходом:

С той поры да с того времени
Стали Добрыню стариной сказать,
Отнынь сказать за ево до веку.

(Гильфердинг, т. 3, с. 226)

Однако самым распространенным былинным «исходом» является исход, в котором воздавалась слава русскому богатырю. Вот их примеры:

¹ *Афанасьев А. Н.* Русские народные сказки. В 3-х т. М., 1957, т. 1, с. 230.

Ай потамест мы старому славу поем,
Старому казаку Ильи Муромцю.

(Гильфердинг, 1, с. 537)

Да тут Святогору да богатырю славу поем.

(Гильфердинг, 2, с. 312)

Тут Михайлы Потыку сыну Иванову славу поют,
Синему морю на тишину,
Всім добрым людям на послушанье.

(Гильфердинг, 1, с. 180)

В заключение можно сказать, что композиция былины, приемы и принципы ее построения отличаются ярким жанровым своеобразием. Это своеобразие композиции былин полностью обусловлено особенностями образного и идейно-тематического содержания былин, а также спецификой их назначения.

КОМПОЗИЦИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

Традиционные народные лирические песни очень своеобразны как по содержанию, так и по художественной форме.

При определении особенностей содержания народных лирических песен следует иметь в виду то, что мы имеем дело с лирическим родом поэзии, который по принципам художественного освоения действительности существенно отличается от эпического рода поэзии. Если в эпосе главное место занимают отражаемые в образах явления и факты действительности (примером могут служить рассмотренные ранее сказки и былины), то в лирике основное значение имеет выражение того или иного отношения к различным жизненным явлениям и фактам, передача тех мыслей, чувств и настроений, которые они вызывают. «Эпическая поэзия, — писал Белинский, — употребляет образы и картины для выражения образов и картин, в природе находящихся; лирическая поэзия употребляет образы и картины для выражения безобразного и бесформенного чувства, составляющего внутреннюю сущность человеческой природы»¹. «Одни поэты, —

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 12.

отмечал Добролюбов, — преимущественно умеют хорошо рассказать происшествия, случающиеся в жизни. Это называется *этической*, или повествовательной поэзией... Другие особенно хорошо могут изображать предметы и передавать то чувство, то впечатление, которое эти предметы возбуждают в душе. Это поэзия лирическая...»¹.

Сказанное о лирике вообще, конечно с учетом специфики, распространяется и на народную лирику, на традиционные лирические песни. Основное назначение народных лирических песен — выражать мысли, чувства и настроения народа. На эту особенность их содержания неоднократно указывали замечательные русские писатели и критики. Так, по определению Добролюбова, в народных лирических песнях «выражается внутреннее чувство, возбужденное явлениями обыкновенной жизни»². Радищев видел в народных песнях «образование души нашего народа», «скорбь душевную»³, Пушкин — «разгулье удалое» и «сердечную тоску»⁴. По меткому выражению Герцена, в народных песнях получили свое ярчайшее выражение «все поэтические начала, бродившие в душе русского народа»⁵.

Однако следует подчеркнуть, что все эти мысли и чувства выражаются в народных песнях не отвлеченно, а художественно конкретно, выступают как раздумья и переживания живых человеческих личностей, конкретных лирических героев.

Лирический герой народной песни — это всегда простой человек, человек труда: крестьянин, крестьянка, солдат, ямщик, бурлак, повстанец — «удалой разбойник». Именно их глазами, их умом и сердцем воспринимается в песне жизнь, именно они дают различным явлениям семейной или общественной жизни ту или иную идейно-эмоциональную оценку. Их мысли и чувства составляют главное содержание народной лирики.

¹ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. В 6-ти т. М., 1934, т. 1, с. 122.

² Там же, с. 123.

³ Радищев А. Н. Избр. соч. М., 1952, с. 63.

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., 1956, т. 1, с. 185.

⁵ Герцен А. И. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1956, т. 7, с. 185.

Жанровыми особенностями содержания¹ всецело обусловлена специфика художественной формы русской народной лирической песни, и прежде всего ее композиция, основное назначение которой состоит в том, чтобы как можно глубже выразить то или иное идейно-эмоциональное содержание, как можно правдивее и ярче передать мысли и чувства ее лирических героев. И надо сказать, что народная лирическая песня разработала композицию, великолепно выполняющую эти функции.

При рассмотрении построения традиционной лирической песни необходимо строго различать такие понятия, как ее композиционные формы, и те приемы и принципы, которыми эти формы создаются. К сожалению, эти понятия часто не разграничиваются. Остановимся вначале на характеристике различных композиционных форм народной лирической песни.

Простейшей и довольно распространенной формой композиции традиционной лирической песни является форма монолога. Песня-монолог более всего соответствует лирическому роду поэзии, она представляет собой самый естественный способ прямого, так сказать, непосредственного выражения мыслей и чувств лирического героя. Это размышления лирического героя, изливание своих чувств девушки к милому или, наоборот, его к ней, горький плач крестьянки, выданной за нелюбимого, или жалобы молодца на «худую жену», размышления бурлака о своей судьбе или воспоминания ямщика о родине и т. д. Вот пример песни-монолога, в котором говорится о тоске девушки:

Ты, молоденькой, молодчик молодой,
Моему сердцу на свете дорогой!
Ты не стой, не дожидайся, милый мой!
Уж и так-то мне тошнѣхонько житьѣ,
Уж и так-то мне грустнѣхонько, младой:
Не велят-то на крылечке мне стоять,
Не велят-то мне оттуда тебя ждать,
Я пойду, с горя, в зеленый сад гулять,
Посмотрю ли я на милого дружка,
Хоть на время облегчу свою тоску².

¹ Подробнее об особенностях содержания традиционной лирической песни см.: Лазутин С. Г. Русские народные песни. М., 1965.

² Кашин Д. Русские народные песни. М., 1959, с. 66.

Такую же композицию имеет песня «Сторона-ль ты моя, сторонушка», в которой выражаются грустные размышления о своей горькой участи солдата¹.

Приведенные песни-монологи начинаются обычно с обращений: к людям (матери, отцу, милому и т. д.), к родной сторонке или различным явлениям природы: утренней заре, темной ноченьке, буйному ветру и т. д. Широкое использование обращений в лирических песнях, посредством которых повышается эмоциональная выразительность передаваемых чувств и мыслей, обусловлено их жанровыми особенностями.

Другой, менее распространенной композиционной формой традиционной лирической песни является форма диалога. Особенно широкое применение диалогическая композиция получила в хороводных лирических песнях, что обусловлено характером их исполнения в связи с определенными игровыми действиями. Ярким примером ее является известная хороводная песня «А мы просо сеяли».

Однако диалогическая композиция иногда встречается также в голосовых любовных и семейно-бытовых песнях. Все содержание в этих песнях выражается в форме разговора девушки со своим милым, подругами, родителями или выданной замуж крестьянки — с мужем, свекром, своими родителями, молодца — с возлюбленной, мужа — с женой и т. д. Вот как построена песня «Ах ты, да душечка, добрый молодец».

— Ах ты, да душечка, добрый молодец,
Удалая твоя головушка,
Что умильнныя твои ясны очи!
Ты куды, мой свет, снаряжаешься,
Во которую дальну сторону,
Во которую незнакомую,
Во Казань город, или в Астрахань,
Или в Новгород, или в Петербург,
Иль во матушку в каменну Москву?
Ты возьми, возьми меня с собой,
Назови меня родной сестрой,
Или душечкой молодой женой!

¹ См.: *Песни*, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М., 1929, вып. 2, ч. 2, № 1640. Далее в тексте: Киреевский, № песни.

– Ах ты, глупая красна девица,
Неразумная твоя головушка!
И рад бы тебя взять с собой:
Про меня там люди ведают,
Да что нет у меня родной сестры,
Нет ни душечки молодой жены;
Лишь одна у меня матушка,
Да и то уже старшенька¹.

В приведенной песне и речь первого, и речь второго героев одинаково значимы в раскрытии содержания.

Однако в большинстве песен диалогической композиции составляющие ее части далеко не равнозначны; при этом наблюдается такая закономерность: речь первого героя имеет второстепенную, подчиненную роль (это, как правило, один или несколько вопросов), а речь второго героя выражает основное содержание песни. Именно этот второй персонаж и является лирическим героем песни, как в песне «Ах, где ты, голубь, был?» (Киреевский, № 2635).

Диалогическая форма композиции значительно усиливает драматизм выражаемого песней лирического содержания, способствует более яркой передаче мыслей и чувств лирического героя.

По определению Г. Н. Поспелова, произведения, включающие в себя повествование (сюжет), являются лирическими только в том случае, если они отвечают особым требованиям. «Требования эти таковы: во-первых, сюжет, раскрывающий конфликтные действия персонажей, должен быть очень неразвитым (с небольшим количеством слабо развитых эпизодов), а отсюда и все произведение должно быть довольно коротким; во-вторых, художественная речь, воспроизводящая неразвитый сюжет произведения, должна быть эмоционально-экспрессивной, т. е. в своем интонационном строе – ритмической, стихотворной; в-третьих, и это особенно важно, образы произведения должны иметь в своей предметности инносказательное, символическое значение»².

¹ *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. Спб., 1898, т. 4, № 805. Далее в тексте.: Соболевский, том, № песни.

² *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов. М., 1976, с. 169.

Всем этим требованиям отвечают народные повествовательные лирические песни. Повествовательные (сюжетные) песни составляют третью форму. Приведем пример.

Девушка лесом шла,
Красавица темным шла,
Своего дружка не нашла,
Показалось девушке:
Во лесу листья шумят,
Белая березынька
К сырой земли клонится.
На эту березоньку
Слетались пташечки:
Соловей с кукушкой;
Кукует кукушечка
По своем теплом гнезду,
Горюет горюшечка
По своему она горю.

(Киреевский, № 1929).

В этой песне сюжет настолько слабо развит, что его лишь условно можно считать таковым. Это просто небольшая сюжетная ситуация, с помощью которой введены в песню символические образы, передающие ее лирическое содержание: шумящие в лесу листья, клонящаяся к земле березонька, соловей и кукушечка — символы печали, несчастной любви девушки.

Еще одну форму песен представляют собой песни-описания, где все эмоционально-лирическое содержание, как правило, выражается символическими образами. В приводимой ниже песне-описании грустное настроение передается образами тумана, который с моря подымается, и красного солнышка, которое опустилось за темные леса, закатилось за быстрые реки.

Ах, не пыль в поле запылилась,
Не туман с моря подымается:
Заря бела, день занимается.
Красное солнышко высоко взошло,
Высоко взошло, далеко светло,
Высоко взошло, опустилося,
Опустилося, закатилося,
Закатилося за темные леса,
За темны леса, за дремучей,
За быстры реки текучей.
Все солдатушки в строю стоят,
Во строю стоят, по ружью держут,
По ружью держут по турецкому,

По турецкому, по немецкому,
А все девушки за гульбой пошли,
За гульбой пошли за темны леса,
За темны леса, за дремучей,
За быстры реки, за текучей.

(Киреевский, № 2654)

Перечисленные композиционные формы народной лирики — монологи, диалоги, повествования и описания — встречаются довольно широко (особенно песни-монологи). Однако следует отметить, что все они чаще всего употребляются не в чистом виде, а во взаимосвязи. Так, например, в песню-монолог одного героя может проникать диалог других героев (Киреевский, № 2316, 2631). Песня может в себя включать и повествование, и описание (Киреевский, № 1875).

Взаимосвязь и взаимопроникновение различных композиционных форм в народной лирике объясняются особенностями ее содержания.

В народных лирических песнях вместе с богатством выражаемых мыслей и чувств довольно ярко изображаются и те жизненные обстоятельства, всевозможные сюжетно-описательные ситуации, которые их вызвали. Это отразилось и на особенностях композиции народных лирических песен.

Подавляющее большинство традиционных лирических песен имеет следующую композиционную форму: в начале в них идет описательно-повествовательная часть, а затем следует часть, содержащая монолог или диалог героев. Вот пример такой двухчастной композиции:

Как у ключика у гремучего,
У колодезя у студеного
Добрый молодец сам коня поил,
Красна девица воду черпала;
Почерпнув, ведра поставила,
Как поставивши, призадумалась,
Призадумавшись, заплакала,
А заплакавши, слово молвила:
«Хорошо тому жить на свете,
У кого как есть отец и мать,
И отец, и мать, и брат-сестра,
Ах, брат-сестра, что и род-племя!
У меня ль, у красной девицы,
Ни отца нету, ни матери,

Как ни брата, ни родной сестры,
Ни роду, ни племени,
Ни того ли-то мила друга,
Как мила друга, полюбовника!

(Соболевский, т. 2, № 1)

В приведенной песне после описательно-повествовательной части следует монолог. В других песнях за описательно-повествовательной частью следует не монолог, а диалог (см., напр., Киреевский, № 1258, 1270, 1337).

Следует подчеркнуть, что в песнях композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог или диалог» основное значение имеют монологи и диалоги. Именно в них выражаются мысли и переживания лирических героев.

Подобная композиционная форма как нельзя лучше отвечала характеру содержания традиционных лирических песен. Замечательной особенностью народной лирической песни является то, что она необыкновенно тесно связана с жизнью народа. За каждым ее лирическим героем, его мыслями и чувствами, как правило, встает большая жизненная тема, отчетливо проступают характерные черты и приметы народной жизни. В подобных традиционных песнях мы всегда видим и те обстоятельства, те жизненные факты и явления, которые вызвали эти переживания героев. Их мысли и чувства народная песня всегда стремится передать не в отвлеченной форме, а наглядно, в связи с конкретными жизненными обстоятельствами. Лирическое содержание песни выражается не только в форме прямых высказываний ее героев, но в известной степени также и путем показа их поступков, создания определенных бытовых и пейзажных картин.

Мы рассмотрели основные композиционные формы традиционных лирических песен, выделили такие, как монолог, диалог, описание, повествование, и форму схемы «описательно-повествовательная часть плюс монолог (или диалог)».

Каковы же те приемы и принципы, посредством которых создаются эти композиционные формы?

Иногда песни начинаются запевом. Однако запевы лирических песен по своим функциям и значению отличаются от рассмотренных нами ранее сказочных присказок и былинных запевов. Присказка и былинный запев не связаны с конкретным сюжетным содержанием произведения, их назначение — настроить слушателя на определенный лад: присказка настраивает на восприятие занимательного, удивительного повествования, а былинный зачин говорит о важности, значительности и масштабности события, о котором будет рассказано в былине. Напротив, запев лирической песни самым тесным образом связан с конкретным содержанием песни, в нем кратко выражается сюжетно-эмоциональная суть песни. Так, например, одна лирическая песня открывается таким запевом:

Что цвели-то, цвели, цвели в поле цветики,
Цвели да поблекли;
Что любил-то, любил, любил парень девицу,
Любил да покинул.

(Соболевский, 5, № 595)

И далее содержание этого запева детализируется в песне композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс диалог». В песне вначале рассказывается о том, что, покидая девушку, парень над ней «насмеялся», на глазах у всех сорвал с нее «шелковый платочек», «заял парень у красной девицы золот перстенечек». Девица ходит по городу и нанимает писаря написать жалобу на молодца. Жалоба девицы и ответ на нее губернатора — композиционно выполняют функции диалога.

Другая песня открывается запевом:

Не свивайся, не свивайся, трава, с повеликой!
Не свыкайся, не свыкайся, молодец, с девицей!
Хорошо было свыкаться, тошно расставаться.

(Соболевский, 5, № 633)

И далее идет песня формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог», в которой детализируется содержание приведенного запева. Краткое содержание песни таково. В чистом поле стоит березушка. Возле нее стоят молодец и девушка. Песня заканчивается монологом молодца, который

начинается словами: «Не плачь, девка, не плачь, красна, не плачь, расканалья!»

Особенностью лирических песен является то, что в них довольно широко употребляется прием *единоначатия*. Так, песни-монологи, различные по своему конкретному содержанию, но близкие по своей эмоциональной тональности, начинаются с обращения к подружкам: «Кумушки-голубушки, подружки мои» (Соболевский, 2, № 269; 434; 5, № 91, 93); к соловью: «Соловей мой, соловей» или «Соловей мой, соловеюшко» (Соболевский, 2, № 128—131; 3, № 141, 142; 4, № 164, 676; 5—№ 132; 6—№ 209, 468); к ноченьке: «Ах, ты ноченька, ночка темная» (Соболевский, 2, № 233, 462; 5, № 196, 253, 359; 6, № 428); к ветрам: «Вы не дуйте, буйные ветры» (Соболевский, 2, № 96; 3, № 818; 5, № 496; 6, № 133, 267); «Ветры мои, ветерочки» (Соболевский, 3, № 163, 394; 6, № 24).

Встречаются *единоначатия* и в песнях композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог (или диалог)». Например, многие такие различные по своему содержанию песни начинаются строками «Из-за лесу, лесу темного» (Соболевский, 1, № 198, 349, 372; 2, № 158, 202, 203, 218, 481; 3, № 50—56; 6, № 89, 126, 215, 325, 430); «По морю, морю синему» (Соболевский, 2, № 244—257; 3, № 202, 326; 6, № 275); «На заре было на утренней» (Соболевский, 3, № 413—415, 418; 6, № 292—294, 475).

Перейдем теперь к рассмотрению приемов и принципов внутренней композиционной организации народных лирических песен, и прежде всего остановимся на вопросе их сюжетности.

В нашей учебной и научной литературе неоднократно отмечалось, что народная лирика более сюжетна, чем лирика литературная. Если литературные лирические произведения, как правило, бессюжетны, то основная масса лирических песен имеет сюжет. Так, например, Т. М. Акимова считает, что «в народной лирической песне сюжет всегда есть, как бы он ни был мал и слаборазвит»¹.

¹ Акимова Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966, с. 10.

С этим утверждением нельзя никак согласиться по двум причинам. Во-первых, значительное число народных лирических песен не имеет никакой повествовательности. И, во-вторых, повествовательность большинства песен не может быть названа сюжетом. Если мы возьмем какую-нибудь типичную лирическую песню и сравним ее, например, со сказкой или былинной, то убедимся в том, что их повествовательность очень различна. В сказке и в былинке повествование всегда образует сюжет, в котором отражаются какие-то события или действия и который, как правило, имеет свою завязку, кульминацию и развязку. Ничего этого нет в лирической песне. В основе повествования лирической песни, как правило, лежит какой-нибудь один небольшой эпизод, в котором почти невозможно нащупать обязательные элементы эпического сюжета — завязку, кульминацию и развязку. Применительно к народной лирической песне, пожалуй, было бы точнее говорить не о сюжетах, а о сюжетных ситуациях или о повествовательности.

Отличен сюжет (точнее — повествовательность) лирической песни от сказочного или былинного сюжета и по своим идейно-художественным функциям. Если в сказках и былинах сюжет является главным средством создания их образов, именно через него и раскрывается основное содержание этих эпических жанров, то в лирической песне те или иные сюжетные ситуации чаще всего являются лишь поводом для выражения определенных мыслей и чувств.

Л. И. Тимофеев, характеризуя специфику лирического рода поэзии, пишет: «В отличие от эпоса и драмы, лирика не связана с сюжетностью, как конструктивным признаком, хотя не исключает в частных случаях простейшей сюжетной организации, пунктирно намеченной событийной линии. Естественно, что развитие переживания предполагает в ряде случаев наличие известной временной канвы (напр., у Пушкина „шли годы...“ в стих. „Я помню чудное мгновенье“, у Блока „Летели дни...“ в стих. „О доблестях, о подвигах, о славе“), что иногда называют лирическим сюжетом, но очевидно, что здесь речь идет не столько о сюжете,

сколько о композиционной организации, развитии переживания путем контрастов, нарастания, повторений, параллелизмов и др. приемов»¹.

Все сказанное Л. И. Тимофеевым о лирическом роде поэзии и проиллюстрированное литературными примерами, полностью распространяется и на народную лирику. В отличие от сказок и былин сюжет в народных лирических песнях не является главным, определяющим, конструктивным элементом композиции. Наоборот, он сам зависит от других элементов композиции, имеет подчиненную роль. Это относится и к выделенной нами такой композиционной форме, как повествование. В этих песнях основное лирическое содержание выражается посредством включенных в них различных символических образов.

Итак, о сюжете традиционных лирических песен можно говорить только условно. В них, как правило, нет сюжета в том смысле и значении, которые мы вкладываем в этот термин применительно к эпическим произведениям (например, сказкам и былинам). Однако если мы не можем говорить о сюжете лирических песен, то мы можем и должны говорить о своеобразной повествовательности, которую мы находим почти в каждой народной лирической песне.

Прежде всего речь идет о так называемых песнях-повествованиях. Элементы повествовательности обнаруживаются нами и в песнях композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог (или диалог)». Элементами повествования в той или иной степени бывают пронизаны песни-монологи и песни-диалоги². Особенно большое развитие повествовательность иногда получает в песнях-монологах. Примером может служить известная песня «Ох ты, горе-тоска-печаль»³.

¹ Тимофеев Л. И. Лирика. — КЛЭ. М., 1967, т. 4, столб. 210.

² См.: Шишанко В. Н. Отрывки из народного творчества Пермской губернии. Пермь, 1882, с. 95; Шейн П. В. Велюрус. Спб., 1898, т. 1, вып. 1, с. 209, № 797.

³ См.: Мордовцева А. Н. и Костомаров Н. И. Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии. — Летописи русской литературы и древности, издаваемые И. Тихонравовым. М., 1862, т. 4, с. 91, № 5.

Однако при этом следует подчеркнуть, что повествование, как в указанных, так и во всех других лирических песнях, выполняет функцию не эпическую, а лирическую. Его назначение не в том, чтобы нарисовать какую-то картину-событие, через описание тех или иных действий и поступков охарактеризовать образ, а в том, чтобы повествовательно выразить те или иные чувства лирического героя. Это не эпическая, а лирическая повествовательность.

Таким образом, элементы повествования имеют немаловажное значение для передачи содержания в народных лирических песнях. Однако главная роль при этом принадлежит другим композиционным принципам и приемам.

Каковы же эти приемы и принципы внутренней организации народных лирических песен, которые определяют их жанровую специфику?

В. И. Еремина в статье «Повтор как основа построения лирической песни»¹ убедительно доказала, что принцип повтора является важнейшим в композиции традиционной народной лирической песни. Этот принцип всецело и вполне согласуется с особенностями ее синтаксиса и мелодической структуры.

Наиболее отчетливо композиционный принцип повтора проявляется в хороводных песнях, где он поддерживается повторением определенных действий, хороводных движений. Примером может служить песня «Улица узкая, хоровод большой». Песня начинается строфой:

Улица узкая, хоровод большой,
Разодвинься, когда я, млада, разыгралась!
Я потешила батюшку родного,
Прогневала свекра лютого.

(Соболевский, 2, № 572)

Затем эта строфа в песне повторяется четырежды с той лишь разницей, что вместо батюшки и свекра во второй строфе упоминаются «родная матушка» и «свекровь лютая», в третьей — «брат родной» и «деверь лютый», в четвертой — «се-

¹ См. в кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972, с. 37—65.

стра родная» и «золотка лютая» и, наконец, в пятой, последней — «друг милый» и «муж посылый».

Принцип повтора наблюдается и в протяжных лирических песнях. Однако он здесь выражен менее отчетливо: здесь почти нет лексико-стилистических совпадений, а наблюдается лишь повтор тем и ситуаций. См., напр., песню «Во горах было, во горах, во горах высоких» (Соболевский, 1, № 410).

Повторяться могут не только отдельные картины песен, но и последовательность образов внутри этих картин. Так, в песне «Как доселева у нас, братцы, через темный лес» вначале сообщается о том, что на «широкой дороженьке» лежит убитый «кудалой добрый молодец», а затем говорится:

Прилетели к добру молодцу три ласточки;
Из них первая садилась на буйной его голове,
А другая-то садилась на белой его груди,
Ах, как третья садилась на скорых его ногах.
Что как первая-то пташка — родна матушка,
А другая-то пташечка — то мила сестра,
Ах, как третья-то пташечка — молода жена.
Они взяли мертво тело за белы руки,
Понесли они то тело во высокий терем...
Его матушка плачет — что река льется,
А родная сестра плачет — как ручьи текут,
Молода жена плачет — как роса падет;
Когда солнышко взойдет, — росу высушит;
Как замуж она пойдет, то забудет его...

(Соболевский, 1, № 358)

В приведенной песне отмечается повтор не только композиционный, но и синтаксический:

Его матушка плачет — что река льется,
А родная сестра плачет — как ручьи текут,
Молода жена плачет — как роса падет.

Одной из композиционных форм повтора в широком смысле этого слова является открытый А. Н. Веселовским поэтический параллелизм. Широкое применение принципа композиционного параллелизма в традиционной лирической песне обусловлено спецификой ее содержания, наличием в ней, с одной стороны, образов символических, из мира природы и, с другой — образов реальных, человеческих. В песнях, построенных по принципу

параллелизма, всегда наблюдается такая закономерная последовательность: вначале дается природная, символическая картина, а затем следует картина-образ из человеческой жизни. Вместе взятые, эти две картины представляют собой в идейно-эмоциональном и художественном отношениях нечто целое, но по своему значению они далеко не равноценны. Об этом А. Н. Веселовский писал: «Общая схема психологической параллели нам известна: сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием»¹.

В песнях, построенных по принципу параллелизма, первая, символическая, картина всегда выполняет функции своеобразного эмоционального вступления. Она создает определенное настроение и в общих чертах намекает на «человеческое» содержание песни. Во второй, «человеческой», картине раскрывается основное жизненное содержание песни, выражаются конкретные чувства и мысли того или иного лирического героя. По тонкому наблюдению Гоголя, природные картины песни, заключенные в ее первой, символической, параллели, не имеют какого-либо самостоятельного значения, а способствуют лишь усилению эмоциональной выразительности ее второй параллели, служат «для того только, чтобы сильнее выразить чувства души, и потому явления природы послушно влекутся у них за явлениями чувства»².

Принцип композиционного параллелизма используется во всех отмеченных нами выше формах традиционной лирической песни. Вот пример песни-монолога, построенной на основе образного параллелизма:

Ты мой сизенький, мой беленькой голубчик,
Ты к чему рано с тепла гнездышка слетаешь,
На ково ты меня голубушку покидаешь,
Али я тебе, голубчик мой, не по мысли,
Не по твоему голубиному воркованью.

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 144.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л., 1952, т. 8, с. 94.

Ах ты, душичка, удалынькой молодчик,
Ты куда от меня, красной девицы, отъезжаешь!
На ково ты меня, красну девицу, покидаешь,
Али я тебе, мой милой друг, не по мысли,
Не по твоему молодецкому обычью¹.

Примером песни-диалога, построенной на основе принципа образного параллелизма, является песня «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь?»².

Приведем еще песню композиционной схемы «описательно-повествовательная часть плюс монолог (диалог)», использующую принцип параллелизма.

Вниз по реченьке, вниз по быстренькой
Там плавает утка да со селезнем,
Впереди плавает селезенюшка,
Селезенюшка сиз – косатенькой,
А за ним плавает сера утушка.
«Ты постой, постой, селезенюшка!
Ты постой, постой, сиз-косатенькой,
Ой, и лучше бы нам да уместе плыть,
Да уместе плыть, нам не розниться,
Промеж нас прошла быстрая река,
Быстрая река, разлука моя...»

В нас по сенюшкам, в нас по новеньким
Там ходил Степан да со Марьею.
Впереди идет да Степан-сударь,
А за ним идет да и Марья-свет.
«Ты постой, постой да Степан-сударь,
Ты постой, постой, да Иванович!
Ой, и лучше б нам да уместе идтить,
Да уместе идтить, нам не розниться,
Промеж нас прошла чужая жена
Чужая жена, разлука моя»³.

Основное содержание приведенной песни выражается, конечно, в ее второй части, в человеческой параллели. Однако и ее первая, природно-символическая, параллель также имеет большое значение. Если бы не было ее, то перед нами было бы не поэтическое произведение, а самая сухая прозаическая информация: в сених ходит Степан, а за ним – Марья; она спрашивает его «не розниться». Символическая же параллель делает все произведение поэтическим. Она придает песне определенный

¹ Чулков М. Д. Собрание разных песен. Спб., 1913, № 148, с. 668.

² См.: Гурилев А. Избранные народные русские песни. М., 1968, № 53.

³ Русская беседа. М., 1862, кн. 2, с. 126.

эмоциональный настрой, передает настроение грусти, печали. Эти эмоции усиливаются и развиваются в следующей части. Символика способствует созданию ярких художественных образов, портретов. В песне две части, но воспринимается она не как две самостоятельные картины, а как нечто единое целое. В эстетическом сознании и восприятии певца и его слушателей выступают не селезень и утушка, Степан и Марья, а Степан, гордый, как селезень, и Марья, печальная, как утушка.

Принцип параллелизма в композиции лирических песен очень древний: в нем просматриваются следы раннего анимистического мышления. Особенность этого принципа в народных песнях выражается в том, что между двумя картинами (символической и реальной) существует устойчивая, совершенно определенная связь. Скажем, если в первой параллели упомянут селезень, то во второй половине обязательно будет назван молодец, если в первой параллели утушка, то во второй параллели — девушка. Только так и никак по-другому. Иными словами, перед нами устойчивая поэтическая ассоциация; тот или иной символический образ вызывает в памяти совершенно определенный реальный образ.

Принцип поэтической ассоциации затем надолго сохранился в лирическом творчестве. Однако впоследствии эта ассоциация из устойчивой (символико-реальной) превратилась в свободную, реальную. Отдельные картины песен в таком случае объединяются не по устойчивым символическим связям, а на основе свободной образно-поэтической ассоциации.

Такой композиционный принцип организации мы назвали принципом цепочного построения песни. Сущность организации поэтического материала в песнях, основанных на этом принципе, выражается в том, что отдельные картины песни связываются между собой «цепочно»: последний образ первой картины песни является первым образом второй картины, последний образ второй картины — первым образом третьей и т. д. Так вся песня постепенно от одной картины при помощи ее последнего образа «цепочно» переходит к следующей, пока не дойдет до самой важной картины, выражаю-

щей основное содержание песни. Образы как бы вырастают один из другого. Каждый последующий является продолжением и конкретизацией, поэтическим развитием предшествующего ему образа. Вот яркий пример песни, построенной на свободной образно-поэтической ассоциации, по принципу «цепочного» соединения картин. Песня начинается так:

Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет...
Веселая беседушка, где баюшка пьет.
Он пить не пьет, родимый мой, за мной, м л а д о й, шлет.

С последнего образа этой первой картины («младой») начинается вторая картина песни. Если в первой картине основным образом является «баюшка», а образ «младой» лишь только упомянут, то во второй картине он получает развитие, является в ней основным: вторая картина песни представляет собой повествование лирической героини («младой») о себе:

А я, млада-младешенька, замешкалася,
За утками, за гусями, за лебедями,
За мелкою за пташечкой, за журушкою.

Но если в этой второй картине песни образ «журушки» упомянут лишь между прочим, в самом конце, то ее третья картина начинается прямо с него; именно он является ее центральным образом:

Как журушка по берегу покаживает,
Шелковую он травушку пощипывает,
Студеною водицею захлебывает,
За реченьку за быструю поглядывает.

И совершенно естественно, на основе поэтической ассоциации, далее в песне рисуется заречная сторона:

За реченькой за быстройю четыре двора;
Во этих во двориках четыре кумы.

И как только в песне оказались упомянутыми «четыре кумы» (подружки), они сразу же становятся в центре внимания. Именно к ним обращается лирическая героиня:

Вы, кумушки, голубушки, подружки мои!
Пойдете вы в зеленый сад, возьмите меня;
Вы станете цветочки рвать, нарвите и мне;
Вы станете венки плести, сплетите и мне,
Пойдете вы на реченьку, возьмите меня,
Вы будете венки бросать, вы бросьте мой.

И заканчивается песня такими ее словами:

Как все венки поверх воды, а мой потонул;
Как все друзья домой пришли, а мой не бывал¹.

Приведенная песня имеет композиционную форму «описательно-повествовательная часть плюс монолог». На основе образно-поэтической ассоциации могут строиться и песни-монологи. Так, одна песня-монолог начинается картиной:

Уж ты, веснушка, весна!
Ты не в радость мне пришла,
Не в радости, во тоске,
Во великой сухоте.
Болит сердце по тому
По зеленому саду.

И после того как оказался упомянутым «зеленый сад» (символ любви), идет к нему обращение лирической героини:

Уж ты, сад ли мой зеленый,
Сад, зеленый виноград!
Отчего, садик, подсох?
Отчего, зелен, приплек?
Отчего в тебе, мой садик,
Ни травушка не растет,
С о л о в ь ю ш к о не поет.

И заканчивается песня обращением ее к соловью:

Ты воспой, соловьюшко, жалобнехонько!

В этом обращении-монологе «молодка» рассказывает о том, как ей «жить тошнехонько»: все ее на улице «журят, бранят», «плакать велят», в поле туман «растуманился», а ее милый «припечалился» (Киреевский, № 1426).

В принципе «цепочной» связи отдельных картин песни, в ее ассоциативной композиции как нельзя

¹ 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизированных Н. А. Римским-Корсаковым. М., 1882, № 15.

лучше проявляются особенности не только народной лирической песни, но и лирики литературной, своеобразие лирического рода поэзии вообще.

Лирическое произведение композиционно развивается, отдельные жизненные факты следуют в нем друг за другом не в их объективной жизненной связи, а в зависимости от характера и развития выражаемого чувства. Весь жизненный материал в лирическом произведении организуется композиционно, пропускается через призму мыслей и чувств лирического героя в той связи и последовательности, в какой это необходимо для наиболее полного и яркого выражения их. «...Содержание лирического произведения, — писал Белинский, — не есть уже развитие объективного происшествия, но сам субъект и все, что проходит через него»¹. Все это распространяется и на народную лирику².

Кроме рассмотренных композиционных принципов повтора, параллелизма и цепочного построения в традиционных лирических песнях употребляется ряд приемов, через которые нередко реализуются эти принципы. Композиционные приемы чаще всего используются лишь в отдельных частях песен.

Наиболее распространенным композиционным приемом в народной лирике является ступенчатое сужение образов. Чаще всего он употребляется во вступительно-повествовательной части песни композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог (диалог)». Посредством этого приема создается картина, в которой образы следуют друг за другом в направлении их пространственного сужения. Подметивший этот прием Б. М. Соколов справедливо писал, что «последний, наиболее „суженный“ в своем объеме образ как раз с точки зрения художественного задания песни является наиболее важным. На нем-то, собственно говоря, и фиксируется главное внимание. Можно даже сказать больше того: ступенчатое ни-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 45.

² Композиционному принципу ассоциативно-цепочного построения песен как нельзя лучше соответствует их цепное стихосложение. См.: Добровольский Б. М. Цепная строфика русских народных песен. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1966, вып. 10, с. 237 — 247.

схождение предыдущих образов имеет своей художественной функцией выявление конечного образа, стоящего на самой узкой нижней ступени ряда, с целью фиксации на нем наибольшего внимания»¹.

Вот пример песни, использующей прием ступенчатого сужения образов.

В чистом поле при долине
Луговинка зелена;
Что на этой луговинке
Зелен садочик стоит,
Что во этом во садочке
Рябинушка выросла;
И на той ли на рябинке
Соловьёшко поет.
— Ты не пой-ка, соловейко,
Во зеленом во саду!
(Киреевский, № 1331)

В описательно-повествовательной части приведенной песни по линии последовательного объемно-пространственного сужения идут образы: в чистом поле долина, на долине луговина, на луговине садочек, в садочке рябина, на рябине соловей. Конечный, наиболее «суженный» образ этой картины — соловей. Он является главным в картине и символизирует любовь. Именно к нему (по образно-поэтической ассоциации) и обращается герой (или героиня) со словами «Ты не пой-ка, соловейко, во зеленом во саду!». И это сразу придало песне печальный характер.

В приведенной песне «В чистом поле на долине» после описательно-повествовательной части следовал монолог. Приведем песню, в которой после описательно-повествовательной части, созданной приемом ступенчатого сужения образов, следует диалог.

Дорожка, дорожка, торна, широка!
На тебе, дорожке, желтеньки песочки,
На этих на песочках стоят три садочка:
В первом садочке кукушка кукует,
В другом садочке девушка горюет,
В третьем садочке мать сына спрашивает:
— Сынок ли мой, сыночик, ясный соколочик!

¹ Соколов Б. Экскурсы в область поэтики русского фольклора. — В кн.: Художественный фольклор, М., 1926, вып. 1, с. 40.

Ты скажи, сыночек, кто в роду милее:
Жена, али теща, али мать родная?
— Жена по привету, теща по совету,
Нет в свете милее матушки родимой!

(Киреевский, № 1525)

Нередко в песнях используется также прием выделения. Этот прием, как мы помним, применяется и в былинах. Но если в былинах он является одним из средств создания главного героя — богатыря, образ которого раскрывается преимущественно в его поступках, то в рассматриваемых нами песнях он служит выделению героя, главные мысли и чувства которого раскрываются в произносимом им монологе. Так, в одной песне рассказывается о том, как девушка собрала своих подружек, усадила их на высокие лавки:

А сама села выше всех,
Наклонила головушку ниже всех,
Думает думушку крепче всех.

И затем в песне идет монолог лирической героини, в котором раскрывается ее тоска по милому, рисуются ее робость и застенчивость:

«Что долго нет Ивана?
Мне посла послать — некого,
Мне самой идтить — некогда.
Я хотя пойду, не дойду;
Я хотя дойду, не найду;
Я хотя найду его, —
Позвать к себе не смею».

(Киреевский, № 146)

Чаще всего прием выделения, как и в приведенном примере, используется именно в начале песни, в ее описательно-повествовательной части. Но он может быть применен и в середине песни. Так, в известной песне «Уж ты степь, ты моя степь, степь Моздокская» вначале дается описание степи, потом говорится, что никто этой степью не проезживал и не прохаживал, а «только шли прошли молоды извошчички». И далее рассказывается о смерти одного из извозчиков, который обращается к своим товарищам с монологом-просьбой передать последний поклон его родным (Киреевский, № 2497).

Прием выделения может использоваться и в конце песни. Примером может служить приведенная

нами выше песня «Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет».

Отмеченные нами приемы выделения и ступенчатого сужения могут совмещаться, употребляться одновременно для создания песни по принципу цепочной связи картин. Так, одна песня начинается картиной:

Волга, ты Волга матушка!
Широко Волга разливалась,
Со крутыми берегами поровнялася,
Понимала все горы, доли,
Все сады зеленые.
Оставался один зелен сад,
Што во тем саду
Част ракивов куст;
Под кустиком бе да лежит.

Упомянутый в конце первой картины образ беды получил дальнейшее развитие во второй картине:

Беда лежит – тело белое,
Тело белое молодецкое:
Резвы ноженьки вдоль дороженьки,
Белы рученьки на белой груди,
С плеч головушка сокатилася.

(Киреевский, № 2389)

Особенность народной лирической песни заключается в том, что различные ее композиционные принципы и приемы генетически связаны с теми или иными явлениями ее синтаксиса. Так, например, такие ее композиционные принципы, как повтор и поэтический параллелизм связаны с синтаксическими повторами и синтаксическим параллелизмом. Принцип цепочной связи картин восходит к особенностям построения синтаксических единиц в разговорной речи по принципу ассоциативного присоединения¹. По заключению И. А. Оссовецкого, такой «...композиционный прием, как ступенчатое сужение образов, в значительной степени определяется паратактическим синтаксическим строем»².

¹ См.: Артеменко Е. П. Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации. Воронеж, 1977, с. 126–129.

² Оссовецкий И. А. Язык современной русской поэзии и традиционный фольклор. – В кн.: Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977, с. 138.

Известно, какое большое место занимают в синтаксисе народных лирических песен обращения. С них, например, начинаются очень многие песни-монологи. Но нередко обращения, пронизывая всю песню, играют важную роль и в ее композиционной организации. В таких случаях обращения чаще всего взаимодействуют с тем или иным композиционным принципом. Так, например, обращения в функции композиционного приема выступают в песне «Ах ты, сад ли ты, мой садочек» (Соболевский, 4, № 421), построенной на принципе повтора ее строф (точнее, картин), и в песне «Уж ты веснушка, весна!» (Киреевский, № 1426), построенной на основе ассоциативно-цепочной связи ее образов и отдельных картин.

В заключение можно сказать, что композиционные принципы и приемы традиционных народных лирических песен обусловлены их жанровой природой и (каждый по-своему) служат единой цели — максимально глубокому и яркому выражению мыслей и чувств лирических героев.

Анализ показывает, что поэтический материал, различные образы, выражаемые мысли и чувства в традиционной лирической песне, как правило, идут по линии их все большей и большей конкретизации. Песня композиционно развивается в направлении максимального усиления ее идейно-эмоциональной выразительности. Все это достигается как основными принципами ее построения (повтор, поэтический параллелизм и ассоциативно-цепочная связь картин), так и отдельными приемами (прием выделения, ступенчатое сужение образов и др.). Поэтому естественно, что все эти композиционные принципы и приемы в народных лирических песнях находятся в самой тесной взаимосвязи и во взаимопроникновении. Применительно ко многим песенным текстам можно говорить не об исключительном, а только лишь о преобладающем значении определенного композиционного принципа, о ведущей роли того или иного приема.

КОМПОЗИЦИЯ ЧАСТУШЕК

Специфика композиции частушки всецело обусловлена особенностями родовой природы, содержания, ус-

ловий бытования и назначения этого жанра.

Частушки относятся к лирическому роду поэзии. Их главное назначение не в том, чтобы подробно рассказать о тех или иных фактах (хотя жизненные события и отражаются в частушках), а в том, чтобы дать этим фактам и событиям определенную идейно-эмоциональную оценку, выразить те или иные мысли или чувства.

Жанр частушки возник и развивался в пору, когда в фольклоре заметно усилилась роль личного, индивидуального. Еще Е. В. Аничков справедливо отметил, что в частушке лирическое начало выражено более отчетливо, чем в других песенных жанрах фольклора. Если в отдельных жанрах народной лирики исследователь отмечал обрядовую условность, элемент эпического, то частушки он назвал «строго-лирическими песнями», которые выражают то или иное чувство «в самый момент его пробуждения»¹.

В частушках с большей силой, чем в других жанрах народной поэзии, проявился импровизационный, экспромтный характер фольклора. Об этих ее особенностях говорили уже первые собиратели и исследователи. Так, например, собиратель саратовских частушек Н. А. Арефьев, деятельность которого высоко ценил А. М. Горький, характеризуя содержание собранных им частушек, говорил, что это «свод всего того, что экспромтом вырывается в то или другое время, при тех или иных условиях из человеческой души»². По определению В. Н. Перетца, частушки в большинстве своем — «...это экспромты, в массе нарождающиеся и в массе гибнущие»³.

¹ *История русской литературы*/Под ред. Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина, Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1908, вып. 1—5, с. 212.

² *Арефьев Н. А.* Новые народные песни. — Саратовский дневник, газ. 1893, № 285, с. 2.

³ *Перетц В.* Искажения в современной народной песне. — Библиограф, 1892, № 12, с. 416.

В. И. Симаков в экспромтном характере возникновения частушки видел ее главную, определяющую жанровую особенность. В неопубликованной, написанной незадолго до смерти статье «О частушке, об ее значении в народном быте» он писал: «Говоря о частушке, как об экспромте, мы ближе всего приближаемся к ее определению как особого народного типа народной поэзии»¹.

В силу отмеченных жанровых качеств и особенностей возникновения частушки необыкновенно многогранны по своему содержанию, необычайно разнообразны по выражаемым ими мыслям, чувствам и настроениям. В отличие от других песенных жанров фольклора, содержание которых всегда в той или иной мере ограничено определенным кругом тем и образов, тематический диапазон частушек поистине безграничен. Частушка и касается тем большего общественного значения, и «откликается на каждую малость жизни» (Г. Успенский)². В ней находят яркое выражение и острая публицистическая мысль, и интимное любовное чувство, и едкая, убийственная сатира, и мягкий дружеский юмор.

По широте тематики, особенностям содержания и возникновения частушки очень напоминают пословицы. В. И. Даль писал, что пословица «не сочиняется, а вынуждается силою обстоятельств, как крик или возглас, неволью сорвавшийся с души»³. Каждая пословица представляет собой изречение, выражающее определенное обобщение народных мыслей и чувств. «Сборник же пословиц — свод народной опытной премудрости и суемудрия, это стоны и вздохи, плач и рыдания, радость и веселие, горе и утешение в лицах; это цвет народного ума, самобытной стати; это житейская народная правда, своего рода судебник, никем не судимый. „Что не болит, то и не плачет“; что не дошло до народа, не касалось житья-бытья его, то не шевелило ни ума, ни сердца его, и того

¹ ЦГАЛИ, ф. 1518, оп. 5, ед. хр. 1, л. 3.

² Успенский Г. Новые народные стишки (из деревенских заметок). — Соч. 1891, т. 3, с. 655.

³ Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1957, с. 18.

в пословицах нет; что впуталось, добром либо лихом, в быт его, то найдете и в пословице»¹.

Все сказанное В. И. Далем о пословице можно полностью отнести и к частушке. По характеру своего содержания, особенностям возникновения и назначения частушки во многом приближаются к пословицам и поговоркам. Поэтому заслуживает внимания такое замечание В. И. Симакова: «По своему типу частушка всех больше подходит к поговорке, к пословице, скороговорке, но никак не к песне»².

Однако частушки имеют и существенные отличия от пословиц. Прежде всего отметим, что частушки — не прозаический, а песенный жанр. Оригинальность жанра частушек проявляется также в условиях их создания и исполнения. Частушки предназначены для публичного исполнения в кругу молодежи. В них говорится решительно обо всем, что как-то взволновало или просто было замечено в жизни, в быту исполнителем и что будет небезынтересно знать другим, слушателям частушки. Публичное исполнение частушек — это выражение своих личных мыслей и чувств и одновременно их общественная апробация. В этом — жанровая специфика частушек. В. П. Аникин справедливо пишет о частушке: «Предельная концентрация немногих, но выразительных и сильных художественных приемов подчинена стремлению донести до слушателей новость, нечто злободневное, некую новизну, повеселить слушателей, погрустить с ними, вызвать участие — словом, пробудить у них сочувствие, сделать их свидетелями чего-либо. Частушка создается для публичного исполнения и утрачивает свой настоящий смысл вне такого исполнения»³.

Все сказанное о жанровых особенностях содержания и исполнения частушек отразилось на специфике их построения, формах и приемах их композиции. В композиции частушек своеобразно сочетаются элементы поэтической традиции и новаторства.

¹ *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М., 1957, с. 18, 19.

² *Симаков В. И.* Несколько слов о деревенских припевах-частушках. Спб., 1913, с. 12.

³ *Аникин В. П.* Традиции жанра как критерий фольклорности в современном творчестве (частушки и пословицы). — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1964, вып. 9, с. 89.

Как мы отмечали выше, основными композиционными формами традиционных лирических песен являются формы монолога, диалога и форма схемы «описательно-повествовательная часть + монолог (диалог)». Все эти формы можно найти и в частушках. Однако степень их распространенности в традиционных лирических песнях и частушках различная.

Если композиционная форма «описательно-повествовательная часть + монолог (диалог)» в традиционных лирических песнях является основной, самой распространенной, то в частушках, по причине их миниатюрного размера и повышенного лиризма, она встречается крайне редко. Можно привести только отдельные образцы. Например:

Сел милашка на машину,
Потупил головушку:
— Ты вези меня, машина,
На чужу сторонушку¹.

(Елеонская, № 134)

Я стояла у ворот,
Мил спросил: «Который год?»
— Совершенные лета —
Сижу, никем не занята.

(Елеонская, № 37)

Подавляющее число частушек имеет форму монолога. И это вполне объяснимо, так как монолог является самой естественной и самой простой формой выражения мыслей и чувств. В. И. Симаков, учитывая эмоционально-тематическое содержание частушек-монологов, в своем сборнике выделил такие разделы: «Думы девичьи» (№ 457—472), «Любовные муки» (№ 551—582), «Тоска девичья» (№ 614—645), «Отчаяние» (№ 1096—1098), «Дума о замужестве» (№ 1641—1648), «Жалобы на раннее замужество» (№ 1937—1942), «Тоска по милтому» (№ 2068—2090), «Молодец о своих любовных муках» (№ 758—774), «Молодец о рекрутчине» (№ 2324—2329)² и др.

Как видим, большинство из названных циклов составляют девичьи частушки. И это не случайно, так как создателями бытовых частушек были главным образом девушки. Именно мысли и чувства девушек, особенно их любовные переживания, получили в

¹ Сборник великорусских частушек/Под ред. Е. Н. Елеонской. М, 1914. Далее в тексте: Елеонская, №.

² Симаков В. И. Сборник деревенских частушек. Ярославль, 1913. Далее в тексте: Симаков, №.

частушках очень полное выражение. Вот примеры таких частушек-монологов:

Светит месяц вдоль дорожки, А звезда-то поперек; Полюбила я милашку, Да раздумьицо берет.	Возьму белый платок в руки, Разгоню в поле туман; Неужели цветок аленький Гуляет на обман?	Х
----------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------	---

(Симаков, № 462)

(Симаков, № 460)

Приведенные частушки представляют собой примеры монологических частушек — р а з м ы ш л е н и й. Монологи-размышления — самая распространенная композиционная форма частушек, но не единственная.

Монологическую форму имеют также частушки-повествования и частушки-описания. В частушках-повествованиях также выражаются всевозможные мысли и чувства, различные эмоции. Но они выражаются не прямо, а посредством сообщения о каких-то небольших жизненных событиях. Н. П. Колпакова о частушках-повествованиях пишет: «В такие частушки может быть вложен оттенок радости, грусти, любования, сожаления, разочарования, но общий их характер одинаков: это маленькие рассказы о маленьких фактах — сжатые, лаконичные, преследующие цель отразить какой-то мелкий эпизод из жизни лирических героев»¹. Вот примеры таких частушек-повествований, частушек-рассказов:

Шел я полем-полнчком,
Тальянка с колокольчиком;
Шел я песни притевал,
Милашке голос сподавал.

(Симаков, № 26)

В огороде я косила
Зеленую травушку,
За реку платком махала
Дорогому Санюшке.

(Симаков, № 176)

На беседу я пришел,
Кругом поклонился,
Увидал: милашки нет —
Назад воротился.

(Симаков, № 228)

Шел деревней, приустал —
На камушек садиться стал,
Белой платочек вынимал,
Тебя, хороша, вспоминал.

(Симаков, № 236)

В приведенных частушках-рассказах сюжеты совсем не занимательны. Это даже и не сюжеты, а небольшие сюжетные ситуации. Интерес представляют

¹ Колпакова Н. П. Типы народной частушки. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1966, вып. 10, с. 268.

лишь отдельные детали, раскрывающие те или иные чувства и переживания лирических героев. Так, в первой частушке важен не рассказ о том, как молодец шел полем, играл на тальянке и пел частушки, а последние слова о желании встретиться с любимой девушкой. Из информации второй частушки важно не то, что девушка в огороде косила зеленую травушку, а то, что она при этом за реку платком махала дорогому Санюшке. В третьей частушке важно признание, что, не увидев милой на беседе, молодец сразу же ушел домой. И в четвертой важно сообщение, что отдыхающий на камушке молодец вспоминал о своей милой. То есть, повествовательные частушки интересны не своими «эпическими сюжетами», а лирическим содержанием.

То же самое можно сказать и об описательных частушках, которые можно разделить на две группы: а) частушки, рисующие картины быта и природы, и б) частушки – портретные характеристики. Эти частушки не только рисуют те или иные картины, но и при этом выражают определенные мысли и чувства лирических героев. Так, например, одна девушка грустит в связи с тем, что ее милый беден, а другая радуется богатому строению возлюбленного:

У миленка во избушке
Нет ни скобочек, ни дужки;
Дырочка провернута,
Веревочка продернута.

(Симаков, № 1166)

Как у милого домок,
Семь окошек во рядок;
Супротив зеленый сад,
Растет малина, виноград.

(Симаков, № 1740)

В приводимых ниже частушках не только ярко рисуются портреты молодца и девушки, но и одновременно высказывается к ним любовное отношение. Сочинители и исполнители частушек явно любуются своими возлюбленными:

Девки, ой! Девки, ой!
Вам знаком игривый мой:
Белый – оборотистой
Красивой, разговористой.

(Симаков, № 170)

Милая, заветная,
По косе приметная,
Рожку жнет на полосе,
Алеет ленточка в косе.

(Симаков, № 309)

Какие же приемы внутренней организации материала используются в частушках-монологгах?

Как уже отмечалось, в традиционных лирических песнях довольно широкое применение имели такие композиционные приемы, как «ступенчатое сужение образов» и «выделение единичного из многого». В частушках эти приемы используются очень редко. Вот пример построения частушек приемом «выделения единичного из многого»:

Девушки песен не поют —
Об кавалерах думают,
Только я одна пою —
Ни о ком не думаю.

Воробьи и галочки
Все летят по парочке,
А я молодешенька
Тоскую одинешенька.

(Симаков, № 354)

(Симаков, № 615)

Совсем единичны случаи использования в частушках приема «ступенчатого сужения образов». Два таких образца приводит в своей статье о композиции частушки З. И. Власова:

На горе березка белая,
На нее кукушка села,
Золотые перушки,
Снеси поклон Егорушке!

Не деревня меня сушит,
Сушит кругленький домик,
Где крашенные окошки,
Тут хороший паренек.

(Елеонская, № 1662)

(Симаков, № 637)¹

Особое значение для частушек имеет композиционный прием обращения. Обращения можно найти и в традиционных лирических песнях. Но их там, во-первых, не так много, как в частушках, и, во-вторых, они в песнях не выполняют столь разнообразных функций. В частушках же обращения очень распространены, выполняют роль важного композиционного приема и в определенной мере выражают специфику жанра. Остановимся на этом несколько подробнее.

Являясь жанром непременно публичного исполнения, каждый раз рассчитанная на обязательную реакцию частушка всегда имеет смысловую и эмоциональную обращенность. В частушках можно встретить и риторические обращения. Например:

Ты, ретивое, не ной,
Когда мил сидит со мной,
Ты тогда, сердце, заной,
Когда он пойдет домой.

Попляшите-ка, сапоженьки,
Вам не долго поплясать;
Придет времячко такое,
Что на полочке лежать.

(Симаков, № 645)

(Елеонская, № 335)

¹ Власова З. И. О приемах композиции в частушке. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1960, вып. 5, с. 244.

В приведенных примерах, как и во многих других частушках, риторические обращения служат средством усиления выражаемой мысли.

Однако несравненно чаще в частушках употребляются не риторические, условно поэтические, а прямые, реальные обращения. В зависимости от того, к кому обращена частушка и каково ее конкретное содержание, В. И. Симаков в своем сборнике выделяет такие разделы, как «Речи милому» (№ 441–456), «Признание в любви» (№ 536–550), «Упреки милому» (№ 646–603), «Наказ милому» (№ 2038–2039), «Девичьи упреки молодцу, изменщику» (№ 1554–1517), «Совет милому» (№ 3030–3044), «К подружкам» (№ 1887–1891), «Любовь – девушке» (№ 1003–1017), «Прощальные речи молодца к милой» (№ 2006–2016), «Речи рекрута к милой» (№ 2330–2339), «Обращение к родителям» (№ 1451–1452), «Просьба к родителям не отдавать замуж» (№ 1832–1844), «Обращение к отцу и матери» (№ 2216–2220) и др. Приведем примеры частушек, использующих прием прямого обращения:

Тебе, милая подружка,
Скажу горяшко свое:
Не за любого родной батюшка
Меня замуж отдает.

{ Симаков, № 1887 }

Полно, милые родители,
За ягодку бранить;
По любви выхожу замуж –
Меня нечего корить.

(Симаков, № 1416)

Обращения, включенные в частушку, конкретизируют выражаемое ею содержание, точно называют образ, в адрес которого направлены те или иные мысли и чувства. Они во время исполнения облегчают восприятие частушки, говорят о том, кого частушка касается прежде всего, кто ее должен слушать особенно внимательно, кто при желании может на услышанную частушку ответить своей частушкой.

Нередко частушки-монологи содержат вопросы к тому, к кому они обращены. Например:

Что сидишь невесело
И качаешь головой?
Разве чует твое сердце,
Что расстанемся с тобой?

(Симаков, № 929)

Мы сидели по секрету;
Кто любовь нашу узнал?
Ты не сам ли, сероглазенький,
Товарищу сказал?

(Симаков, № 1406)

В приведенных примерах вопросы обращены к милому. Но вопросы могут и не иметь конкретного

адресата. В таком случае они предназначены для всех, кто их слушает. Однако и в том и в другом случае вопросы, включенные в частушки, заинтересовывают, интригуют, приковывают внимание слушателей. Так, например, если девушка пропоет: «Мы сидели по секрету, кто любовь нашу узнал?» (Симаков, № 1406), то это заинтересует не только молодца, к которому обращена эта частушка, но и многих других. В самом деле, кто и как мог узнать о любви молодца и девушки, если она была тайной? С нескрываемым интересом все девушки будут ждать ответ на вопрос одной девушки, с которым она обратилась к своей замужней подруге: «Скажи, милая, подружка, хороша ли бабья жизнь?» (Симаков, № 1891) и т. д.

Нередко задающий вопрос как бы ждет ответа на него, советуется с людьми по очень важному для него делу. Например:

У меня миленька три —
За которого идти?
Один мал, другой велик,
Третий нemo говорит.

(Симаков, № 1668)

Неужели пересохнет
Наша Северна Двина?
Неужели замуж выйдет
Зарученная моя?

(Елеонская, № 79)

Иногда вопросы частушек риторические. На них не ожидается никакого ответа, это, так сказать, размышления вслух, публично, на народе. Например:

Не мои ли белы рученьки
На солнышке горят?
Не про меня ли, про молоденьку
Неправду говорят?

(Симаков, № 1064)

Не последнее ли лето
Эту травушку кошу?
Не последнюю ли зимушку
Во девушках сижу?

(Симаков, № 1661)

Такие риторические вопросы усиливают психологизм, эмоциональную выразительность частушки.

Нередко в частушке мы находим не только вопрос, но и ответ на него, причем вопросы также могут быть и прямыми, и риторическими. Вот пример частушек с прямыми вопросами:

— Миленький, милеюшка,
Велика ли семеюшка?
— Не бойся, дорогушка,
Только я да мамушка.

(Елеонская, № 133)

А вот пример сатирических частушек с риторическими вопросами, в которых парни одного села просмеивают девушек другого села:

— Как Медведково деревня
Чем она украшена?
— Пеньями, колодами
Да девками уродами.

(Симаков, № 1177)

— Как Размесово деревня
Чем она украшена?
— Ведрами, лопатами
Да девками горбатыми.

(Симаков, № 1178)

В данном случае это уже частушки не монологической, а иной — диалогической формы. Мы приводили примеры частушек-диалогов, когда в них находили какой-то вопрос (прямой или риторический) и ответ на него. Но диалогические частушки могут и не содержать в себе вопросов. Например:

— Дорогой, мой родненькой, — Сядь-ко, сядь-ко со мной рядом,
Купи конфетку с барынькой! Земляничника моя!
— Все лавочки обошел — — Я не сяду с тобой рядом —
Такой конфетки не нашел. Я сердита на тебя.

(Симаков, № 317)

(Симаков, № 319)

Диалогическая форма менее распространена в частушках, чем монологическая. Но тем не менее и она в частушках встречается довольно часто и также является для них вполне органичной.

Как отмечалось выше, частушки всегда исполняются «на людю», при народе, во время различных молодежных гуляний (на улице, на сельском «пяточке», на беседах, вечеринках и т. п.). Их исполнение нередко представляет своеобразный, поэтический диалог (или полилог). Эта особенность исполнения частушек своеобразно отразилась на композиционной форме частушек-диалогов. Каждая такая частушка исполняется одним лицом, хотя композиционно она распадается на две части, выражающие мысли и чувства различных людей. Такие диалогические частушки содержат определенные элементы драматизации, заметно выделяются из всей остальной массы частушек. В. И. Симаков в своем сборнике большое количество диалогических частушек объединил в раздел «Разговоры милых» (№ 316 — 338), однако встречаются они и в других разделах сборника.

Таким образом, по своей внешней форме большинство частушек являются монологами или диалогами. А что представляют собой частушки по своей внутренней организации?

По своей внутренней композиционной структуре они делятся на *одночастные* и *двучастные*.

Одночастными мы называем частушки, все строки которых представляют собою единое, нераздельное художественное целое. Первая и вторая пары строк таких частушек не имеют не только относительной смысловой самостоятельности, но даже и синтаксической законченности. Такая одночастная частушка нередко представляет собой одно законченное предложение. Например:

Я за то люблю Ивана,
Что головушка убрана,
Лицо бело, румяно,
Разговаривает умно.

(Елеонская, № 117)

Я поеду в Питер жить
По узенькой дорожке,
Привезу себе часы,
Дроле – полсапожки.

(Елеонская, № 101)

Приведенные примеры являются частушками-размышлениями. Но одночастные частушки могут также быть повествованиями (см. Симаков, № 98, 166, 236) и описаниями (Симаков, № 170, 1268, 1744).

Исследователи отмечают в одночастных русских частушках «принцип нанизывания образов». «Этот принцип, – пишет И. Клагге, – основан на объединении нескольких понятий (образов) одним, более общим, в котором и заключается суть высказывания»¹. Свою мысль она поясняет следующими примерами:

Я, бывало, горилась,
Бывало, беспокоилась,
Бывало, кудри завивала,
К вечеру готовилась.

(Архангельская, с. 127, № 619)

Через поле яровое,
Через десять деревень,
Через сорок три дорожки
Ходит милый каждый день.

(Рождественская, Жислина,
с. 427, № 95)

Композиционный принцип создания одночастных частушек – четырехстрочных куплетов, в которых выражалась бы единая, поэтически законченная

¹ Клагге И. О композиции частушки. – В кн.: Русский фольклор. Л., 1971, вып. 12, с. 125.

мысль, на наш взгляд, выработался под влиянием как традиционной песни, так и литературной поэзии.

Однако следует заметить, что значительно большее распространение в частушках получил принцип их двучастного построения. Все строчки таких частушек (как и частушек одночастных) объединены в единое художественное целое. Но при этом первая и вторая пары строк (в отличие от одночастных частушек) имеют синтаксическую законченность и относительную смысловую самостоятельность, как, например:

Ты играй, играй, тальяночка,
Играть бы тебе век;
Не тальянка завлекает,
Завлекает человек.

Золото мое колечко
Изнутри-то с пробую.
Поздравляю тебя, милый,
С новою зазнобою.

(Симаков, № 37)

(Елеонская, № 20)

Словесно-композиционная двучастность частушек, на наш взгляд, всецело обусловлена ее музыкально-ритмической двучастностью: в исполнении каждая частушка состоит из двух совершенно аналогичных музыкальных фраз. А в народном песнопении музыкальной законченности, как правило, отвечает словесно-поэтическая законченность.

Среди двучастных частушек в особую группу выделяются частушки, построенные по принципу синтаксического параллелизма.

В том случае, когда в частушку входят символические образы и их реальные соответствия из бытовой жизни, синтаксический параллелизм переходит в композиционный символическо-реальный параллелизм. Вот примеры такого композиционного параллелизма, возникшего на использовании символических образов, заимствованных частушкой из традиционных лирических песен:

Полно, полно, полетала,
Сизокрыла пташечка;
Полно, полно, погуляла,
Свет моя милашечка.

Полно, белая береза,
Над водою бушевать;
Полно, глупая девчонка,
Надо мной озоровать.

(Симаков, № 243)

(Симаков, № 1003)

Не убитую тетерешку
Хотели ощипать;
Нелюбимую девчоночку
Хотели замуж взять.

Не кукуй, кукушечка,
Во поле на камушке,
Не тоскуй ты, девица,
По дружке, по Ванюшке.

(Симаков, № 1489)

(Елеонская, № 1854)

В приведенных частушках отмечаются следующие параллели символических и реальных образов: «пташечка» — «милашечка», «тетерешка» — «девчоночка»; «березка» — «девчонка» и «кукушечка» — «девица». Можно указать и на другие случаи использования в двучастных частушках традиционных символических образов.

Однако следует признать, что частушки параллельной композиции, включающие в себя символические образы традиционной лирической песни, встречаются довольно редко. Это объясняется тем, что символы в известной мере чужды частушкам, они вступают в противоречие с ее реалистическим художественным методом¹.

Значительно большее распространение в частушках получил не символический, а, как мы его назвали, логический параллелизм. Две образные картины в таком случае сопоставляются не по какой-то символической связи, а по реальной, логической аналогии. Например:

На рябинушке сидела,
Не могла накушаться;
Про милова говорили,
Не могла послушаться.

(Елеонская, № 2463)

Три передника сносила,
Завтра новый подвяжу;
Год забаву не видала,
Завтра придет — погляжу.

(Симаков, № 386)

Что-то сделалось теленочку
Не стал водицу пить;
Что-то сделалось миленочку
Не стал сюда ходить.

(Симаков, № 1517)

Не на то я платье шила,
— Чтобы в горенке лежать;
Не на то дружка любила,
— Чтоб подруженьке отдать.

(Симаков, № 800)

В приведенных частушках нет никаких символических образов. Все образы в них выступают в их реальном значении. Частушки построены не на сравнениях «рябинушки» с «милым», «теленочка» с «миленочком» (подобные сравнения и допустить нельзя), а на основе логических сопоставлений, выраженных словами «не могла», «не стал», «завтра», «не на то... чтобы».

Иногда две реальные параллельные картины в частушках даются не в плане сопоставления (как

¹ См.: Лазутин С. Г. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960, с. 114—121.

было в приведенных выше примерах), а, наоборот, — в плане контрастного противопоставления. Например:

Не любого-то чужого
Поллюбить заставили;
А любого, дорогого
Сиротой оставили.

(Симаков, № 1907)

Веселое гуляныще
Рано миновалось;
Проклятое замужыще
Навеки навязалось.

(Симаков, № 1931)

Отмеченный логический параллелизм частушек, на наш взгляд, больше восходит не к традиционным лирическим песням, а к пословицам. Многие пословицы построены именно на основе такого логического параллелизма (в плане сопоставления или противопоставления). Например: «Жених да невеста парочка, что твой баран да ярочка» (Даль, с. 756); «Брагу сливай, не доквашивай; девку отдай, не дорацивай» (там же, с. 758); «Замуж идет — песни поет, а вышла — слезы льет» (там же, с. 760).

Рассматриваемый вид параллелизма частушек можно назвать также свободно-поэтическим, так как он не сковывает создателя частушки никакими символично-поэтическими рамками и канонами, а, наоборот, позволяет втягивать в параллельные поэтические ряды решительно все образы реальной действительности, дает возможность безгранично расширять тематику частушек.

Мы рассмотрели двучастные частушки, построенные на основе синтаксического параллелизма. Каждая такая частушка состоит из двух законченных предложений. Однако в большинстве двучастных частушек мы не находим подобного параллелизма. В таком случае частушка представляет собой или одно сложное предложение, или два простых различных по своему характеру предложения. Смысловые связи и отношения между первой и второй парами строк в таких частушках могут быть самыми разнообразными.

Одну из таких связей между первой и второй парами строк частушек верно подметил В. П. Аникин. «Разумеется, в каждом отдельном случае, в зависимости от выражаемого душевного движения, частушка находит свой характерный строй, — пишет исследователь, — но почти повсеместно четырехстроч-

ная частушка строится по одному „структурному“ типу. Первая половина (две строки) немногими, но самыми существенными чертами вскрывает жизненно-бытовую ситуацию:

Расставались с дорогим
У куста ольхового.

Третья и четвертая строка, как правило, выговаривают отношение поющего к тому, о чем шла речь в двух первых строках. В нашем случае частушка завершается так:

Мне теперь уж без него
Не будет дня веселого»¹.

Можно, разумеется, указать и на другие случаи, когда в первой части частушки сообщается какой-либо факт, а во второй говорится о реакции на это сообщение, дается определенная оценка того или иного события. Например:

Как по улице я шла,
Прокламацию нашла.
Не пилоь, не елось,
Прочитать хотелось.

(Елеонская, № 328)

Однако преувеличивать значение отмеченной логической структуры не стоит. Как показали исследования, не менее распространены случаи, когда между первой и второй парами строк частушек существуют другие взаимосвязи. Наиболее характерными из этих типов структуры двучастных частушек нам представляются следующие:

1. Когда вторая часть частушки разъясняет смысл ее первой части. Например:

Развеселая беседашка
Меня не веселит;
Потому не веселит:
Рядом милый не сидит.

(Симаков, № 696)

Шел я Ладожской канавой,
Шел я слезы проливал;
Из-за тебя, моя хорошая,
Все плакал и рыдал.

(Елеонская, № 8)

¹ Аникин В. П. Традиции жанра как критерий фольклорности в современном творчестве (частушки и пословицы). — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1964, вып. 9, с. 87.

2. Когда вторая часть частушки конкретизирует содержание первой части. Например:

Не ходите, девки, замуж;
Замужем худая жисьь:
На вечерку не пускают,
Говорят, что спать ложисьь.

(Елеонская, № 261)

Ты бери, забава, замуж,
Я умею работать:
Жать, косить, коров доить,
На обе руки молотить.

(Симаков, № 1760)

3. Когда, наоборот, вторая часть в известном смысле обобщает содержание первой части, включает в себя какой-нибудь вывод или заключение. Например:

Сегодня нету дроли
И завтра не придет;
Вся веселая неделюшка
Задаром пропадет.

(Симаков, № 431)

Полюбила себя хуже,
Да и тот ломается;
Никого любить не буду —
Мне никто не нравится.

(Симаков, № 677)

4. Когда в первой и второй частях частушки повествуется о двух следующих друг за другом во времени поступках:

Через речку не был мост,
Я кричала перевоз;
Меня душечка-Ванюшечка
На ручках перенес.

(Елеонская, № 76)

Я ходил, ходил по полюшку,
Ходил да горевал;
Свою круглую тальяночку
С досады изломал.

(Симаков, № 1025)

5. Когда первая пара строк представляет собой повествование, а вторая — речь героя:

Меня милый уверял,
Конфетку с ягодкой давал:
— Бери, милая моя,
Готовься замуж за меня.

(Симаков, № 24)

Я косила осенью,
Любовалась озимью:
— Эта озимь, эта рожь —
До чего милой хорош.

(Елеонская, № 206)

6. Когда в первой части частушки говорится о причине, а во второй о следствии. Например:

Веселехонько играет
Мой забавочка в гармонь;
Мое беленькое личико
Пылает, как огонь.

(Симаков, № 33)

Эту тоненьку, молоденьку
Становят под венец!
Вянет, вянет, как травиночка,
Гуляночке конец.

(Елеонская, № 180).

7. И, наоборот, когда в первой части говорится о следствии, а во второй — о причине. Например:

Вы закройте мои глазки,
Чтоб они не видели;
От меня дружка отбили,
Девушку обидели.

(Симаков, № 202)

Сошью блузу бумазайну
С бело-розовой каймой;
Незнакомый парень миленький
Гонится за мной.

(Симаков, № 178)

8. Особую группу составляют двучастные юмористические частушки, в которых вторая часть будто бы должна убедить нас в справедливости утверждения, заключенного в первой части, а на самом деле она снимает это утверждение. Комический эффект достигается тем, что вторая часть раскрывает фальшивость и несостоятельность положительного утверждения первой части. Вот примеры таких юмористических частушек:

Что нам, что нам не форсить
Что нам не бахвалиться:
У отца одна овца —
Мне рога достанутся.

(Симаков, № 289)

Меня маменька ругает,
Тяжка больше бережет:
Как идешь с гулянья поздно,
Он с поленом стережет.

Изучение частушек показывает, что главная закономерность их смыслового построения состоит в следующем: в подавляющем большинстве случаев основное содержание двучастной частушки выражается во второй паре ее строк. Что же касается первой пары строк, то их смысловое значение может быть максимально ослаблено: они могут быть по смыслу ничем не связанными с основным содержанием частушки и выполнять лишь формально-ритмические функции. Мы имеем в виду частушки композиции так называемого формального параллелизма, как, например:

Юбка нова, юбка нова,
Назади четыре шва,
Кабы миленький посватался,
Я бы с радостью пошла.

(Елеонская, № 65)

Полушалок заграничный
На полу валяется;
Кто ноги моей не стоит,
Надо мной ломается.

(Симаков, № 983)

Слушателям особенно не бросается в глаза то, что между первой и второй парами строк нет смысловой связи. Это не всегда обязательно. Главное то, чтобы как можно яснее была выражена мысль во второй части частушки. А этим требованиям приведенные частушки вполне отвечают.

Двучастная композиция частушек облегчает их сочинение. Как отметил в свое время П. Д. Ухов, нередко они сочиняются таким способом: берется первая часть какой-нибудь старой частушки и к ней присоединяется новая вторая часть¹. Например:

Приневолили родители
Идти за дурака –
Пропадай моя одежда,
Все четыре сундука.

(Симаков, № 1911)

Приневолили родители
Идти за дурака;
Не видала в жизни радости –
Избиты все бока!

(Симаков, № 1908)

Как уже было отмечено, в традиционной лирической песне различные композиционные приемы и стилистические средства находятся в самой тесной взаимосвязи².

Эта традиция перешла и в частушки. Выше мы приводили примеры того, как такие средства поэтического стиля, как синтаксический параллелизм, обращения и вопросы, становились основой построения частушек, их главными композиционными приемами. То же самое можно сказать о композиционных функциях повторений и сравнений. Вот частушки, построенные на использовании приема повторений.

Хорошо у речки жить,
Хорошо купаться,
Хорошо ребят любить,
Трудно расставаться.

(Елеонская, № 103)

Прощай горы, прощай селы,
Прощай, милая весела,
Прощай, город Кострома,
Прощай, хорошая моя.

(Симаков, № 2015)

А эти построены на использовании отрицательных сравнений:

Не туман ложится на землю,
Не серая роса;
Со печати помutilись
Мои серые глаза.

(Симаков, № 1920)

Не деревня меня сушит,
Сушит кругленький домик;
Где крашoнные окошки,
Тут хороший паренек.

(Симаков, № 637)

Все сказанное позволяет заключить, что композиция частушек отличается яркой жанровой спецификой. Поэтому следует признать ошибочным стрем-

¹ Ухов П. Д. Кто и как сочиняет частушки в советское время? – Вопросы литературы, 1959, № 12, с. 174–179.

² См.: Лазутин С. Г. Русские народные песни. М., 1965, с. 52–55.

ление некоторых исследователей композицию частушки автоматически выводить из композиции традиционных лирических песен.

Генетически некоторые приемы построения частушек, как мы видели, связаны не только с традиционными (частыми и протяжными) песнями, но также с пословицами и поговорками (например, прием логического, свободно-поэтического параллелизма). Однако большинство приемов композиционной организации материала в одночастных и особенно двухчастных частушках свидетельствует об их жанровой оригинальности, поэтическом своеобразии и новаторстве.





«2»
ЯЗЫК
И
ПОЭТИЧЕСКИЙ
СТИЛЬ

МЕТАФОРЫ
В ЗАГАДКАХ

Каждый жанр фольклора имеет свои излюбленные стилистические приемы, в нем получают наибольшее применение те или иные поэтические тропы. Так, гиперболы чаще встречаются в былинах, символы — в традиционных лирических песнях, сравнения — в пословицах и поговорках. Особенно широкое употребление какого-нибудь тропа в том или ином жанре объясняется тем, что этот троп больше всего отвечает специфическим особенностям данного жанра в художественном отражении действительности.

Излюбленным стилистическим средством загадки является метафора. «Загадка может быть определена, — писал акад. Ю. М. Соколов, — как замысловатый вопрос, выражаемый обычно в форме метафоры»¹. Есть, конечно, загадки, в которых ее нет.

¹ Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941, с. 217.

Но все же следует признать, что подавляющее число загадок являются метафорическими.

В качестве метафор в загадках чаще всего выступают существительные. Например: «*Скатерть бела весь свет одела*» (снег)¹; «*Синенька шубенка — весь мир покрыла*» (№ 8 — небо); «*На одном быку семь шкур*» (№ 2488 — лук) и т. д. Однако метафорами в загадках могут быть также глаголы: «*На горе шумит, а под горой молчит*» (№ 1713 — лес), и прилагательные: «*Зубасты, а не кусаются*» (№ 2147 — грабли). Нередко в загадках в качестве метафор одновременно выступают различные части речи. Например: «*Старый дед, ему сто лет, мост намостил во всю реку. А пришла молода — весь мост развела*» (№ 362 — мороз и весна).

Часто предметы и явления неживого мира сопоставляются с живыми существами, и тогда возникают олицетворения. Так, например, ведра сравниваются в загадках с двумя братцами, которые пошли на речку купаться (№ 3858); умывальник — со щукой, тело которой находится в воде, а хвост снаружи (№ 3950); челнок — с летающей уткой (№ 4647) и т. д. Олицетворения, оживляя и одухотворяя неживой мир, придают загадке большую поэтичность, создают яркие образы и картины. Однако функции метафор этим далеко не ограничиваются.

Метафора в загадках характеризует специфику их содержания и формы, лежит в основе их стилистической и композиционной организации, определяет сами творческие принципы художественного отражения действительности. Метафора — душа загадки. Понять метафору — значит понять саму загадку, раскрыть ее суть, определить ее жанровые особенности.

Но прежде несколько слов о метафоре вообще. Напомним, что в основе ее, как и в основе сравнения, лежит сопоставление двух явлений (предметов). Метафора, как и сравнение, по своему содержанию двучленна. Разница лишь в том, что эта двучленность в сравнении грамматически оформлена, внешне выражена, а в метафоре она внешне не

¹ Загадки. Издание подготовила В. В. Митрофанова. Л., 1968, с. 27, № 363. В дальнейшем все примеры приводятся из этого издания с указанием в тексте номера загадки.

выражена. Если в сравнении указываются оба члена (и то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается), то в метафоре умалчивается то, что сравнивается, и называется лишь то, с чем сравнивается. Пример сравнения: «Белей, чем горы снеговые, идут на запад облака» (Лермонтов). Пример метафоры: «Пчела из кельи восковой летит за данью полевой» (Пушкин).

В подавляющем большинстве загадок загадываемый предмет не называется. Вместо него – его метафорический эквивалент. Народ говорит о загадке: «Без лица в личине». «Лицо» – это загадка, «личина» – ее метафора. В ней мысль выражается не открыто и прямо, а переносно-метафорически. Так, например, вместо прямого выражения мысли «Корни хмеля в земле, его ветки на дереве, а плоды (цветы хмеля) используются для приготовления свадебного напитка», находим метаформу – «ноги в земле, кишки на дереве, голова на свадьбе» (№ 2672). А вот еще один пример: «На полянке девчонки в белых рубашонках, в зеленых полушалках» (№ 1738 – березки). Здесь тоже вместо реального мира – его метафорическое обозначение.

Составить загадку – это значит обычным мыслям и предметам придать метафорическую форму выражения. И наоборот – разгадать загадку – ее метафорам найти жизненно реальную расшифровку, т. е. ее образы метафорические заменить образами реальными. Так, в приведенной выше загадке нужно произвести следующие замены: на поле не девчонки, а березки, у березок не белая рубашка, а белая кора, у них зеленые не полушалки, а листья.

Следовательно, повторяем, разгадать загадку – это значит найти реальную расшифровку ее метафорическим образам. Как будто все ясно и просто: ключ к отгадыванию загадок найден. Но на практике это осуществить нелегко. Как правило, отгадать загадку очень трудно. Трудно по двум причинам. Во-первых, для этого нужно обладать довольно развитым образно-ассоциативным поэтическим мышлением и, во-вторых, нужно быть очень сообразительным, способным преодолеть немалые, нарочито, искусственно создаваемые загадкой трудности логического порядка.

На второй стороне вопроса остановимся несколько подробнее. Загадка — это не просто метафорически заданный вопрос, а, мы бы сказали, это еще и очень хитро заданный вопрос. Загадка — это не просто метафора, а часто совершенно необыкновенная метафора. Так, нас, например, удивляет намек на существо, которое «без рук, без ног, а рисовать умеет» (№ 336 — мороз). Мы не можем себе представить, как это может быть, чтобы «в одном бочонке — два сорта вина» (№ 903 — яйцо) и т. д. Совершенно ясно, что цель любой загадки удивить человека, намекнуть на какие-то необычные, из ряда вон выходящие, практически невозможные явления.

Уже Аристотель заметил, что загадка, «говоря о действительно существующем, соединяет вместе с тем совершенно невозможное»¹. Буквальное понимание метафорических загадок не только необычно и удивительно, но и часто просто нелепо, алогично, абсурдно. Многие загадки состоят из метафорических образов (если их понимать буквально), совершенно не совместимых, представляющих собой логическую несообразность. Они построены приемами парадокса, или оксюморона. В связи с этим проф. М. А. Рыбникова писала: «Загадка как нельзя больше подходит к жанру считалки, и та и другая играют несообразностями».

Потребность в подобном психологическом раздражителе велика, это — нечто вроде вольных движений сознания, которые выводят мысль из рамок обычных, вяло текущих ассоциаций. В загадке этот же самый процесс оформлен приемом оксюморона, поэтическим парадоксом:

Красна девица
Сидит в темнице,
А коса на улице.
Утка в море,
Хвост на заборе.

Эти известнейшие загадки осуществляют именно игру в несообразности. Оксюморон, вообще говоря, основа загадки. Дерзость сочетаний, смелость ком-

¹ *Аристотель*. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 114.

бинаций — вот что влечет нас чаще всего к загадке, что и смешит в конечном итоге, при разгадке»¹.

Однако в загадке ставится вопрос не только затруднительно, но и нередко «коварно»: «коварство» его в том, что человек, пытающийся отгадать загадку, нарочно уводится в сторону, его мысль направляется по ложному пути, перед ним ставится своеобразная логическая ловушка, он заводится в тупик. Например, есть такая загадка:

Что за зверь:
В зиму ест, а летом спит,
Тело тепло, а крови нет,
Сесть на него сядешь,
А с места не свезет.

(№ 3315)

Всей своей сутью эта загадка заставляет нас подыскивать именно зверя: во-первых, прямо поставлен вопрос: «Что за зверь?»; во-вторых, замечания «в зиму ест, а летом спит», «тело тепло, а крови нет» заставляют нас вспомнить медведя и рыбу и в то же время искать животное, им противоположное. Одним словом, так или иначе, но загадка направляет нас на поиски подходящего зверя. Но потом оказывается, что это шутка. Причем, шутка, заводящая в тупик. Нет в природе зверя с такими качествами, о которых говорит загадка. Оказывается, имеется в виду не зверь, а обыкновенная крестьянская печь, которая, метафорически выражаясь, действительно «в зиму ест, а летом спит», у нее в самом деле «тело тепло, а крови нет» и т. д.

Приведем еще одну загадку. «Снесли птички синеньки яички, развесили по дереву: скорлупка мякоська, белок сладенький, а желток костяной» (№ 1812). Первая часть загадки нас сознательно уводит в сторону от отгадки, прямо говорит, что речь идет о птичьих яичках. И мы начинаем подыскивать подходящую птичку. Но сколько бы мы ни думали, мы не смогли бы вспомнить птичку, которая несла бы такие необыкновенные яички («скорлупка мякоська, белок сладенький, а желток

¹ Рыбникова М. А. Загадки. М. — Л., 1932, с. 57.

костяной»). Но все сразу становится на свое место, если мы вместо слова «яички» подставим слово «сливы».

Таким образом, загадки очень трудны для отгадывания. Они подбирают такие метафоры, так их связывают между собой, что мы при их расшифровке невольно уходим в сторону, направляемся по ложному пути. Об этой стороне загадок очень хорошо сказал А. П. Квятковский. «Загадка, — писал он, — замысловатое поэтическое выражение, в котором признаки отгадываемого предмета даны в зашифрованном, уводящем в сторону виде. Загадка является своеобразной формой *отстранения* и строится обычно на принципе замедленной *метафоры* (вернее — *символы*), каламбурного *алогизма* и затрудненного *параллелизма*»¹.

Касаясь вопроса отгадывания загадок, В. В. Митрофанова пишет: «Отгадать помогает качество, свойство предмета загадывания, приписанное замещающему его предмету. Получается довольно своеобразное построение: предмет загадывания, названный в отгадке, в самой загадке заменен другим предметом или явлением, которому приписаны свойства и качества предмета загадывания»². В приведенных примерах отгадать загадку помогают выражения «в зиму ест, а летом спит», «тело теплое, а крови нет» (о печке) и «скорлупка мякотькая, а желток костяной» (о сливе).

Такова жанровая суть загадки. Таковы принципы ее составления и основной ключ к ее отгадыванию.

Остановимся теперь на различных типах и видах загадок. Прежде всего заметим, что по своему содержанию загадки могут быть очень простыми, когда они рисуют какой-нибудь один несложный образ — картину (напр.: «Стоит старик над водой, качает бородой» (№ 1898) — камыш), и более сложными, когда эта картина приобретает форму сюжета, напоминает небольшой рассказ. Вот, например, загад-

¹ Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 110.

² Митрофанова В. В. Русские народные загадки. Л., 1978, с. 107.

ка, в которой рассказывается о подвозе снопов к овину:

Скрипит скрипица,
Едет царица,
Просится ночевать:
«Мне не век вековать,
Одну ночьку ночевать,
Придут растопорщики,
Разложат мои косточки,
Тело в вал бросят,
А душу в рай стащат». (№ 2284)

В загадке о горшке — его подробная (очеловеченная) биография:

Был я копан, был я топтан,
Был я на пожаре, был я на кружале,
Сто голов кормил,
Сделался стар — пеленаться стал,
Выбросили в окно — и собакам не надобно. (№ 3701)

По способу создания, соотношению образов, реальных и метафорических, загадки отчетливо делятся на четыре группы.

К первой группе относятся такие, в которых один загадываемый предмет сопоставляется с каким-нибудь одним же метафорическим предметом. Например: «Стоит старичок — красный колпачок» (№ 1870 — гриб); «Маленький шарик под лавкой шарит» (№ 1211 — мышь).

Вторую группу составляют загадки, в которых один загадываемый предмет выражается через несколько метафорических предметов. Например: «Среди двора стоит копна, спереди вилы, сзади метла» (№ 1056 — корова); «Стоят два пня, на пнях бочка, а на бочке кочка, а на кочке лес, а в лесу бес» (№ 1364 — человек).

К третьей группе можно отнести загадки, в которых, наоборот, несколько загадываемых предметов выражаются через один условный метафорический образ. Например: «Без огня горит, без крыл летит, без ног бежит, без ран болит» (№ 193 — солнце, туча, река, сердце). В созданном условном метафорическом образе отмечаются качества солнца, тучи, реки и сердца. Загадки этого типа встречаются очень редко.

И, наконец, четвертую группу составляют загадки, в каждой из которых несколько загадываемых

предметов сопоставляются с несколькими метафорическими предметами. Например: «Белые силачи рубят калачи, красный говорун подкладывает» (№ 1513) — зубы и язык; «Шука двинет, лес вянет, на том месте город встанет» (№ 2179) — коса, трава, копны; «Летит птица без крыла, бьет охотник без ружья, повар жарит без огня, баран ест безо рта» (№ 265) — туча, гром, солнце, земля.

Есть загадки, в которых метафорический заместитель загадываемого предмета не называется, а лишь подразумевается. Например: «Маленький, пузатенький, весь день стережет» (№ 2173 — замок); «Маленький, удаленький, все дорожки знает» (№ 2761 — посошок); «Без рук, без ног, а в подворотню ползет» (№ 209 — ветер) и т. п.

По форме выражения загадки могут быть, условно говоря, положительными и отрицательными. В положительных — загадываемые предметы и их метафорические эквиваленты, хотя и сопоставляются только по каким-то своим отдельным сторонам, признакам и качествам, в целом же в известном смысле они уравниваются, отождествляются. Например: «Сидит на ложке, свесивши ножки» (№ 4313) — лапша; «Дяденька смеется, на нем шубенка трясется» (№ 4317) — кисель и т. п. В отрицательных же — наоборот, хотя загадываемые предметы и их метафоры по каким-то признакам сближаются, в целом же они противопоставляются друг другу. Примером может служить следующая загадка о козе:

С бородой, а не мужик,
С рогами, а не бык,
С пухом, а не птица,
Лыко дерет, а лаптей не плетет. (№ 1153)

Однако следует подчеркнуть, что положительные и отрицательные загадки отличаются друг от друга только по внешней форме. По своей же внутренней организации они аналогичны: и в тех и в других загадках предметы сопоставляются только по каким-нибудь отдельным качествам и признакам. Можно предположить, что загадки отрицательные нередко возникают после положительных загадок на ту же тему. Разъясним это на примерах. Вот положительная загадка о моркови: «Сидит девица в темнице, коса на улице» (№ 2563). Но это — метафора, кото-

рую нельзя понимать буквально. Мы должны ее расшифровать, догадаться, что в самом деле речь идет не о девице, а о моркови. И еще загадка о моркови: «Сверху зелено, снизу красно, в землю вросло» (№ 2571). А вот соответственно отрицательные формы загадок о моркови: «Красна, да не девица, зелена да не дуброва» (№ 2574); «Красна да не девка, хвостата, да не мышшь» (№ 2573).

Таким образом, в основе построения загадок лежит сопоставление различных предметов по их отдельным качествам и признакам. И этим определяются все возможные пути метафорических образований.

На наш взгляд, можно выделить шесть основных наиболее распространенных типов или способов образования метафорических загадок.

1. Предметы сопоставляются на основе их общего внешнего сходства. Например: «Как во поле, во кургане стоит девушка с серьгами» (№ 2086) – овес. Эта загадка составлена на основе того, что свисающие кисти овса напоминают висящие в ушах девушки сережки. А вот пространная загадка о человеке, вернее, о человеческой фигуре. «Стоят вилы, на вилах грабли, над граблями ревун, над ревуном сапун, над сапуном глядун, над глядуном поле, а за полем дремучий лес» (№ 1338). Расшифровка такая: вилы – ноги, грабли – руки, поле – лоб, лес – волосы и т. д.

2. Предметы сопоставляются по цвету. Например: «На поляне девчонки в белых рубашонках, в зеленых полушалках» (№ 1738) – березы; «Под лесом, лесом красна пенька висит» (№ 1810) – рябина.

3. Предметы (явления) сближаются на основе признаков их внутренней организации. Например: «В одном бочонке два сорта вина» (№ 903) – яйцо; «Стоит дом в двенадцать окон, в каждом окне по четыре девицы, у каждой девицы по семь веретен, у каждого веретена разное имя» (№ 4939) – год, месяц, недели, дни.

4. Предметы (образы) сравниваются по их функции, роли в бытовой жизни народа. Например: «Висит болтается, всяк за него хватается» (№ 3505) – рукомойник; «Прилетел капитан – всех людей наптал» (№ 3950) – половник.

5. Предметы сопоставляются по особенностям их движения, соотношению подвижного и неподвижного. Например: «Бурко бежит, а оглобли стоят» (№ 481) — река и берега. Здесь важно не внешнее сходство предметов, а похожесть в их действиях, их, так сказать, динамические отношения. Поэтому метафорические предметы в таких загадках легко заменяются. Так, в одном варианте приведенной загадки вместо «бурки» фигурируют «сани», и получилась такая загадка: «Сани бегут, а оглобли стоят» (№ 480).

6. Предметы, явления и образы могут сближаться на основе некоторых одинаковых черт и признаков в их поведении. Например: «Круглолица, белолица, во все зеркала глядится» (№ 96) — луна. «Сам Самсон сам мост мостил без топора, без клина, без подклина» (№ 341) — мороз.

Как правило, загадываемый предмет и его метафора сопоставляются в загадках по какому-нибудь одному признаку (или по внешнему виду, или по функциям, или по особенностям движения и т. д.). Однако нередки случаи, когда два или более предметов в загадках сопоставляются не по одному, а по нескольким признакам. Так, например, незаменимое сельскохозяйственное орудие коса в одной загадке сравнивается со щукой и по цвету, и по внешнему виду (серая, тонкая), и по характеру действия (ныряет в траву): «Щука ныряет — трава прилегает» (№ 2174) — коса. Образы загадок могут одновременно сравниваться и по внешнему виду, и по их силе. Характерна в этом отношении загадка, в которой человек в различные годы своей жизни сравнивается с яйцом, медведем и курицей: «Три года — яйцо, тридцать лет — медведь, шестьдесят лет — курица» (№ 1336).

Итак, совершенно очевидно, что в загадках перед нами выступают два мира: реальный и метафорический.

Что же представляет собою мир реальный? О чем создаются загадки? «Большинство загадок, — справедливо пишет В. В. Митрофанова, — загадывается о предметах быта и обихода, труда, природы, окружающей крестьянина. Загадок сугубо городских мало. Изучая загадки, мы можем составить представ-

ление о том, как и какими орудиями трудился крестьянин, какие животные и птицы окружали его в домашнем хозяйстве и с какими дикими животными он чаще всего сталкивался, что росло в поле и огороде, как выглядела деревня, как строилась изба, как обставлялась, какая домашняя утварь, предметы труда и обихода окружали крестьянина, что и как изготовлялось в натуральном крестьянском хозяйстве (шились сапоги, делалась посуда, прялся лен) и т. д.»¹

Действительно, бытовая жизнь крестьянина в загадках отражена очень полно. Причем следует отметить, что отражена она в самых конкретных формах проявления, иногда в мелких деталях. В этом специфика загадки. М. А. Рыбникова подчеркивала: «Видовое, а не родовое — вот что отмечает загадка. Морковь, свекла, лук, а не овощи; овца, баран, корова, лошадь, кот, а не домашнее животное»².

В народе бытует много загадок о совершенно конкретных видах животных: о быке или воле (№ 1052 — 1054), о корове (№ 1056 — 1091), лошади (№ 1117 — 1126), свинье (№ 1141 — 1148) и т. д., о крестьянской избе, отдельных частях избы и домашней утвари. См., например, загадки об избе (№ 2975 — 2980), бревнах и мхе избыных (№ 2987 — 2996), поле и потолке (№ 3015 — 3020), полатях (№ 3065 — 3068), крыше (№ 3078 — 3082), окнах (№ 3097 — 3100), двери и косяке (№ 3121 — 3137), пороге (№ 3147 — 3150), горшке (№ 3681 — 3743), чугуне (№ 3744 — 3747), подойнике (№ 3776 — 3779), кадке (№ 3799 — 3810), кувшине (№ 3819) и т. д.

Возникают загадки не только об отдельных конкретных предметах, но и о тех или иных их качествах, признаках, состояниях и положениях. Здесь конкретизация еще более углубляется. Так, существуют загадки не вообще о лошади, а о пегой лошади (№ 1127), не вообще о собаке, а о собаке, привязанной на цепь (№ 1179). Встречаются загадки о красной смородине (№ 1858), о скошенном луге (№ 2221), о стого с подпорками (№ 2270), об

¹ Митрофанова В. В. Художественный образ в загадках. — В кн.: Современные проблемы фольклора. Вологда, 1971, с. 142.

² Рыбникова М. А. Загадки. М. — Л., 1932, с. 15.

углах дома (№ 2981–2983), о горшке на столе (№ 3758), о котле с водой (№ 3773), о ведрах на коромысле (№ 3836–3852), о сковородке на углях (№ 3980–3982) и т. д. Так представлен реальный, т. е. загадываемый, мир в загадках.

А что же представляет собою метафорический мир загадок? Исследования показали, что он по своей тематике принципиально ничем не отличается от реального мира. Метафоры из того же круга явлений, что и предметы и образы загадывания.

Как же создаются загадки? Как в них сравниваются различные явления и предметы реального и метафорического мира?

Картина получается довольно разнообразная. Когда, например, создаются загадки о различных предметах быта, то в качестве метафор в них выступают те же явления быта (№ 2368, 4996), домашние животные (№ 1958, 2150), звери (№ 1960), рыбы (№ 2170), птицы (№ 3244) и др. Нередко в качестве метафоры в загадках о бытовых предметах выступает человек. Например: «Маленький Фанасик лычком подпоясан» (№ 2226) — сноп; «Два брата Данилы дорогу до глины пробили» (№ 1982) — сошники; «Долгий мужик в траве лежит» (№ 1947) — межа. Иногда судьба того или иного бытового предмета метафорически представляется как судьба человеческая. Примером может служить загадка о горшке: «На горе родился, огнем крестился, а умер — прах валется в кустах» (№ 3690).

В загадках о животных в качестве метафор выступают люди (№ 1120, 1141, 1312), сельскохозяйственные предметы (№ 1057), птицы (№ 1288), растения (№ 1285) и т. д. Иногда в одной загадке о животных в качестве метафор одновременно могут выступать человек, животное и птица. Вот, например, загадка о козле: «С бородой, а не мужик, с рогами, а не бык, с пухом, а не птица, лыко дерет, а лаптей не плетет» (№ 1153).

Много загадок создано о близком человеку растительном мире и различных явлениях природы. В качестве метафор здесь могут выступать звери (№ 2078), птицы (№ 250), насекомые (№ 64), домашние животные (№ 80, 2641), орудия сельскохозяйственного труда (№ 480) и т. д. Нередко для

метафоризации тех или иных явлений природы в загадках одновременно используются и человек, и животное: «Поле не меряно, овцы не считаны, пастух рогат» (№ 70) — небо, звезды, месяц; звери, животные и птицы: «Турски поскоки, олени поглядки, шерсть черна соболя, очи ясна сокола» (№ 263) — туча грозовая; человек, животное, различные бытовые явления: «Есть у дедушки конек — всему свету не догнать, есть у бабушки новинка — всему свету не скатать» (№ 208) — ветер и дорога.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в загадках всевозможные предметы и явления реальной действительности вступают в самые разнообразные отношения и раскрываются с самых разных сторон. Рассмотрев несколько загадок об одном каком-либо предмете, мы увидим, какими сторонами, качествами или признаками он сопоставляется с другими предметами, т. е. перед нами раскроется сама логика и творческая лаборатория создания загадок. Возьмем, к примеру, загадки о снопе, которые создаются на основе его сопоставления с другими предметами по внешнему виду. Если хотят подчеркнуть, что сноп в середине туго перевязан, то создают загадку: «Маленький Фанасик лычком подпоясан» (№ 2226), а если акцентируется внимание на внешнем виде верхней части снопа, то создается другой метафорический образ: «Стоит Федосья — растрепаны волосья» (№ 2238).

Большое количество загадок сложено о человеке, о различных его органах. Особенно много их — о глазах. И это вполне понятно, так как в глазах наиболее полно выражаются человеческая суть, индивидуальные особенности каждого, его характер, настроение и т. д. Глаза в загадках сравниваются с очень многими предметами. По внешнему виду (отмечается, что они круглые) и подвижности они сопоставляются с горошинами: «Под порожком катаются два горошка» (№ 1411); яичками: «На поле в кошличке лежат два яичка» (№ 1416); яблочками: «Под дугами, дугами, дугами ходят яблочки с кругами» (№ 1406); клубками: «Два клубка через грядку висят» (№ 1418). По цвету — сравниваются с синими камешками: «Ящички-плющички, синие камешки» (№ 1436); по неразлучной совместной

жизни, обязательной парности — с двумя друзьями: «Живут два друга, глядят в два круга» (№ 1425); по милovidности — с куколками: «Под крышечкой две куколки играют» (№ 1417); по влажности — с озерами: «Круглое озеро никогда не замерзает» (№ 1424); по блеску — со звездами: «Две звездочки маленьких все поле мне светят» (№ 1409); по живости и игривости — с молодыми собольками: «Под мостом, мостищем, под соболем, соболищем два соболька разыгрались» (№ 1404) и т. п.

Из всего сказанного выше видно, как детально и всесторонне обрисовываются различные предметы в загадках. Причем все эти предметы даются в них не изолированно, а в их взаимосвязи. «Загадка, — пишет М. А. Рыбникова, — играет соединением предметов, их взаимодействием, соотношением»¹.

Как мы уже отмечали выше, мир реальный и мир метафорический в загадках по своей тематике в принципе адекватны. Однако метафорический мир более разнообразен по своей предметности. Исследовав этот вопрос, В. В. Митрофанова пишет: «Мир предметов замещения несколько более широк и в охвате, и в разнообразии, а также во времени, чем мир предметов загадывания»².

Однако метафорический мир в загадках не только более разнообразен, чем мир реальный. Он еще и более значим в поэтическом отношении. Именно этот метафорический мир создает художественную образность, поэтичность загадок, именно он делает их явлениями народного искусства.

Как показало изучение, метафоричность загадок основана на сопоставлении различных предметов и явлений по их второстепенным признакам, на перенесении качеств и признаков одного предмета на другой. Цель его — не только затруднение отгадывания загадки (о чем мы говорили выше), но и создание яркой поэтической картины.

Сопоставляя загадываемые предметы с предметами, выполняющими функции метафоры, загадка усиливает тот или иной признак какого-то реального

¹ Рыбникова М. А. Загадки. М. — Л., 1932, с. 22.

² Митрофанова В. В. Русские народные загадки. Л., 1978, с. 105.

предмета, делает его более укрупненным и значительным. Это происходит потому, что реальный предмет всегда сравнивается с таким метафорическим, в котором отмечаемый признак выражается значительно резче и отчетливее. Так, например, чтобы обратить внимание на то, что лесной светлячок ночью светится (а свет этот очень слабый, его могут и не заметить), его сравнивают (правда, в отрицательной форме) с солнцем: «Не солнце, не огонь, а светит» (№ 699). В этих же целях копание в земле жука сравнивается в загадке с энергичной работой воина, роющего окоп, а маленькие рожки жука — с рогами быка: «Идет воин, землю роет, на ногах без копыт, есть рога, да не бык» (№ 729); арбуз в загадке сравнивается с просторной горницей: «Без окон, без дверей — полна горница людей» (№ 2400). Чтобы подчеркнуть тяжесть крестьянской работы, загадка сравнивает плечи человека с горами, а воду в ведрах с морями: «Два моря, два горя на крутых горах на дуге висят» (№ 3841) — ведра на коромыслах.

Метафора в известном смысле гиперболизует загадываемый реальный мир. Посредством ее этот мир выступает в загадках более значительным и сильным. Так, например, в загадке о таком ничтожном и неприятном насекомом, как таракан, подчеркиваются признаки, как-то «сближающие» его с конем, медведем и птицей:

Вороно — не конь, черно — не медведь,

Крылато — но не птица, шесть ног без копыт. (№ 819)

Нередко гиперболизация в загадках имеет ощутимую юмористическую окраску. Например, кот в загадке юмористически сравнивается со «зверем богатырским», храбрым турком:

На горе на Брынской

Лежит зверь богатырской.

Усы как у турка,

Гладенькая шкурка. (№ 1182)

С улыбкой произносится и загадка, в которой петух по своему убранству сравнивается с князем или, по меньшей мере, с бравым наездником:

— Не княжеской породы, а ходит с короной,

Не ратный ездок, а с ремнем на ноге,

Не сторожем стоит, а всех рано будит. (978)

Итак, перед нами в загадках очень реальный, жизненный и в то же время яркий поэтический мир.

Выше уже говорилось об отражении взгляда народа на различные явления бытовой жизни. Но ограничивается ли этим содержание загадки? Некоторые исследователи склонны утвердительно ответить на этот вопрос.

Думается, с этим нельзя согласиться. Загадки достаточно полно выражают мировоззрение народа. Они кроме бытовых затрагивают проблемы философские, социальные и исторические. В загадках со всей отчетливостью звучит демократическая мысль о полном равенстве перед лицом природы людей всех сословий — от простого мужика до царя (№ 954, 1134, 1226, 2328, 2581, 3298, 3440, 3921, 5088). Явно сатирическую направленность имеют загадки о попах (№ 5009, 5096, 5097, 5101).

И решают они философские, нравственные и другие мировоззренческие проблемы в специфической загадочно-метафорической форме. Проиллюстрируем это на загадках, в которых выражается вековечная мечта народа о счастливой, безбедной жизни. Вот, например, как в них рисуется идеальная, по крестьянским понятиям, жизнь. Крестьянин хорошо одет: «Легкий мужичок в золотом кафтане, подпоясан, а не поясом, не поднимешь — так не встанет» (№ 2230) — сноп. Хлебные скирды напоминают крестьянину золотые горы: «Золотые горы растут в летнюю пору» (№ 2261). Доступные для некоторой части крестьян куриные яйца — не хуже любой царской еды: «В белом городе, в темном подвале, стоят в одной бочке царево вино, царицын мед, розно — не смешано» (№ 901) — яйцо. Обыкновенная крестьянская свадьба в изображении загадки напоминает царскую свадьбу: «Под полом полищем, под городом городищем, два царя царило, два короля королило, две свечи горело, два соловья играло» (№ 1680) и т. д.

Трудно переоценить и эстетическое значение загадок. «Конечно, — справедливо пишет В. П. Аникин, — художественные образы любого фольклорного произведения независимо от жанра воспитывают поэтическое восприятие мира, но ни один из фольклорных жанров не ставит своей специальной целью

развивать у человека поэтический взгляд на действительность, а загадка занята этим»¹.

В основе загадок — поэтическое (метафорическое) мышление. В них образно-поэтический талант народа проявляется, пожалуй, в наибольшей степени, чем в других жанрах фольклора. Загадки как раз и возникают из необходимости максимально удовлетворить поэтические потребности народа. Загадывание и отгадывание загадок — это своеобразное поэтическое состязание, игра в метафорические образы, проверка человека на его способность мыслить поэтически. Процесс загадывания и отгадывания загадок доставляет несомненное эстетическое наслаждение: мы наслаждаемся красотой народного поэтического мышления, восхищаемся яркими метафорами, смелыми поэтическими ассоциациями загадок, их тонким юмором.

Богатое и глубоко жизненное содержание загадок всегда имеет яркую поэтическую форму выражения. Загадки отличает подлинная и высокая художественность, которая в значительной степени достигается их метафоричностью. Метафоры в загадках выполняют самые разнообразные идейно-художественные стилистические и композиционные функции.

ПОЭТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА РУССКИХ НАРОДНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

Поэтическая символика народных песен привлекла к себе внимание уже ученых XIX века². Ее исследованием занимаются и советские фольклористы. Наибольший интерес в этой связи представляют работы Н. П. Колпаковой и Т. М. Акимовой³.

В данной главе, с одной стороны, обобщаются,

¹ Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1956, с. 55.

² См.: Лазутин С. Г. Вопросы поэтики русской народной песни (Изучение поэтической символики народной песни в русской фольклористике XIX века). — В кн.: Славянский сборник, Воронеж, 1958, вып. 2, филол., с. 185 — 196.

³ См.: Колтакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М. — Л., 1962; Акимова Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966.

в известной мере конкретизируются и развиваются далее важнейшие достижения в исследовании песенной символики, а с другой — ставятся некоторые новые вопросы. Одним из них является рассмотрение жанровой природы поэтической символики. Мы прежде всего хотим обратить внимание на то, что поэтическая символика употребляется преимущественно (почти исключительно) в лирических жанрах фольклора. В. Я. Пропп в свое время верно подметил, что эпическая поэзия (былины) почти не пользуется символикой¹. Уточняя это положение, Ф. М. Селиванов отмечает, что некоторые символы проникли в былины из свадебной лирики. Однако их иносказательность при этом в известной степени разрушается, т. к. условность чужда художественному методу былин. «Воспеваемые в героическом эпосе события, — пишет Ф. М. Селиванов, — воспринимались как минувшие, но имевшие место в русской истории, то есть они не осознавались как художественная условность»².

В чем дело? Почему поэтическая символика употребляется преимущественно в народной лирике?

Употребление в ней символики не может быть объяснено ее особой древностью, поскольку она ничуть не древнее многих других жанров фольклора.

По нашему глубокому убеждению, широкое употребление поэтической символики в народной лирике обусловлено ее жанровой природой, особенностями ее содержания, самого способа художественного отражения действительности.

Нельзя недооценивать значение народных традиционных лирических песен в изображении различных фактов и явлений из бытовой и общественной жизни народа.

Как уже отмечалось ранее, главное назначение подобных песен в выражении определенного отношения к этим фактам и явлениям, в показе богатства народных мыслей, чувств и переживаний. Именно этими жанровыми особенностями традицион-

¹ См.: *Пропп В. Я.* Язык былин как средство художественной изобразительности. — Уч. зап. Ленингр. ун-та. Серия филол. наук. Русская литература, 1954, № 173, вып. 20, с. 381.

² *Селиванов Ф. М.* Поэтика былин. М., 1977, с. 90.

ной лирической песни, на наш взгляд, и обусловлено необычайно широкое употребление в ней всевозможных символических образов.

Употребление образов природы не в их прямом, а в переносно-поэтическом значении, выражение посредством этих образов всевозможных переживаний свойственно не только фольклорной лирике. Характеризуя родовые особенности литературной лирики, Белинский писал: «Предмет здесь не имеет цены сам по себе, но все зависит от того, какое значение дает ему субъект, все зависит от того веяния, того духа, которыми проникается предмет фантазией и ощущением. Что, например, за предмет — засохший цветок, найденный поэтом в книге? — но он внушил Пушкину одно из лучших, одно из благоуханнейших, музыкальнейших его лирических произведений»¹. «...Чисто лирическое произведение, — писал Белинский, — представляет собою как бы картину, между тем как в нем главное дело не самая картина, а чувство, которое она возбуждает...»²

Сказанное может быть распространено на литературную лирику всех времен, в том числе и на современную советскую лирику. Однако, следует подчеркнуть, что употребление предметов и явлений природы в их переносном значении, широкое использование поэтической символики особенно показательно именно для народной лирики. Это объясняется временем ее возникновения, спецификой содержания и назначения.

Уяснение, так сказать, жанровой принадлежности поэтической символики, как нам кажется, в какой-то мере проливает свет и на ее происхождение.

Когда же возникла песенная символика? Вообще символика — явление очень древнее. Если же иметь в виду русскую народную лирику, то следует заметить, что ее символика возникла не в пору древнего анимистического мирозерцания, когда человек в своем сознании еще не отделял себя от природы, а в значительно более поздний период, когда сопоставление человека (его действий, чувств и мыслей) с природой было уже не проявлением ани-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1954, т. 5, с. 46.

² Там же, с. 15.

мистического мирозерцания, а поэтическим приемом (хотя генетически и восходящим к древнему анимистическому мышлению). Поэтому применительно к русской народной лирике точнее было бы говорить, например, не вообще о символике, а о поэтической символике.

Мы придерживаемся мнения исследователей, которые относят возникновение русской народно-поэтической символики к периоду разложения родового строя и зарождения классового феодального общества¹.

Песенная символика возникла и оформилась в законченную поэтическую систему, на наш взгляд, в связи с возникновением и формированием лирической песни.

Материалом для песенной символики послужил объективный реальный мир, прежде всего весь окружающий крестьянина мир природы (солнце, месяц, ветер, тучи, река, горы, различные деревья, трава, цветы, многие породы птиц и т. д.), некоторые виды трудовой деятельности крестьянина (сеяние, сажание, поливание, косьба, рыболовство, охота и т. д.) и обрядовые действия (вытаптывание сада, открывание ворот, расплетание косы и т. д.).

Раскрытие содержания символов убеждает нас в том, что подавляющее большинство их никак не связано с выражением религиозных представлений. «Символические образы в фольклоре свидетельствуют о стихийно-материалистических представлениях народа, о больших и глубоких наблюдениях в области явлений природы»², — пишет исследовательница народной лирики.

Анализ предметного мира песенной символики в определенной мере свидетельствует о ее национально-бытовом, географическом своеобразии. Так, например, роза, очень распространенная в украинских песнях, в русских песнях встречается довольно

¹ См.: *Адрианова-Перетц В. П.* Социально-бытовая народная поэзия XVII века. — В кн.: *Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков.* М., 1953, т. 1, с. 415; *Акимова Т. М.* О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966, с. 99—102.

² *Акимова Т. М.* О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966, с. 99.

редко, а в песнях северных районов вовсе не встречается. Зато береза, распространенная в России повсюду, находит в русских песнях, и особенно бытовавших в северно-русских районах, необычайно широкое использование. В этой связи В. М. Сидельников высказывает такое наблюдение: «Очень редки в протяженной песне образы розы, кипариса, лавра, винограда и чернослива. Они не характерны для русской песни и вошли в нее из восточной поэзии»¹. «Нам кажется, — пишет он далее, — что в русских песнях упоминается не южный виноград, а так называемый „дикий виноград“, который рассаживается возле домов в центральных и других районах России наряду с плющом, хмелем и другими вьющимися декоративными растениями. В одной из песен чулковского сборника говорится, что „стояла светла светлица“ в саду „во вишенье, во зеленом виноградице“ (ч. II, № 157). Виноград обвивал эту „светлицу“, рос вокруг стен ее. Южный виноград, как правило, растет небольшим кустарником, и в винограднике вишня не садится. Ягоды у „дикого винограда“ мелкие и черные, а листья с обратной (внутренней) стороны зеленовато-красноватые. И когда поется в песне „виноградье красно-зеленое мое“, то, видимо, имеются в виду листья этого винограда. Этот вид винограда встречается и в русской народной вышивке (в скатертях, на платках, на шальях), и в кружевах»².

Итак, предметом, источником символов является окружающий человека природный мир. А что же является объектом символизации? Объектом поэтической символизации в русских народных лирических песнях является человек — крестьяне и крестьянки, их взаимоотношения и поступки, выражаемые ими всевозможные мысли, чувства и настроения.

В основе создания поэтических символов в народной лирической песне лежит сопоставление на основе каких-то подмеченных общих черт и признаков образов и явлений из человеческой жизни с предметами и явлениями из мира природного, выражение одного при помощи другого.

¹ Сидельников В. М. Поэтика русской народной лирики. М., 1959, с. 65.

Пожалуй, наиболее древними символами русской обрядовой лирики являются такие образы, как месяц — символ отца, солнце — матери и звезды — детей (Шейн, № 1030¹, Соболевский, 2, № 29²), а также месяц-молодец (муж) и зорюшка-девушка (жена), (Киреевский, № 389³; Соболевский, 4, № 110).

Довольно широко в народных лирических песнях в роли символов выступают различные птицы. Так, символом молодца в них чаще всего являются соловей, сокол, селезень и голубь (Чулков, с. 668, № 148; Киреевский, № 318, 2366; Шейн, № 870, с. 459—460, № 5—7; Шейн, № 759; Соболевский, 4, № 106). Символом девушки в них являются белая лебедушка, серая утица, пава и сизая голубка (Шейн, № 493, 2150; Киреевский, № 1185, 2137). Символом печальной девушки или горькой женской доли, как правило, в песнях выступает серая кукушка (Шейн, № 764, 1169, 1224, 1530).

Еще шире, чем из мира птиц и животных, в традиционных лирических песнях в качестве символов выступают предметы растительного мира. Например, очень часто символом девушки в них являются белая береза, калина, малина и сладка вишня (Шейн, № 450, 1654, 1978, 2148). Птица клюет вишню — молодец сватает девушку (Шейн, № 2069, 2315, 2438) и т. д.

Символом женщины в народных лирических песнях, как правило, являются груша (Шейн, № 831, 1527, 1781, 2158, 2344; Соболевский, 2, № 549; 3, № 371; 4, № 26, 35), сосна (Соболевский, 3, № 140), рябина и осина (Шейн, № 2185; Соболевский, 3, № 38, 139).

В качестве символа молодца в народных песнях чаще всего выступает дуб, а иногда хмель или виноград (Шейн, № 419, 420, 445, 1978).

Наблюдения показывают, что наибольшее количество поэтических символов имеют в народной

¹ См.: Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Спб., 1898 — вып. 1, 1900 — вып. 2. Далее в тексте: Шейн, №.

² См.: Соболевский А. И. Великорусские народные песни. Спб., 1895—1902, т. 1—7. Далее в тексте: Соболевский, №.

³ См.: Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М., 1911—1929, вып. 1—2. Далее в тексте: Киреевский, №.

лирической песне женские образы. Это, на наш взгляд, объясняется тем, что традиционные лирические песни создавались в основном женщинами, в них полнее всего отражаются именно их духовный мир, мысли, чувства и переживания. Этому способствовала и получившая широкое распространение в народных песнях поэтическая яркая, образная символика.

Особенностями образного содержания народных лирических песен обусловлено и специальное употребление в них поэтических символов. Так как народные лирические песни, если можно так выразиться, в своем подавляющем большинстве двухгеройны (в них говорится о взаимоотношениях двух героев: девушки и молодца, жены и мужа и т. д.), то вполне естественно, что поэтические символы в них чаще всего употребляются попарно: селезень и утушка (Киреевский, № 318), гусь и лебедушка (Киреевский, № 20, 217), сокол и вишня (Шейн, № 2069), дуб и осина (Соболевский, 3, № 140), дуб и береза (Шейн, № 1978), голубь и голубушка (Шейн, № 121, 2416) и т. д.

Тогда же, когда в песне — не два, а три и более образов, то, естественно, и количество символов в ней может увеличиваться. Так, в одной лирической новогодней песне, в которой величаются хозяин дома, его жена и дети, употребляются такие поэтические символы, как месяц, солнце и звезды (Шейн, № 1030, 1037). Эти же символы и в том же самом значении встречаются нам и в свадебных лирических песнях (Соболевский, 2, № 29). В одной из них встречаются символы отца — береза, матери — яблоня и их дочери — горькая осина (Шейн, № 1384).

Таким образом, можно заключить, что многие поэтические символы народных песен весьма определенно персонифицированы, о чем подробно говорилось выше.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что чаще всего различные растения в песнях являются символами не каких-то конкретных человеческих образов, а в зависимости от их состояния (например, цветения или увядания) выражают то или иное настроение, передают определенное психологическое состояние героев.

Анализ текстов показывает, что поэтические символы в их четко персонифицированном значении употребляются главным образом в обрядовой (свадебной) лирике. Что же касается песен необрядовой лирики, то в них поэтические символы чаще всего обозначают не какой-нибудь конкретный образ (хотя, конечно, и это нередко встречается), а являются выразителями того или иного настроения, создают определенный эмоциональный колорит.

В этой связи Н. П. Колпакова совершенно справедливо пишет: «Два основных цикла человеческих эмоций — радость и горе с их многочисленными тематическими подразделениями — составляют основное содержание народных лирических песен»¹. Именно поэтому она всю символику русских народных лирических песен разделяет на две группы: а) символику счастья и б) символику горя.

Символами счастья, и прежде всего счастливой любви, могут быть, например, свет солнца (Соболевский, № III, № 369), а также цветение растений. Например, одна песня начинается такими словами счастливой героини:

Вы, лазоревы цветы,
Расцветайте во саду!
Ах, я ли, молода,
Со надежею иду,
Я земным лужком
Со милым дружкойм

(Соболевский, 4, № 311)

Можно, конечно, привести и некоторые другие символы счастья. Однако следует заметить, что в связи с особенностями эмоционального содержания традиционных лирических песен в них значительно больше символов не счастливой, а горестной значения.

Прежде всего отметим, что если цветение любого растения означает веселье и радость, то, наоборот, его увядание — символ печали, горя, разлуки. Так, одна грустная песня, в которой сообщается о том,

¹ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М. — Л., 1962, с. 207.

что молодец покинул девушку, начинается такими строками:

Сохнет и вянет в поле травка,
Она вянет без дождя,
Все желтеет и бледнеет
От холодной от росы.
И тоскует и горюет
Девчонка по дружку.

(Соболевский, 5. № 63)

Такие деревья, как береза, калина, груша и другие, могут быть не только символами любви и счастья, но иногда также символами горя и несчастья. Так, груша без вершины — девушка без родителей (Шейн, № 2446, 2467); береза, на которой сидит кукушка, — символ печали (Шейн, № 1224, 1530) и т. д. Всегда являются символами горя и печали осина (Соболевский, 1, № 212; 5, № 453), сосна (Соболевский, 3, № 140), рябина (Шейн, № 456, 720, 847, 1169; Соболевский, 1, № 79, 80, 81), горькая полынь (Киреевский, № 1301, 2442; Соболевский, 5, № 95; 6, № 191).

Используя значение поэтических символов, песня достигает определенного обобщения:

«Совыкались под белой березой,
Развыкались под горькой осиной!»

(Соболевский, 5, № 453)

Кроме того, печальное символическое значение в традиционных народных лирических песнях имеют такие образы и явления природы, как крутые горы (Шейн, № 2214, 2215), чистое поле (Киреевский, № 772; Соболевский, 1, № 199), ветер (Киреевский, № 2772; Соболевский, 2, № 554; 4, № 773), шум леса, листьев дерева (Соболевский, 2, № 464; 4, № 54), роса (Киреевский, № 1652, Соболевский, 6, № 146). Особенно часто в символическом значении горя и печали в народных песнях выступает туман (см., напр., Киреевский, № 1243; Соболевский, 1, № 412; 5, № 50, 217; 6, № 146).

Одни и те же символы могут реализоваться в самом различном конкретном песенном содержании. Так, образ полыни можно найти в песнях, рассказывающих об обмане девушки милым (Киреевский, № 1301), о разлуке молодца с любимой (Соболевский, 5, № 95), о трудной солдатской службе (Соболевский, 6, № 191). Образ тумана создает печальное

настроение и в песне, передающей мысли и чувства девушки, разлученной с милым (Соболевский, 5, № 50), и в песне, содержащей грустные размышления солдат в связи с тем, что они вынуждены покинуть родину (Соболевский, 6, № 146). В данном случае мы можем говорить об известном полисемантизме поэтических символов. Каждый раз их точный смысл определяется конкретной песенной ситуацией.

С другой стороны, одни и те же явления из жизни людей могут выражаться самыми различными символами — образами природы. В этой связи Н. П. Колпакова замечает: «Сплетни символизируются заплетающейся травой, спутанными корнями, вянущими травами, пошатнувшимся частоколом и, наконец, завываниями метели (Соболевский, IV, № 773; V, № 317, 417, 422, 634)»¹. Символами несчастной любви, разлуки с милым могут быть, наряду с другими явлениями природы, чистое поле (Киреевский, № 1243), синее море (Соболевский, 4, № 447), туман (Соболевский, 5, № 50) и ветер-непогодушка (Киреевский, № 1637). Иногда все эти символы могут встретиться в одной песне. Так, например, девушка, тоскуя о милым, ушедшем от нее на долгую солдатскую службу, мысленно обращается к нему с такими словами:

«Погляди-тка, мой сердечный друг!
У нас на дворе туман, туман,
Что густой туман с частым дождичком;
Во чистом поле буйны ветры,
Что буйны ветры с вихрями;
На синем море непогодушка.
Есть у девушки зазнобушка;
Зазнобивши сердце детинушка,
Зазнобил он в поход пошел,
Что во путь, во землю Турецкую».

(Соболевский, 5, № 217)

В песне «Я вечер своего милого провожала далеко» символами горя одновременно выступают «темный лес», «попынь горькая трава», «высохшие горы» и «туча-гром со сильным частым дождем» (Соболевский, 5, № 95).

¹ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М. — Л., 1962, с. 226.

Одновременное употребление в песнях нескольких символов — явление довольно распространенное. Разумеется, при этом эмоциональная выразительность песни значительно усиливается, психологическое напряжение иногда достигает предела. Это видно в приведенной выше песне. Уход милого в солдаты был равносильен его смерти. Поэтому естественно, что при выражении чувств, связанных с этим фактом, в песне используются одновременно многие символы горя и печали.

Наблюдения показывают, что композиционно-стилистические формы выражения поэтической символики в русской народной лирике довольно разнообразны и имеют некоторую специфику в песнях более ранних и более поздних по своему происхождению, в обрядовых и необрядовых.

Исследователи единодушны в мнении, что наиболее древними являются поэтические символы обрядовой песенной поэзии¹.

Учитывая иносказательный характер многих действий свадебного обряда, можно предположить, что самой древней композиционной формой песен с символическими образами является такая, когда символы в песнях даются без всяких расшифровок². Реальным комментарием к символам в таком случае является сам обряд. Примером может служить песня, которую исполняют жениху и невесте, когда их по приезде от венца усаживают за свадебный стол:

Где селезень был?
Где утка была?
Бог вас снес
За единый стол;
Бог вам велел
Один хлеб-соль есть;
Бог вам велел
Из одной чары пить.

(Шейн, № 5, с. 459)

Из самого обряда ясно, что упоминаемые в песне селезень и утка — это жених и невеста.

¹ См.: *Акимова Т. М.* О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966, с. 102–108; *Аникин В. П.* Генезис необрядовой лирики. — В кн.: *Русский фольклор*. Л., 1971, вып. 12, с. 13–19.

² См.: *Круслов Ю. Г.* Русские свадебные песни. М., 1978, с. 118.

А вот свадебная песня, в которой также без всякой расшифровки символами жениха и невесты выступают «сокол-соколинка» и «лебедушка белая»:

Сокол, соколенка,
Залетная пташеца,
Летал по вишенью,
Залетел в зелен сад,
Ухватил лебедушку,
Лебедушку белую...

(Шейн, № 2168)

Но подобных песен, в которых употребляются поэтические символы без их расшифровки, фольклористами зафиксировано немного.

Более поздней формой представляется употребление в песне поэтических символов с расшифровкой их значения. Она была необходима потому, что значение символов не объяснялось самим обрядом. Необходима была и специальная расшифровка поэтических символов. Так, в одной песне-колядке говорится, что у прославляемого хозяина во дворе три терема. В первом тереме — «светел месяц», во втором — «красно солнышко», а в третьем — «часты звездочки». А затем идет пояснение, расшифровка этих символов.

Светел месяц —
То хозяин во дому,
Красно солнышко —
То хозяйюшка,
Часты звездочки —
Малы деточки.

(Шейн, № 1030)

В хороводной песне «Затыню, затыню» говорится о том, что поющая хочет посадить в круг голубя с голубушкой. И далее расшифровывается, что «голубь» — это «свет Иванушка», а «голубушка» при нем — «Поликсенушка» (Шейн, № 493). В условиях хороводной игры нужно было точно назвать парня и девушку.

На основе конкретной (поименной) расшифровки поэтических символов месяца и зорюшки возникла и замечательная лирическая песня величального характера, в которой есть такие строки:

Как над нашими над воротами,
Как над нашими над широкими,
Взошли-встали три месяца,
Три месяца, три ясные, все прекрасные;

Первый месяц у нас – Иванушка,
 Второй месяц у нас – Григорьюшка,
 Третий месяц у нас – Никитушка.
 То-то месяцы, то-то ясные, все прекрасные.
 Взошли-встали, три зорюшки,
 Три ясные, все прекрасные:
 Перва зорюшка у нас – Дунюшка,
 Втора зорюшка у нас – Аринушка,
 Третья зорюшка у нас – Аксютушка.
 То-то зорюшки, то-то ясные, все
 прекрасные.
 (Соболевский, 4, № 110)

Такую же форму расшифровки поэтических символов мы видим и в необрядовой лирической (очевидно, хороводной) песне «Из-под гор, с горы-горы каменной». Содержание песни такое. По ручью плывут три «касатых» селезня. Дочь просит мать отпустить ее «на ручей гулять, селезней смотреть». На что мать отвечает:

«Уж ты, дочь моя, дочь не умная,
 Дочь не умная, не разумная!
 То не селезни, не касатые,
 То все молодцы не женатые».

И далее в песне идет подробная характеристика молодых-женихов: Данилушки, Иванушки и Васильюшки (Соболевский, 4, № 106).

Однако наибольшее распространение в обрядовой (свадебной) песне имел такой способ расшифровки поэтических символов, который получил название психологического (точнее, сюжетно-образного) параллелизма. Первая параллель такой песни всегда символическая, а вторая – реальная. Примером может служить свадебная песня «Где был, где был». Песню эту поют жениху и невесте, когда по приезде от венца их усаживают за свадебный стол.

Где был, где был,
 Да сизой селезень?
 Где была, где была,
 Сера утица?
 – Были они, были они
 В разных озерах;
 Ноньче они, ноньче они
 На одном озере,
 Зыблят песок
 С одного берега.
 Где был, где был,
 Да Василий господин,
 Где был, где был,
 Да Григорьевич?

Где была, где была,
Да Ульянушка,
Где была, где была,
Да Филатьевна?
— Были они, были они
В разных городах;
Ноньче они, ноньче они
За одним столом:
Пьют и едят
С одного блюда,
Кушают
С одной ложечки.

(Киреевский, № 318).

В чем смысл употребления символов в такой параллельной композиции? Каковы их идейно-эстетические функции? Смысл их употребления в том, что они тем или иным мыслям придают поэтическую форму выражения, передают те или иные эмоции, определенное отношение к тем или иным человеческим образам. То есть они, по существу, создают поэтичность. Так, если бы приведенная выше песня состояла только из одной второй параллели, то это была бы не поэзия, а сухая информация, прозаическая констатация того факта, что ранее жених и невеста были «в разных городах», а теперь они сидят за одним столом. Первая (символическая) параллель опозтизировала вторую, выразила к жениху и невесте ласковое отношение: жених изображен сизым селезнем, а невеста серой утицей. Селезень и утица ранее одиноко плавали в разных озерах, а теперь вместе плавают в одном озере, «зыблят песок с одного берега». Песня состоит из двух самостоятельных картин, но в сознании поющих и слушающих первая и вторая картина воспринимаются не отдельно и изолированно, а одновременно, синтетически. Поющими и слушающими воспринимается главным образом вторая (человеческая) параллель, но она воспринимается опозтизированной, эмоционально окрашенной первой параллелью.

В песнях, построенных по принципу параллелизма, первая, символическая, картина всегда выполняет функции своеобразного эмоционального вступления. Она создает определенное настроение и в общих чертах намекает на реальное содержание песни. Во второй, условно говоря человеческой, картине

раскрывается основное жизненное содержание песни, выражаются конкретные чувства и мысли того или иного лирического героя (или героев). По тонкому наблюдению Гоголя, природные картины песни, заключенные в ее первой, символической, параллели, не имеют какого-либо самостоятельного значения, а способствуют лишь усилению эмоциональной выразительности ее второй параллели, служат «для того только, чтобы сильнее выразить чувства души, и потому явления природы послушно влекутся у них за явлениями чувства»¹.

По принципу образного параллелизма построены многие обрядовые песни. Например, такие свадебные песни, как «Перед нашими широкими воротами» (Киреевский, № 683), «На горе дубочек пошумливает» (Шейн, № 1978), «Журилась галушка в саду» (Шейн, № 2069), «Просилась галушка у ясна сокола» (Шейн, № 2070), «Хвалилась калина» (Шейн, № 2071).

Впоследствии по принципу параллельной композиции стали создаваться и необрядовые лирические песни (см., например: Киреевский, № 1250; Соболевский, 3, № 94; 5, № 680). Однако следует признать, что композиция параллелизма в необрядовых лирических песнях встречается довольно редко.

Композиция параллелизма требовала употребления символов в строго определенных устойчивых сюжетных ситуациях. Это стало невозможным в необрядовой лирике, содержание которой значительно расширилось и по тематике, и по выражаемым эмоциям. В необрядовой лирике различные символические образы широко, но довольно свободно употребляются в песнях, не образуя самостоятельных и устойчивых сюжетно-композиционных параллелей, а выступая в виде «своеобразных стилистических компонентов»².

В связи с этим изменяются и функции поэтических символов. Если в обрядовой (свадебной) песне они входили в первую параллель сюжета, были в основе первой, описательно-повествовательной, картины и главным образом выполняли описа-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л., 1952, т. 8, с. 94.

² См.: Анкин В. П. Генезис необрядовой лирики. — В кн.: Русский фольклор. Л., 1971, вып. 12, с. 17.

тельно-изобразительные функции, то в необрядовой лирической песне, сохраняя в известной мере изобразительную роль, они осуществляют преимущественно выразительные, эмоционально-психологические функции. Эта их роль особенно увеличивается, когда в песне употребляется не один, а несколько поэтических символов. Примером может служить песня «Ветры мои, ветры, вы буйные ветры!». Вот эта песня.

Ветры мои, ветры, вы буйные ветры!
Не можете ли, ветры, горы раскатать?
Гусли мои, гусли, звончатые гусли!
Не можете ли вы, гусли, вдову взвеселити?
У меня, у вдовушки, четыре кручины,
Четыре кручины, да пятое горе,
Да пятое горе — что нет его боле!
Первая кручина — нет ни дров, ни лучины,
Другая кручина — нет ни хлеба, ни соли,
Третья кручина — молода овдовела,
Четвертая кручина — малых детушек много,
А пятое горе — нет козьяна в доме.
Я посею горе во чистом поле:
Ты взойди, мое горе, черной чернобылью,
Черной чернобылью — горькою полынью¹.

В приведенной песне поэтические символы выполняют очень важные эмоционально-выразительные, идейно-художественные функции. Первые четыре строки песни, в которых введены поэтические символы печали и горя — ветры, горы и гусли, сразу же придают песне необходимую эмоциональную окраску, ярко и сильно выражают горестное настроение, тяжелые душевные переживания героини. Следующие восемь строк песни (со слов «У меня у вдовушки...» и до слов «Нет козьяна в доме») жизненно конкретизируют и мотивируют это настроение, рассказывают о чрезвычайно бедственном, просто безвыходном положении крестьянской вдовы. И, наконец, последние три строки песни, включающие такие символы горя, как «чистое поле», «черная чернобыль» и «горькая полынь», являются как бы поэтическим итогом, обобщением

¹ Мордовцева А. Н., Костомаров Н. И. Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии. Летописи русской литературы и древности, издаваемые И. Тихонравовым. М., 1862, т. 4, с. 110, № 32.

и эмоциональным усилением того настроения, которое передается всей песней.

Такое «свободное» (вне устойчивой композиционной параллели) употребление поэтических символов в необрядовой лирической песне стало возможным потому, что до этого (в обрядовой лирике) в течение многих веков за ними устойчиво закрепилось совершенно определенное значение.

Уже в свадебных песнях вырабатывается такая композиционная форма, когда символы входят в картину, являющуюся началом песни. В таком начальном символическом мотиве, как правило, в общих чертах формируется основная идейно-тематическая сущность песни, которая затем раскрывается в ее конкретном содержании. Так, например, перед тем как отъехать к венцу, невеста, у которой умерла мать, обращается к отцу с песней, начинающейся такой символической формулой-параллелью:

Не красен день без красного солнышка,
Не красна свадьба без родимой маменьки.

(Шейн, № 1931)

И далее подробно рассказывается о том, как неуютно жилось девушке без родной матери и как тяжело ей теперь без ласкового материнского слова собираться к венцу.

Однако особенно широко этот композиционный прием — когда поэтические символы употребляются в обобщающем зачине — используется в необрядовой лирике.

Так, одна необрядовая лирическая песня открывается зачином:

Травка-муравка, зеленая моя!
Знать-то мне по травушке не хаживати,
Травки-муравки не таптывати,
На свою любезную не сматривати!

(Соболевский, 2, № 46)

«Топтать траву» — любить девушку, сватать ее. «Не таптывать травы» — значит не иметь возможности любить девушку. И далее это разъясняется конкретным содержанием песни. Оказывается, у девушки очень «грозные» родители, и они ее «не пуцают на улицу гулять».

Другая песня открывается таким печальным зачином:

Ой, на горе сильный дождь, под горою туман...
На меня на бабочку все горе-печаль!

(Соболевский, 5, № 505)

И далее получает реальную жизненную конкретизацию это, заявленное в зачине, «горе-печаль» героини: ее миленький уехал на солдатскую службу.

Третья песня имеет зачин:

Нападала роса на темны леса;
Нападала грусть-тоска на мила дружка.

(Соболевский, 3, № 426)

Затем разъясняется эта «грусть-тоска» «мила дружка»: ему приходится многое терпеть от жены — «змеи лютой».

Иногда поэтические символы, включенные в зачин, вступительную часть песни, образуют картину, построенную по принципу «ступенчатого сужения образов». Например:

Поляна моя, полянушка, полянушка луговая!
На полянушке растет травка шелковая;
На травушке тропинушка пролегала;
На тропинушке калинушка выростала;
На калинушке кукушечка куковала.

(Соболевский, 5, № 45)

Сужение картины в этом зачине дается в такой последовательности: полянушка, на полянушке травушка, на травушке тропинушка, на тропинушке калинушка и, наконец, на калинушке кукушечка.

Как известно, в картине, построенной по принципу «ступенчатого сужения образов», наибольшее значение имеет последний образ. Эта закономерность проявляется и в приведенной картине. Последним образом-символом является образ кукушечки, который всегда символизирует печальную женщину. И поэтому далее в песне после приведенной картины рассказывается о молодушке, которая тужит-плачет о милом дружке.

Уже в свадебных песнях символический зачин нередко был настолько тесно связан с их содержанием, что представлял собой как бы начало ее

сюжета. Примером может служить песня «При долинушке калинушка стоит», которая открывается таким символическим зачином:

При долинушке калинушка стоит,
На калине соловей-птица сидит,
Горьку ягоду-калинушку клюет,
А калиною закусываёт.

(Шейн, № 248)

Мотив «птица клюет калину» всегда был символом сватания невесты. Но в данном случае он является и частью сюжета. После приведенных строк в песне следует:

Мимо ехал добрый молодец,
Иван-сударь, свет Иванович.

Он увидел соловья и просит его полететь к Аленушке, передать ей низкий поклон и сказать, что он скоро сам приедет ее сватать.

Еще чаще роль сюжетной экспозиции выполняют мотивы, включающие в себя символические образы, в необрядовых лирических песнях. Прежде всего следует упомянуть известную необрядовую лирическую песню «Из-за лесу, лесу темного», в которой, как и в рассмотренной выше обрядовой песне, используется образ соловья-вестника. Она начинается:

Из-за лесу, лесу темного,
Из-за темного, дремучего,
Поднималася погодушка,
Что такая нехорошая,
Со ветрами, со погодами,
Со великими угрозами.

(Соболевский, 3, № 51)

Приведенная картина является не только символическим выражением эмоционального содержания песни, но и органической (начальной) частью ее сюжета. После картины «нехорошей погодушки» сообщается:

Что во ту пору, во то время
Дочь от матушки поехала.

И что она захала в зеленый сад, села под ракитов куст, и со слезами на глазах просит соловья полететь на ее любимую сторонушку, передать поклоны родителям, роду-племени и дружку милому.

Чаще всего мотивы, включающие символические образы, даются в самом начале песни и выполняют роль своеобразной сюжетной экспозиции. Но они могут также находиться в середине песни или в конце ее.

Так, в песне «Полюбила-то девушка молоденького дружка» в начале говорится о том, как тяжело переживала девушка разлуку с любимым: ей стал не мил белый свет, у нее с горя ноженьки не идут, глаза не глядят, что она в тоске зашла в лес. И сразу же рисуется символическая картина грусти и печали:

«По-под лес шла, млада, — на деревьях листья шумят;
Шумят-гремят листочки, осиновы говорят;
Белая моя березонька, приклонясь к земле, стоит,
На эту белу березоньку солетались пташицы,
Пташицы — горюшицы, соловей с кокошицей».

(Соболевский, 3, № 36)

Некоторые поэтические символы крестьянских бытовых песен используются затем в песнях отходников из крестьянской среды, и прежде всего в солдатских песнях. Встречаются случаи, когда в начале солдатской песни картина природы одновременно является и символическим зачином песни, и органической частью ее сюжета. Так, одна солдатская песня открывается следующей символической картиной:

Не с гор погодушка подувала,
Полуденная, полуношная,
Со лесу лист сорывала
И на дикую степь выносила,
Мать сыру землю усыпала;
И по ней силушка простояла,
И мать сыра земля простонала.

(Киреевский, № 2772)

И далее в песне сообщается, как в эту непогодушку «солдатушки молоды» «идут-выступают, слезно плачут и рыдают» об оставленных родителях, женах и «малых детушках».

Поэтические символы в солдатских и «удалых» песнях в основном употребляются в том же значении, в каком они употреблялись и в бытовых крестьянских песнях. Однако следует заметить, что

в солдатских «удалых» и других мужских песнях поэтические символы встречаются значительно реже, чем в традиционных крестьянских песнях. В них различные образы и картины природы чаще всего употребляются не в символично-поэтическом, а в реально-жизненном значении¹.

Из сказанного можно заключить, что поэтические символы в народных (обрядовых и необрядовых) лирических песнях выполняют важную композиционную роль. С использованием их значения создаются песни приемом сюжетно-образного параллелизма. Поэтические символы входят в зачины, которые являются своеобразным эмоциональным обобщением конкретного содержания песен. При помощи символов создаются описательно-повествовательные части песен по принципу «ступенчатого сужения образов». Не утрачивая своего традиционного значения, символические картины органически входят в сюжет песни, чаще всего представляя сюжетную экспозицию.

Символика играет значительную роль и в поэтической стилистике песни. Выше мы уже отмечали, что на основе использования символов в народной песне создаются устойчивые стилистические словосочетания типа «Нападала роса на темные леса; нападала грусть-тоска на мила дружка» (Соболевский, 3, № 426), которые выполняют функции своеобразного обобщения основного эмоционального содержания песни

Поэтические символы послужили источником и многих эпитетов в лирической песне. Это, к примеру, эпитеты «светел месяц» и «красное солнышко», относящиеся к родителям.

«Осветил ты меня, светел месяц.
Отогрел, красное солнышко,
Отпоил, откормил, родной батюшка.
Отлелеял, родимый мой», —

говорит девушка своему отцу на пропойнах (Шейн, № 1605). Это также эпитеты, характеризующие же-

¹ См.: Акимова Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966, с. 111 — 117.

ниха («ясный сокол») и невесту («белая лебедушка»). Молодец, прощаясь с девушкой, говорит ей:

«Ты прости, прости, моя любушка, моя белая лебедушка...»

(Соболевский, 5, № 497)

В такой же ситуации девушка говорит своему милому:

«Ты прости, прости, надежа, сокол ясный мой...»

(Соболевский, 5, № 449)

Символы лежат также в основе некоторых метафоров. Так, например, на основе поэтического символа «калина (малина) — девушка» в одной хороводной песне возникает такая метафорическая картина:

Ходила малина
Тихими шагами,
Тихими шагами,
Крутыми берегами,
Кликали калину
В пять голосочков.

(Шейн, № 450)

А вот созданная на символических представлениях метафорическая картина одной свадебной песни, записанной уже в наше время:

Ты, заря моя, зорюшка,
Ранняя заря, утренняя!
Молодая княгиня; ой, Марья,
Обошла горы зарею,
Вдарила в ворота тучею —
Пролил сильный дождь по двору.
Сама поплыла лебедью,
Лебедушкой белою.
Прилетела соколушкой ясною,
Садилась за стол с соколом¹.

Из необрядовой лирики метафоричность наибольшее развитие получила в солдатских песнях². В других ее видах чаще употребляются не метафоры, а сравнения.

Символические сравнения прежде всего встречаются в свадебной лирике. Например: на основе

¹ Воронежские народные песни в современной записи. Воронеж, 1978, с. 38.

² См.: Кравцов Н. И., Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество. М., 1977, с. 221.

поэтических символов «рыбица – невеста», «тучи – печаль» в свадебных песнях создаются сравнения: «чужие люди, как тучи грозные» (Киреевский, № 748); «Разлучают нас с тобою, точно рыбицу с водою» (Шейн, № 2282).

Известны они и в хороводных песнях, отражающих тему замужества. Например:

Какова горька осина,
Таково житье со старым.
Какова сладка малина,
Таково жить с родней.

(Шейн, № 410)

Впоследствии символические сравнения с соответствующими союзами употребляются и в необрядовой лирике. Например: «Ах, да с молодцем девушка стоит, ровно зорюшка горит» (Соболевский, 4, № 323); «Сидит старый с молодою, как со ягодою» (Соболевский, 2, № 432).

Однако чаще всего различные символические сравнения в народной лирике выражаются в форме конструкций синтаксического параллелизма. Вот пример такой формы сравнения из одной свадебной песни:

Расшаталась грушица,
Перед яблонцой стоючи,
Расплакалась девица,
Перед батюшкой стоючи.

(Шейн, № 1527)

Особенно много символических сравнений, выраженных в форме синтаксического параллелизма, мы находим в необрядовой лирике. Приведем примеры таких сравнений:

Не светить солнцу ярче вешнего,
Не любить тебе больше прежнего.

(Соболевский, 3, № 369)

Не сжаживать туману со синя моря,
Злой ручинушке с ретива сердца.

(Киреевский, № 1243)

Эпитеты, метафоры и сравнения, возникшие на основе определенных символических представлений, способствуют созданию в народных лирических пес-

нях ярких образов, наиболее отчетливому выражению различных мыслей, чувств и настроений.

Изучение поэтической символики народных лирических песен, раскрытие ее функций, уяснение значения отдельных поэтических символов, определение стилистических и композиционных форм их выражения окажет существенную помощь в уяснении жанровой природы русской народной лирики, истории ее поэтической стилистики.

ЭПИТЕТЫ В ЧАСТУШКАХ

Большим недостатком в изучении частушки является отождествление ее поэтики с поэтикой традиционной лирической песни. В 1950 г. Л. С. Шептаев писал: «Вследствие явного соприкосновения с песней частушку пробовали выводить прямо из песни. Еще в наше время не изжит подход, в силу которого частушке приписывается чисто песенная композиция и система образов»¹. Замечание фольклориста, сделанное тридцать лет тому назад, актуально и сейчас.

Бесспорно то, что в частушках можно найти эпитеты, которые ранее употреблялись и в других жанрах фольклора, особенно в традиционных лирических песнях. Но не они определяют специфику жанра. Главное в уяснении именно специфики жанра частушки.

В связи с этим хочется напомнить одно высказывание К. Маркса, имеющее важное методологическое значение. К. Маркс писал: «Своеобразие каждой сущностной силы — это как раз ее *своеобразная сущность*, следовательно и своеобразный способ ее опредмечивания, ее *предметно-действительного, живого бытия*»². Специфика явления составляет его сущность. Для определения сущности, индивидуального своеобразия явления важно не то, что его сближает и объединяет с другими явлениями, а то, что отличает от этих явлений.

¹ Шептаев Л. С. Русская частушка. — В сб.: Русская частушка. Библиотека поэта. Малая серия. 2-е изд. Л., 1950, с. 12.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 42, с. 121.

В чем же специфика частушечного жанра, которая в значительной мере определяет и специфику ее эпитетов?

Прежде всего следует подчеркнуть, что частушка занимает особое место в русском фольклоре. Возникновение и формирование этого жанра относится ко второй половине XIX в.¹ Если необрядовая традиционная лирическая песня своим рождением, развитием и содержанием была связана с эпохой феодализма, то частушка — с эпохой капитализма.

Являясь самым продуктивным жанром фольклора эпохи капитализма, обладая невиданной доселе быстротой отклика на новые явления жизни, частушка необыкновенно полно отразила жизнь пореформенного периода. Тематика частушек необычайно разнообразна. Однако большая часть имеет бытовое содержание. Но и эта бытовая тематика разрабатывается своеобразно. В отличие от традиционных лирических песен, в которых тема семейных отношений занимает центральное место, в частушках она почти не затрагивается. Частушка — жанр молодежный. Поэтому не удивительно, что главными ее героями являются парень и девушка, а большинство частушек посвящено теме любви.

Частушкам присущи все основные качества и признаки фольклорных произведений. Как и в традиционных лирических песнях, в них в их конкретном содержании мы видим сочетание элементов коллективного и индивидуального. Однако в частушках, как в жанре более позднем, в силу определенных исторических причин начало индивидуальное выражено более отчетливо.

Отличаются частушки от народных лирических песен и по своему эмоциональному тону. Если основной эмоциональный тон традиционных лирических песен грустный, минорный, то для частушек более характерен тон мажорный. В них преобладает настроение бодрости, активного жизнеутверждения. С особой яркостью оно проявляется

¹ См.: Лазутин С. Г. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960.

в плясовых, шуточных и юмористических частушках.

Отличается частушка от традиционной лирической песни и по своему художественному методу. В ней значительно большее развитие получили тенденции реализма.

Как показал анализ материала¹, отмеченные жанровые особенности получили свое яркое отражение в таком важном стилистическом средстве частушки, каким является эпитет.

Ее преобладающая композиционная форма — монолог. Частушки всегда обращены к определенному слушателю, а исполнение их поочередно несколькими людьми представляет собой своеобразный поэтический разговор. Поэтому совершенно естественно, что в основе языка частушек лежит живая разговорная речь, а отдельные эпитеты представляют собою устойчивые выражения этой разговорной речи. Например: «белый свет» (Е.2819), «далекий путь» (Е.3566), «несчастливая жизнь» (Е.2548), «скучное времячко» (Е.508), «дорогой гость» (Е.1838), «веселая гульба» (Е.1859), «проклятая любовь» (Е.2374) и др. Эти эпитеты не выполняют какие-либо особые изобразительные или выразительные функции, а способствуют лишь более ясному выражению той или иной мысли. Например:

Не брани, тятя, за волю,
За веселую гульбу,
Пройдут годы молодые —
Посылай, так не пойду.

(Елеонская, № 832)

В частушках широко используются стилистические традиции фольклора, и особенно народных песен. В них употребляются такие эпитеты традиционных лирических песен, как «красно солнышко» (Е.741), «чистое поле» (Е. 594), «сыра земелька» (Е. 870), «горы крутые» (Е. 2385), «беленький камышек» (Е. 513), «ключевая вода» (С. 2481), «туч-

¹ См.: Симаков В. И. Сборник деревенских частушек. Ярославль, 1913; Елеонская Е. Н. Сборник великорусских частушек. М., 1914. Далее в тексте: Симаков, №; Елеонская, №, или С. №, Е. №.

ка громовая» (Е. 2979), «ночка темная» (С. 2500), «ветры буйные» (Е. 594), «темный лесочек» (Е. 5029), «синее море» (Е. 2807), «частый дождик» (С. 716), «травушка шелковая» (С. 1018), «зеленый сад» (Е. 1391), «зеленый лужок» (Е. 886), «белая береза» (Е. 2401), «горькая осина» (Е. 3081), «серая уточка» (С. 2080), «черный ворон» (Е. 1790), «сизый голубь» (Е. 887), «соловей – вольная пташечка» (Е. 2412) и др. Эти эпитеты нередко способствуют созданию определенных жизненных картин и передают при этом то или иное настроение. Например:

Извини, моя милая,
 Что вчера не пришел:
 Голько вышел на крылечко –
 Частый дождичек пошел.

(Симаков, № 716)

Ты, сударушка, постой
 У вересиночки густой;
 У беленького камушка
 Постой, моя сударушка.

(Елеонская, № 513)

В частушках встречаются также такие традиционные эпитеты, которые служат средством портретных характеристик. Так, о «красной девушке» (Е. 410) говорится, что она «лицебела» (Е. 5233) и «черноброва» (Е. 3350), у нее «румяное лицо» (Е. 3127), «русовая коса» (Е. 276), а в этой косе «лента алая» (Е. 805). Примерно таким же в частушках рисуется и портрет молодца. Он «чернобровый» (Е. 771), у него «лицо бело, румяно» (Е. 117), «кудрявые волосы» (Е. 2539), «русые кудерышки» (Е. 1624).

Как видно из цитируемых ниже частушек, «белое лицо», «русые кудри», «косы русые» – выражение народного идеала красоты, символ молодости.

Развеселенький мальчишечка,
 Пришли мне письмецо,
 Сними русые кудерушки,
 Свое белое лицо.

(Елеонская, № 1624)

Покрасуйся, ала ленточка,
 Во русской во косе;
 Остатне летечко гуляю
 На родимой стороне.

(Елеонская, № 276)

Приводимые выше эпитеты «чистое поле», «синее море», «зеленый лужок», «черные брови», «русовая коса», «лента алая» и др. – изобразительные. Однако следует подчеркнуть, что частушка унаследовала от традиционной лирической песни больше эпитетов не изобразительных, а выразительных («милый дружок», «родная матушка», «дорогая под-

руженька» и др.). Это объясняется жанровой природой частушки.

Частушка, как и традиционная лирическая песня, относится к лирическому роду поэзии. Ее главное назначение не в описании каких-либо фактов и событий, не в изображении тех или иных жизненных явлений, а в выражении определенного отношения к этим явлениям, в передаче самых разнообразных мыслей, чувств и настроений. Короткая четырехстрочная песенка не рисует события в протяженности времени. «Частушка, — писал известный собиратель ее В. Симаков, — выражает один момент, одно мимолетное переживание человеком в данную минуту»¹.

Различные стилистические средства в частушке выполняют, конечно, и определенные изобразительные функции, но их главная роль — эмоционально-выразительная. Именно поэтому в частушку перешло большое количество эмоционально-выразительных эпитетов традиционных лирических песен. Назовем лишь некоторые из них: «родимая сторона» (С. 1889), «дорогие родители» (Е. 534), «милые родители» (С. 2155), «родимый батюшка» (С. 2197), «родима маменька» (Е. 1997), «маменька родная» (С. 472), подружка «милая» (С. 2589), «любимая» (С. 2623), «задушевная» (С. 2602), «сиротинка горькая» (Е. 2047), «чужой край» (С. 1454), «чужая сторона» (С. 2152), «чужа дальняя сторона» (Е. 601), «чужие люди» (С. 2144), «свекровь злая» (С. 1990), «злые золовки» (С. 1671), «несчастливая судьба» (Е. 2745), «большое горюшко» (Е. 3046), «горючие слезы» (С. 2149), «слезы горькие» (С. 215).

Приведенные эпитеты способствуют выражению самых различных эмоций. Продолжая традиции старинных народных лирических песен, они в подавляющем большинстве случаев выражают в частушках настроения тоски, горя и печали, например:

Встань-ка, маменька, поране,
Да послушай по заре,
Как я плачу и рыдаю
На чужой на стороне.

(Симаков, № 2152)

Милые родители
Девушку обидели,
Покинули, оставили,
В работницы поставили.

(Симаков, 2155)

¹ Симаков В. И. Несколько слов о деревенских припевках и частушках. Спб., 1913, с. 11.

Таким образом, можно заключить, что в частушки перешло немало эпитетов из традиционных лирических песен. Идеино-художественные функции их довольно значительны. Нередко образы, выраженные традиционными эпитетами, имеют в частушках символическое значение. Причем значение подобных эпитетов в частушках аналогично их значению в традиционных лирических песнях. Например:

Красно солнышко высоко
Правой ручкой не достать,
Мой сердечный друг далеко,
Не с кем восточку послать.

(Елеонская, № 741)

Выйду, выйду в чисто поле,
Посмотрю в такую даль.
Ветры буйные сказали:
«Дролечку не ожидай».

(Елеонская, № 594)

В приведенных примерах «красное солнышко» является символом молодца — «сердечна друга», а «чистое поле» и «буйные ветры» — символом тоски и печали. А вот еще частушки с эпитетами символического значения:

На машинушку садился,
Сизым голубем вился,
С родной матушкой простился.
Слезами горькими залился.

(Елеонская, № 887)

Сера уточка летела,
В косогоре крякала;
Проводила я милого —
Три недели плакала.

(Симаков, № 2080)

Здесь «сизый голубь» является символом молодца, а «сера уточка» — символом девушки.

Итак, символы в частушках встречаются. Однако не стоит преувеличивать их значения в частушках, как это делают некоторые исследователи. Прежде всего заметим, что очень часто традиционные поэтические образы утрачивают в частушке свой былой символический смысл. Так, например, если в традиционной лирической песне зеленый виноград всегда выступал в качестве символа молодца, то в частушке можно найти выражение «ветки виноградные — девчонки ненаглядные» (Е. 1182). Если в традиционной народной лирике «белая лебедь» всегда символ девушки, то в частушке встретим: «миленочек белый лебедь» (С. 2034). Если в традиционной песне зеленые растения (трава, цветы, кусты и деревья) всегда являлись символом любви, радости и веселья, то в частушке «зеленые

цветы» могут иметь совершенно иное эмоциональное звучание. Девушка-сирота с горечью поет:

«Я и по кладбищу ходила
По зеленым цветам,
Свою родимую будила
Со горючим слезам».

(Елеонская, № 2061)

Здесь «зеленые цветы» употребляются не в символическом, а в их реальном, жизненном значении.

Можно было бы привести множество других примеров, подтверждающих положение о разрушении символики в частушке. Но в этом нет необходимости. Это общеизвестно. Главное заключается не в том, что традиционная символика в частушке нередко нарушается, а в том, что в ней символика вообще малоупотребительна, так как она находится в противоречии с художественным методом частушки. Об этом следует сказать несколько подробнее.

Художественный метод частушек в известном смысле противоположен художественному методу традиционной лирической песни. Реалистические тенденции, конечно, можно отметить и в традиционных песнях. Однако в их подавляющем большинстве сильно дает о себе знать и символическая поэтическая условность. Она проявляется как в системе образов, так и в характере разрабатываемых сюжетных мотивов песен. Что же касается частушки, то она, как мы видели, тоже может использовать символично-поэтическую образность, но при этом часто нарушая каноническое условное значение ее, стремясь перевести ее в реальный жизненный план. Большинство же частушек совершенно лишено какой-либо условной символической образности. В них, как правило, жизненное содержание, реальные человеческие эмоции правдиво раскрываются с помощью всевозможных деталей реальной жизненной обстановки, в реалистических образах. История формирования жанра частушки, по справедливому заключению Л. С. Шептаева, — «это история большой борьбы за реальную человеческую эмоцию, за непосредственность, за живой образ человека в искусстве»¹. «...Реалистическая направленность, —

¹ Шептаев Л. Советская частушка. — В кн.: Советский фольклор. Л., 1939, с. 264.

писал Л. С. Шептаев в другой работе, — то принципиально новое качество, в силу которого частушка и противопоставляется старинной протяжной песне»¹. Многие частушки представляют собой образцы реалистического искусства².

Реалистические тенденции в частушке в известной мере проявились в индивидуализации выводимых ею образов. Если в традиционных лирических песнях на тему любви мы имеем дело с до предела обобщенными образами «доброего молодца» и «красной девицы», то в частушках перед нами выступает множество довольно индивидуализированных образов парней и девушек.

Это качество частушек отразилось и на их эпитетах. И прежде всего на их функциях портретной характеристики героев. Мир любовных частушек — это мир молодых людей (юношей и девушек), по-разному одетых и очень не похожих друг на друга. В частушках рисуется не только образ девушки, имеющей «русую косу» (Е. 276), но и модницы, у которой или «голова хохлатая» (С. 1216), или «под польку волосы» (Е. 4869). Об одной девушке сообщается, что у нее «голубые глазеночки» (Е. 4690), о другой, что у нее «глазки серые, веселые» (С. 487). Третья выделяется из толпы девушек тем, что у нее «нежный голосок» (Е. 191) и т. д.

Особенно разнообразно одеяние девушек. Частушка отмечает, что у одной девушки «платице бумазейно» (С. 1210), у другой — «платье кашемирово» (С. 1322), у третьей — «платье сизоватое» (Е. 549). В одеянии и украшениях девушки отмечается то, что ее выделяет, отличает от других. Отсюда эпитеты «полушалок голубой» (Е. 375), «калоши новые» (С. 1260), туфли — «высокие каблуки» (Е. 429), жакет «на барашковом меху» (С. 2680), «платочек белый, белорозовый, каемка под кумач» (Е. 640),

¹ Шептаев Л. Русская частушка. — В сб.: Русская частушка. Библиотека поэта. Малая серия. 2-е изд. Л., 1950, с. 13.

² Говоря о реализме частушек, следует иметь в виду весьма специфический характер его. См. об этом: Гусев В. Е. О художественном методе народной поэзии. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1960, вып. 5, с. 51 — 52.

«серьги новые» (С. 1303) и т. д. Вот портреты деревенских модниц:

У моей у миленькой,
Сарафанчик беленькой,
Кoftочка люстринова,
Рубашка белрентинова.

Супостаточка модна,
Гребенкам утыкается,
На высоких каблуках
Ходит, вытягается.

(Симаков, № 1254)

(Симаков, № 824)

Не менее индивидуализирован в частушках и портрет молодца. Юноши могут быть в частушках не только «чернобровыми» (Е. 771), но и «белокуроыми» (Е. 5576). У одного из них «глазки серые» (Е. 1648), у другого — «завлекательные» (Е. 1731) и т. д.

Портреты молодцев создаются в частушках девушками, поэтому неудивительно такое большое внимание к их одежде. Частушка констатирует, что один юноша был в белой рубашке (Е. 562), другой — в кремовой, а третий — в голубой (Е. 4317). Одна девушка приманивает милого тем, что обещает ему купить «рубашку коленкорову» (С. 688), другая открыто признается, что она полюбила Васю «за уважу, за бурдовую рубашку, за косой за вороток» (Е. 630).

Создавая портрет молодца, девушка тем самым выражает свое отношение к любимому. Так, в одной частушке девушка жалеет о том, что у ее милого «пальтишко худое, драпово (и то сказали братово)» (С. 1165). В другой частушке рассказывается о том, что «дроля» в «серой троечке». Но девушка мечтает о том, чтобы у него был «синий пиджачок» (Е. 26). Девушка говорит, что она будет выбирать себе милого только из тех парней, которые «при часах, при смазных сапогах» (С. 1289).

Девушка с гордостью сообщает о своем милом, когда он или «в дипломате» (С. 1265), или «в новом пиджаке» (С. 1216), или когда у него «новое пальто, на груди цепочка» (С. 1264), есть «карманные часы» (С. 1262) и т. д.

Иногда вся частушка посвящена созданию внешнего портрета героя. Например:

Лакированы сапожки
У дроли моего,
На руках тальянка новая
И в талию пальто.

Миленький, усатенький,
В рубашке полосатенькой,
Рубашка шита по канве,
Зачем ты ходишь не ко мне.

(Симаков, № 1268)

(Елеонская, № 1823)

Приведенные примеры показывают, что в частушечных портретах молодца и девушки, с одной стороны, отчетливо проявляется реалистическая тенденция, а с другой — обнаруживаются моменты идеализации. Однако частушки знают и иной пафос в создании портретов. Приведу примеры юмористических портретов:

Вот, подружка, вижу я,
Парочка идет тропой,
Твой горбатый, мой кривой,
Что же делать нам с тобой?
Побежим скорей домой.

(Елеонская, № 2632)

Долгозубая свекровушка
Сидела за трубой.
Ноги долги, нос кривой.
Сидит, натаптыват ногой.

(Елеонская, № 2653)

Приведенные примеры убеждают в том, что с помощью всевозможных новых эпитетов в частушках создается множество довольно индивидуализированных внешних портретов. Но дело не только и не столько во внешних портретах. Более существенно то, что эпитеты в частушках нередко способствуют созданию достаточно индивидуализированных внутренних портретов. При помощи выразительных эпитетов в частушках даются яркие эмоциональные характеристики девушки и молодца, раскрывается самая разнообразная гамма их отношений.

Остановимся вначале на эпитетах, которыми наделяется в частушках молодец. О своем любимом девушка говорит: «милый» (Е. 5311), «миленький» (Е. 5810), «сердечный» (Е. 3494), «дорогой» (Е. 1685), «любезный» (Е. 449), «уважительный» (Е. 3479), «завлекательный» (Е. 533) и т. д. Эти эпитеты с разнообразием оттенков передают чувства любви и ласки.

Особенность стиля частушки состоит в том, что в них довольно часто в качестве эпитетов выступают существительные-приложения. Вот пример частушек с такими эпитетами:

Милый — ландышек душистый,
Милый — цветик у ручья,
Милый — сизый голубочек,
Ах, как я люблю тебя!

(Елеонская, № 2942)

Ах, ты, милая браслетка,
Ангел, душечка моя,
Шоколадная конфетка,
Ах, как я люблю тебя!

(Елеонская, № 2841)

Приведенные и подобные им эпитеты также служат в частушках средством выражения любви, нежности и ласки.

Однако при помощи эпитетов могут выражаться и совершенно иные чувства и эмоции. Многие эпитеты, характеризующие ухажера, — юмористические или откровенно сатирические. Например: «глупенький миленочек» (С. 1120), «милый бестолковый» (Е. 4247), «форсун проклятый» (С. 992). О миленке говорится, что он «бахвал» (Е. 2830), «насмешник» (Е. 3939), «бессовестный» (С. 1557), «чистый сатана» (Е. 4978). Отдельные эпитеты даже приближаются к бранным словам и выражениям. Например, о недостойном ухажере говорится, что он «распроклятая холера» (Е. 258), «чорт пузатый» (С. 1693), «дрянь» (Е. 3104) и т. п.

В известном смысле создается комическая ситуация, когда миленок охарактеризован в частушке двумя противоположными по смыслу эпитетами. Например: «милый окаянный» (Е. 5311), «сатанамиленочек» (Е. 2940), «плут-кровиночка» (С. 3025), «ты прияточка, прияточка, расподлая душа» (С. 651). Однако реальное смысловое значение в таких случаях имеет только один (отрицательный) эпитет. Вот характерные примеры:

Дролечка безсовестный
Подговаривал весной;
Теперь осень настает,
Дроля вовсе отстает.

(Симаков, № 704)

Ты, цветок, нечистый дух,
Зачем думаешь о двух?
Думал о той и о другой
Теперь не будет никакой.

(Симаков, № 674)

Не менее разнообразны и оригинальны в частушках также и эпитеты, которые употребляет молодец, характеризуя девушку. В этих эпитетах необычайно отчетливо говорится как об особенностях характера той или иной девушки, так и об отношении к ней миленка. Например, самые нежные чувства любви выражаются к девушке посредством таких эпитетов, как «милая», «желанная» (Е. 6016), «сладкая», «медовая» (Е. 1842), «розовый цветок» (Е. 5775) и др.

Нередко при помощи эпитетов дается очень точное определение характера девушки, особенностей ее поведения: «девушка отчаянная» (С. 2681), «милашка, буйный ветер» (С. 2809), «милашечка форсистая» (Е. 181), «бойкая» (С. 1751). «разговористая» (С. 109), «разбедовая» (С. 311), «вороватая» (С

1793), «грамотея» (Е. 6008), «работячка» (Е. 30), «удумница» (т. е. выдумщица. — Е. 2135) и т. д. А вот сатирические эпитеты в адрес отдельных девушек: «бестолковая» (С. 1227), «гульливая» (С. 1087), «лиходейка» (Е. 2891), «шельма» (С. 300).

Довольно большим разнообразием отличаются в частушке также эпитеты, относящиеся и к другим образам. Так, например, девушка свою подружку называет и традиционными песенными эпитетами: «милая подружка» (С. 2587), «любимая подружка» (С. 2623), «задушевная подружка» (С. 2602), и эпитетами новыми: «хитренькая подружка» (Е. 323), «тайная советница» (Е. 5853), «прияточка фартовая» (С. 807), «подружка злая» (С. 852), «грубияночка» (Е. 5955), «супостаточка» и т. д.

Особенно интересным представляется рассмотрение эпитетов частушки, которые связаны с характеристикой родителей деревенской молодежи. В них наглядно отражаются те изменения, которые произошли в психологии и мировоззрении крестьянства (особенно молодежи) в конце XIX — начале XX в. Как известно, патриархальные отношения в крестьянской семье довольно стойко удерживались в России и в эпоху капитализма. Родители и в это время нередко выдавали дочь замуж без ее согласия за нелюбимого. Нередко девушки это положение считали естественным, узаконенным вековыми патриархальными нормами. И поэтому, даже говоря о притеснении родителями, они продолжают называть их, по патриархальной традиции, «матушка родимая» (Е. 343), «мамаша, золотце» (С. 1424), «папаша, золотце» (С. 1345), «дорогие родители» (С. 1376), «милые родители» (С. 2155) и т. д. Приведем примеры:

Ты, мамаша, золотце,
Не брани за молодца;
Ты не сто рублей получишь,
А меня с милым разлучишь.

(Симаков, № 1424)

Дорогие родители,
Счастье отнимаете:
Хотел милочка посватать,
Вы не позволяете.

(Симаков, № 1376)

Но в деревне в то же время росла молодежь, которая порывала с патриархальными нормами. Юноши и девушки стремились устроить свою личную

жизнь не по указке родителей, а самостоятельно. Они все смелее и смелее борются с притеснением родителей. Ярким показателем этого являются эпитеты, встречающиеся в частушках. Родители, не понимающие любви своих детей, называются в частушках «беспонятными» (С. 1340), «глупыми» (С. 1415), «безумными» (С. 1321). Родители, не разрешившие дочери выйти замуж за любимого, «погубившие» ее личную жизнь, образно называются в частушках «родителями-губителями», «зарезниками» и т. п.

Вы, родители-губители,
Зарезники мои:
Меня без ножика зарезали —
С любимым поразвели.

(Симаков, № 1380)

Вы, родители-губители,
Губительница мать!
За кого желалось замуж,
Не сумели дочь отдать.

(Симаков, № 1379)

Мать, выдавшую свою дочь замуж очень молодой, и, очевидно, за нелюбимого, дочь называет «проклятой» (Е. 281).

Во всем этом отчетливо проявляются черты реализма в изображении народной жизни.

Реалистическая тенденция наиболее полного и детального отражения жизни сказалась также и на эпитетах, характеризующих природу. Прежде всего поражает большое разнообразие «пейзажных» эпитетов. В частушках не только употребляются традиционные фольклорные эпитеты «крутые горы» (Е. 2385) и «темный лесок» (Е. 5025), но также новые эпитеты: горы «отлогие» (Е. 2385), «каменистые» (Е. 2710), лесок «реденький» (Е. 1214) и «малиновый» (Е. 785). Вместо почти утратившего свое реальное значение традиционного фольклорного эпитета «добрый конь» в частушках находим эпитеты: «серый конь» (Е. 445), «сизогривый конь» (С. 963), «лошадь сивая» (С. 2435), «лошадь белогривая» (С. 965). Вместо эпитета «широкая дорожка» находим эпитеты: «дорожка столбовая» (С. 2352), «дорожка лесовая» (Е. 3505), «пешеходная дорожка» (С. 397), «узенькая дорожка» (Е. 1227) и «незнакомая дороженька» (Е. 2601). Вместо «ракитового куста» — «куст ореховый» (Е. 716), «куст малиновый» (С. 2042), «вересовые кусточки» (Е. 699) и т. д.

Новые пейзажные эпитеты в сочетании с другими новыми эпитетами создают в частушках свежие поэтические картины. Например:

Горы, доли, лес густой,
Мой миленок холестой.
Горы, доли каменисты,
Мой миленок гармонистый.

(Елеонская, № 5710)

Пойду на ручей бегучий,
Где холодная вода:
Не придет ли мой хороший
Поить серого коня?

(Елеонская, № 445)

Многие эпитеты в частушках служат характеристике различных явлений быта. Особое внимание частушка уделяет новому в быту. Выше мы приводили немало примеров, характеризующих новую одежду молодежи. Частушка отметила также появление и таких предметов, как «прянички сахарные» (С. 1143), «папирочка с духами» (С. 746), «чашечки хрустальные» (С. 2022) и др.

Особенно много было сложено частушек о получившей широкое распространение в пореформенной деревне гармонии-тальянке. Она имеет в частушках детальное описание и настоящую поэтизацию: «милая гармония» (С. 2280), «гармонь беломехая» (С. 21), «гармоника, серебряные мехи» (Е. 388), «золотистая гармонь» (Е. 4404), «гармошка-матушка» (Е. 2423), тальянка «веселая» (Е. 2955), «тальянка, синий мех» (Е. 769), тальянка «черномехая» (Е. 720) и т. д.

Ты играй, тальяночка,
Слушай, милка Аночка,
Ты играй, веселая,
Слушай, черноровая.

(Елеонская, № 2955)

У тальянки медны планки,
Золотые голоса;
По бульвару милый ходит —
Завитые волоса.

(Елеонская, № 3145)

В приведенных примерах, как во всех других частушках, тальянка (гармонь) не имеет никакого символического значения. Частушки построены по принципу не символического, а логического, свободно-поэтического параллелизма¹.

В заключение следует отметить, что частушечные эпитеты по выражаемым мыслям и чувствам, а также по запечатленному ими характеру поэтического мышления и методу художественного творчества в сравнении с былинами и традиционными песнями свидетельствуют о последующей ступени в развитии народной поэзии. Они великолепно подтверждают положение А. Н. Веселовского о том,

¹ См.: Лазутин С. Г. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960, с. 119–121

что «история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании... И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний»¹.

Как показывает исследование, частушечные эпитеты отличаются ярким жанровым своеобразием. Особенности эпитетов частушки, во-первых, выражаются в том, что они охватывают, характеризуют более широкий круг явлений (в значительной степени новых), чем более древние песенные жанры фольклора — былины и традиционные песни. Во-вторых, в частушечных эпитетах отразились те сдвиги, которые произошли в крестьянском мировоззрении в эпоху капитализма. В-третьих, в частушечных эпитетах с наибольшей силой, чем в других жанрах фольклора, проявились реалистические тенденции в развитии фольклора.

¹ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940, с. 73.



»3«

РИТМ
МЕТРИКА
РИФМА



РИТМ, МЕТРИКА
И РИФМА
ПОСЛОВИЦ

Собиратели и исследователи фольклора уже давно обратили внимание на «складность» русских пословиц.

Специально рассмотрению стихотворной формы пословиц и близких к ним жанров посвящено исследование И. И. Вознесенского «О складе или ритме и метре кратких изречений русского народа: пословиц, поговорок, загадок, присказок и др.» (Кострома, 1908), которое не утратило своего значения и до нашего времени.

Вместе с тем следует признать, что в дореволюционной фольклористике и советской науке первых двух десятилетий вопросы стихотворной организации русских пословиц не стали объектом всестороннего рассмотрения. Ю. М. Соколов в связи с этим в середине 30-х годов совершенно справедливо писал: «Если пословица до сих пор еще совершенно недостаточно изучена в социально-исто-

рическом плане, то русская фольклористика не может похвастаться также и сколько-нибудь подробным изучением художественной стороны ее. Исследователи обычно подчеркивают, что „пословица большей частью является в мерном или складном виде“ или что „форма пословицы — более или менее краткое изречение, часто выраженное складной, мерной речью, нередко метафорическим /поэтическим/ языком“, но по вопросу, в чем точно заключается „склад и мера“, обстоятельных исследований до сих пор не имеется»¹.

Многие вопросы стихотворной формы русских пословиц не получили глубокого изучения и до сих пор. Специально этой теме посвящена статья известного специалиста по народному стихосложению М. П. Штокмара, опубликованная в 1965 г. в журнале «Звезда Востока»², представляющая большой научный интерес. Однако в ней не все вопросы рассмотрены с одинаковой полнотой. Наиболее обстоятельно исследована пословичная рифма. Некоторые утверждения автора представляются спорными.

Глава о пословицах данной книги, конечно, ни в коей мере не претендует на исчерпывающее освещение рассматриваемой темы. Здесь, стремясь дать общую характеристику особенностей стихотворной формы пословиц, автор преимущественно останавливается на менее изученных вопросах, высказывает свои суждения по ряду спорных положений.

В чем же конкретно выражаются и как обнаруживаются признаки стихотворной речи в пословицах? Какова специфика пословичного стихотворства?

Признаки стихотворной речи обнаруживаются прежде всего в интонации пословиц. Л. И. Тимофеев, характеризуя интонацию стихотворной речи, отмечает, что она имеет не только метрический, но и эмоционально-экспрессивный характер. Темп стихотворной, эмоционально окрашенной речи, как

¹ Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941, с. 212.

² См.: Штокмар М. П. Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток. — Звезда Востока, 1965, № 11, с. 149 — 163.

правило, несколько медленнее темпа прозаической речи. В стихотворной речи много всевозможных пауз. Интонационно-смысловая самостоятельность частей предложения и даже отдельных слов при этом значительно повышается¹.

Все эти признаки в той или иной мере можно обнаружить и в значительной части пословиц, которые, как правило, из речевого потока выделяются паузами, произносятся значительно медленнее, чем остальная речь. Известную смысловую и интонационную самостоятельность в пословицах приобретают не только их части, но даже отдельные слова, которые по своей смысловой выразительности нередко приближаются к фразе. Вот примеры таких пословиц: «Стерпится-слубится»; «Сказано-сделано», «Было – и сплыло»².

Как известно, стихотворная, эмоционально окрашенная речь изобилует повторениями. Всевозможные повторения мы находим и в пословицах. Это относится прежде всего к их синтаксису. В синтаксическом отношении пословицы, как правило, делятся на части, которые представляют собой интонационно повторяющиеся, относительно замкнутые компоненты связной речи, т. е. синтагмы.

Как уже не раз отмечалось в нашей литературе, большинство пословичных предложений состоит из двух синтагм. Однако исчерпывающего объяснения этот факт не получил, поэтому остановимся на этом вопросе более подробно.

Главное назначение пословиц – давать народную оценку объективных явлений действительности, выражая тем самым мировоззрение. И, надо сказать, с этой задачей пословицы справляются весьма успешно. Их тематика поистине безгранична. Они охватывают решительно все стороны жизни, самые различные взаимосвязи между самыми разными явлениями действительности. Так, к примеру, они отражают отношения пространственные, временные,

¹ См.: Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, с. 20 – 36.

² См.: Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1957 (в тексте: Д., с. ...). Рыбникова М. А. Русские пословицы и поговорки. М., 1961.

причинно-следственные («Где дым, там и огонь». — Д., с. 181). В пословицах дается диалектическая взаимосвязь формы и содержания («Молодец красив, да на душу крив». — Д., с. 693), начала и конца («Где не было начала, не будет и конца». — Д., с. 495), говорится о старом и новом, об отживающем и развивающемся («Старое стареется, а молодое растет». — Д., с. 295) и т. д.

В пословицах глубоко раскрываются семейные взаимоотношения, взаимосвязь между человеком и обществом, между отдельными сословиями и классами. Вот лишь некоторые примеры таких пословиц: «Свекор — гроза, а свекровь выест глаза» (Д., с. 391), «Богатый бедному не брат» (Д., с. 81), «Спина-то наша, а воля-то ваша» (Д., с. 218), «Возьмешь лычко, а отдашь ремешок» (Д., с. 536).

Итак, в пословицах находят отражение самые разнообразные взаимосвязи жизненных явлений, имеющие нередко глубокий философский смысл. При этом пословицы стремятся выразить их наиболее наглядно, как отношения между двумя конкретными предметами или явлениями. В большинстве пословиц совершенно отчетливо выступают два объекта суждения. Именно поэтому, на наш взгляд, двучленная форма в пословицах является самой естественной и самой употребительной.

Однако подобная форма обусловлена не только особенностями, так сказать, их двухобъектного содержания, но и спецификой их художественной формы. Стремясь к наиболее яркой выразительности, пословицы довольно часто прибегают к сопоставлению двух предметов или явлений (параллелизм, сравнение, отождествление, противопоставление), что также требует двучленной формы выражения. Вот примеры параллелизмов: «После грозы ведро, после горя радость» (Д., с. 149); «Без топора не плотник, без иглы не портной» (Д., с. 520); сравнения: «Красна девка в хороводе: что маков цвет в огороде» (Д., с. 746); «Наше счастье — вода в бредне» (Д., с. 59); тавтологии или синонимов: «Истина хороша, да и правда не худа» (Д., с. 179); «В одном кармане пусто, в другом нет ничего» (Д., с. 9); антитезы: «Сеяли рожь, а косили лебеду» (Д., с. 15); «Ваши играют, а наши рыдают»

(Д., с. 63); «Богатый и в будни пирует, бедный и в праздник горюет» (Д., с. 97).

И, наконец, следует отметить (а это для нашей темы особенно важно), что двучленность пословиц обусловлена также их стремлением к определенной интонационно-ритмической организации речи. Еще И. И. Вознесенский обратил внимание на то, что пословицы паузами довольно отчетливо делятся, как правило, на две части¹.

Как показывают наблюдения, обе части пословицы, отделенные друг от друга паузой, нередко произносятся с аналогичной или близкой интонацией. И вот эта интонационная повторяемость частей создает здесь, конечно, определенную ритмичность. Например: «День государев, а ночь наша» (Д., с. 251); «В суд пойдешь — правды не найдешь» (Д., с. 173); «На бога надейся, а сам не плошай» (Д., с. 475).

Само собой разумеется, что эта ритмичность еще более повышается в многочленных пословицах, т. е. в пословицах, состоящих из трех, четырех и более частей. Вот примеры таких пословиц. Трехчленная: «Земля любит навоз, лошадь — овес, а воевода — принос» (Д., с. 174); четырехчленная: «Свекор драчлив, свекровь ворчлива, деверья журливы, невестки мутливы» (Д., с. 392). Правда, не часто, но все же можно встретить пословицы пятичленные: «В земле черви, в воде черти, в лесу сучки, в суде крючки, — куда уйти?», а также шестичленные: «Дьячок не служит, все по девушке тужит; пономарь не звонит, на нее глядит; поп не венчает, за сына чаёт» (Д., с. 748).

Многие двучленные и многочленные пословицы суть не что иное, как стихи-фразовики. Для наглядности разобьем приводимые ниже пословицы на стихотворные строчки.

Когда деньги говорят,
Тогда и правда молчит.

(Д., с. 83)

¹ См.: *Вознесенский И. И.* О складе или ритме и метре кратких изречений русского народа: пословиц, поговорок, загадок, присказок и др. Кострома, 1908, с. 5.

Козла спереди бойся,
Коня — сзади,
А злого человека со всех сторон.

(Д., с. 148)

Портной без кафтана,
Сапожник без сапог,
А плотник без дверей.

(Д., с. 522)

«В основе строения фразовика, — пишет А. П. Квятковский, — лежит свободное членение поэтической речи на стиховые строки, где граница интонационной волны, отмечаемая концевой конструктивной паузой, является определяющим признаком членения»¹.

Фразовик со смежными рифмами называется „раешным стихом“ или „раешником“. В пословицах чаще всего встречается именно он. Приведу лишь некоторые примеры раешника:

Житье нам, житье:
Как подумаешь, так и за вытье.

(Д., с. 106)

На мужике кафтан хоть сер,
Да ум у него не черт съел.

(Д., с. 717)

В раешном стихе ритмичность достигается тем, что в нем речь паузами и рифмами делится на стиховые строки, являющиеся аналогичными в интонационном отношении. Однако отдельные члены пословицы могут быть аналогичными не только по их интонации, но и по характеру имеющих в них ударений. Ритмичность в таком случае достигается не только повторением аналогичных интонаций, но и одинаковым количеством ударений. Следовательно, перед нами типично тонический стих.

К сожалению, фольклористы не только основательно не исследовали, но даже не отмечали наличия в пословицах фразовиков и раешников, а также наличия тонического стиха, тогда как наблюдения показывают, что большинство их имеет именно тонический стих. Чаще всего встречаются пословицы, состоящие из одноударных тонических стихов. Каждый член этих пословиц имеет лишь одно ударение.

¹ Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 323.

Одноударные стихи мы встречаем в пословицах двучленных: «Кто в море не бывал, тот и горя не видал» (Д., с. 151); в трехчленных: «Мы и там служить будем на бар: они будут в котле кипеть, а мы станем дрова подкладывать» (Д., с. 714); в четырехчленных: «Один женился — свет увидал, другой женился — с головой пропал» (Д., с. 367); в пятичленных: «В земле черви, в воде черты, в лесу сучки, в суде крючки, — куда уйти?» (Д., с. 148); в шестичленных: «Дерет коза лозу, а волк козу, а мужик волка, а поп мужика, а попа приказный, а приказного черт» (Д., с. 709).

Одноударный тонический стих наиболее употребительный, но не единственный в пословицах. Нередко встречаются случаи, когда члены пословиц имеют не одно ударение, а два. Например: «Горе в лохмотьях, беда нагишом» (Д., с. 143); «Горе — что море: не переплыть, не вылакать» (Д., с. 147); «Судья — что плотник: что захочет, то и вырубит» (Д., с. 172). Ударений в членах пословиц может быть и три: «Лошадь с волком тягалась — хвост да грива остались» (Д., с. 714); «Лихо жить в нуже, а в горе и того хуже» (Д., с. 140); и четыре: «Не кидается девица на цветное платье, а кидается девица на ясного сокола» (Д., с. 700) и более.

В тонических пословицах наблюдается тенденция к уравниванию времени, необходимого на произнесение их отдельных частей (членов). В связи с этим хочется обратить внимание на следующее явление. В двучленных пословицах мы иногда наблюдаем выпадение из второй части подлежащего, сказуемого или других членов предложения, легко подразумеваемых из контекста речи. И весьма показательно, что в таких случаях утраченное слово, а вместе с ним и ударение компенсируются дополнительной паузой. Например: «Моль одежду ест, а печаль — (пауза) сердце» (Д., с. 141); «Злой плачет от зависти, добрый — (пауза) от радости» (Д., с. 140); «Видна печаль по ясным очам, кручина — (пауза) по белу лицу» (Д., 141).

В литературе справедливо отмечалось, что в большинстве двучленных и многочленных пословиц ударения стоят на словах, находящихся в конце их частей. После этих слов идут более или менее зна-

чительные паузы, которые еще более подчеркивают членение пословицы на части и таким образом усиливают ее ритмичность.

Однако следует отметить, что можно встретиться и с другим расположением ударений в пословицах, с иным их ритмическим рисунком. Нередко, например, в двучленных пословицах ударения падают на первое слово первой части и последнее слово второй части. И в таком случае мы имеем своеобразное «ритмическое кольцо». Например: «Красна́ ягодка, да на вкус горька́» (Д., с. 697). «Беда и богатого мужика бездо́мит». Такое расположение ударений придает пословице четкую ритмическую законченность и интонационно подчеркнуто выделяет ее из речевого потока.

Иногда по принципу «ритмического кольца» строится не вся пословица, а лишь отдельные части ее. И в таком случае довольно сильно подчеркивается деление пословицы на составляющие ее части. Например: «Зя́ть любит зя́ть, те́сть любит че́сть, а шу́рин глаза щу́рит» (Д., с. 396). Все три части приведенной пословицы по расположению в них ударений являются симметричными: во всех частях ударения падают на первое и последнее слова.

Надо сказать, что симметричное расположение ударений в отдельных частях пословиц — явление нередкое. И в данном случае, на наш взгляд, можно говорить об особом пословичном симметричном стихе. Вот лишь некоторые примеры такого симметричного стиха:

Нё́ будь скла́дён, да́ будь ла́дён. (Д., с. 699)

Бо́родка́ Ми́ниня́, а со́весть гли́няня́. (Д., с. 698)

Со́кол хо́ть на́ кол, да́ гол, чо́ мо́сол. (Д., с. 412)

Го́лосиста́ пта́шка, да́ че́рна́ руба́шка. (Д., с. 700)

Обнаруженный нами в пословицах своеобразный стих, который мы условно назвали симметричным стихом, расширяет наши представления о многообразии стихотворных видов и форм пословиц. Впоследствии такой стих был отмечен исследователями и в советских пословицах¹.

¹ См.: *Василенко В. А.* Народное поэтическое творчество советской эпохи. — В кн.: *Русское народное поэтическое творчество* Под ред. А. М. Новиковой. М., 1978, с. 419.

Силлабо-тонический стих в пословицах, на наш взгляд, можно считать разновидностью или дальнейшим развитием так называемого симметричного стиха. Если в симметричном стихе по расположению ударных и безударных соизмеримы (повторяются) отдельные члены пословиц, то в силлабо-тоническом стихе на основе этих признаков соизмеряются группы слогов, т. е. повторяются определенные стопы. Поэтому неудивительно, что в пословицах можно встретить хорей: «Много шуму — мало толку» (Д., с. 517), «Тише едешь, дальше будешь» (Д., с. 284), ямб: «Горячее едят подъячие, голодные едят холодное» (Д., с. 709), «Мели, Емеля, твоя неделя» (Д., с. 613); дактиль: «Жгуча крапива родится, да в щи пригодится» (Ан., с. 152); амфибрахий: «У горькой беды нет сладкой еды» (Д., с. 141); анапест: «Без коня не казак» (Д., с. 711)¹.

Выдержанные силлабо-тонические размеры в пословицах встречаются не часто, но для нас важно подчеркнуть, что они все же наблюдаются и являются для пословиц совершенно закономерными, органически входят в их метрическую структуру. Правда, в пословицах мы часто обнаруживаем самые различные отклонения от схемы ударных и безударных того или иного силлабо-тонического размера. Так, например, в пословице «Мужик пляшет, шапкой машет, приседает — меру знает; солдат выпьет на отвагу — скачет, пляшет до упаду» (Д., с. 713) следующие отклонения от хореического размера: недостает ударений на 1-м и 18-м слогах. Но подобные отклонения от ритмической схемы мы находим и почти во всех литературных силлабо-тонических стихах.

Своеобразие стихотворной формы пословиц — не в отклонении от схем силлабо-тонических размеров, а в специфическом применении этих размеров.

Во-первых, пословица вполне мирится с тем, когда по определенной силлабо-тонической схеме

¹ См. примеры силлабо-тонического стиха в статье: *Штокмар М. П.* Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток. — *Звезда Востока*, 1965, № 11, с. 155–157.

строится не вся пословица, а лишь ее отдельные части. Так, в пословице «Кто ленив с сохой, тому весь год плохой» (Д., с. 525) из метрической схемы ямба выпадает первое слово «кто». А в пословице «Ловцы рыбные — люди гиблые» (Д., с. 524) строго выдерживают дактиль только последние слова рифмующихся частей: «рыбные» и «гиблые». Такие ритмические «комплексы» вполне отвечают эстетике пословицы, которая употребляется в живой разговорной речи. Для пословицы чаще всего бывает вполне достаточно, чтобы соблюдался единый размер в конечных рифмующихся словах ее частей. Например: «Служат соборно, а едят подворно» (Д., с. 707).

Во-вторых, отдельные части пословицы могут иметь свою особую ритмическую организацию, использовать тот или иной силлабо-тонический размер. Так, например, в пословице «Часом с квасом, а порою с водою» (Д., с. 74) первая часть имеет хореический размер, а вторая — анапестический.

В-третьих, пословица наряду с частями силлабо-тонического размера может иметь и части так называемого симметрического стиха. Например, в пословице «С мужем — мужа; без мужа — и того хуже; а вдовой да сиротой — хоть волком вой» (Д., с. 369), в первой части хорей, вторая и третья друг другу симметричны, а в четвертой ямба.

В. И. Даль тонко почувствовал, что «складность» пословиц достигается самыми разнообразными путями. Например: «„Ранѡ всталѧ, дѧ малѡ нѧпрялѧ“; по долгому с коротким на концах, а две средние стопы — долгий с двумя короткими“»¹. Ритмическое своеобразие этой пословицы в том, что здесь две дактилические стопы как бы зажаты в кольцо двумя (начальной и конечной) хореическими стопами.

Как показывают наблюдения, в подлинно художественных пословицах различные отклонения от определенного стихотворного размера мотивированы соображениями содержания, продиктованы стремлением к наибольшей выразительности. Разъясним это на примере трехчастной пословицы «Брат братом,

¹ *Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1957, с. 24.*

сват сватом, а денежки не родня». В этой поговорке ритмом подчеркнута контрастность содержания ее частей. Первой и второй частям, говорящим о ладе в отношениях и построенным складно, как две симметричные части (//○ + //○), противопоставляется и по своему содержанию и по прозаическому ритму (○/○○○○/) третья часть.

Большую ритмико-смысловую роль в поговорках играет рифма. Как уже отмечалось, она обстоятельно рассмотрена исследователями¹. Остановимся лишь на вопросе ее преднамеренности. Известно, что в ряде традиционных жанров русского фольклора (например, в былинах и песнях) рифма чаще всего бывает непреднамеренной, обусловленной особенностями синтаксиса. Что же в этом отношении представляют собой поговорочные рифмы?

Как показывают наблюдения, рифмы в поговорках являются не случайными, а совершенно преднамеренными, специально созданными. Они обычно падают на наиболее значительные слова. Например: «Жить было тихо, да от людей лихо»; «Стой, не шатайся; ходи, не спотыкайся; говори, не заикайся; ври, не завирайся» (Д., с. 710).

Положение о том, что в поговорках рифмуются наиболее значимые слова, можно особенно ярко проиллюстрировать сопоставлением их отдельных вариантов. Возьмем, к примеру, поговорку «Метил в цель, а попал в пень» (Д., с. 68). Здесь слово «пень» рифмуется со словом «цель». Позднее слово «пень» было заменено словом «окошко». В связи с этим пришлось заменить и слово «цель», так как оно не рифмовалось с новым словом. И получился такой вариант поговорки: «Метил в лукошко, а попал в окошко» (Д., с. 68). Но варьирование поговорки, а вместе с тем и изменение ее рифмы идет и дальше. На этой же странице в сборнике Даля мы находим поговорки: «Метил в ворону, а попал в корову»; «Стрелял в сыча, а попал в усача»; «Стрелял в воробья, а попал в журавля» (Д., с. 68).

¹ См.: Штокмар М. П. Стихотворная форма русских поговорок, поговорок, загадок, прибауток. — Звезда Востока, 1965, № 11, с. 157 — 163.

С особой наглядностью преднамеренность рифмовки определенных слов видна в пословицах, включивших в себя имена собственные. Все эти пословицы убеждают нас в том, что то или иное имя вводится в них в зависимости от конкретного содержания пословицы, в прямой обусловленности тем, с каким словом это имя должно рифмоваться. Приведем для пояснения мысли несколько примеров: «В людях Илья, а дома свинья», «В людях Ананья, дома каналья» (Д., с. 591); «Пришли на Настю беды и напасти» (Д., с. 147); «У всякого Федорки свои отговорки»; «Наш Филат не бывает виноват» (Д., с. 183); «Дружка на дружку, а все на Петрушку» (там же); «Каков Пахом, такова и шапка на нем»; «Каков Мартын, таков у него и алтын» (там же); «По Ивашке рубашка» (там же).

О преднамеренной рифмовке свидетельствуют также внутренние рифмы, которые иногда встречаются в пословицах. Например: «Есть рожь в амбаре — есть грош в кармане» (Д., с. 146); «Сало было, стало мыло» (Д., с. 134); «Житье, житье: наготё да босотё» (Д., с. 88); «Распоп не поп, а поповичи. распоповичи» (Д., с. 707).

Рифмы в двучленных пословицах выполняют важную функцию. Они подчеркивают, усиливают ритмичность пословиц, выделяют наиболее значительные в смысловом отношении слова. Например: «Солдат-горемыка хуже лапотного лыка» (Д., с. 711). О солдате же: «Сыт круницей, пьян водицей» (Д., с. 712); «Морских топит море, а сухопутных крушит горе» (Д., с. 713). Однако особенно ощутима ритмообразующая роль рифм не в двучленных, а в многочленных пословицах. Например: «Хоромы кривые, сени лубяные, слуги босые, собаки борзые» (Д., с. 716).

Говоря о ритмообразующей роли рифм, следует подчеркнуть, что эту роль они выполняют во взаимодействии с другими ранее рассмотренными нами средствами стихотворной речи. Приведем такую пословицу: «Часом с квасом, а порою с водою» (Д., с. 74). Разделение этой пословицы на две части достигнуто тем, что в каждой из них своя рифма и особые размеры: в первой — хорей, а во второй — ананест.

Возьмем пословицу более сложную:

Лихо не лежит тихо:
Либо катится, либо валится,
Либо по плечам рассыпается.

(Д., с. 149)

В каждой из частей этой пословицы своя ритмическая организация, свое взаимодействие рифмы с другими приемами стихотворной речи. Первая часть пословицы замкнута кольцом хореической рифмы (лихо – тихо). «Складность» второй достигается полнейшей музыкально-ритмической аналогией ее составных (симметричный стих схемы /○○/○○/○○/○○/, дактилическая рифма). Третья часть произносится значительно медленнее двух первых, является в пословице своеобразным приемом, ритмически объединяющим все части в единое целое.

Итак, совершенно несомненно, что при создании пословиц придается большое значение их звуковой организации. В подавляющем большинстве случаев рифмы являются совершенно преднамеренными и вместе с другими средствами стихотворной речи выполняют важные идейно-выразительные художественные функции.

Вместе с тем не следует и преувеличивать «звуковую инструментовку» пословиц. Не следует в любом случайном совпадении звуков видеть преднамеренный прием «звуковой инструментовки», например: «Все на свете крыто корытом», «Холоп на боярина не послух», «Горе только одного рака красит», «Был бы бык, а мясо будет»¹ или «Садил баба бобы, а уродились клопы», «За мужем жена – всегда госпожа», «Не годы, а горе старит»². В приведенных пословицах некоторые гласные и согласные повторяются совершенно случайно и не выполняют никаких определенных, преднамеренных идейно-художественных функций.

¹ Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941, с. 215.

² Штокмар М. П. Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток. – Звезда Востока, 1965, № 11, с. 161 – 162.

Для раскрытия особенностей стихотворной формы пословиц большое значение имеет решение вопроса об их генетических истоках, их связях с другими жанрами фольклора. В литературе по этому вопросу существуют противоположные мнения. Так, А. П. Квятковский считает, что пословицы самым непосредственным образом генетически связаны с традиционными стихотворно-песенными жанрами фольклора, возникли в результате трансформации (распада на отдельные строки-стихи каких-то ранее известных произведений). Перечислив признаки стихотворной речи в пословицах, он отмечает: «Эти признаки поэтического стиля позволяют думать, что пословица является фрагментом, стихом, строкой из забытого произведения и удержалась она в народной памяти благодаря острой мысли, выраженной в особо удачной лаконичной форме»¹.

Напротив, М. П. Штокмар заявляет, что «ни одна пословица своими истоками не восходит к традиционным песням. А то, что вышло из песен, — то не пословицы»².

Эти мнения ученых являются крайними выражениями двух точек зрения. Несомненно, некоторые из пословиц генетическими истоками восходят к традиционным песням. В качестве примера можно привести ряд пословиц на тему замужества: «Цвели цветики, да поблекли», «Любил молодец красну девицу, да покинул» (Д., с. 744); «Не заламывай рябинку не вызревшу, не сватай (не бери) девку не визнавши» (Д., с. 757); «Не на ту пору мать родила, не собрав разума, в люди пустила» (Д., с. 61); «Не ровно замуж выйдется, не ровен чорт навяжется» (Д., с. 65); «В добром житье сами кудри вьются, в худом — секутся» (Д., с. 102); «Носи платье, не складывай; терпи горе, не сказывай» (Д., с. 142).

Однако и полагать, что почти все или очень многие пословицы возникли в результате забвения

¹ Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 220.

² Штокмар М. П. Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток. — Звезда Востока, 1965, № 11, с. 151.

каких-то теперь неизвестных песен, нет никаких оснований. Во всяком случае ясно одно — вопрос о связи пословиц с традиционными, в том числе и песенными, жанрами фольклора нуждается в специальном всестороннем исследовании.

Пословицы употребляются в живой разговорной речи. И многие из них представляют собой образцы именно разговорной прозы. Что же касается стихотворных пословиц, то и они несут на себе печать прозаического контекста, в котором они употребляются. В пословицах мы находим все элементы стихотворной речи. Но их стихотворность как бы размывается под влиянием прозаического контекста. Поэтому одни пословицы имеют все признаки стихотворной речи, другие — только некоторые из этих признаков: соблюдается, например, размер, но нет в пословице рифмы, и наоборот, одна часть пословицы может быть организована стихотворно, а другая — прозаически. Рифма в пословицах может быть и может не быть. Все это создает условия, при которых пословицы совершенно органически используются в разговорной речи: и выделяются из нее, и в то же время не выглядят в ней каким-то инородным телом.

Представляется, что живая прозаическая речь была и основным очагом исторического возникновения пословиц.

Л. И. Тимофеев считает, что рифме принадлежит первостепенное место в первичной ритмической организации прозы. «На первых порах развития речевого стиха, когда он почти не отделился еще от первичного фразового ритма, и в силу этого ритм его осуществляется чередованием законченных синтаксических речевых отрезков, почти лишенных соизмеримости (и по числу слогов и по расстановке ударений), — пишет исследователь, — рифма имеет особое значение, ибо она резко подчеркивает этот ритм и тем самым усиливает его»¹.

«Очевидно, пословицы были первым из народно-

¹ Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, с. 185.

поэтических жанров, где зародилась рифмовка»¹, — пишет М. П. Штокмар. Это предположение известного специалиста по русскому стихосложению представляется очень резонным.

Затем опыт рифмовки и вообще организации стиха, по мнению М. П. Штокмара, от пословиц перенимает более молодой фольклорный жанр — прибаутка. В качестве примера исследователь приводит прибаутку из сборника пословиц Даля: «У нашего соседа — веселая беседа: гуси в гусли, утки в дудки, овцы в донцы, тараканы в барабаны» (Д., с. 785). Приведем еще одну известную прибаутку: «Сбил, сколотил — вот колесо; сел да поехал — ах, хорошо! Оглянулся назад — одни спицы лежат» (Д., с. 24).

Генетически и терминологически с прибауткой в известной мере связан жанр частушки². Однако связь пословиц с частушками, в том числе и по линии стихотворной формы, была не только опосредованной /через прибаутки/, но и прямой, непосредственной³.

В итоге можно сказать, что ритмика, метрика и рифмы пословиц отличаются ярким жанровым своеобразием. Это своеобразие пословиц в значительной степени обусловлено тем, что они возникли и функционируют в живой разговорной речи, реализуя ее большие эстетические возможности.

ЭЛЕМЕНТЫ РИТМИЧНОСТИ И РИФМА В СКАЗКАХ

Ритмичности и рифме сказок не посвящено ни одной даже небольшой специальной статьи. Об этом ничего не говорится в учебнике и учебных

пособиях по фольклору. Между тем элементы ритмичности и рифма — в сказке не редкость. Их рассмотрение помогает полнее охарактеризовать жанровую специфику сказки.

¹ Штокмар М. П. Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток. — Звезда Востока, 1965, № 11, с. 163.

² См.: Лазутин С. Г. Воронежские частушки. К истории жанра. — Изв. Воронеж. гос. пед. ин-та, т. 72, Литературное краеведение, 1968, с. 52—53.

³ См.: Лазутин С. Г. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960, с. 219—248.

Изучение материала приводит к выводу, что ритмичность их может быть рассмотрена на двух уровнях — композиционном и речевом.

Композиционная ритмичность наблюдается далеко не во всех, но все же во многих сказках. Она возникает в результате повтора почти аналогичных сцен, картин и эпизодов. Особенно показательны в этом отношении детские сказки о животных. Примером может служить сказка «Лиса-повитуха»¹.

Она начинается такими словами: «Жили-были кум с кумой — волк с лисой. Была у них дочка медку» (Аф., 1, с. 16). Затем в сказке идут такие эпизоды: «А лисица любит сладенькое; лежит кума с кумом в избушке, да украдкой постукивает хвостиком. „Кума, кума, — говорит волк, — кто-то стучит“. „А, знать, меня на повой зовут!“ — бормочет лиса. „Так поди сходи“, — говорит волк. Вот кума из избы да прямехонько к меду, нализалась и вернулась назад. „Что бог дал?“ — спрашивает волк. „Початочек“, — отвечает лисица.

В другой раз опять лежит кума да постукивает хвостиком. „Кума! Кто-то стучится“, — говорит волк. — „На повой, знать, зовут!“ — „Так сходи“. Пошла лиса, да опять к меду, нализалась досыта: медку только на доньшке осталось. Приходит к волку. „Что бог дал?“ — спрашивает ее волк. „Середышек“.

В третий раз опять так же обманула лисица волка и долизала уже весь медок. „Что бог дал?“ — спрашивает ее волк. „Поскребышек“ (Аф., 1, с. 16).

Троекратное повторение почти аналогичных по содержанию и совершенно аналогичных по речевой интонации эпизодов создает композиционную ритмичность.

В сказке «Лиса-повитуха» композиционная ритмичность наблюдается лишь в ее первой половине, состоящей из приведенных выше трех эпизодов. Вторая же (меньшая) часть не обнаруживает такой ритмичности. В ней кратко сообщается о том, как

¹ См.: *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки. В 3-х т. М., 1957, т. 1, с. 16.

хитрая лиса доказывает простоватому волку, что мед ночью был съеден не ею, а волком.

Однако есть и такие сказки о животных, в которых композиционная ритмичность распространяется на все их части. В таком случае вся сказка состоит из ряда повторяющихся почти аналогичных эпизодов. Ярким примером этого является известная детская сказка «Колобок» (Аф., 1, с. 53-54), а также сказки «Лиса, заяц и петух» (Аф., 1, с. 23-24), «Кот, петух и лиса» (Аф., 1, с. 55-57) и многие другие.

Композиционная ритмичность менее отчетливо ощущается в волшебных и бытовых сказках, но ее можно наблюдать и в них. Приведем для примера описание посещения Ивашкой Запечным подземных царств из сказки «Три подземные царства — медное, серебряное и золотое».

«Ивашка спустился и пошел; шел, да шел, и дошел до медного царства, тут зашел и увидел девицу, прекрасную из себя. Девица говорит: „Добро пожаловать, небывалый гость! Приходи и садись, где место просто видишь; да скажись, откуда идешь и куда?“ — „Ах, девица красная! — сказал Ивашко. — Не накормила, не напоила, да стала вести спрашивать?“ Вот девица собрала на стол всякого кушанья и напитков; Ивашко выпил и поел и стал рассказывать, что иду-де искать себе невесты: „Если милость твоя будет — прошу выйтить за меня“. — „Нет, добрый человек, — сказала девица, — ступай ты вперед, дойдешь до серебряного царства: там есть девица еще прекрасней меня!“ — и подарила ему серебряный перстень» (Аф., 1, с. 229).

Затем это описание почти дословно повторяется при рассказе о посещении героем серебряного и золотого царств (Аф., 1, с. 229). Повторяемость сходных картин и ситуаций, создающую повествовательно-композиционный ритм, мы находим и в других волшебных сказках. Так, известная сказка «Сивко-бурко» начинается с рассказа о том, как младший сын Иван-дурак трижды посещает могилу отца (за старшего брата, за среднего и за самого себя). Следующие друг за другом три картины, в которых описываются эти посещения,

очень близки в смысловом и интонационном отношении и создают композиционную ритмичность начала сказки. Затем даются три почти аналогичные картины, в которых описывается, как Иван-дурак доставал портрет царской дочери. И заканчивается сказка трижды повторяющимися картинами, в которых рассказывается о том, как на пиру у царя его дочь угощала гостей пивом, чтобы увидеть, кто утрется ее полотенцем (Аф., 2, с. 3–6). Все эти повторения ситуаций и картин создают сквозную композиционную ритмичность сказки.

То же мы нередко наблюдаем и в бытовых сказках. И здесь композиционная ритмичность достигается повторением сходных сцен и картин. Так, в сказке, записанной от А. Н. Корольковой, «Про попов» вначале трижды повторяется сцена угощения мужиком трех попов, затем трижды — обращение попов к мужику. И в конце сказки трижды дается описание того, как мужик в мешке носил к реке попов, чтобы утопить их¹.

Особенно ярко композиционный ритм проявляется в бытовых сказках так называемой цепевидной композиции. Так, в сказке «Мена» вначале сообщается о том, что за хороший кисель царь пожаловал мужика тетеркой.

«Пошел от царя домой; идет полем; берегут табун коней. Пастух его спрашивает: „Мужичок, где ты был?“ — „Ходил к царю, носил блюдо киселю“. — „Чем тебя царь пожаловал?“ — „Золотой тетеркою“. — „Променяй нам тетерку на коня“. Ну, променял, сел на коня и поехал.

Вот он едет: берегут стадо коров. Пастух говорит: „Где ты, мужичок, был?“ — „Ходил к царю, носил блюдо киселю“. „Чем тебя царь пожаловал?“ — „Золотой тетеркою“. — „Где у тебя тетерка?“ — „Я ее променял на коня“. — „Променяй нам коня на корову“ (Аф., 3, с. 205).

Затем в сказке следуют эпизоды, в которых рассказывается о том, как мужик последовательно променивал корову на овечку, овечку на свинью, свинью на гуська, гуська на уточку, а уточку на клюшку (Аф., 3, с. 205–206).

¹ Русские народные сказки. Сост. и отв. ред. Э. В. Померанцева. М., 1969, с. 365–370. Далее в тексте: Померанцева. с. ...

Многokратные повторения сходных ситуаций в этой сказке создают четкую композиционную ритмичность.

Еще раз заметим, что композиционная ритмичность наблюдается далеко не во всех сказках и не обязательно во всех их частях. Но там, где она имеется, она повышает художественность сказки, придает ей дополнительную эмоциональную окраску.

Не меньше, а, пожалуй, даже больше, чем композиционная, находит проявление в сказках речевая ритмичность. Однако следует сразу же подчеркнуть, что ритм прозаической (в том числе и сказочной) художественной речи в своей основе принципиально отличен от ритма стихотворной речи. Если в стихотворной речи ритм преимущественно образуется определенным чередованием ударных и безударных слогов в строке, а ритмическими единицами в стихотворной речи являются стопы, то первичными ритмическими единицами прозы являются колонны: «...ритмическим периодом является в прозе именно речевой колон»¹.

Что такое колон? В «Словаре литературоведческих терминов» этот термин определяется так: «Колон (от греч. слова *σολон* — часть тела, элемент периода) — ритмико-интонационная единица звучащей речи: речевой такт, выделенный паузами и обычно объединенный логическим ударением. Понятие колона в артикуляционном плане сближается с понятием „дыхательной группы“ (группа слов, произносимых одним выдохом), в смысловом плане с понятием синтагмы»². Синтагмы «возникают лишь в процессе речи» (Л. В. Щерба). Синтагма — это первичная семантико-синтаксическая и ритмико-мелодическая единица речи, состоящая из нескольких слов.

Ритм прозаической речи создается за счет повторения аналогичных или очень близких друг другу колонов-синтагм, которые произносятся с одинаковой интонацией и отделяются друг от друга

¹ См.: *Томашевский Б. О* стихе. Л., 1929, с. 266.

² *Гаспаров М.* Колон. — В кн.: *Словарь литературоведческих терминов*. М., 1974, с. 139.

паузой. «Основными ритмическими определителями художественной прозы, — пишут М. М. Гиршман и Е. Н. Орлов, — являются слоговой объем колонов-синтагм и акцентная структура межфразовых и внутрифразовых зачинов и окончаний. Кроме них существенную рифмообразующую роль могут играть также количество и расположение ударений в колонах и словоразделы»¹.

Сказанное о ритме художественной прозы вообще полностью распространяется и на сказку. Рассмотрим это не на специально подобранных, а произвольно взятых примерах. В качестве примера возьмем первый абзац из детской сказки первого тома сказок Афанасьева. Приведем этот абзац, выделив в нем колоны. «Жил себе дед да баба. / Дед говорит бабе: /, „Ты, баба, пеки пироги, / а я поеду за рыбой“./ Наловил рыбы / и везет домой целый воз./ Вот едет он и видит: / лисичка свернулась калачиком / и лежит на дороге. / Дед слез с воза, / подошел к лисичке, / а она не ворохнетя, / лежит себе как мертвая. / „Вот будет подарок жене“, — / сказал дед, / взял лисичку / и положил на воз, / а сам пошел впереди/. А лисичка улучила время / и стала выбрасывать полегоньку из воза / все по рыбке да по рыбке, / все по рыбке, да по рыбке. / Повыбросила всю рыбу / и сама ушла». (Аф., 1, с. 3).

Приведенный отрывок в устном произношении разделяется на 24 колона с последовательностью слогов: 7, 6, 8, 8, 5, 8, 7, 10, 7, 4, 6, 8, 9, 8, 3, 4, 6, 7, 10, 14, 8, 8, 8, 7.

Как видим, колоны различаются по количеству слогов. Но ритмичность отрывка все же ощущается. Она создается прежде всего повтором интонации: все колоны отделяются друг от друга паузами и произносятся спокойной повествовательной интонацией с восходящим ударением. Интонационную доминанту составляют колоны, в которых сильное ударение падает на предпоследний слог. Таких колонов в приведенном отрывке — 15 (63%). Близки к ним колоны с ударением на последнем

Гиршман М. М., Орлов Е. Н. Проблемы изучения ритма художественной прозы. — Русская литература, 1972, № 2, с. 110.

слоге. Таких колонов — 7 (29%). И только 2 колона (8%) имеют ударения на предпоследнем слоге.

Ритмичность возникает вследствие того, что часто в рядом стоящих колонах ударения располагаются на одинаковых местах. Так, на предпоследнем слоге стоят ударения в таких колонах, как 1-й и 2-й, 4-й и 5-й, 9-й и 10-й, 11-й и 12-й, 19-й и 20-й, 21-й, 22-й и 23-й. Ударения на последнем слоге имеют 14-й и 15-й, 17-й и 18-й смежные колоны. Ритмичность усиливается еще тем, что иногда у рядом стоящих колонов — одинаковое количество слогов. Так, по 8 слогов имеют 3-й и 4-й, 21-й, 22-й и 23-й колоны. Почти одинаковое количество слогов (6 и 7) у 1-го и 2-го, 16-го и 17-го колонов.

Ритмичность приведенного отрывка несомненна. Однако эта ритмичность не делает повествование однообразным, уныло монотонным. Эту монотонность нарушают постоянные отклонения от средних размеров колонов (6—8 слогов). При этом наблюдается такая закономерность. Колоны с меньшим количеством слогов (3, 4 или 5) произносятся медленнее и оказываются наиболее значительными в смысловом отношении. В них сосредоточены основные «сюжетные» узлы приведенного отрывка, рассказывается о поступках старика: «наловил рыбы» (5 слогов), «дед слез с воза» (4 слога), «сказал дед» (3 слога), «взял лисичку» (4 слога). И наоборот, колоны с большим количеством слогов произносятся убыстренно и передают второстепенные детали содержания. В них рассказывается о лисе: «лисичка свернулась калачиком» (10 слогов), «лежит себе как мертвая» (9 слогов), «а лисичка улучила время» (10 слогов).

Приведем теперь второй абзац из первой волшебной сказки второго тома сборника Афанасьева.

«Живут: двое братовой, робят, /а Иван-дурак ничего./ Вдруг от царя клич: ежели кто сорвет царевнин портрет с дому через столько-то много бревен, /за того ее и взамуж отдаст/. Братья собираются посмотреть, /кто станет срывать портрет. Иван-дурак сидит на печи за трубой и бает: „Братья! Дайте мне каку лошадь, /я поеду посмотрю же“ / — „Э! — взъелись братья на него. / —

Сиди, дурак, на печи; / чего ты поедешь? / людей, что ли, смешить!“ / Нет, от Ивана-дурака отступу нету! / Братья не могли отбиться: / „Ну, ты возьми дурак, / вон трехногую кобыленку!“» (Аф., 2, с. 4).

В данном отрывке ритм менее ощутим, но он все же заметен. Отрывок состоит из 19 колонов, четко разделенных между собою паузами. Основная интонация колонов повествовательная. Ударения в девяти колонах падают на предпоследний и в десятом — на последний слог. Ударения на последнем слоге стоят в смежных 2-м и 3-м, 6-м, 7-м и 8-м, 12-м и 13-м колонах и на последнем слоге — в 4-м и 5-м, 9-м, 10-м и 11-м, 16-м и 17-м. Это, конечно, усиливает ритмичность.

Основное число колонов (15 из 19) имеет количество слогов от 6 до 10. Из них 5 колонов имеют по 9 слогов, 4 — по 8 и 3 — по 6. Некоторые колоны заметно выбиваются из средней слоговой нормы, но это мотивировано особенностями их содержания. Так, после первых двух колонов средней величины (9 и 8 слогов) спокойно-повествовательного содержания / «Живут; двое братовой робят /, а Иван-дурак ничего» / идет сознательно организованный драматически напряженный короткий колон в 5 слогов «Вдруг от царя клич». И после этого идет колон, наоборот, с увеличенным количеством слогов (13), что также его выделяет среди других и по содержанию. Если прежними колонами передавалась речь сказочника-повествователя, то с колона в 13 слогов началась речь героя: «Ежели кто сорвет царевнин портрет с дому».

В приведенной выше сказке речь героев, конечно, несколько расшатывает ее интонационную ритмичность. Однако можно встретиться со случаями, когда речь героев (различные их монологи и диалоги) не расшатывает, а, напротив, усиливает ее интонационную ритмичность. Вот, например, диалог царя с Незнайкой из волшебной сказки А. Н. Корольковой «Незнайка»:

- « — Незнайка, где сад?
- Не знаю.
- Где ты был?
- Не знаю.

- Будет еще сад?
- Не знаю.
- А что теперь делать?
- Не знаю».

(Померанцева, с. 102)

Здесь четыре повторяющиеся интонационно-ритмических единицы, каждая из которых включает один вопросительный и один повествовательный колон с количеством слогов $5 + 3$, $4 + 3$, $5 + 3$, $6 + 3$. Это и создает интонационную ритмичность.

Особенно много ритмичных диалогов в детских сказках о животных. Примером может служить детская сказка «Лисичка-сестричка и волк» (Аф., 1, с. 6). В ней чередование ритмико-интонационных единиц, состоящих из коротких вопросительных и повествовательных колонов, примерно равных по своему объему ($6 + 6$, $3 + 2$, $5 + 6$, $6 + 7$ и $5 + 3$ слогов), создает ярко ощутимую ритмичность.

Итак, можно заключить, что главными ритмообразующими единицами в сказочной речи являются колоны-синтагмы. Ритм в сказке создается главным образом за счет повторения одинаковых или близких друг к другу по объему колонов.

Известно, что в художественной прозе ритмичность достигается и другими приемами и средствами. Среди них важное место, по мнению исследователей, занимают различные повторения и параллелизмы. «Повторение начальных сочинительных или подчинительных союзов, другие формы анафоры и подхватывания слов, грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных конструкций, наконец — наличие нерегулярных звуковых повторов, а также в некоторых случаях тенденция (отнюдь не обязательная!) к выравниванию числа слов, слогов или ударений и к отбору окончаний определенного типа, — пишет В. М. Жирмунский, — создают основу для восприятия художественной прозы как ритмической»¹.

Все отмеченные В. М. Жирмунским приемы способствуют созданию ритмичности в сказочной речи. Примером может служить сказка «За лапо-

¹ Жирмунский В. М. О ритмической прозе. — Русская литература, 1966, № 4, с. 108.

ток — курочку, за курочку — гусочку». Ритмообразующими средствами здесь являются параллелизмы, повторения, соединение колонов-предложений одинаковыми союзами, рифмовка отдельных рядом стоящих колонов и др. Вот лишь некоторые примеры из сказки: «Шла лиса по дорожке и нашла лапоток». «А лисонька ночью встала и забросила свой лапоток». «Ночью лиса припрятала курочку и получила за нее утром гуська». «Покачали головами и разошлись домой». «Приходит в другой дом и просит, чтобы ее курочку посадили к хозяйским гуськам». «Приходит в новый дом, просится ночевать и говорит, чтоб ее гуська посадили к барашкам». «Ночью лисонька украла и барашка, а по утру требует, чтобы за него отдали ей бычка». «Некуда, лисонька! Тесно». «Да много ли нужно мне места! Я сама на лавку, а хвост под лавку». «И курочку, и гуська, и барашка, и бычка». «Хомут не свой, погоняй — не стой!» (Аф., 1, с. 15).

Когда ритмическое начало в сказке проявляется особенно сильно, прозаическая речь может перейти в стихотворную. Возникает фразовик — свободный нерифмованный стих, в котором одна строка от другой отделяется только паузами. Примером может служить сказка «Как у нашей бабушки в задворенке», напечатанная Афанасьевым именно как фразовик. Приведем начало этой сказки.

Как у нашей бабушки в задворенке
Была курочка-рябушечка;
Посадила курочка яичушко,
С полки на полку,
В осиновое дупелко,
В кут под лавку.
Мышка бежала,
Хвостом вернула —
Яичко приломала!

(Аф., 1, с. 101)

Итак, следует сделать вывод, что элементы ритмичности в сказочной речи бесспорны и иногда бывают довольно ощутимы. Однако при этом следует подчеркнуть, что сказки, за редким исключением, не представляют собой сплошь ритмизованной прозы. В одной и той же сказке, как

правило, ритмизованные ее части перемежаются неритмизованными, равносложные колонны перемежаются неравносложными и т. д. В каждой сказке есть места, не имеющие никакой ритмичности. Но это характерно не только для сказочной речи, но и для литературной прозы, в которой прослеживается ритмичность. «Интонационно-синтаксические параллели и другие виды повторов могут присутствовать в художественной прозе не как норма, а как более или менее явная тенденция, причем разные виды повторов беспрерывно сменяют друг друга на протяжении одного и того же текста. Таким образом, в прозе на всех уровнях торжествует непрерывная переменность. Она — в расположении ударных и безударных слогов, и в протяженности фраз и синтагм, и во всех других ритмико-синтаксических и звуковых соотношениях»¹.

Уже отмечалось выше, что в сказке определенную ритмообразующую роль играет рифма. Теперь остановимся на этом вопросе подробнее. Рифма совершенно органична не только для сказки, но и вообще для живой разговорной речи, в которой она часто совершенно не преднамеренна и является следствием синтаксического параллелизма. «Членение речи на синтаксически законченные части и естественно возникавшее интонационное средство их, — пишет Л. И. Тимофеев, — и создавало возможность для развития ритмически функционирующего звукового повтора на концах фраз, то есть рифмы, краесогласия, как ее справедливо называли старинные русские стихотворцы»². Как это ни покажется удивительным, но рифма первоначально возникла не в стихотворном, а именно в прозаическом тексте³.

Поскольку рифма возникла в разговорной речи вследствие синтаксического параллелизма, то вполне естественно, что она была только смежной. «Исторически наиболее древним способом рифмовки, — пишет В. М. Жирмунский, — является объединение

¹ *Краткая литературная энциклопедия.* М., 1971, т. 6, стлб. 301.

² *Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха.* М., 1958, с. 187.

³ См. там же.

созвучной концовкой двух или нескольких смежных ритмических рядов»¹. Только парная (или, точнее, смежная) рифма употребляется и в сказках.

Довольно часто встречаются в сказках точные рифмы. Однако широкоупотребительны в них и рифмы неточные, приблизительные. Неточные рифмы бывают разных видов. В. М. Жирмунский писал: «С точки зрения чисто описательной, можно отметить следующие категории неточных рифм: 1) несовпадения в области согласных при одинаковых ударных гласных (ассонанс); 2) несовпадение ударных гласных при одинаковых согласных (консонанс); 3) несоответствия в числе слогов рифмы (неравносложные рифмы); 4) несоответствия в расположении ударений (неравноударные рифмы). Возможны чистые типы и смешанные»².

Кроме названных видов рифм современный исследователь русского стихосложения отмечает еще такие виды неточных рифм, как: 1) отсечение конечных согласных, 2) различия в конечных согласных, 3) различия в опорных согласных и др.³

Все эти виды неточных рифм встречаются и в сказках. Приведем лишь некоторые примеры. Так, в сказке «Как волки озорничали» из сборника Афанасьева наряду с точными рифмами (озорничали — величали, ловки — головки, близко — низко, окину — покину и щетину — спину) встречаются и различные виды неточных рифм: а) когда в рифмах различные опорные согласные (вертеть — терпеть, объедать — собирать, поливают — поджидают, низящие — землящие); б) рифмы с измененными конечными согласными (Матрен — с Петром); в) рифмы неравносложные с различными опорными согласными (Ермак — натошак) (Аф., 1, с. 27–28).

Большое пристрастие к рифме обнаруживает воронежская сказочница А. К. Барьшникова. В ее сказках «Иван-болтун», «Иван Водыч и Михаил Водыч», «Пышка-говорушка» и «Замороженная девочка Наташа» мы встречаем рифмы и совершен-

¹ Жирмунский В. М. Рифма. Ее история и теория. Пг., 1923, с. 43.

² Там же, с. 73.

³ См.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973, с. 162–163.

но точные (поживают — наживают, бежит — дрожит, хлопает — слопаёт, царстве — государстве) и рифмы разной степени точности (подметает — нагоняет, накормила — спросила, цела — покраснела, играть — плясать, ловить — затворить, игруна — плясуна, меч — плеч, лапках — пятках, старик — говорит, цимбалку — подарку, двор — кол и т. д.)¹.

Колоны с неточными рифмами являются как бы переходными от колонов с точными рифмами к колонам нерифмующимся. Таких нерифмующихся колонов, конечно, в указанных сказках А. К. Барышниковой большинство.

Какую же функцию выполняют рифмы в сказках? Преднамеренные они или непреднамеренные? Конечно, можно отметить в сказках и случаи непреднамеренной рифмовки слов. Однако представляется, что в подавляющем большинстве случаев рифмы в сказках вполне осознанные, преднамеренные и выполняют в них самые разнообразные идейно-художественные функции.

О сказке, как повествовании художественном, нередко свидетельствует уже само ее рифмованное название. Так, в первом томе сборника Афанасьева мы встречаем сказки с такими названиями, как «Лисичка-сестричка», «Старуха-говоруха», «Крошечка-Хаврошечка» и «Сказка о молодце-удальце». Во втором томе этого сборника публикуются сказки «Сивко-бурко», «Свинка золотая щетинка», «Поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что», «Диво дивное, чудо чудное», «Сестрица Аленушка, братец Иванушка» и «Мальчик с пальчик». В третьем — мы находим сказки «Счастье и несчастье», «Сказка о Василисе золотой косе, непокрытой красе, и об Иване-Горохе», «Сказка о серебряном блюдечке и наливном яблочке», «Сказка о Горегоряnine Даниле-дворяnine».

Любит рифмованно называть свои сказки воронежская сказочница А. Н. Королькова. Вот только некоторые из ее сказок: «Сивка-бурка», «Птица-орлица», «Мальчик с пальчик», «Сума, дай ума»,

¹ См.: *Сказки Куприянихи*. Запись сказок, статья о творчестве Куприянихи и комм. А. М. Новиковой и И. А. Оссовецкого. Воронеж, 1937. Далее в тексте: Новикова, Оссовецкий, с.

«Никонец, с того света выходец», «Коза-стрекоза» и «Курка-чебатурка» (Померанцева, с. 108, 117, 210, 222, 334 и др.).

Как известно, в стиле сказок приметное явление составляют различные устойчивые выражения (*loci communes*), которые из одной сказки переходят в другую. Эти *loci communes* также нередко бывают рифмованными. Например: «Ни в сказке сказать, ни пером описать»; «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»; «Баба Яга — костяная нога»; «Конь бежит — земля дрожит»; «Вот мой меч — твоя голова с плеч» и т. п. Эти выражения являются стилистическим украшением сказки.

Особенно большую роль рифмы играют в ритмизации сказочной речи, что подчеркивает ее художественность. В каких же частях сказок чаще всего используется рифма?

Очень широко используется рифма в начальных сказочных присказках, назначение которых настроить слушателя на восприятие удивительного поэтического повествования. Приведем известную присказку волшебных сказок. «Начинается сказка от сивки, от бурки, от вещей каурки. На море, на океане, на острове на Буяне стоит бык печеный, возле него лук толченый; и шли три молодца, зашли да позавтракали, а дальше идут — похваляются, сами собой забавляются: были мы, братцы, у такого-то места, наедались пуще, чем деревенская баба теста! Это присказка, сказка будет впереди» (Аф., 1, с. 292).

А вот присказка детской сказки о животных «Лиса и Кутафей Иваныч», записанной от известного сказочника А. К. Новопольцева: «Жила была лиса, при беседе краса. Такая была при беседе красота, ходила в деревню и обгадила ворота; пошли по гуменью гулять, Кутафей Иваныча поискать. Кутафей Иваныч идет, на плечах саблю несет, хочет лисыньку срубить, ее душу погубить. Лиса его в гости позвала, Кутафеем назвала»¹.

Как уже отмечалось, начальные присказки в сказках встречаются довольно редко. Как правило,

¹ Сказки Абрама Новопольцева. Куйбышев, 1959, с. 207.

сказки прямо начинаются с так называемого зачина, который является экспозицией или завязкой сказочного сюжета. Наблюдения показывают, что зачины представляют собой наиболее ритмизованную часть сказок и, как правило, состоят из колонов более коротких, чем колоны дальнейшей повествовательной части сказок. Эта ритмичность зачинов часто подчеркивается и усиливается наличием в них рифм.

Приведем два типа рифмованных зачинов. «Жил-был Нестерка, было у него детей шестерко; детей-то много, да имения никакого, нечем ему с семьей кормиться, а воровать боится» (Аф., 3, с. 102). «Вот в прежни времена служил солдат двадцать пять лет и выслужил двадцать пять реп — и единой красной нет»¹.

Очень часто рифма встречается и в концовках сказок. Например: «Обвенчались они и стали жить-поживать, добра наживать» (Аф., 2, с. 255); «А Мартынка и теперь живет, хлеб жует» (Аф., 2, с. 53); «Не то чудо из чудес, что мужик упал с небес, а то чудо из чудес, как он туда залез» (Аф., 3, с. 222).

Как правило, рифмованными являются и конечные присказки. Они чаще всего бывают короткими. Например: «Вот и сказка вся, больше сказывать нельзя» (Аф., 2, с. 160); «Вот вам сказка, а мне бубликов связка» (Аф., 2, с. 430); «Сказке конец, а мне меду корец» (Аф., 3, с. 199).

Но встречаются рифмованные конечные присказки и более пространные. Так, например, сказка А. К. Новопольцева «Ивашка Бела Рубашка, Горький Пьяница» заканчивается такой присказкой: «Я там был, да мед-пиво пил; по усу текло, а в рот не попало. Дали мне синь кафтан, а мне послышалось „скинь кафтан!“ Скинул да на кустике повесил, и теперь там висит. А Ивашка стал жить да поживать, да добра наживать, а худо-то проживать. Со спины-то стали горбатеть, а спереди-то стали богатеть» (Новопольцев, с. 23).

¹ Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, с. 254.

Сосредоточение рифм в наиболее ударных в эстетическом отношении местах сказки (в начальных присказках, зачинах, концовках и конечных присказках) лишний раз свидетельствует об их преднамеренности, определенной осознанности их художественных функций.

В сюжетно-повествовательной части сказок рифмы употребляются значительно реже, но все же встречаются. Особенно показательны в этом отношении сказки, записанные от сказочников, тяготеющих к ритмизации и рифмовке повествования. Примером может служить «Царица-волшебница», записанная В. А. Тонковым у С. В. Трухачева.

В повествовательной части этой сказки, в речи сказочника мы встречаем такие и общепринятые и сугубо индивидуальные рифмованные выражения, как «В некотором царстве, в некотором государстве», «а царица под лабазом торговала кислым квасом», «ни в сказке сказать, ни пером описать», «тут царевна поднялась, за науку принялась», «отвели молодых в зал богатый, где живет чорт рогатый», «Невеста жениха забавляет, вином угощает», «Вот проходит ночь, а жених храпит во всю мочь», «Вот стала заря заниматься, царь на ноги подниматься», «Вдвоем молодые сидят, промеж себя говорят», «Тот выпивает и сразу засыпает», «Заря занимается, царь поднимается и идет в светлые светлицы, к красной своей дочке-девице», «Руками махает, силу к себе волшебную зазывает», «А солдат с ними стоит, ничего не говорит», «Подарки все забрал, в ранец к себе поклат», «Закричала царевна, заревела: очень жить захотела», «Солдат ее обогнал, шапку-невидимку снял, в ранец уклал», «Царевну к себе подозвал, подарков ей надавал», «Скатерть расстилает, напитки и наедки поедает»¹.

Очень охотно употребляла рифмы в своих сказках известная воронежская сказочница А. К. Барышникова (Куприяниха). В предисловии к сборнику ее сказок А. М. Новикова и И. А. Оссовецкий писали: «Важной особенностью сказок Куприя-

¹ *Фольклор Воронежской области* / Сост. В. А. Тонков. Воронеж, 1949, с. 181–189.

ними является их ритмичность и рифмованность. Эта особенность проявляется не только в традиционных общих местах, концовках и зачинах и т. д., которые рифмуются и другими сказочниками, но на всем протяжении сказки» (с. 257). Особое пристрастие Барьшниковой к рифме сказалось и в манере пересказывания ею литературных сказок. «Даже в нерифмованной сказке Пушкина, которую Куприяниха несомненно слышала от школьников, а не от отца, — пишут А. М. Новикова и И. А. Оссовецкий, — в ее передаче появляется рифма. „Приходя старик к самому синему морю. Волна возмутилась, золотая рыбка явилась“» (Новикова, Оссовецкий, с. 259).

Рифмы в сказках чаще всего употребляются в речи сказочника-повествователя. Однако следует заметить, что они могут встречаться также и в речи сказочных героев и персонажей. Вот, например, с какими словами в сказке «Поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что» обращается король к стрельцу Федоту: «Ну, Федот! ты у меня молодец, первый в команде стрелец. Сослужил ты мне одну службу — достал оленя золотые рога, сослужи и другую: поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что! Да помни: коли не принесешь, то мой меч — твоя голова с плеч» (Аф., 2, с. 139). В сказке «Ивашка и ведьма» мать говорит сыну: «Ивашечко, Ивашечко, мой сыночек! Приплывь, приплывь на бережочек». А Ивашка просит гусей-лебедей: «Гуси мои, лебедята, возьмите меня на крылья. Понесите меня до батыньки, до матиньки» (Аф., 1, с. 175).

Известно, что в детских сказках герои нередко исполняют какую-нибудь рифмованную песенку. Примером могут служить сказки «Колобок», «Кот, петух и лиса» и многие другие. Не раз повторяясь, эти песенки придают сказке не только речевую, но и композиционную ритмичность, о которой мы говорили ранее.

Когда ритмизованная сказка очень насыщена смежными рифмами, то наблюдается тенденция превращения фразовика в раешный стих. Примером может служить сказка А. К. Барьшниковой «Волк серай, смелай», начало которой мы приведем.

В некотором царстве,
В некотором государстве,
В том,
В котором мы живем,
Под номером седьмым,
Иде мы сядим,
Снег горел, соломой тушили,
Много народу покрушили,
Тем дела не решили.

(Новиков, Оссовецкий, с. 148)

Конечно, далеко не во всех сказках можно наблюдать отмеченные нами ритмичность и стремление к рифмовке, но как тенденция они характерны для многих сказок и в известном смысле подчеркивают их жанровую специфику.

Ритмизация и рифмовка сказочной речи — в большинстве случаев явления, хорошо осознанные и вполне преднамеренные. Это подтверждается и народной пословицей «Хороша песня ладом, а сказка складом». Под «складом» сказочной речи, конечно, понимается в первую очередь ее ритмизация и рифмовка.

Еще раз напомним, что ритм и рифма в сказках специально не изучались. Но уже первые наблюдения показывают, что эти компоненты формы выполняют в сказке, и прежде всего в ее композиции, важные художественные функции. Ритм и рифма повышают поэтичность начальной присказки, которая настраивает слушателя на определенный сказочный лад. Состоящие из более коротких и четких в ритмическом отношении колонов зачины подчеркивают динамику повествования. Элементы ритмичности и рифма придают определенную эмоциональную окраску речи сказочника-повествователя, способствуют характеристике героев и персонажей сказки. Особую поэтичность имеют ритмизованно-рифмованные концовки и конечные присказки.

Стремление к ритмизации и рифмовке речи по-разному проявляется в жанровых разновидностях сказок (в сказках о животных, волшебных и бытовых), у разных сказочников, в каждой конкретной сказке, и это всегда должно учитываться при их анализе.

СТИХ ЧАСТУШЕК

Специфику частушечного стиха составляют особенности ее строфики, рифмы, ритма и метрики. На рассмотрении этих вопросов мы и остановимся.

Как никакие другие жанры русского стихотворно-песенного фольклора частушки имеют совершенно устойчивую строфу. Ею является четырехстрочник, напоминающий собой литературный куплет.

Как известно, традиционные народные песни не имели устойчивых строф. А если и можно говорить о какой-то их строфичности, то надо иметь в виду, что эта строфичность создается на совершенно иных принципах. «Так, например, строфике народных традиционных песен совершенно чужд широко распространенный литературный куплет, который, как правило, имеет перекрестную рифму:

Нелюдимо наше море,
День и ночь шумит оно,
В роковом его просторе
Много бед погребено.

(Н. М. Языков)

Как видно из этого примера, наиболее распространенная литературная строфа состоит из четырех строк разного содержания. В отличие от этого народная песенная строфа имеет в своей основе совсем иные структурные принципы: песни могут иметь различные типы строф, но все они объединяются одним общим признаком, который состоит в том, что внутри строфы имеется повторение тех или других строк»¹.

Частушки же в подавляющем своем большинстве, как и литературные куплеты, состоят именно «из четырех строк различного содержания». По нашему глубокому убеждению, такая строфа в частушке возникла и развилась в известной мере под влиянием литературной поэзии.

Исследование вопроса о происхождении частушки убеждает в том, что этот жанр возник в рус-

¹ Новикова А. М. О строфической композиции традиционных лирических песен. — В кн.: Русский фольклор. Л., 1971, вып. 12, с. 47.

ском фольклоре примерно с середины XIX в. В пореформенные десятилетия частушка получила свое окончательное жанровое оформление.

Возникновение жанра частушки было подготовлено теми процессами, которые совершались в народном песенном творчестве на протяжении целого столетия начиная с середины XVIII в. и особенно — во второй половине XIX в. Эти процессы следующие: а) трансформация традиционной песни; б) проникновение в фольклор песен литературного происхождения и в) возникновение под их влиянием новых народных песен.

Все это привело к тому, что небольшая песенка (в 4, 6, 8, 10 и 12 строк) нового жизненного содержания, сочетающая в себе элементы фольклорной и литературной поэтики в русском песенном фольклоре второй половины XIX в. стала совершенно закономерным явлением.

В 60–80-е годы XIX в. примерно одинаково продуктивными были песенки в 4, а также в 6, 8, 10 и 12 строк. Затем, к концу XIX в. побеждает и в начале XX в. становится преобладающей именно четырехстрочная песенка. Известны многочисленные случаи, когда из многострочных частушек 60-х и 80-х годов (в 6, 8, 10 и более строк) в конце XIX — начале XX в. брались отдельные строчки и на их основе создавались четырехстрочные частушки. Приведем лишь некоторые примеры.

В «Русских народных песнях» П. В. Шейна (1870), в разделе «Хороводные-разводные», напечатана такая 10-строчная частушка:

Уж на что ж это за месяц:
Ночью светит, а днем нет?
И на что это за милый,
Вечер любит, другой нет!
Походочка его у сердечка моего,
Поговорка его у ретивова мово;
Мил на ножку ступает,
Ума-разума пытается,
Мил за ручку крепко жмет,
Поцелуя себе ждет.

Первые четыре строки приведенной песенки затем будут бытовать в качестве самостоятельной частушки.

Уж и што такой за месяц:
Колды светит, колды нет;
Уж и што такой за милой:
Колды любит, колды нет¹.

Пятая и шестая строчки этой песенки вошли в шести- и четырехстрочные частушки, записанные в начале XX в.:

Я скроила, шить не буду,
Положу в коробочку;
Я вовеки не забуду
Милова походочку.
Что походочка ево
У сердечка моево².

Сердце ноет, грудь болит,
Люблю, что милый говорит;
Поговорочка его
Лежит у сердца моего³.

В «Великоруссе» П. В. Шейна опубликована такая десятистрочная частушка, очевидно, записанная в 70-е годы XIX в.

Без меня меня женили,
Я на мельнице был,
Приезжаю я домой,
Поздравляют со женой.

— Ни коснуть ли мне головой,
Да не тряхнуть ли бородой
Для хозяйки молодой? —
Я головушкой коснулся
И кудерьшкам тряхнулся —
И сам себе улыбнулся⁴.

Первые строки приведенной песенки в начале XX в. бытуют в качестве самостоятельной частушки.

Без меня меня женили,
Я на мельнице был.
Приезжаю я домой —
Меня подчуют женой⁵.

Известны также случаи, когда в четырехстрочные частушки трансформировались частушки восьми- и шестистрочные. Причем нередки случаи, когда

¹ Зеленин Д. Песни деревенской молодежи. Вятка, 1903, с. 22.

² Симаков В. И. Сборник деревенских частушек. Ярославль, 1913, № 533.

³ Сборник великорусских частушек / Под ред. Е. Н. Елеонской. М., 1914, № 1128. Далее в тексте: Елеонская, №.

⁴ Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. д. Спб., 1898, вып. 1, с. 169.

⁵ Живая старина, 1906 вып. 3, с. 146.

восьмистрочная частушка вначале трансформировалась в шести-, а затем — в четырехстрочную частушку¹.

Разумеется, далеко не все многострочные частушки трансформировались в четырехстрочные. Многие из них со временем просто забылись. Некоторые же многострочные частушки продолжали бытовать. В отдельных случаях многострочные частушки возникали и в конце XIX — начале XX в. Более живучей и продуктивной из многострочных оказывалась шестистрочная частушка. Так, в сборнике Е. Н. Елеонской, содержащем записи начала XX в. и насчитывающем 6020 частушек, мы находим 95 частушек шестистрочных, 45 — восьмистрочных и 30 частушек, насчитывающих 10 и более строк. В сборнике В. И. Симакова, относящемся к тому же времени, опубликовано 3341 частушка. В том числе: 60 — шестистрочных и 12 в 8 и более строк. Относительная древность многострочных частушек (6, 8, 10 и более строк) этих сборников подтверждается и тем, что многие из них являются «мужскими». Установлено, что поначалу частушки были продуктом именно мужского творчества. Затем постепенно они становятся преимущественно женским жанром.

В советское время практически прекращается создание многострочных частушек. Так, например, в сборнике З. И. Власовой и А. А. Горелова «Частушки в записях советского времени» (1965) из 8230 опубликованных частушек только 15 многострочных. Причем все они возникли, очевидно, в досоветское время. Многие из них — мужские.

Особую форму составляют двухстрочные частушки. По распространенности они занимают второе место после четырехстрочных частушек.

В зависимости от содержания, ритмико-интонационной структуры и характера исполнения (напева) двухстрочные частушки имеют несколько разновидностей.

В сборнике Е. Н. Елеонской, например, публикуются двухстрочные частушки, которые по своему со-

¹ См.: Лазутин С. Г. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960, с. 71—100.

держанию, образности и ритмике напоминают четырехстрочные частушки.

Из колодца вода льется
На меня милой смеется.

(Елеонская, № 352)

Чай пила, баранки ела,
Позабыла, с кем сидела.

(Елеонская, № 363)

Срубил сосны, срубил ели,
Начинаются кадтели.

(Елеонская, № 384)

Наиболее распространенным типом двухстрочных частушек являются так называемые «страдания» (от слова «страдать» — любить). Приведем примеры «страданий»:

Ой, батюшка, наказанье,
Болят сердце от страданья.

(Елеонская, № 3980)

Мне на зорьке было слышно:
Мил страдает, я не вышла.

(Елеонская, № 3959).

От страданья от лихого
Нет лекарства никакого.

(Елеонская, № 3941)

Судя по наблюдениям собирателей, «страдания» стали заметным явлением песенного фольклора в некоторых центральных губерниях России лишь в самом конце XIX в. Первую специальную публикацию «страданий», записанных в Тульской губернии, осуществил в 1906 г. Д. Зеленин¹. В сборнике Е. Елеонской (1914) публикуется довольно большое количество «страданий», записанных в Воронежской, Курской, Саратовской, Тульской, Орловской, Тамбовской, Рязанской, Самарской, Астраханской и Калужской губерниях. В небольшом количестве «страдания» были записаны и в советское время.

¹ См.: Зеленин Д. К. Южно-великорусские страдания. — Этнографическое обозрение, 1906, № 1—2.

Основное настроение «страданий» — минорное. В отличие от четырехстрочных частушек, которые исполняются полуговорком, в характерной звонкой манере (высоком регистре), «страдания» исполняются напевно, в песенном стиле.

«К типу „страданий“, — пишет И. В. Зырянов, — по форме примыкают частушечные двестишия самого разнообразного содержания, с той же парной рифмовкой, бытующие как самостоятельно, так и в составе более полных строф. Тут и приговорки, или присловья, выкрикиваемые за веселым столом, это и пословицы песенного происхождения, это и нескладухи-перевертыши»¹.

Однако следует еще раз подчеркнуть, что основной, определяющей композиционной формой частушки является четырехстрочная строфа. Чем это объясняется? Почему именно четырехстрочник стал доминирующей, а в отдельных случаях даже единственной строфической формой частушек?

Закреплению такой строфы, безусловно, способствовала специфическая песенная форма ее исполнения — определенный музыкальный шаблон, под которым она и исполняется. «Этот музыкальный шаблон, — отмечал П. М. Соболев, — и обуславливает собою то, что подавляющее большинство частушек — четырехстрочные песенки»².

Отчасти это верно. Мы действительно имеем дело с музыкальным шаблоном. В песенном исполнении четырехстрочной частушки повторяются две аналогичные музыкальные фразы. Но ведь музыкальный шаблон отмечается в исполнении частушек и с иным количеством строк: в двухстрочных — одна музыкальная фраза, в шестистрочных — три музыкальные фразы и т. д. Почему все же именно четырехстрочная строфа стала доминирующей и определяющей в частушке? Думается, одним музыкальным шаблоном это полностью объяснить нельзя.

На наш взгляд, народными песенными тради-

¹ Зырянов И. В. Поэтика русской частушки. Пермь, 1974, с. 125.

² Соболев П. М. К вопросу о ритмико-метрической структуре частушек. — В кн.: Художественный фольклор. М., 1927, вып. 2–3, с. 134.

циями, музыкальным шаблоном объясняется не столько возникновение, сколько закрепление и дальнейшее развитие четырехстрочной частушечной строфы. Что же касается ее возникновения, то тут немалую роль выполнила литературная поэзия.

Как известно, песни литературного происхождения стали бытовать в народе уже в XVIII в. Особенно же широкое распространение в народной среде они получили в пореформенное время, в конце XIX — начале XX в., вытесняя традиционные народные песни. Подавляющее большинство этих литературных песен состояло из четырехстрочных куплетов. Они-то и послужили образцом — строфическим шаблоном для всех новых песен этого времени (солдатских, рабочих и др.), а также для нового песенного жанра, каким была частушка.

В образовании жанра частушки проявились, органично слились две стихии: фольклорная (образность, поэтический стиль и т. д.) и литературная (устойчивая четырехстрочная строфика).

Необычайная продуктивность именно четырехстрочной песенки объясняется тем, что она оказалась удачно найденной гибкой формой отражения самого различного жизненного содержания. Четырехстрочная частушка осознается как нечто цельное, совершенно законченное по своему содержанию и художественной форме.

В этом отношении четырехстрочной частушке уступали песенки как с меньшим, так и с большим количеством строк. «Двустипшие, при прочих равных, — писал Д. К. Зеленин, — производит все же впечатление чего-то неполного, недоделанного»¹. И наоборот, в шестистипших, добавим от себя, нередко ощущалась растянутасть, наличие необязательных, а иногда и просто ненужных, лишних строк. Вот примеры таких шестистрочных частушек:

Что ты, мамка, делаешь,
Не за любого отдаешь?
Нелюбой навяжется —
Долог век покажется;
Любой, милой навяжется —
Короче век покажется.

(Елеонская, № 283).

Мне мамаша не велела
С чернобровым знаться,
А я с черными бровями
Не могу расстаться.
Черны брови по природе,
Голубые глаза в моде.

(Елеонская, № 1116)

¹ Зеленин Д. Песни деревенской молодежи. Вятка, 1903, с. 6.

Первые четыре строки каждой из приведенных шестистрочных частушек имеют вполне законченный вид и напоминают собой самостоятельные четырехстрочные частушки. Что же касается их последующих (пятой и шестой) строк, то они начинают новые темы, выражают новый поворот мысли, что является ненужным, лишним.

Мы рассмотрели строфику частушек. Непосредственно со строфикой частушек связаны их рифмы. В. М. Жирмунский отмечал: «С метрической точки зрения, как было сказано, рифма является, с одной стороны, составной частью стиха, совпадая с его окончанием («клаузулой»); с другой стороны она служит объединению строфы, как прием метрической композиции»¹. Сказанное в полной мере относится и к частушке.

Традиционные лирические песни, как правило, не знали рифмы. А если она в них иногда и встречалась, то в отличие от рифм новых песен и частушек не выполняла каких-либо определенных ритмико-композиционных функций, была не преднамеренной, а случайной, стихийно возникшей на основе синтаксического параллелизма строк. Это заметил уже А. Х. Востоков. Говоря о наличии преднамеренных рифм в новейших песнях, он подчеркнул: «Напротив того старинным песнетворцам русским рифмы были незнакомы, ибо ежели у них и попадаются иногда созвучные слова, в конце ли, в середине ли или в начале стиха, то оные не с намерением приисканы, а случайно и непринужденно, так сказать, слились с языка их, — и конечно игривостью своею украшают стих, но все еще не могут названы быть рифмою, в том смысле, в каком мы ныне принимаем сие слово»².

В отличие от традиционных лирических песен рифма в частушках — преднамеренная, художественно осознанная, выполняет важные ритмико-композиционные функции.

Как же возникла рифма в частушке? Каковы ее поэтические истоки? В научной литературе вы-

¹ Жирмунский В. Рифма. Ее история и теория. Пг., 1923, с. 22.

² Востоков А. Опыт о русском стихосложении. Спб., 1817, с. 135–136.

сказаны различные мнения. Одни считают, что рифма в частушке возникла под влиянием литературной поэзии: так, например, М. Н. Сперанский о частушке писал: «Это изделие XIX века, даже его второй половины, несомненно, получившее рифму из нашей литературной формы стиха»¹. Этой же точки зрения придерживается и современный исследователь русского стиха². Другие, напротив, утверждают, что литературная поэзия не оказала никакого влияния на формирование частушечной рифмы и что будто бы последняя целиком выросла на народно-песенных истоках³.

И та, и другая точки зрения, на наш взгляд, являются односторонними, крайними. Изучение материала показывает, что частушечная рифма несомненно продолжает народные песенные и пословичные традиции⁴. Но на ее формирование и развитие значительное влияние оказала и литературная поэзия.

Рифмы частушек довольно разнообразны, среди них много точных, полновесных. Рифмоваться могут все части речи, однако преимущественно слова, относящиеся к одной части речи. Вот примеры рифмующихся глаголов в частушках из сборника Елеонской: лежать — уважать (№ 13), боронила — уронила (№ 77), упала — попала (№ 269). Из сборника Симакова: провожу — положу (№ 17), прошел — пошел (№ 73), вьются — смеются (№ 281). Иногда вся частушка целиком строится на глагольных рифмах, например:

Меня матушка ласкала,
На гулянье не пускала;
Доченька, сбатуешься,
С забавой нацелуешься.

(Симаков, № 135)

Как по улице я шла,
Прокламышю нашла.
Не пилося, не елося,
Прочитать хотелось.

(Елеонская, № 328)

Очень часто в частушках рифмуются существитель-

¹ Сперанский М. Русская устная словесность. М., 1917, с. 141.

² См.: Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1962, с. 125.

³ См.: Зырянов В. И. Поэтика русской частушки. Пермь, 1974, с. 104.

⁴ См.: Лазутин С. Г. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960, с. 123—126.

ные (как и в народных песнях) с суффиксальными окончаниями. Нередко вся частушка строится на рифмовке суффиксальных существительных. Например:

Дроля, дроля, дролечка,
У дроли сера троечка,
Кабы синий пиджачок,
Дроля хороший мужичок.

(Елеонская, № 26)

На тарелочке две вилочки,
Кусочек пирожка;
Пойду, выйду на крылечушко –
Попотчую дружка.

(Елеонская, № 195)

Но в частушках нередко рифмуются (как и в литературной поэзии) и существительные, не имеющие суффиксов. Примеры из сборника Елеонской: человек – век (№ 32), венец – конец (№ 180), борона – сторона (№ 254). Из сборника Симакова: мех – смех (№ 8), каток – платок (№ 377), туман – обман (№ 460). Встречаются случаи, когда вся частушка строится на таких существительных, например:

Я сидела на диване,
Вышивала платок Ване –
Петухами, курами,
Всякими фигурами.

(Елеонская, № 123)

Довольно часто в частушках рифмуются и прилагательные. Вот, например, частушка, целиком построенная на рифмах-прилагательных:

Казачихи бедные,
У них колечки медные,
Брошки оловянные,
Хозява окаянные.

(Елеонская, № 326)

В частушках также можно встретить и рифмующиеся слова других частей речи (местоимений, наречий и др.).

Выше мы приводили примеры рифм, образующихся словами какой-нибудь одной части речи (глаголы, существительные или прилагательные). В этом обнаруживается фольклорная традиция. Однако в частушке, как и в литературной поэзии, могут рифмоваться и слова, относящиеся к различным частям речи. Приведем примеры, в которых рифмуются существительные и глаголы: «мил – полюбил» (Е. 68), «пирог – побереги» (Е. 493), «Васина – скрасила» (С. 40), «грудь – вздохнуть»

(С. 158), «блюду – не буду» (С. 218). Могут рифмоваться существительные и прилагательные: «коротки – щекотки» (Е. 54), «худой – водой» (Е. 236); существительные и местоимения: «ты – сухоты» (Е. 40), «по дну – одну» (Е. 463); существительное и наречие: «тише – Миша» (С. 182), «час – сейчас» (С. 402), «лет – нет» (С. 470) и т. д.

Приведем частушки, в которых встречаются рифмы, образованные словами различных частей речи.

Милая, заветная,
По косе приметная,
Рожку жнет на полосе,
Алеет ленточка в косе.

(Симаков, № 309)

Голубая моя шаль,
До чего милого жаль,
Немолоченая рожь,
До чего милой хорош.

(Елеонская, № 340)

Свой я беленький платочек,
Не носивши, вымыла,
Тебя, миленький дружок,
Не любивши выгнала.

(Елеонская, № 483)

Будет бережку крутому
Над водою выситься.
Будет дролечке худому
Надо мной капризиться.

(Елеонская, № 369)

Наряду с рифмами концевыми в частушках иногда встречаются и так называемые «внутренние рифмы», когда рифмуются отдельные слова внутри строки. Приведем примеры таких «внутренних рифм» из сборника Елеонской: душечка – Ванюшечка; «Сидит Ваня на диване»; «у Володи в огороде»; «Моя матка – лихорадка»; «Пойте, девочки, припевочки»; «Люби, дочка, писаречка»; «Кину, кину кирпичину»; «Не от дела похудела»; «Погодите – не будите»; «Дайте ходу пароходу»; «Я любила – ты отбила»; «Через блюдце слезы льются»; «Брошу косу вдоль покосу»; «У тальянки медны планки»; «Заиграли утки в дудки». Примеры из сборника Симакова: «Дали волю любить Полю»; «Все подружки шьют пальтушки»; «Ты не сватай, сват богатый» и др.

Как правило, внутреннюю рифму в частушке имеет лишь одна строка. Причем эта строка чаще всего бывает первой и нередко выполняет функции единоначатия для ряда вариантов. Иногда же встречаются частушки, в которых внутреннюю рифму имеют две строчки. В таком случае эти рифмы вместе с конечными рифмами служат средством создания выразительной звукописи. Например:

Стоит елочка на горочке
На самой высоте,
Создай, боже, помоложе,
По моей по красоте.

(Елеонская, № 3525)

Экий, милый, терпеливый —
Сердце камень у тебя?
Сидишь с девушкой
беленушкой —
Не взглянешь на меня?

(Симаков, № 450)

Мы остановились на точных рифмах частушек, т. е. таких, в которых звуки полностью совпадают, начиная от ударного слога и до конца слова. Однако в частушке не меньше рифм и неточных, приблизительных.

Характеризуя неточные литературные рифмы, В. М. Жирмунский писал: «Наиболее широкое распространение среди неточных рифм имеют а с с о н а н с ы. Мы различаем в этой группе различные типы несоответствий в области согласных: 1) от с е ч е н и е конечного согласного; 2) выпадение одного из внутренних согласных; 3) чер е д о в а н и е разных согласных на том же месте рифмы; 4) п е р е с т а н о в к а, т. е. расположение одинаковых согласных в измененном порядке»¹. Все виды этих неточных рифм мы находим и в частушках. Однако частушка в создании неточных рифм идет еще дальше литературной поэзии, в этом отношении она оказывается смелее ее. В частушках могут рифмоваться любые слова, лишь бы в них совпадали ударные гласные. Приведем примеры неточных частушечных рифм из сборника Елеонской: «меня — тебя»; «меня — буду я»; «голове — на уме», «туман — вам», «ко мне — по канве», «своя — нельзя», «пропою — попаду», «во косе — стороне», «соборе — доле», «окна́ — ума», «вина́ — меня», «войну — моему», «яровой — домой», и т. д. Неточные рифмы из сборника Симакова: «заря — моя», «дана — тебя», «игру — куплю», «рублей — людей», «гармонь — домой», «оба — года», «молода — ума», «мост — слез», «плута — лица», «мой — привелли» и т. д.

Вот характерные примеры частушек с неточными рифмами:

¹ Жирмунский В. Рифма. Ее история и теория. Пг., 1923, с. 73 — 74.

Как у Шилова угла
Нету счастья никогда;
Когда ветер, когда дождь,
Когда дома долго ждешь.

(Елеонская, № 78)

Поиграй, милый, в тальянку,
Я люблю твою игру,
Изломаешь беломехую, —
Так новую куплю.

(Симаков, № 46)

Таким образом, рифма в частушках иногда бывает очень приблизительная, еле ощутимая. Еще Е. Н. Елеонская верно заметила: «Рифма в частушках не всегда ясная; в большом количестве употребляются рифмы глухие, основанные на очень слабых созвучиях»¹.

Частушки не стремятся к обязательно точной и звонкой рифме, в ущерб смыслу. В них встречаются рифмы точные и приблизительные, звонкие и глухие. Каждый раз их выбор обусловлен самим содержанием частушки. Рифмующиеся слова, как правило (как и в литературной поэзии), являются основными в выражении содержания коротких песенок. «Объединяя одинаковым созвучием два разных слова, замыкающих стих, рифма выдвигает эти слова по сравнению с остальными, делает их центром внимания и сопоставляет их в смысловом отношении друг с другом»².

Как уже можно было заметить в приводимых выше примерах, в частушках употребляются рифмы мужские (с ударением на последнем слоге), женские (с ударениями на предпоследнем слоге) и дактилические (с ударением на третьем слоге от конца). Наиболее распространены в частушках рифмы мужские и женские.

По расположению в строфе частушечные рифмы могут быть смежными (парными) и перекрестными. Парные рифмы имеют несомненную связь с фольклорными традициями. Естественно, только парную рифму имеют двухстрочные частушки.

Ты, милашка, куда едишь,
А меня ты куда денишь?

(Елеонская, № 4405)

¹ Сборник великорусских частушек /Под ред. Е. Н. Елеонской. М., 1914, с. 10.

² Жирмунский В. Рифма. Ее история и теория. Пг., 1923, с. 79.

Страдай, душка, страдай по мне,
Сошью кисет, отдам тебе.

(Елеонская, № 4406)

Однако парная рифма очень широко употребляется и в четырехстрочных частушках. Приведу примеры:

Той деревней стороной
Идут молодчики толпой,
Узеньким прогончиком.
Тальянка с колокольчиком.

(Симаков, № 82)

— Что у девушек за ум!
За одним гоняться двум!
— Что же делать, милый

мой,
Ты обеим нам любой.

(Симаков, № 322)

Иногда все строчки частушки имеют одну рифму, такая рифмовка называется смежной. Например:

Шли мы улицей играли,
Девки двери отворяли,
Шли мы улицей свистали,
Девки спали — услышали.

(Симаков, № 31)

Ты, сирень, сиренечка,
Завяла безо времечка,
Из-за пуста деличка
Пропадает девочка.

(Елеонская, № 2663)

Несомненно под влиянием литературной поэзии возникла и развивалась в частушке перекрестная рифма. Вот примеры такой рифмовки:

Ты в покое, я страдаю,
Ты смеешься, я терплю,
Что за глупая такая
И за что тебя люблю?

(Симаков, № 469)

Напишу царю прошение
Я на гербовом листу,
Чтобы вышло разрешение
Сватать девок по посту.

(Симаков, № 275)

Поначалу в частушках преобладала парная рифма. Но постепенно в ней все больше и больше развивалась рифма перекрестная.

Однако подобрать для частушки четыре рифмы нелегко. Это сможет сделать не каждый. Тем более, что частушки, как правило, сочинялись экспромтом в местах всевозможных молодежных увеселений: во время пляски, танца и т. д. Поэтому в частушке закрепился, если можно так сказать, упрощенный вид перекрестной рифмовки, когда рифмуются только ее четные строчки — вторая и четвертая. Например:

Пуцу в море я колечко,
Пускай тонет глубоко,
Отдадут дружка в солдаты
И угонят далеко.

(Елеонская, № 1457)

Вы гуляйте, кому мало,
А мне, девочке, пора,
Доведи меня, статеечка,
До нашего двора.

(Симаков, № 112)

Такой вид рифмы является в известном смысле промежуточным между рифмой смежной и перекрестной. Если мы будем воспринимать две пары коротких строк частушки как две длинные строки, то перед нами будет рифма смежная. А если за единицу измерения мы возьмем одну короткую строку частушки, то получим рифму, которая частично, так сказать, наполовину, будет напоминать собой рифму перекрестную. Рассматриваемая рифма частушки, на наш взгляд, исторически сложилась под влиянием фольклорных традиций (плясовых, хороводных и других частых песен) и литературной поэзии. Эта рифма стала преобладающей в четырехстрочной частушке. Ее можно считать специфически частушечной рифмой.

Что же касается многострочных, в частности шестистрочных, частушек, то в них чаще всего употребляется парная рифма. См., например: в сборнике Елеонской частушки № 696, 1411, 1479, 1496, 3102, 3286. В сборнике Симакова: № 548, 1079, 1227, 1249, 1304, 1466, 1471, 1506, 1824, 2189, 2776, 2950, 2963, 3054, 3078.

Однако могут встретиться в многострочных частушках и случаи различной комбинации рифм парных и перекрестных. Например, в них может идти вначале четверостишие с перекрестной рифмой, а потом двустишие с парной рифмовкой (Симаков, № 926, 1414, 1636).. Или наоборот, вначале идет двустишие с парной рифмовкой, а затем следует четверостишие с перекрестной рифмой (Елеонская, № 436, 3102).

Интересны частушки и со стороны своей ритмико-метрической организации. Прежде всего здесь необходимо выделить частушки, которые исполняются под пляску, и частушки, которые поются вне связи с пляской.

Стих плясовых частушек, как убедительно показал И. В. Зырянов, — акцентный, тонический. Он основан не на равносложности, а лишь на равноударности строк¹.

Совершенно иную картину представляют собою ритмика и метрика неплясовых частушек, на которых мы остановимся подробнее.

¹ См.: Зырянов И. В. Поэтика русской частушки. Пермь, 1974, с. 92 — 96.

Как и другие песенные жанры фольклора, неплясовая частушка не читается, не декламируется, а поется. Ритм этой частушки в песенном исполнении определяется ее напевом. Рассмотрев ритмику частушек при напевном строе, А. Туфанов пришел к следующим выводам: 1. «Каждую из частушек в ритмическом отношении следует считать равной 32 *chronos protos*. 2. Частушка при исполнении разбивается на два музыкальных предложения (по 2 строчки в каждом), каждое предложение состоит из 4 колен (по 2 в строчке), каждое колено из 2 тактов»¹). Поскольку в напеве ударения слов утрачиваются, то метрическое строение частушек Туфанов определяет как пиррихическое².

Эти заключения А. Туфанова затем были поддержаны, уточнены и развиты П. М. Соболевым³ и Е. В. Гиппиусом⁴.

Однако частушка представляет собой не только музыкальное, но и поэтическое произведение. Отличие ее от традиционной песни в том, что эти ее два начала (поэтическое и музыкальное), объединяясь, не утрачивают и своей относительной самостоятельности. Музыкально-поэтическая двуплановость частушек проявляется уже в самом их создании. В связи с этим Е. В. Гиппиус писал: «Итак, частушка, как особый самостоятельный жанр, качественно отличается от старой хоровой крестьянской песни не только литературными и музыкальными образами, формой текста или характером напева, но и творческим методом, в основе которого лежит принцип творческой кооперации двух различных типов импровизации: музыкально-инструментального наигрыша и — по меткому определению Глеба Успенского — «стишка» (двух- или четырехстишия), различными фольклорными творцами-исполнителями: музыкантом и поэтом. Следова-

¹ Туфанов А. Ритмика и метрика частушек при напевном строе. — Красный журнал для всех, 1923, № 7—8, с. 79.

² См. там же, с. 80.

³ См.: Соболев П. М. К вопросу о ритмико-метрической структуре частушек. — В кн.: Художественный фольклор. М., 1927, вып. 2—3, с. 130—143.

⁴ См.: Гиппиус Е. Интонационные элементы русской частушки. — В кн.: Советский фольклор. Сборник статей и материалов. М. — Л., 1936, № 4—5, с. 97—142.

тельно, в создании частушки скрещиваются две линии художественной традиции, культивируемой двумя различными типами школ: поэтической и музыкальной»¹.

Неодинакова взаимосвязь речевого и музыкального ритмов в традиционных песнях и частушках.

В традиционных протяжных песнях при пении ритмика речевая утрачивается, она всецело подчиняется ритмике напевной. В связи с этим С. Шафранов еще сто лет тому назад справедливо писал: «Текст песни может быть пропет на данной мелодии только вследствие того, что при песенном выполнении в нем сглаживаются ударения, то есть текст вполне подчиняется напеву, между тем как напев слагается вполне самостоятельно, без всякого принорования к ударениям в тексте»².

О том, что в традиционных народных песнях музыкальные ударения не совпадают с речевыми («грамматическими») и что речевые ударения в пении исчезают, говорил и А. А. Потебня. Но он вместе с тем замечает, что «ударение, объединяющее стопу в речи, может сохраняться и в пении, которое в таком случае будет вполне соответствовать произношению»³. И далее он пишет: «Независимость ритмических ударений от грамматических (напр., ко́лодэзь) чаще встречается в старинных песнях, чем в новых»⁴.

Частушка как раз и относится к числу таких новых песен. В ней, как правило, полностью сохраняются речевые ударения. Они совпадают с ее ударениями напевными.

По своей устойчивости связь ритма речи и напева (текста и мелодии) в традиционных песнях и частушках также неодинакова. Традиционные песни, за редким исключением, всегда поются на один мотив: Совершенно другое мы наблюдаем в частушках.

¹ Гиттис Е. Интонационные элементы русской частушки. — В кн.: Советский фольклор. Сборник статей и материалов. М. — Л., 1936, № 4—5, с. 99.

² Шафранов С. О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевом. — Журнал Министерства Народного Просвещения, 1879, апрель, т. II, с. 255.

³ Потебня А. Обзор поэтических мотивов колядок и щедривок. — Русский филологический вестник. Варшава, 1884, т. 11, с. 22.

⁴ Там же, с. 23.

В одной из первых статей о музыкальной стороне частушек мы читаем: «Один и тот же текст частушки по произволу исполнителя поется на разные напевы и в разном темпе»¹. Современный исследователь музыкального фольклора также отмечает эту особенность исполнения частушек. «В разных местах одинаковые тексты могут исполняться на разные напевы, — пишет И. И. Земцовский. — Поэтому частушечные тексты могут свободно и самостоятельно распространяться, — в новом месте их распоят на свой мотив»².

Таким образом, речевой ритм не только сохраняется в частушках, но он является устойчивым, постоянным, тогда как их напевный ритм может изменяться. Поэтому подлежит рассмотрению прежде всего именно речевой ритм частушек. «Искать объяснение ритмического строя частушек в напевах бесполезно по одному тому, что в каждой губернии, а ныне в каждой области существуют разные напевы, с разными мелодиями и разными ритмами»³.

Рассмотрение поэтического ритма частушек — не только возможный, но и необходимый аспект их филологического исследования. «Изучение ритмических структур народной частушки, — пишет известный стиховед А. П. Квятковский, — имеет большое познавательное значение для фольклористов и литературоведов и практическое значение для поэтов»⁴.

Что же представляют собою ритмика и метрика частушек как явлений поэзии?

Основным метрическим размером частушек является хорей. Это признают не только фольклористы-словесники⁵, но и музыковеды⁶. Возражения против этого нельзя признать основательными и убедительными. Так, например, А. П. Квятковский

¹ Дмитриева Е. Замечания о музыкальной стороне частушек. — В кн.: Сборник великорусских частушек. Под ред. Е. Н. Елеонской. М., 1914, с. 505.

² Земцовский И. Русская народная песня. М. — Л., 1964, с. 53.

³ Квятковский А. Ритмология народной частушки. — Русская литература, 1962, № 2, с. 93.

⁴ Квятковский А. Ритмология народной частушки. — Русская литература, 1962, № 2, с. 92.

⁵ См.: Колтакова Н. П. Типы народной частушки. — Русский фольклор. М. — Л., 1956, вып. 10.

⁶ См.: Земцовский. Русская народная песня. М., 1964, с. 53.

намечает новые метрические размеры в частушке, исходя из того, что в ней, по его мнению, не четыре, а две строки. Но с этим никак нельзя согласиться. Конечно, верно то, что в исполнении частушки состоят из двух музыкальных фраз и что между этими фразами всегда имеется большая пауза. Но также верно и то, что каждая из этих музыкальных фраз в свою очередь отчетливо делится на две части, отделяемые друг от друга (правда, меньшими) паузами. В результате текст частушки совершенно отчетливо делится на четыре строки, что подчеркивается ее рифмами (смежными или перекрестными).

Частушка уже в самом начале ее появления и развития была воспринята не как двухстрочник, а как четырехстрочный куплет, по выражению Г. Успенского — «стишок».

По мнению И. В. Зырянова, размер частушек нельзя определять как хореический, так как в частушках наблюдается очень много отклонений от этого размера, связанных с выпадением схемных ударений¹. Но заметим, что таких отклонений мы не меньше находим и в хореических размерах литературных произведений, для обозначения чего и был введен даже специальный термин *пиррихий*².

Хореический размер частушек был подготовлен песенной традицией. Дело в том, что большинство новых народных песен начиная с середины XVIII в. и на протяжении всего XIX в. (под влиянием литературной поэзии) имели хореический размер. В частушках же он получил наиболее отчетливую и яркую форму выражения.

Как показывает изучение материала, подавляющее большинство частушек имеет четырехстопный хорей. При этом в частушках с мужскими и женскими рифмами обязательно сохраняются ударения на третьем и седьмом слогах, т. е. во второй и четвертой стопах. На первом же и пятом слогах (в первой и третьей стопе) они или ослабевают, или исчезают совсем. При этом строчки с мужскими рифмами,

¹ См.: Зырянов И. В. Поэтика русской частушки. Пермь, 1974, с. 88.

² См.: Словарь литературоведческих терминов. Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев, 1974, с. 269.

как правило, имеют семь слогов, а с женскими — восемь. Вот, например, частушки с парными (женскими и мужскими) рифмами:

Бабы хают — я бродяга,	uu/uuu/u
Девки хвалят — работяга,	uu/uuu/u
Бабы хают — я подлец,	uu/uuu/u
Девки хвалят — молодец.	uu/uuu/u

(Симаков, № 279)

А вот частушка с перекрестными (женскими и мужскими) рифмами:

Раньше реченька бежала,	uu/uuu/
Нынче высохла она;	uu/uuu/u
Раньше милочка любила,	uu/uuu/
Теперь бросила меня.	

(Симаков, № 1019)

В частушечных строках, имеющих дактилическую рифму, ударение падает на первый и пятый слоги. Это видно из следующего примера:

Хорошо траву косить,	uu/uuu/
Камушки выкидывать,	/uuu/uu
Хорошо ребят любить,	uu/uuu/
Худо опокидывать.	/uuu/uu

(Симаков, № 181)

Четырехстопный хорей является преобладающим размером не только в четырехстрочных, но и в двухстрочных частушках. Например, в «страданиях» устойчивой является метрическая схема строки uu/uuu/u. Приведем примеры:

Мне не дорог дом богатый,	uu/uuu/u
Дорог милый кудреватый.	uu/uuu/u

(Елеонская, № 4055)

Давай, милка, пострадаем,	uu/uuu/u
Какова любовь, узнаем.	uu/uuu/u

(Елеонская, № 4401)

Иногда встречаются и ямбические частушки. Например:

Прощай, ледок, на весь годок.	u/u/u/u/
По реченьке похожено.	u/uuu/uu
Через ледок разков пяток	u/u/u/u/
У ягодки провожено.	u/uuu/uu

(Елеонская, № 757).

(Елеонская, № 685)

Сидела на скамеечке,
 Я ела карамелички,
 Я ела, улыбалась,
 Сказали — целовалась.

u/uuu/uu
 u/uuu/uu
 u/uuu/u
 u/uuu/u

(Елеонская, № 685)

Можно встретить и такие частушки, в которых употребляются размеры хорейские и ямбические. Например:

Меня тоненьку, молоденьку	uu/uuu/uu	— хорей
Становят под венец,	u/uuu/	— ямб
А мне тоненькой, молоденькой		
Всего шестнадцать лет.	uu/uuu/uu	— хорей
	u/uuu/	— ямб

(Елеонская, № 2037)

Вместе с тем следует подчеркнуть, что все же основным, преобладающим размером частушек является четырехстопный хорей. Эта ритмико-метрическая однотипность частушки делает возможным исполнение огромного количества частушек на какой-нибудь один мотив. В связи с этим И. И. Земцовский пишет: «Частушечных напевов меньше, чем текстов. На одну мелодию поется неограниченное число поэтических текстов. Родство ритмического строения большинства частушек — четырехстрочная строфа четырехстопного хоря — обеспечивает возможность исполнения разных текстов на один напев»¹.

Из всего сказанного в этой главе очевидно, что стих частушки представляет собой довольно своеобразное явление. Не порывая с народными песенными традициями, он в своем возникновении и развитии испытал и значительное влияние литературной поэзии. Это проявилось в строфике, рифме, ритмике и метрике частушек. В свою очередь, стих частушки оказывает влияние на литературный стих (А. Блок, Д. Бедный, В. Маяковский, С. Есенин, А. Твардовский) и др.

Как известно, в русском литературном стихе XX в. неточная рифма употребляется значительно шире, чем в русской поэзии XIX в. Можно предполагать, что это произошло в какой-то мере под влиянием частушки, так как нередко эти литературные рифмы

¹ Земцовский И. Русская народная песня. М. — Л., 1964, с. 53.

очень напоминают собою рифмы частушечные. З. С. Паперный справедливо замечает: «Читая Твардовского, все время встречаешь рифмы, построенные на сближении нетождественных звуков: «ходил — один», «убежит — мужик», «пели — портупее», «руки — старухе», «темень — немец», «по-прежнему — новоприезжему», «великой — липы», «томило — мира», «Сибирь — былль», «норме — в корне», «причалишь — товарищ»¹. Это — типично частушечные рифмы.

¹ См : Паперный З. Поэтическое слово у Твардовского. — *Вопр. литературы*, 1979, № 7, с. 54—55.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение рассмотренных вопросов убеждает в том, что поэтика русского устного народного творчества отличается яркой жанровой спецификой на всех уровнях художественной структуры фольклорных произведений.

Прежде всего отметим, что роль сюжета в различных жанрах фольклора далеко не одинакова. Если в эпических жанрах фольклора сюжет является основным средством выражения содержания, то в лирической песне его значение довольно второстепенное. И это понятно. Главная цель эпического рода поэзии — отразить определенные жизненные явления, показать те или иные события, поступки героев. И в таком случае никак не обойтись без более или менее разработанного сюжета. Напротив, основное назначение лирического произведения не в показе тех или иных событий, а в выражении определенного отношения к ним, в передаче различных чувств, мыслей и настроений. Необходимость сколько-нибудь развитого сюжета в таком случае, естественно, отпадает. Поэтому в лирических произведениях сюжета или вовсе нет, или он значительно ослаблен.

Но если мы сопоставим такие эпические жанры русского фольклора, как сказки и былины, то убедимся в том, что их сюжеты и по своему характеру, и по выполняемым функциям весьма различны. В сказке сюжет более разработан. Он в большинстве случаев включает несколько событий. В былине же сюжет менее развит. В нем, как правило, излагается какое-нибудь одно событие. Различны сказочные и былинные сюжеты и по своим функциям. Главная цель сказки — развлечь, позабавить слушателя. Занимательность — основная черта сказочного сюжета. Наоборот, назначение былинного сюжета — сообщить о каком-то важном событии. Это определяет различия и в самом тоне повествования. Если сказочник о вполне обычном и вероятном стремится рассказать как о необычном и невероятном, то, наоборот, сказитель об явно вымышленном повествует как о совершенно достоверном.

Своеобразны различные жанры фольклора и по своей композиции. В них мы отмечаем разные композиционные приемы и принципы. Особенно отчетливо обнаруживается своеобразие композиции, если мы сопоставим произведения различных родов — эпические, лирические и драматические.

В одних жанрах излюбленными являются одни композиционные приемы, в других — другие. Но даже и тогда, когда в различных жанрах фольклора используется какой-нибудь один композиционный прием, то он выполняет в них далеко не одинаковые функции. Примером может служить прием троекратного повторения, который можно нередко встретить и в былинах, но особенно часто он применяется в сказках. Характерной в этом отношении является сказка «Сивко-бурко», целиком построенная на приеме троекратного повторения. В этой сказке, как и во многих других сказках, прием троекратного повторения служит средством усиления занимательности сюжета, что является главным отличительным признаком жанра сказки.

Иную функцию троекратные повторения выполняют в былинах. Главное назначение героических былин не в создании занимательного повествования, а в отображении значительных жизненных событий, в создании монументальных образов русских богатырей. Достижению этой цели в них служат все композиционные средства, в том числе и прием троекратного повторения. Особенно наглядно это видно в былинах «Илья Муромец и Калин-царь».

Если упомянутые нами троекратные повторения — излюбленный прием сказок и былин, то образный параллелизм употребляется главным образом в лирике. Его назначение — усиление эмоциональности произведения, придание большей поэтичности, образной наглядности выражаемым мыслям и чувствам.

Однако параллелизм в различных жанрах народной лирики имеет свои особенности. В традиционной лирической песне образный параллелизм имеет устойчиво-символический характер: первая параллель — символическая, ей всегда сопутствует вторая, человеческая, параллель какого-нибудь одного строго определенного содержания. Так, если в первой параллели упоминается белая лебедушка и ясный

сокол, то во второй обязательно будут девушка и молодец, невеста и жених.

Такой устойчивый символический параллелизм мы можем встретить и в частушках. Однако чаще всего в них употребляется параллелизм, который мы назвали, в плане противопоставления его параллелизму эмоциональному, устойчиво-символическому, параллелизмом логическим, свободно-поэтическим. Две образные картины в частушках, построенных приемом такого свободно-поэтического параллелизма, сопоставляются друг с другом не по их символической связи, а по реальной, логической аналогии.

В отличие от песенного устойчиво-символического параллелизма, который объединял лишь строго определенные образы и тем самым как-то стеснял, ограничивал творчество, частушечный свободно-поэтический параллелизм позволяет втягивать в параллельные поэтические ряды решительно все образы реальной действительности, что безусловно свидетельствует о новом, более гибком и совершенном художественном методе.

Не менее ярко жанровая специфика фольклорных произведений проявляется и в их поэтическом, языковом стиле, в частности в используемых ими всевозможных образных выражениях — тропах. Прежде всего отметим, что в различных жанрах фольклора далеко не в одинаковой мере употребляются те или иные тропы, что обусловлено особенностями их художественного метода.

В былинах, рисующих важные масштабные события, создаются монументальные образы богатырей, отличающиеся колоссальной силой обобщения. Общему масштабному, монументальному характеру былин вполне отвечает такой художественный троп, как гипербола. Гипербола ни в одном жанре фольклора не употребляется так широко, как в былинах.

Часто употребляемая в былинах гипербола почти не встречается в лирических песнях. Но зато в отличие от былин в них необычайно широко используется символика. Это и объясняется жанровой природой лирической песни, спецификой лирического отражения действительности.

Излюбленные стилистические тропы имеются и у других жанров русского фольклора. Так, напри-

мер, в пословицах и поговорках очень широко употребляются сравнения. Что же касается загадок, то в них доминирующее положение занимает метафора.

Итак, стилистическая специфика различных жанров фольклора прежде всего очень ярко проявляется в том, что в них далеко не одинакова степень употребительности тех или иных тропов. Каждый жанр имеет свои излюбленные тропы.

Но дело не только в этом. Одни и те же тропы в различных жанрах фольклора весьма своеобразны по своему характеру, выполняют в них очень специфические функции. Проиллюстрируем это положение эпитетами.

Во всех песенных жанрах русского фольклора можно встретить эпитеты постоянные (коллективные) и подвижные (индивидуальные), которые могут выполнять функции и изобразительные и выразительные. Однако при этом можно обнаружить и определенную жанровую специфику.

В соответствии с жанровой природой былин их эпитеты выполняют главным образом изобразительные функции. С помощью этих эпитетов в былинах рисуется монументальный образ богатыря («сильный могучий богатырь», у которого «сила богатырская», «грудь широкая»), дается характеристика его верного помощника — коня («богатырский конь» — «круто-ребрый», «резвый»), рисуются предметы богатырского снаряжения («тугой лук», «палица боевая», «сабля вострая»).

В традиционных лирических песнях также можно встретить немало изобразительных эпитетов. Однако следует отметить, что в связи с особенностями жанра наиболее часто в лирических песнях употребляются эпитеты выразительные: «родной батюшка», «родная матушка», «дорогие подруженьки», «миленький дружок», «соколик ясный», «голубчик мой», «моя радость», «лапушка-голубчик», «лебедушка-касатушка» и т. п.

С традиционными лирическими песнями генетически связан жанр частушки. Поэтому вполне естественно, что в частушках мы встречаем многие эпитеты традиционных лирических песен. Но наряду с этими традиционными (коллективными) эпитетами

в частушках употребляется и большое количество новых (индивидуальных) эпитетов. Например: «парнишка городской», «дроля — яблочко садовое», «отчаянная головушка», «милая забавница», «милая фартовая», «милашка, буйный ветер» и т. д. Эти и подобные им эпитеты выражают жанровую специфику частушек, придают им неповторимую оригинальность¹.

Как можно заключить из рассмотрения соответствующих вопросов в пособии, ритмика, метрика и рифма в различных жанрах фольклора (например, в сказках, пословицах и частушках) также довольно специфичны как по своему происхождению и характеру, так и по выполняемым ими функциям.

В заключение хотелось бы отметить, что все рассмотренные в пособии компоненты (уровни) формы в конкретных фольклорных произведениях существуют не изолированно и независимо друг от друга, а находятся в самой тесной взаимосвязи². Причем эта взаимосвязь различных компонентов формы в разных жанрах фольклора очень специфична. В конечном счете она обусловлена спецификой содержания и назначения жанра. Так, Белинский о былинах писал: «Форма народных поэм совершенно соответствует их содержанию»³. Чернышевский, характеризуя народную лирическую песню, отмечал: «Каково ее содержание, такова и форма ее: проста, безыскусственна, благородна, энергична»⁴.

В произведениях каждого жанра мы отмечаем специфическое содержательно-формальное единство, цельную художественную систему. Эта художественная система каждого жанра отличается ярким своеобразием. Проиллюстрируем это положение такими

¹ О специфических функциях гиперболы и сравнения в различных жанрах фольклора см. в кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1975, вып. 3.

² См.: Лазутин С. Г. О взаимосвязи художественных средств языка и композиционных приемов в произведениях фольклора. — В кн.: Поэтика искусства слова. Воронеж, 1978, с. 9—17.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 427.

⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. В 15-ти т. М., 1949, т. 2, с. 298.

значительными жанрами русского фольклора, как сказка и лирическая песня.

Как мы уже отмечали, главный эстетический эффект в сказке достигается неожиданным столкновением обычного и необычного, реального и нереального. Сказанное прежде всего относится к содержательной стороне сказок. Так, в детских сказках о животных различные образы животных (лиса, заяц, медведь, волк и др.) обладают качествами не только животных, но и людей. В волшебных сказках перед нами выступают образы реальные (Иван-царевич, Незнайка, Иванушка-дурачок, царь и др.) и нереальные, фантастические (Баба Яга, Змей, Кощей Бессмертный и др.)¹. В бытовых сказках действуют вполне реальные образы (мужик, солдат, барин и др.), но, попав в совершенно необычные положения и ситуации, они раскрываются перед нами с совершенно необычных (часто очень смешных) сторон. Реальное и нереальное, обычное и необычное мы видим в сюжете и других разновидностях сказки, о чем мы подробно говорили в соответствующей главе пособия.

Столкновение обычного и необычного мы отмечаем также в языке, поэтическом стиле сказок. С одной стороны, сказки создаются на основе живой разговорной речи. Эта живая разговорная речь (с обязательным включением диалектизмов) — в основе речи и повествователя-сказочника и героев сказок. С другой стороны, язык сказок отличаются необычностью, определенная стилистическая украшенность, так называемая сказочная обрядность. В сказках на каждом шагу встречаются такие устойчивые специфически сказочные выражения, как «близко ли, далеко ли», «коротко ли, долго ли», «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», «конь бежит, земля дрожит», «тридевятое царство, тридешатое государство», «ни в сказке сказать, ни пером описать» и т. д.

Сказка — прозаический жанр фольклора. В своей основе ее речь, как и любая проза, не имеет обязательной ритмичности. Однако, как мы отмечали выше, в сказках в большей или меньшей мере

¹ См.: Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974.

всегда отмечается тенденция к ритмичной организации речи. Причем наибольшей ритмизации подвергаются места сказки, наиболее значимые в сюжетно-композиционном отношении — присказки, зачины и концовки.

Все отмеченные нами особенности образов, сюжета и композиции, языкового стиля и ритмической организации сказки находятся в органической взаимосвязи, образуют цельную специфически сказочную художественную систему. Все компоненты содержания и формы этой художественной системы поразному выполняют одну главную функцию — они подчинены одновременному выражению обычного и необычного, что служит достижению эффекта удивительного. Соединение обычного и необычного мы видим, например, и в развернутом сказочном сюжете, и в кратчайшей сказочной конечной стилистической формуле «Я там был, мед, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало».

Нечто противоположное сказке по своей художественной системе представляет собой лирическая песня.

Как мы уже отмечали ранее, главное содержание народных лирических песен составляют не отраженные в них события и факты, а выражаемые ими всевозможные мысли, чувства и переживания. Этими особенностями содержания и назначения традиционных лирических песен обусловлены особенности их композиционных форм (монолог, диалог, песни-повествования, песни-описания, песни-схемы «описательно-повествовательная часть + монолог или диалог»), различные композиционные приемы и принципы (образный параллелизм, ступенчатое сужение образов, цепочная связь картин и др.). Их главное назначение не изображать, а выражать.

Эту же роль в лирических песнях выполняют и различные стилистические средства (символы, эпитеты, сравнения, уменьшительные суффиксы), и явления поэтического синтаксиса (повторы, восклицания, риторические вопросы и др.). Они, конечно, имеют и изобразительное значение, но их главная функция — эмоционально-выразительная.

Особенность развития лирического содержания в песне выражается в том, что ее поэтический материал, различные образы, выражаемые мысли

и чувства раскрываются, идут в ней, как правило, по линии все большей и большей конкретизации. Песня развивается в направлении максимального усиления ее идейно-эмоциональной выразительности.

Как мы уже отмечали в специальной главе, этой цели (максимальной конкретизации содержания) в песне служат и ее композиционные формы (монолог, диалог, песни-повествования, песни-описания и песни-схемы «описательно-повествовательная часть + монолог (диалог)» и общие принципы ее композиционного построения (образный параллелизм и ассоциативно-цепочная связь картин), и частные приемы композиции (ступенчатое сужение образов, выделение единичного из многих и др.).

Этим же целям развития песни по линии все большей конкретизации ее содержания и максимального усиления ее эмоциональной выразительности служат и ее поэтический язык, различные средства и приемы ее языкового поэтического стиля. Особенно наглядно это проявляется в характере употребления синонимов. Как правило, синонимы в песне употребляются не отдельно, не по одному, а попарно или более. Причем при этом наблюдается такая закономерность. Синонимы следуют друг за другом в направлении все большей конкретизации выражаемого ими содержания. Второй синоним, как правило, конкретизирует значение первого синонима, а если есть третий синоним, то он уточняет содержание второго и т. д. Выражаемые эмоции в таком случае от одного синонима к другому все более и более углубляются. Например:

Мил, отрада, радость мой,
Сиз голубчик дорогой.

(Киреевский, № 1261)

Конкретизации выражаемого содержания, выделению какого-то качества предмета и сообщение о нем в самом конце стиха служит в народных песнях и постпозитивное употребление прилагательных, т. е. постановка их не перед существительными, к которым они относятся, а после них. Например:

Из-за лесу, лесу темного
Поднималась туча грозная.

(Шейн. Великорусс, № 842)

По наблюдениям И. А. Оссовецкого, стремлением к усилению эмоциональной окраски выражаемого содержания в народных лирических песнях обусловлена и такая закономерность в синтаксическом расположении словарного материала, когда вначале идет слово без суффикса и эпитета, потом то же самое слово выступает с суффиксом, и, наконец, оно идет с тем или иным эпитетом¹. Например

Вы леса ль, мои лесочки, леса мои темные!

(Киреевский, № 1578)

Вы кусты ль, мои кусточки, кустики ракиковы!

(Киреевский, № 1578)

Взаимосвязь между композицией и поэтическим стилем в народных лирических песнях настолько тесная, что одно и то же явление одновременно может входить и в композицию, и в поэтический стиль. Это, например, относится к параллелизму и обращениям, которые могут выступать и как приемы поэтического синтаксиса, и как средства, принципы композиционной организации песни.

Мы рассмотрели сказки и лирические песни. Но следует сказать, что единую своеобразную художественную систему представляет собой также поэтика и других жанров русского фольклора: былин, баллад, частушек, народных драм, пословиц, поговорок и загадок.

Таким образом, в каждом жанре и его конкретных произведениях перед нами не сумма отдельных мотивов и образов, средств и приемов, а цельная художественная система. Причем в каждом жанре эта система специфическая. Каждый фольклорный жанр обладает своей неповторимой художественной системой. По справедливому замечанию Б. Н. Путилова, «...поэтика фольклора всегда жанрово обусловлена и жанрово реализована. До известной степени она жанрово замкнута»². Это, конечно, не исключает

¹ См.: *Оссовецкий И. А.* Стилистические функции некоторых суффиксов имен существительных в русской народной лирической песне. — Труды Института языкознания АН СССР, 1957, т. 7, с. 484.

² *Путилов Б. Н.* Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории. — В кн.: *Фольклор. Поэтическая система.* М., 1977, с. 16.

возможности взаимодействия жанров, что и наблюдается на практике, особенно в периоды возникновения и формирования того или иного жанра или, наоборот, его угасания и разрушения.

Все сказанное позволяет сделать студенту некоторые рекомендации методологического и методического порядка.

1. При рассмотрении поэтики отдельных фольклорных произведений или в целом взятых жанров необходимо как можно глубже раскрывать их жанровую специфику.

2. Анализируя произведение в единстве формы и содержания, необходимо иметь в виду, что различные компоненты художественной формы находятся в самой тесной взаимосвязи. А вся в целом взятая форма самым тесным образом связана с содержанием произведения и в конечном счете обусловлена этим содержанием. Анализ художественной формы должен быть не самоцелью, а должен служить наиболее глубокому постижению содержания отдельного фольклорного произведения или целого фольклорного жанра.

3. И, наконец, последнее. Не следует забывать о том, что поэтика фольклора (как, впрочем, и его содержание) очень устойчива, но в то же время она не является окостеневшей и совершенно неизменной. Поэтому одной из важнейших задач современной советской фольклористики является разработка вопросов исторической поэтики фольклора, и прежде всего — исследование исторических изменений поэтики отдельных фольклорных жанров. Простейшие, частные вопросы исторической поэтики русского фольклора на ограниченном фактическом материале могут исследоваться также студентами в их курсовых и дипломных работах.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Исследования по поэтике сказок

Андреев Н. К. Обзор русских сказочных сюжетов. — В кн.: Художественный фольклор. М., 1927, вып. 2—3.

Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.

Аникин В. П. Искусство психологического изображения в сказках о животных. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1969, вып. 2.

Аникин В. П. Гипербола в волшебных сказках. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1975, вып. 3.

Аникин В. П. Русская народная сказка. М., 1977.

Бахтина В. А. Русская сказка о животных и аллегория. — В кн.: Современные проблемы фольклора. Вологда, 1971.

Бахтина В. А. Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных. Саратов, 1972.

Бахтина В. А. Время в волшебной сказке. — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975.

Белинский В. Г. О народных сказках. — Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954.

Богатырев П. Г. Изображение переживаний действующих лиц в русской народной волшебной сказке. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1969, вып. 2.

Волков Р. М. Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки. Одесса, 1924, т. 1.

Волков Р. М. К вопросу о сказочной обрядности русской народной сказки. — Труды Одесского гос. ун-та, сб. филол. фак-та, 1940, т. 1.

Волков Р. М. Русская сказка. К вопросу о роли сказочника в создании сказочной обрядности. — Научн. зап. Одесского пед-института. 1941, т. 4.

Ведерникова Н. М. Контаминация как творческий прием в волшебной сказке. — В кн.: Русский фольклор. Л., 1972, вып. 12.

Ведерникова Н. М. Антитеза в волшебных сказках. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1975, вып. 3.

Ведерникова Н. М. Эпитет в волшебной сказке. — В кн.: Эпитет в русском народном творчестве. М., 1980.

- Герасимова Н. М.* Пространственно-временные формулы русской волшебной сказки. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1978, вып. 18.
- Горький М.* О сказках. — Собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 25, 27.
- Елеонская Е. Н.* К вопросу о возникновении и сложении сказок. — Этнографическое обозрение, 1907, № 1.
- Евгеньева А. П.* Сочетание «жили-были» в сказочном зачатке. — В кн.: Памяти академика Л. В. Щербы. Сб. статей. Л., 1951.
- Лазутин С. Г.* Поэтика удивительного в сказках. — В кн.: Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1973.
- Лихачев Д. С.* Замкнутое время сказки. — В кн.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.
- Медриш Д. Н.* Слово и событие в русской волшебной сказке. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1974, вып. 14.
- Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки. — В кн. Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, вып. 14.
- Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958.
- Никифоров А. И.* К вопросу о морфологическом изучении народной сказки. Сборник в честь академика А. И. Соболевского. Л., 1928.
- Никифоров А. И.* Мотив, функция, стиль и классовый рефлекс в сказке. — В кн.: Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934.
- Померанцева Э. В.* Русская народная сказка. М., 1963.
- Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
- Пропп В. Я.* Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969.
- Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. Избр. статьи. М., 1976.
- Рошияну Н.* Традиционные формулы сказки. М., 1974.
- Савушкина Н. И.* Изображение внутреннего мира человека в русской социально-бытовой сказке. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1969, вып. 2.
- Савушкина Н. И.* Гиперболизация в социально-бытовых сатирических сказках. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1975, вып. 3.
- Савушкина Н. И.* Эпитет в бытовой сказке. — В кн.: Эпитет в русском народном творчестве. М., 1980.
- Сравнительный указатель сюжетов.* Восточнославянская сказка. Л., 1979.
- Тарасенкова Е. Ф.* Жанровое своеобразие русских народных сатирических сказок. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1957, вып. 2.
- Тудоровская Е. А.* О классификации волшебных сказок. — Советская этнография, 1965, № 2.
- Тудоровская Е. А.* О структуре волшебной сказки. — В кн.: Русский фольклор. Л., 1972, вып. 13.
- Шкловский В. Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. — В кн.: Поэтика. Пг., 1919.
- Эпитет* в русском народном творчестве. М., 1980.

Исследования по поэтике былин и исторических песен

Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М. — Л., 1947.

Акимов Т. М. Структура былинного цикла о Садко. — В кн.: Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1973.

Акимов Т. М. Исследования о поэтике былин в последние десять лет. — В кн.: Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1977, вып. 4.

Аникин В. П. Изменение и устойчивость традиционного языкового стиля и образности в былинах. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1974, вып. 14.

Астахова А. М. Вопросы поэтического стиля. — В кн.: Астахова А. М. Былины. Итоги и проблемы изучения. М. — Л., 1966.

Астахова А. М. Былинный эпос. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Т. 2, кн. 1. М. — Л., 1955.

Белинский В. Г. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. — Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5.

Богатырев П. Г. Функции лейтмотивов в русской былине. — В кн.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

Блажес В. В. Содержательность художественной формы русского былевого эпоса. Свердловск, 1977.

Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной поэзии и искусства. Т. 1. Русская народная поэзия. СПб., 1861.

Веселовский А. Н. Из введения в историческую поэтику. — В кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

Веселовский А. Н. Из истории эпитета. — В кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

Веселовский А. Н. Эпические повторения как хронологический момент. — В кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

Волков Р. М. К проблеме варианта в изучении былин. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1957, вып. 2.

Гильфердинг А. Ф. Олонечкая традиция и ее народные рапсоды. — В кн.: Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. В 3-х т. 4-е изд. М. — Л., 1949—1951.

Горелов А. А. Диффузия элементов устно-поэтической техники в Сборнике Кирши Данилова. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1974, вып. 14.

Евгеньева А. П. О языке былин. — Русский язык в школе, 1940, № 1, 4.

Евгеньева А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII — XX вв. М. — Л., 1963.

Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923.

Коргузалов В. В. Структура сказительской речи в русском эпосе. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1960, вып. 5.

Квятковский А. Метрика русского народного стиха. — Литературный критик, 1940, № 5—6.

Кори Ф. Е. О русском народном стихосложении. Былины. СПб., 1897, вып. 1.

Литвин Э. С. О некоторых художественных особенностях русской народной исторической песни. — В кн.: Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958.

Лазутин С. Г. Композиция былин. — В кн.: Поэтика литературы и фольклора. Воронеж, 1981.

Лихачев Д. С. Эпическое время былин. — В кн.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

Миклошич Фр. Изобразительные средства славянского эпоса. — В кн.: Древности. Труды славянской комиссии Московского археологического общества. М., 1895, т. 1.

Неклюдов С. Ю. Время и пространство в былине. — В кн.: Славянский фольклор, 1972.

Петров Г. А. Противопоставление персонажей в былинах. — В кн.: Вопросы жанров русского фольклора. М., 1972.

Плисецкий М. М. О стилях героического эпоса различных эпох. (Поэтика как средство исторического приурочения эпических произведений). — В кн.: Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958.

Позднеев А. В. Общие места и «перенесения» в былинах. — В кн.: Проблемы истории литературы. Труды кафедр сов. и рус. литературы Мос. гос. заоч. пед. ин-та. М., 1964.

Проп В. Я. Язык былин как средство художественной изобразительности. — Уч. зап. ЛГУ. Серия филолог. наук, 1954, вып. 20, № 173.

Проп В. Я. Русский героический эпос. Л., 1955.

Путилов Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI вв. М. — Л., 1960.

Путилов Б. Н. Искусство былинного певца (Из текстологических наблюдений над былинами). — В кн.: Путилов Б. Н. Принципы текстологического изучения фольклора. М. — Л., 1966.

Селиванов Ф. М. Былинные *Loci communes* в песне об Иване Грозном и сыне (сыновьях). — Вестник Московского университета, 1964. Серия 7. Филология, журналистика, № 2.

Селиванов Ф. М. К вопросу об изображении времени в былинах. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1976, вып. 16.

Селиванов Ф. М. Поэтика былин. М., 1977.

Селиванов Ф. М. Гипербола в былинах. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1975, вып. 3.

Селиванов Ф. М. Сравнение в былинах. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1975, вып. 3.

Селиванов Ф. М. Эпитет в былине. — В кн.: Эпитет в русском народном творчестве. М., 1980.

Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. — В кн.: Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958.

Соколова В. К. Некоторые приемы характеристики образов в исторических песнях. — В кн.: Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958.

Соколова В. К. Русские исторические песни XV—XVIII вв. М., 1960.

Ухов П. Д. Из наблюдений над стилем сборника Кириши Данилова. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1956, вып. 1.

Ухов П. Д. Типические места (*Loci communes*) как средства паспортизации былин. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1957; вып. 2.

Ухов П. Д. Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации и создания образов. — В кн.: Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958.

Ухов П. Д. Атрибуции русских былин. М., 1970.

Чичеров В. И. К проблеме исторической и жанровой специфики русских былин и исторических песен. — В кн.: *Чичеров В. И.* Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959.

Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.

Исследования по поэтике лирических песен

Автамонов Я. А. Символика растений в великорусских песнях. — ЖМНП, 1902, № 8, 11, 12.

Акимова Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966.

Акимова Т. М. Очерки истории русской народной песни. Саратов, 1977.

Алиева А. И., Астафьева Л. А., Гацак В. М., Кирдан Б. П., Пухов И. В. Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен. — В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977.

Артемченко Е. Б. Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации. Воронеж, 1977.

Астафьева Л. А. Символическая образность как средство психологического изображения. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1974, вып. 14.

Белинский В. Г. О народной поэзии. Статья 4-я. — Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5.

Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в выражении поэтического стиля. — В кн.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940.

Водарский В. А. Символика великорусских народных песен. — Русский филологический вестник, 1914, № 1; 1915, № 1, 2; 1916, № 1—4.

Востоков А. Опыт о русском стихосложении. Спб., 1817.

Гольберг М. Я. Проблемы народно-песенной стилистики в работах А. А. Потебни. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1963, вып. 8.

Добролюбов Н. А. О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах. — Полн. собр. соч. М., 1934, т. 1.

Добровольский Б. М. Цепная строфика русских народных песен. — В кн.: Русский фольклор. М., 1966, вып. 10.

Еремина В. И. Об основных этапах развития метафоры в народной лирике. — Русская литература, 1967, № 1.

Еремина В. И. Повтор как основа построения лирической песни. — В кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.

Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978.

Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.

Земцовский И. И. О взаимосвязи текста с напевом русской протяжной лирической песни. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1960, вып. 5.

Карпов В. Технические приемы творчества в великорусской лирической поэзии в связи с поэтическими мотивами. — Этнографическое обозрение, 1898, № 3, кн. 38.

Колтакова Н. П. О некоторых изобразительных средствах народной лирической песни. — В кн.: Русская народная поэзия. Фольклористические записки Горьковского университета, 1961, № 1.

Колтакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М. — Л., 1962.

Колтакова Н. П. Варианты песенных зачинов. — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М. — Л., 1966.

Кравцов Н. И. Поэтика русских народных лирических песен. Ч. 1. Композиция. М., 1974.

Кравцов Н. И. Сравнение в народных бытовых лирических песнях. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1975, вып. 3.

Кравцов Н. И. Эпитет в лирических бытовых песнях. — В кн.: Эпитет в русском народном творчестве. М., 1980.

Лазутин С. Г. Композиция русской народной лирической песни (К вопросу о специфике жанров в фольклоре). — Русский фольклор. М. — Л., 1960, вып. 5.

Лазутин С. Г. Очерки по истории русской народной песни. Воронеж, 1964.

Лазутин С. Г. Изучение русской традиционной лирической песни в советской фольклористике. — В кн.: Вопросы русской литературы. Львов, 1967, вып. 3.

Лихачев Д. С. Исполнительское время народной лирики. — В кн.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

Лопатин Н. М. Объяснение вариантов песен со стороны бытового и художественного их содержания. — В кн.: Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1956.

Новикова А. М. О строфической композиции народных традиционных лирических песен. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1971, вып. 12.

Оссовецкий И. А. Стилистические функции некоторых суффиксов имен существительных в русской народной лирической песне. — В кн.: Труды Института Языкознания АН СССР, 1957, т. 7.

Позднеев А. В. Эволюция стихосложения в народной лирике XVI — XVIII веков. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1971, вып. 12.

Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914.

Сидельников В. М. Поэтика русской народной лирики. М., 1959.

Соколов Б. М. Экскурсы в область поэтики русского фольклора. — В кн.: Художественный фольклор. М., 1926, вып. 1.

Тудоровская Е. А. К вопросу об изучении поэтики народной песни. — В кн.: Тр. Марийск. НИИ иностр. яз., лит. и истории. Йошкар-Ола, 1955, вып. 7.

Ухов П. Д. О типических местах в русских народных традиционных песнях. — Вестн. Мос. ун-та, 1957, № 1.

Шафранов С. О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами. — ЖМНП, 1879, апрель.

Исследования по поэтике частушек

Аникин В. П. Традиции жанра как критерий фольклорности в современном творчестве (частушки и пословицы). — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1964, вып. 9.

Астафьева Л. А. Сравнение в частушках. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1975, вып. 3.

Астафьева Л. А. Эпитет в частушках. — В кн.: Эпитет в русском народном творчестве. М., 1980.

Власова З. И. О приемах композиции в частушке. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1960, вып. 5.

Гиппиус Е. Интонационные элементы русской частушки. — В кн.: Советский фольклор. М. — Л., 1936, № 4—5.

Елеонская Е. Срадания, пригудки, припевки, частушки. — Этнографическое обозрение, 1910, № 2—3.

Зырянов И. В. Поэтика русской частушки. Пермь, 1974.

Калецкий П. О поэтике частушки. — Литературный критик, 1936, № 9.

Квятковский А. Ритмология народной частушки. — Русская литература, 1962, № 2.

Колтакова Н. П. Типы народной частушки. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1966, вып. 10.

Кретов А. И. К вопросу о символике в современных частушках. — Изв. Воронеж. гос. пед. ин-та. Воронеж, 1956, т. 21.

Лазутин С. Г. Жанровые особенности четырехстрочной частушки. — В кн.: Лазутин С. Г. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960.

Лазутин С. Г. Жанровая специфика частушечных эпитетов. — В кн.: Поэтика литературы и фольклора. Воронеж, 1980.

Орлов О. В. Некоторые художественные особенности народных частушек. — Уч. зап. Новгор. гос. пед. ин-та, 1958, т. 3.

Соболев П. М. К вопросу о ритмико-мелодической структуре частушек. — Художественный фольклор. М., 1927, вып. 2—3.

Туфанов А. Ритмика и метрика частушек при напевном строе. — Красный журнал для всех, 1923, № 7—8.

Исследования по поэтике пословиц, поговорок и загадок

Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957.

Аникин В. П. Эпитет в загадках. — В кн.: Эпитет в русском народном творчестве. М., 1980.

Вознесенский Н. И. О складе или ритме и метре кратких изречений русского народа: пословиц, загадок, присказок и др. Кострома, 1908.

Гербстман А. И. О звуковом строении народной загадки. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1968, вып. 11.

Даль В. И. Напутное. — В кн.: Пословицы русского народа. Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и проч. М., 1957.

Лазутин С. Г. Некоторые вопросы стихотворной формы русских пословиц. — В кн.: Русский фольклор. М. — Л., 1971, вып. 12.

Лазутин С. Г. Метафора в загадках. — В кн.: Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, 1976.

Митрофанова В. В. Ритмическое строение русских народных загадок. — В кн.: Русский фольклор. М.—Л., 1971, вып. 12.

Митрофанова В. В. Русские народные загадки. Л., 1978.

Морозова Л. А. Антитеза в пословицах. — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1975, вып. 3.

Паремнологический сборник. Пословица. Загадка. (Структура. Смысл. Текст)/Под ред. Г. Л. Пермякова. М., 1978.

Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише). М., 1970.

Рыбникова М. А. Загадка, ее жизнь и природа. — В кн.: *Рыбникова М. А.* Загадки. М.—Л., 1932.

Рыбникова М. А. Русские пословицы и поговорки. М., 1961.

Штокмар М. П. Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток. — Звезда Востока, 1965, № 11.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
I. Сюжет и композиция	11
Особенности сказочного сюжета	11
Сюжет и композиция былин	28
Композиция русской народной лирической песни	51
Композиция частушек	75
II. Язык и поэтический стиль	94
Метафоры в загадках	94
Поэтическая символика русских народных лирических песен	110
Эпитеты в частушках	133
III. Ритм, метрика, рифма	148
Ритм, метрика и рифма пословиц	148
Элементы ритмичности и рифма в сказках	163
Стих частушек	181
Заключение	203
Использованная литература	213

СЕРГЕЙ ГЕОРГИЕВИЧ ЛАЗУТИН
ПОЭТИКА РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

Редакторы Т. И. Харламова, Л. П. Чебаевская
Художник В. Бармин
Художественный редактор Н. Е. Ильенко
Технический редактор Н. В. Яшукова
Корректор Е. К. Штурм

ИБ № 3240

Изд. № РЛ-127. Сдано в набор 20.10.80. Подп. в печать 15.04.81.
А-01121. Формат 84 × 108/32. Бум. тип. № 1. Гарнитура плэнтин.
Печать высокая. Объем 11,76 усл. печ. л. 12,07 усл. кр.-отг.
11,42 уч.-изд. л. Тираж 35 000 экз. Заказ 1581. Цена 40 коп.

Издательство «Высшая школа»,
Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного
Знамени Ленинградское производственно-техническое объедине-
ние «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграф-
прома при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136,
Чкаловский просп., 15.

Издательство «ВЫСШАЯ ШКОЛА» выпустит в свет в 1981 г. для студентов-филологов высших учебных заведений следующие учебные пособия:

Бугаенко П. А. Романическая трилогия К. А. Федина: Учеб. пособие. — 6 л. — 30 к.

В книге дается общая характеристика творчества выдающегося советского писателя К. А. Федина, прослеживаются основные этапы его творческого пути и сосредоточивается внимание на романической трилогии — «главной книге». Освещается ее творческая история, типологические и стилевые особенности, композиция, сюжет и язык трилогии. Специальная глава посвящена неоконченному роману «Костер».

Автор широко привлекает неопубликованные материалы, в том числе и свою многолетнюю переписку с писателем.

Для студентов филологических факультетов педвузов.

Гиршман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева: Учеб. пособие. — 6 л. — 30 к.

В учебном пособии, посвященном анализу поэтических произведений А. С. Пушкина («Я помню чудное мгновенье»), М. Ю. Лермонтова («Парус»), Ф. И. Тютчева («День и ночь»), дана оригинальная трактовка специфической природы литературного произведения как органической целостности, на этой основе формируется представление об особенностях идейного содержания и внутренней структуры лирических произведений.

Анализ произведений русской классической поэзии, проводимый на широком историко-литературном фоне, раскрывает их идейно-эстетическую значимость и непреходящую ценность.

Для студентов-филологов педвузов.

Поспелов Г. Н. История русской литературы XIX века (1840—1860-е годы): Учеб. пособие. — 3-е изд., доп. — 30 л. — В пер.: 1 р. 40 к.

В обзорных главах учебного пособия воссоздается литературный процесс 40—60-х годов XIX в. в его целостности и противоречивости. Принцип историзма, пронизывающий книгу Г. Н. Поспелова, определил «многоликость» обзорных глав, включающих суммарную характеристику творчества крупных писателей этого периода, которым в книге отводятся специальные, монографические главы (А. И. Герцен, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, А. Н. Островский и др.).

В пособии дана четкая характеристика теоретических по-

нятий (метод, направление и т. д.), каждая глава заканчивается списком рекомендуемой литературы.

Первое издание пособия было подготовлено издательством МГУ в 1962 г., второе – издательством «Высшая школа» в 1972 г.

Для студентов филологических факультетов университетов.

Соловей Н. Я. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Учеб. пособие. – 10 л. – 45 к.

В пособии дан анализ романа «Евгений Онегин», рассматриваемого как результат всего предшествующего творчества А. С. Пушкина. Автор говорит о кризисе романтического мировоззрения Пушкина, дает представление о первоначальном замысле романа. Анализ некоторых особенностей поэтики романа «Евгений Онегин» (композиция, строфа, соотношение лирики и эпоса) осуществлен в связи со спецификой жанра. Автор уделяет особое внимание центральному образу романа – Евгению Онегину, рассказывает о его эволюции, истории создания.

Для студентов филологических факультетов педвузов.

Уважаемые читатели!

Издательство «Высшая школа» выпускает учебники, учебные и методические пособия, плакаты. Подробнее познакомиться с учебной литературой Вам поможет аннотированный план выпуска литературы на 1981 год (вузы и техникумы), который имеется в книжных магазинах.

Предварительные заявки на книги Вы можете сделать в магазинах Книготорга или потребительской кооперации.

