

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Серия «Из истории мировой культуры»

В. И. ЕРЕМИНА

**ПОЭТИЧЕСКИЙ СТРОЙ
РУССКОЙ НАРОДНОЙ
ЛИРИКИ**



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1978

Ответственный редактор
Д. С. ЛИХАЧЕВ

Валерия Игоревна Еремينا
**ПОЭТИЧЕСКИЙ СТРОЙ
РУССКОЙ НАРОДНОЙ ЛИРИКИ**

*Утверждено к печати
Редколлегией серии научно-популярных изданий АН СССР*

Редактор издательства Е. А. Смирнова
Технический редактор М. Э. Карлайтис
Корректоры Р. Г. Гершинская и Т. Г. Эдельман

ИБ № 7420

Сдано в набор 13.07.78. Подписано к печати 20.11.78. М-31919.
Формат 84×108^{1/32}. Бумага № 2. Гарнитура обыкновенная.
Печать высокая. Печ. л. 5^{3/4}=9,66 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 10.44.
Тираж 28 000. Изд. № 7000. Тип. зак. № 585. Цена 45 к.

Издательство «Наука», Ленинградское отделение
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1
Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

Е $\frac{70202-207}{054(02)-78}$ 60-78

© Издательство «Наука», 1978 г.

ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА

I. Метафора и ее формы

1. Миф и метафора

Методы исследования поэтической метафоры:
психологический, этнографический, исторический. — Миф.
Фазы мифического мышления. — Стадии перехода
от мифа к метафоре. — Внутренняя структура метафоры
в связи с принципами отвлечения, сходства и конкретизации

Русская народная лирическая песня, как правило, не имеет датировок. Неизвестно точно, когда она возникла и как развивалась в ранний период своего существования — до начала ее научных записей. Таким образом, исследователи фольклора лишены непосредственных источников, которые позволили бы им совершенно достоверно проследить развитие тех или иных стилистических особенностей в этом фольклорном жанре. На помощь в данном случае может прийти изучение поэтических форм как отражения определенных этапов в развитии художественного мышления. Для фольклора такое опосредованное решение вопроса возможно прежде всего потому, что индивидуальное сознание не играет в нем решающей роли. Есть и еще одно очень важное обстоятельство, с которым необходимо считаться при эволюционном анализе поэтических форм народной лирики. Оно заключается в том, что поэтические формулы, отражающие определенные стадии в развитии художественного мышления, не являются особенностью только одной народной лирики, а потому степень их распространенности, мера сохранности и специфика проявления могут быть уточнены также путем привлечения близких или аналогичных явлений в других фольклорных жанрах.

Народная лирическая песня — сравнительно поздний фольклорный жанр, и тем не менее она сохраняет следы

глубокой древности. Образы ее во многом переосмыслены, но они дают возможность найти и проследить исторические и познавательные основы ее стилистических категорий. Для того чтобы понять, скажем, с чем связано появление метафоры — этой определяющей в образной системе лирики категории стиля, — необходимо выяснить ее истоки, строй мыслей, непосредственно ей предшествующий. Начало народной поэзии вообще, и лирики в частности, скрыто в поэтическом мышлении, которое находит свое отражение в мифе. По вопросу о мифе и метафоре (акте уже собственно художественного мышления) существует большая литература.

С конца XIX—начала XX в. учение Аристотеля о метафоре, которое господствовало в течение многих веков, было подвергнуто коренному пересмотру. Наметились новые пути исследования поэтической семантики, из которых наиболее значительными оказались три: «психологический», «этнографический» и «исторический».

Психологическое изучение метафоры начинается с работ В. Вундта,¹ который ввел для нее совершенно новый критерий. Если Аристотель выяснил конструктивные особенности связи представлений в метафоре (которые и отличали ее от других тропов), то для Вундта эти особенности внутренней формы метафоры уже существенного значения не имели. Основой метафоры, по теории Вундта, стал акт сознательного переноса значения, иными словами метафорически сближаемые представления стали рассматриваться как заранее обдуманное и строго целенаправленное сопоставление. Эта теория имела одну уязвимую точку — принцип сознательного переноса значения никак не распространялся на языковую метафору. Действительно, трудно предположить, что для метафор «солнце встало», «серп луны» и т. д. оказался бы применим этот новый критерий. Все это прекрасно чувствовал и Вундт, но он стремился сохранить целостность своей системы, а потому он вообще исключил из разряда метафор метафору языковую. Принцип сознательного переноса значе-

¹ *Wundt W. Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Bd 2. Mythos und Religion. 1. T. Leipzig, 1905.* Цитируется по русскому переводу: *Вундт В. Миф и религия. Пер. со 2-го изд. под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. СПб., 1913.*

ния для метафоры противоречил в значительной степени и символической теории мифа, широко распространенной в Европе в начале XX в. Не случайно поэтому эта теория и не была полностью принята В. Вундтом.

Согласно символической теории, миф был по самой своей сути тождествен поэтическому творчеству, а отдельное мифологическое представление теснейшим образом соприкасалось с поэтической метафорой. Это положение всецело разделялось В. Вундтом: «Нельзя... сомневаться, — писал он, — в тесной связи между поэзией и мифом, равно как и в том, что для самого мифотворческого сознания его творения не просто поэтические выдумки, но реальность».² Но в отличие от символического толкования мифа и метафоры Вундт и поэтическую метафору, и мифологический образ в равной степени считал актами сознательного, разумного мышления.

Самые разные мифологические теории объединяло и примиряло признание «оживляющей силы мифа». Вопрос же о том, откуда это необыкновенное свойство мифического мышления проистекает, впервые был не только поставлен, но и своеобразно решен Вундтом.³

Так родилась его теория мифологической апперцепции, которая своими корнями восходит к его же теории фантазии. В работе «Фантазия как основа искусства» В. Вундт стремился объяснить поэтический образ из мифического мышления, так как «миф принимает за действительность то, что в поэзии признается лишь за простую игру воображения», а действительность везде и всюду предшествует «игре с ее характером подражания».⁴ Мифологическая фантазия не представлялась Вундту какой-то специфической, резко отличающейся от фантазии вообще. Един-

² Вундт В. Миф и религия, с. 21.

³ Ш. Балли видел происхождение метафоры в извечном «несовершенстве человеческого ума», которое состоит в том, что он не способен к абсолютной абстракции, что он не может воспринять идею вне всякой связи с конкретной действительностью (*Bally Charles. Traité de stylistique française. Paris, 1909*). Трудно, однако, согласиться с тем, что подмеченное Ш. Балли свойство человеческого разума, способствующее рождению метафоры, есть просто-напросто «лень мысли и выражения», «недуг ума».

⁴ Вундт В. Фантазия как основа искусства. Пер. Л. А. Зандера. СПб., 1914, с. 2. Эта работа, изданная в русском переводе как самостоятельная, представляет собой первую главу второго тома указанной ранее работы В. Вундта «*Völkerpsychologie...*».

ственным существенным ее отличием оказалось лишь усиленное «проецирование чувств, аффектов и волевых стремлений в объекты, отчего эти объекты и начинают казаться живыми существами». Иначе говоря, мифологическое оживление было признано Вундтом лишь «повышенной степенью всех тех процессов, которые при описании эстетического действия обыкновенно называются „чувствованием“». ⁵ И эстетическое «чувствование», и мифологическое оживление Вундт рассматривает как «модификации более общей функции постижения объекта», которую он и называет апперцепцией. Оживляющее свойство мифа не исчезнет вместе с исчезновением мифического мышления как господствующего. Оно будет продолжать жить в сильно ослабленном виде в любом эстетическом действии в форме олицетворения.

Психологический метод изучения метафоры лег также в основу труда Г. Вернера «Происхождение метафоры», ⁶ задуманного им как выяснение истоков лирики. Лирика понимается Вернером как искусство самонаблюдения: не случайно поэтому происхождение и развитие ее компонентов (метафоры, в частности) исследуется «внутри природы человека». Подготовительными ступенями развития поэтической метафоры Вернер считает образование метафор сначала в умственной, затем в эмоциональной, а потом и в абстрактной сферах. Лирика в этой классификации оказывается принадлежностью эстетической абстракции. Это психологическое схематизирование, однако, одинаково мало что прояснило как в теории лирики, так и в теории метафоры. Вслед за Вундтом Вернер признавал «истинной» только такую метафору, которая подчинена сознательному переносу значения. Образование же всякой «истинной» метафоры Вернер связывал с запретом. Без установленного обычая запрета на слово и подразумеваемый под ним предмет, явление, действие нет и не может быть метафоры. В свою очередь «табу» было бы невозможным, если бы сознание первобытного, «естественного» человека не было метафоричным. Иными словами, «табу» и метафора оказываются взаимно обусловленными — таков один из важнейших выводов работы.

⁵ Вундт В. Миф и религия, с. 44.

⁶ Werner H. Der Ursprung der Metaphor. Leipzig, 1919.

Влияние Вундта ощутимо сказалось и на «Поэтике» Р. Мюллера-Фрейенфельса.⁷ В предисловии к своей книге Мюллер-Фрейенфельс, определяя задачу своего исследования, пишет, что он стремился дать «психологическое обоснование сущности поэзии и производимого ее стилистическими формами воздействия».⁸ Эта задача, однако, выполняется в ходе его исследования не до конца. Вопрос о сущности поэтических форм, о законах поэтического искусства, который так интересовал Вундта и Вернера, уходит для Мюллера-Фрейенфельса на второй план. Исследователь стремится найти обоснование способов воздействия на читателя как поэтического произведения в целом, так и отдельных его стилистических форм. Метафору, метонимию, «украшающий» эпитет Мюллер-Фрейенфельс называет «формами значения» и рассматривает их как художественные средства, которые воздействуют на читателя не через чувственную (звуковую) сторону слова, а через значение. «Формы значения» основаны, по Мюллеру-Фрейенфельсу, на «комплексном» или символическом мышлении и в минуты сильного возбуждения проявляются особенно отчетливо. «Чувство создает связи и комплексы, совершенно чуждые чистой логике. Поэт говорит о радости, весне, юности, употребляя эти слова как тождественные выражения».⁹ Слово, таким образом, способно под влиянием особого чувства получить помимо логического значения, которое всегда ему присуще, еще целый ряд дополнительных значений. Причем эти новые значения возникают в слове не через сопоставление по сходству ассоциаций, а в результате того, что чувство создает символический комплекс. В символе же одно значение не может выступать вместо другого, так как все значения, входящие в этот комплекс, идентичны. Мюллер-Фрейенфельс определяет и цель таких поэтических категорий, как метафора, которая состоит в том, чтобы специфическими эмоциональными качествами укрепить всякое переживание, которое хочет создать автор, в присущем ему настроении».¹⁰

⁷ Müller-Freienfels. Poetik. Berlin, 1914. Цитируется по русскому переводу: Мюллер-Фрейенфельс Р. Поэтика. Пер. с нем. под ред. А. И. Белецкого. Харьков, 1923.

⁸ Мюллер-Фрейенфельс Р. Поэтика, с. 21.

⁹ Там же, с. 179.

¹⁰ Там же, с. 181.

Нет необходимости, очевидно, более подробно говорить о теории символического мышления Мюллера-Фрейенфельса, чтобы убедиться, что она представляет собой несколько иначе осмысленное учение Вундта о формах апперцепции.

Вундт исключал предположение, что в самом языке (в воображении говорящих) находится врожденный импульс, способный приводить к ограничению или расширению смысла слов, к «переносу» значений и т. д. Именно потому-то языковая метафора не просто выпала из его схемы, но совсем не вошла в разряд метафор. В отличие от Вундта Ш. Балли противопоставил литературную метафору, которая возникнет в результате сознательных эстетических поисков, метафоре стихийной, языковой. По теории Балли, с самого начала развития речи рождаются языковые метафоры. Их появление связано с инстинктивным стремлением человеческого разума к персонификации, к постоянному одушевлению природы.

Лингвистической метафорой много занималась также Г. Конрад.¹¹ Изучая метафору языка, Г. Конрад, естественно, не могла принять принцип сознательного переноса значения. Законы образования языковой метафоры произвольны в такой же степени, как и законы создания сложных художественных шедевров. Конрад показывает, что до сих пор нет сколько-нибудь удовлетворительной теории комического, но есть пьесы Аристофана, Плавта, Мольера и др., каждая из которых создана на основании своих приемов комического. Нет, однако, уверенности в том, что схема этих приемов, их негласные правила могли бы быть раскрыты каждым из этих авторов с академической точностью. Кроме общих правил структуры сонета или комедии есть еще произвольные индивидуальные правила, потому-то и нельзя объяснить любое движение языка или индивидуальной манеры автора как строго целенаправленное и заранее обдуманное. Факты произвольности многих явлений языка и поэзии не нашли еще глубокого объяснения в книге Г. Конрад. Балли, Конрад и другие скорее интуитивно почувствовали, чем доказали (и к тому же только в области языковых явлений), ограниченность принципа сознательного переноса значений для метафоры. Психологи-

¹¹ *Konrad Hedwig. Etude sur la métaphore. Paris, 1939.*

ческий метод тем не менее сыграл очень важную роль в деле изучения одной из важнейших и наиболее сложных категорий стиля — поэтической метафоры. Прошло время, и как это ни парадоксально, именно психологам путем многочисленных экспериментов со всей убедительностью удалось доказать ошибочность главного «психологического» принципа теории Вундта и его последователей. Абсолютизирование психологического метода изучения метафоры не могло привести к выяснению ее сущности. Привлечение же психологического способа исследования как частного момента дало замечательные результаты. Образовании метафоры — сложного и тонкого процесса деятельности мозга — занимались исследователи павловской лаборатории физиологии высшей нервной деятельности. Один из выводов этих исследований показал несостоятельность понимания метафоры как сознательного переноса значений: «Метафора есть одномоментное сочетание очень отдаленных и возникших в разное время впечатлений внешнего мира. Надо, чтобы весь комплекс сложнейших механизмов мозга позволил им в данный момент объединиться по какому-то едва уловимому признаку. Метафора есть результат генерализирующихся, быстро воспламеняющихся на большом пространстве мозга процессов возбуждения, однако удерживаемых в пределах тонких элементов сходства и не знающих беспорядочного течения высшей нервной деятельности».¹² Одномоментен не только процесс рождения метафоры, но и процесс ее восприятия. Многочисленные опыты для выяснения восприятия метафорических выражений проводились в экспериментальной лаборатории психологии речи. Оставляя в стороне вопрос теории литературы о структуре изобразительных средств, психологи занялись изучением особенностей восприятия метафоры читателем. Опыты показали, что когда человек правильно понимает метафору, он сразу воспринимает в слове признаки, которые характеризуют предмет выражения метафоры. Эти признаки не присутствуют в прямом значении метафорического слова, а устанавливаются по аналогии с ними. Восприятие метафоры,

¹² *Анохин П.* Новое в учении о высшей нервной деятельности. — Лит. газ., 1940, 27 окт., № 54 (ср.: *Мейлах Б. С.* О метафоре как элементе художественного мышления. — В кн.: Труды отдела новой русской литературы ИРЛИ АН СССР, т. 1. Л., 1948, с. 212 и сл.).

таким образом, представляет собой «акт непосредственного переосмысления прямого значения метафорического слова в его соотношении к предмету выражения».¹³ К выводу о мгновенности восприятия метафор пришел также А. В. Бельский при изучении метафорических генетивных конструкций.¹⁴

Современные психологи доказали, таким образом, что метафора рождается одновременно и воспринимается непосредственно. Работы психологов подводят к заключению, что переносный смысл присущ только готовой поэтической метафоре, переноса же как действия, процесса создания нет. Теория мгновенности рождения метафоры может иметь большое значение не только для осмысления народной поэзии, но и для целого ряда явлений книжной поэзии.

Что же касается метафор языковых, то здесь приходится считаться с замечанием А. В. Бельского об условности их переносного значения, так как семантическая природа прямого и «переносного» значения в языковой метафоре ничем не отличаются друг от друга. Нет в ней также и противопоставления нового значения прямому, как это всегда бывает в поэтической метафоре.

Психологическое направление в изучении поэтики, то есть учение, которое отождествляло закономерности искусства с законами «развития человеческого духа», имело важное значение для своего времени. Оно подготовило почву для существенных наблюдений, объяснивших не только сущность метафоры, но и процесс ее восприятия.

В конце XIX—начале XX в. интерес к вопросам поэтики был всеобщим и разносторонним. Происхождение искусства и более частные проблемы генезиса и развития отдельных стилистических категорий начали ставиться и под влиянием этнологических исследований культуры и искусства народов, которые находились в то время на примитивной ступени своего развития. Строились всевозможные гипотезы о дальнейших модификациях тех или иных художественных представлений. Первобытным мышлением занимались в это время такие крупнейшие иссле-

¹³ Никифорова О. И. Восприятие метафоры. — Учен. зап. 1-го Моск. гос. пед. ин-та иностр. яз., 1954, т. 8, с. 304.

¹⁴ Бельский А. В. Метафорическое употребление существительных. — Там же, с. 286 и сл.

дователи, как Э. Тэйлор, Д. Фрезер и многие другие. Направления их исследований были различны, выводы несходны, но тем не менее их роднит между собой понимание психики «естественного» человека как очень примитивной, но в основе своей аналогичной современной. Иначе подошли к изучению «первобытного» мышления Э. Кассирер, К. Прейс и Л. Леви-Брюль.¹⁵ Они доказывали, что мышление «первобытных» людей направлено по особым, только ему присущим путям. Этот особый, свойственный «первобытному» сознанию способ «дологического» (по определению К. Прейса) мышления был назван Л. Леви-Брюлем пралогическим, или мистическим. Терминология Леви-Брюля грешит двусмысленностями, а потому требует расшифровки. Прежде всего нужно сказать о выражении «первобытный» в применении к человеку или народу. Леви-Брюль в предисловии к русскому изданию своей книги указывает, что этот термин является условным и ни в коем случае не должен пониматься буквально. «О первобытном человеке в строгом смысле слова, — пишет Леви-Брюль, — мы ровно ничего не знаем. Поэтому следует иметь в виду, что мы продолжаем пользоваться словом „первобытный“ потому, что оно уже вошло в употребление, что оно удобно и что его трудно заменить. Этим термином, однако, мы обозначаем просто то, что немцы называют „естественные народы“ (Naturvölker)»,¹⁶ то есть такие народы, как австралийцы, туземцы Андаманских островов и пр. Еще большую неточность содержат два других термина — *prélogique* (то есть «магический») и *mystique* (в понимании Леви-Брюля — синоним слова «естественный») в применении к слову мышление (ментальность). Таким образом, мышление лю-

¹⁵ *Preuss K. Th.* 1) *Religion der Naturvölker.* — *Archiv für Religionswissenschaft*, 1904, Bd 7, S. 232—263; 2) *Religion und Mythologie.* Bd 1—2. Göttingen, 1921—1923; *Lévy-Bruhl L.* 1) *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures.* Paris, 1910. 2) *La mentalité primitive.* Paris, 1922. — Специфику «дологического» мышления в философии пытался вскрыть Эрнст Кассирер. Он создал законченную систему, философию символических форм, в которой образ, миф и язык рассматривались под единым углом зрения. Символические формы, по Кассиреру, врожденные и неизменные, всецело определяют собой мифологическое мировосприятие как особую область «дологического сознания» (*Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen.*)

¹⁶ *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1930, с. 3.

дей, стоящих на ранней стадии развития, по Леви-Брюлю, естественно, и ориентировано не так, как современное, логическое. Отсюда следует, что «пралогическое и мистическое мышление первобытного человека совершенно иначе, чем наше, представляют себе пространство, время, причинность, случай и т. д. Повинуясь закону сопричастия, оно носит конкретный характер, оно иначе, чем мы, производит операции отвлечения, обобщения и классифицирования. Это убедительно подтверждается анализом языков и систем счисления самых различных туземных племен и народов». ¹⁷ Признавая особую «ориентацию» первобытного мышления, Леви-Брюль, однако, вовсе не утверждал, хотя местами в его книге это и проявляется, что пралогическое мышление — это всеобщий, единственный образ мысли для общества на низшей ступени развития. Эта ранняя стадия мышления, по Леви-Брюлю, объединяет магический и логический способы мышления, которые «не наслаиваются в мышлении низших обществ друг на друга», а отделяются одно от другого, «подобно маслу и воде в сосуде». «То и другое мышление взаимно проникают друг в друга, и в результате получается как бы смесь, составные части которой нам трудно оставлять неразделенными». ¹⁸ Постепенно, с развитием общественных отношений, логический способ мышления совсем вытесняет пралогическое мышление, следы которого сохраняются лишь в форме суеверий или других пережитков.

Книга Леви-Брюля «Первобытное мышление» вызвала много споров у нас и на Западе. Мнения были самые противоречивые. Леви-Брюль имел многочисленных последователей, ни один из которых при анализе способа мышления «примитивных» народов не пошел дальше своего учителя. Под влиянием идей Леви-Брюля (отчасти и под влиянием Вундта) была написана книга Вернера «Происхождение метафоры». Свою теорию генезиса метафоры Вернер подтверждает обширным этнографическим материалом. В пятой главе книги, которая называется «Этнологическое определение зависимости образования метафоры от „табу“», широко использованы данные австралийско-малайской, американской и африканской «культурных областей». Вслед за Леви-Брюлем Вернер пытается обосновать

¹⁷ Там же, с. X.

¹⁸ Там же, с. 71.

особую, нелогическую, направленность ранних форм сознания. Он показывает, что в первобытной культуре отсутствуют все те понятия и представления, которые могли бы быть указаны в качестве подлинных метафор. Образ мыслей «естественного» человека настолько сильно отличается от современного, что логический анализ не в состоянии прояснить здесь что-либо существенное.

Из русских работ наиболее интересны с точки зрения развития теории Леви-Брюля две: статья К. Р. Мегрелидзе «О ходячих суевериях и пралогическом способе мышления (реплика Леви-Брюлю)» (1935)¹⁹ и глава в книге Ю. И. Семенова,²⁰ озаглавленная «Л. Леви-Брюль и проблема эволюции человеческого мышления». К. Р. Мегрелидзе рассматривает суеверия как остатки пралогического способа мышления в современном сознании. Он приходит к выводу, что существуют «объективные условия, которые их поддерживают, и источники, которые их постоянно питают». Развивая эту мысль, исследователь утверждает, что суеверия «имеют реальную основу в объективном составе и строении опыта. Они находят опору прежде всего в таких условиях жизни, где успех человека зависит не столько от его стараний, сколько от чуждых обстоятельств, воздействовать на которые он не в силах».²¹ Эти условия были названы К. Р. Мегрелидзе «условиями судьбы», или «гадательными условиями». К. Р. Мегрелидзе выяснил причины, при которых возможны «возрождения» магического мышления в жизни. Однако такое «возрождение» возможно не только в жизни, но, как явление вторичного порядка, и в поэзии. В дальнейшем мы попытаемся определить, с чем связано сохранение остаточных моментов мифического строя мысли в народной лирике.

Другой советский исследователь первобытного общества Ю. К. Семенов ответил на очень важный вопрос, не затронутый К. Р. Мегрелидзе, — в какой зависимости находится практическая деятельность человека и власть случайности, породившая магический способ мысли. Ю. И. Семенов показывает, что «практическим аналогом магического образа мышления является... магический образ дей-

¹⁹ Мегрелидзе К. Р. О ходячих суевериях... — В кн.: АН СССР — академику Н. Я. Марру. М., 1935, с. 463—464.

²⁰ Семенов Ю. И. Как возникло человечество. М., 1966.

²¹ Мегрелидзе К. Р. О ходячих суевериях..., с. 463—464.

ствия. Подобно тому как магический образ деятельности никогда не мог быть основным и главным видом человеческой деятельности, магический образ мысли никогда не мог быть основным способом человеческой мыслительной деятельности». ²² И только когда магическое мышление теряет свою основу (магический образ действия), оно совсем перестанет существовать. Однако «особые условия», показанные К. Р. Мегрелидзе, способны время от времени, вплоть до современности, «возродить» утраченный элемент первой стадии мыслительной деятельности человека в суевериях, преданиях и т. п.

В 60-е годы XX в. с весьма обоснованной критикой теории Леви-Брюля выступил французский этнолог Клод Леви-Стросс. Он пошел значительно дальше Леви-Брюля в понимании своеобразия «первобытного» сознания. В противоположность Леви-Брюлю Леви-Стросс рассматривал «первобытное» мышление как мышление логически ориентированное, способное к классификациям и анализу. Леви-Стросс доказывал также, что нет никакой специфической логики для мышления народов, находящихся на примитивной стадии развития. Научному и мифическому мышлению присуща одна и та же логика. ²³

В конце своей жизни и сам Леви-Брюль отказался от предположения, что наряду с логическим существовало и дологическое, или «магическое», мышление. Мысль эта, прозвучавшая в «Записных книжках» Леви-Брюля, развития в его научных трудах, однако, не получила.

Теоретическому анализу раскрытия логики мифа посвящена и специальная небольшая работа Леви-Стросса «Примитивное мышление», ²⁴ которая может рассматриваться как введение к его основному четырехтомному исследованию мифологии южноамериканских индейцев под названием «Мифологические». Из целого ряда особенностей, характерных, по мнению Леви-Стросса, для мифологического мышления, по крайней мере три найдут свое непосредственное преломление в народной лирической песне. Имеется в виду прежде всего конкретность логического мыш-

²² Семенов Ю. И. Как возникло человечество, с. 375.

²³ См.: Леви-Стросс К. Структура мифа. — Вопросы философии, 1970, № 7.

²⁴ Lévi-Strauss C. La pensée sauvage. Paris, 1962.

ления, пользование окольными путями, или «логика бриколажа» (в народной лирике этот принцип проявится как опосредованность выражения мысли), и принципиальная метафоричность первобытного мышления.²⁵

Многочисленные новые для конца XIX—начала XX в. этнографические данные о первобытном обществе и первобытной культуре создали почву для плодотворных исследований наиболее ранних ступеней развития народной поэзии. Открытия в области этнографии, «этнологии» были широко использованы А. Н. Веселовским. Непосредственной зависимости работ Веселовского от «Поэтики» В. Шерера²⁶ и книги Г. Париса,²⁷ как это часто представляли историографы, нет, что очень просто и убедительно доказано М. К. Азадовским при помощи хронологических справок.²⁸

Сравнительно-исторический метод стал основным для А. Н. Веселовского при изучении им развития жанров и поэтической образности. Путь развития поэзии начинался, по теории Веселовского, с хорового синкретизма. Древнейшей формой синкретической поэзии явилась песня-игра, которая отвечала «потребности дать выход, облегчение, выражение накопившейся физической и психической энергии путем ритмически упорядоченных звуков и движений».²⁹ И должно было пройти очень много времени, прежде чем «психофизический катарсис древней игровой песни перешел в эстетический».³⁰

Песня-игра, тесно связанная с обрядовыми моментами, привела к рождению лиро-эпической хоровой песни, из которой в свою очередь выделяются эпос, лирика и позже драма. Очень многое в теории происхождения поэтических жанров уже устарело и сегодняшней наукой не может быть

²⁵ Иначе чем у Леви-Стросса процесс собственно логических операций на уровне мифологической формы сознания рассматривается в работах М. Лифшица и Ф. Кессиди. (*Кессиди Ф.* От мифа к логосу (становление греческой философии). М., 1972; *Лифшиц М.* Критические заметки к современной теории мифа. — Вопросы философии, 1973, № 8, с. 143—149).

²⁶ *Scherer W.* Poetik. Berlin, 1888.

²⁷ *Paris G.* Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge (J. des savants, 1891, nov., p. 674—688; déc., p. 729—742; 1892, mars, p. 155—167; juil., p. 407—429).

²⁸ *Азадовский М. К.* История русской фольклористики, т. 2. М., 1963, с. 200.

²⁹ *Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики. — В кн.: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940, с. 201.

³⁰ Там же, с. 214.

принято. Несколько слов скажем лишь о ранней лирической поэзии, какой она представлялась Веселовскому. Рождающаяся лирика была монотонной, она выражала несложные ощущения коллективной психики, так как «личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себя и не зовет к самонаблюдению».³¹ Коллективна и эмоциональность этой начальной лирики, которая проявляется в хоровых кликах и всевозможных возгласах радости и печали.

Народная поэзия в записях XVIII—XIX и XX вв. частично сохранила эти ранние следы рождающейся лирики в виде коротеньких образных формул, рефренов, которые выражали некогда простейшие аффекты. В основе этих лирических двустий и четверостий лежит, по теории Веселовского, психологический параллелизм. Таким образом, одновременно с изучением исторического развития поэтических жанров А. Н. Веселовский ставит и решает вопрос о происхождении и развитии поэтической образности. Познавательные основы поэтической образности, ее исторические корни А. Н. Веселовский видит в первобытном мышлении, которое является прасновой поэтического языка.³² Первобытный анимистический взгляд на мир находит свое непосредственное выражение в особой форме поэтического стиля — психологическом параллелизме. Кроме психологического сопоставления духовного и природного был необходим ритм, закрепивший это сопоставление в четкой формуле. Именно с психологического параллелизма, упорядоченного параллелизмом ритмическим, и начинается, по теории Веселовского, путь развития поэтической образности.³³ «Параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, дей-

³¹ Там же, с. 271.

³² А. Н. Веселовский признает мифологическую теорию, но избегает многих ее крайностей, ошибок и натяжек. Об этом подробно см. в статье: *Гусев В. Е.* А. Н. Веселовский и проблемы фольклористики. — Изв. АН СССР, ОЛЯ, 1957, т. XVI, вып. 2, с. 117, 119, 120.

³³ Путь рождения стилистических категорий из психологического параллелизма, по мнению А. Н. Веселовского, был, однако, лишь наиболее всеобъемлющим и распространенным. Но «простейшие поэтические формулы сопоставления, символы, метафоры, могли зародиться самостоятельно, вызванные теми же психическими процессами и теми же явлениями ритма» (*Веселовский А. Н.* Три главы. . ., с. 357).

ствия как признака волевой жизнедеятельности... Дальнейший шаг в развитии состоял из ряда перенесений, пристроившихся к основному признаку — движения».³⁴ К таким «перенесениям» А. Н. Веселовский отнес метафору, где отразилось «наивное, синкретическое представление природы» и где признак, свойственный одному члену параллелизма, переносится на другой (пример Веселовского: солнце движется и глядит на землю, отсюда у индусов солнце и луна — глаз). К психологическому параллелизму возводит А. Н. Веселовский и другие формы поэтической речи: эпитет, сравнение, символ и т. д. Но об этом речь еще пойдет впереди.

Исследование общего пути развития поэтической образности привело и А. Н. Веселовского к заключению, что поэзия «в преддверии истории» есть миф. И в формальном, и в содержательном отношении, писал Веселовский, «поэзия продолжает собою, на почве уже определившихся мест-отношений деятельность мифа, как миф явился развитием слова».³⁵ Этот вывод будет служить нам отправной точкой при выяснении особенностей, свойственных мифическому способу мышления, которые в дальнейшем, «с появлением новых апперцепций» превратят миф в поэзию.

Мифическое мышление определяется единством духовного и природного, отсюда его основа — закон тождества. Мифического сознание проходит в своем развитии по крайней мере две основные стадии: для первой характерно полное тождество духовного и природного, для второй — разрушение этого тождества, связанное с выделением человеческого из природного окружения. Единство природы выражается на начальной ступени мифического мышления в отсутствии четкой дифференциации между живым и неживым. Очевидно, именно эта полная ассоциация названных представлений и определяет собой основополагающий для мифологического сознания принцип анимизма. Можно привести множество примеров, иллюстрирующих это положение. Антропогенетический миф «Первые люди», скажем, рассказывает о происхождении людей из бамбука (О, с. 48), в мифе «Люди из кокосовой пальмы» (остров Новая Бри-

³⁴ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля. — В кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 126.

³⁵ Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского. — Рус. лит., 1959, № 3, с. 103.

тания) первопредками людей оказываются орехи (О, с. 99). Интересно также объяснение рождения Квата — одного из самых популярных героев на океанических островах Банкс. Кват произошел из камня. В одноименном мифе говорится о том, что «у Квата не было отца, но была мать. Она была камнем на дороге. Камень раскололся и из него вышел Кват» (О, с. 151). Ряд этиологических по своей природе мифов Океании объясняет происхождение кенгуру из костей великана Мингуя (миф «Копье Арамемба» — О, с. 60), а крокодила из обычной деревянной лодки (Миф «Деревянный крокодил» — О, с. 61). Воткнутое в землю перо казуара оборачивается в мифе «Виобари, который побывал в стране мертвых» «настоящим живым казуаром» (О, с. 67) и т. д. Представление о единстве природы чаще всего связано в мифе, как уже можно было видеть, с его этиологической функцией. Однако более показателен как раз тот случай, когда объяснительная функция отсутствует и данная форма сознания выступает как бы уже в «чистом виде». Миф «Жена-тамате» (О, с. 160), записанный на островах Банкс, показывает, что живой и мертвый — понятия совершенно однозначные для ранних форм сознания, поскольку неживой способен в мифе выполнять функцию живого. В указанном мифе юноша женится на девушке-тамате, то есть на душе умершего человека. Когда дядя юноши (тоже дух) предлагает ему в жены девушку-тамате, у юноши возникает только один вопрос: согласится ли она. Согласия девушки-духа оказалось вполне достаточно для того, чтобы выбор «дяди» был безоговорочно принят.³⁶

Именно это тождество живого и мертвого на ранней стадии мифического сознания приводит, очевидно, к представлению о вечности мира. Ничто не исчезает бесследно. Смерть — это лишь возврат к своему исходному состоянию. Смерть — это та же жизнь, но в ином обличии. Очень показателен в этом отношении австралийский миф «Бора Байаме». Племена только собрались на священную церемо-

³⁶ Более поздняя ступень сознания, которая тоже находит свое отражение в мифе, полностью отвергает единство живого и неживого. Так, в мифе «Посещение страны мертвых» (О, с. 50—51) человек, отправившийся за своей женой в царство мертвых, чувствует там себя чужим. Жена-дух, обернувшись журавлем, отвозит его назад в родную деревню. Нужно учесть, что жена-тамате не была оборотнем, она не меняла ни своего облика, ни своей сущности.

пию бора, как в стойбище вошла вдова Миллин-дулу-нубба. Она пришла к месту сбора позже других, измученная, умирающая, потеряв по дороге всех своих детей, которые умерли от жажды. О ней не подумали члены рода — они ушли вперед, оставив ее с детьми догонять их. Подходя к очередному источнику, вдова и ее дети всякий раз находили его осушенным. «Вы сюда спешили, вы здесь и останетесь, — закричала вдова, — превратитесь в деревья». Она упала мертвой, а «роды, которые стояли на краю круга и на которые указала ее рука, превратились в деревья. Здесь они стоят и поныне. Роды, стоявшие сзади, превратились в птиц и животных, которыми они были раньше; лающие Мази — в собак, Байамул — в черных лебедей, Ван — в воронов» (А, с. 44). На древнем представлении о единстве природы основаны мифы, в которых совершаются перевоплощения без какой-либо определенной цели. Чрезмерная усталость в космогонических и тотемических мифах оказывается единственной причиной, превращающей живое в неживое. В подобных метаморфозах уже не предполагается непереносимый возврат к своему исходному состоянию. Просто, когда нет больше сил двигаться, мифологический герой предпочитает пребывать в состоянии полнейшего покоя, то есть стать камнем. Е. М. Мелетинский показал, что «тотемические мифы аранда и лоритья строятся почти все по одной схеме: тотемные предки в одиночку или группой возвращаются на свою родину — на север (реже — на запад)... Достигнув цели, странствующие герои уходят в нору, пещеру, источник, под землю, превратившись в скалы, деревья, чуринги. Причиной этого часто выступает усталость».³⁷ По той же причине в космогоническом мифе сахалинских нивхов уже не сам герой, а его помощник превращается в камень. Происхождение рельефа земли нивхи представляли следующим образом: хозяин моря («морской гиляк») «приехал однажды на Сахалин на олене, и там, где шел по Сахалину олень, образовались реки, от ударов прута — протоки. На реке Лярво олень пал от усталости и превратился в белый камень».³⁸ Мифы отразили также представление

³⁷ Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 162.

³⁸ Крайнович Е. А. Очерки космогонических представлений гиляков острова Сахалина. — Этнография, 1928, № 1, с. 89.

о перевоплощениях, основной причиной которых оказалось стремление заменить по функции неживой предмет. В мифе «Как Тигаро сделал море» (О, с. 133) речь идет о столь «давних временах, когда море было совсем маленькое, как обычный пруд». Камни огораживали этот пруд. Однажды один из камней сдвинулся с места, и вода хлынула наружу. Старая женщина легла на земле, пытаясь остановить поток. Она хотела заменить собою камень и им стала.

На начальной стадии мифического сознания и внутри живой природы не представляется еще возможным провести четкую грань между человеком и животным.³⁹ Отсутствие в сознании определенной дифференциации между человеком и животным, представление о «двойной» природе человека приводит подчас к крайней неопределенности, вернее — к зооантропоморфному облику героя мифа. Это относится прежде всего к тотемным мифам, в которых действуют тотемные предки — создатели одновременно и какой-нибудь определенной породы животных, и человеческой группы, для которой данная природа животных является тотемом. Изменение облика героя в подобных мифах не может еще считаться подлинным превращением — это лишь путь к тому, что впоследствии примет форму целевой, как правило, метаморфозы, а еще позже, в сказке превращение станет одним из основных ее жанрообразующих признаков.

В тотемных мифах невозможно говорить еще о превращении в собственном смысле этого слова, поскольку герой мифа может выступать равно закономерно то в облике человека, то в облике животного. Очень интересен в этом отношении рассказ мифологического характера «Солдэй Каха», в котором говорится о том, как некий юноша по имени Солда стал другом человека из орды чаек. Однажды Солда и человек-чайка долго работали вместе — невод тянули. Стоило, однако, воронам и лебедям взлететь, как человек-чайка, глядя на них, начал махать руками и тоже взлетел. Спустя некоторое время Солда увидел своего друга-чайку уже в другом — птичьем облике, хотя никакого видимого превращения не произошло. Удивился Солда:

³⁹ Подробнее см.: *Мелетинский Е. М.* Первобытные истоки словесного искусства, с. 161.

«прежде она как человек была, а теперь стала как лабаз, стала в общем как птица». Зашли в чум. «Чайка, где сидела раньше, там и села, но не так, как прежде, по-человечьи, а будто висит на двух ногах». ⁴⁰ Получеловек-полуптица потерял внешнее сходство с человеком, но в поведении своем по-прежнему сохранил человеческие черты. С. Ю. Неклюдов нашел объяснение этим своеобразным «перевоплощениям» персонажей «двойной природы», которые способны выступать «в своей животной или человеческой ипостаси главным образом в зависимости от своего функционирования в данном эпизоде». ⁴¹ Еще более отчетливо, чем в мифе энцев, двойственность облика человека-птицы проявляется в австралийском мифе «Муллиан-га — утренняя звезда» (А, с. 72). Муллиан-сокол, как это объясняет миф, жил отдельно от людей, потому что он был людоедом (но не потому, что был соколом, а не человеком). Муллиан-сокол летал, как птица, построил себе дом на эвкалипте, и в то же самое время у него были руки, как у человека, он брал с собой копьё, когда шел на охоту. Примеры, которые свидетельствуют о неоднозначном понимании природы человека, достаточно широко встречаются в мифах разных народов. Все они характерны для ранней формы мифического сознания.

Второй, более поздней, ступени мифического мышления свойственна вера в превращения целевые, совершаемые с участием активного сознания. Именно от них и протянется прямая нить к сказочным превоплощениям. Психологической гранью между «бессознательными» трансформациями героев и превращениями целевыми могут служить метаморфозы космогонических мифов, где непредставимое путем превращения получает видимый, осязаемый облик. Так, в мифе, записанном на юге Западного Ириана (О, с. 55), повествуется о том, что бездна произвела на свет сына, который превратился в морского дему, то есть в зоантропоморфное тотемическое существо без определенного облика. Дема в свою очередь может с одинаковой легкостью оборачиваться и человеком, и животным. В мифе «Ганвивирус» (О, с. 164) Ро Сом — сверхъестест-

⁴⁰ Мифологические сказки и исторические предания энцев. М., 1961, с. 43, 44.

⁴¹ Неклюдов С. Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве. — В кн.: Ранние формы искусства, с. 194.

вешнее мифическое существо, дающее людям богатство, принимает облик женщины, когда появляется необходимость помочь мальчику-сироте. Примеры подобных превращений в мифах многочисленны. Гораздо чаще совершаются в мифах превращения, цель которых состоит в том, чтобы объяснить происхождение тех или иных явлений природы. Данный способ объяснения происхождения явлений живой и неживой природы сохранился только в рамках мифологического сознания, он никак не проявился в дальнейшем не только в народной песне, но даже в сказке. Случаи же «объясняющих» превращений в этиологических по своей основной функции мифах разнообразны и многочисленны. Например, один из мифов Океании начинается словами: «Прежде казуар, как и другие птицы, мог летать. А теперь он только бегает. Вот почему это произошло» (О, с. 123). Далее следует подробный рассказ о том, как казуар потерял свою способность летать. Австралийский миф «Боракенгуру» «объясняет», почему кенгуру начал ходить на двух ногах, а не на четырех, как другие животные, и т. д. и т. п. Никакого превращения с точки зрения современного сознания в приведенных примерах нет, в то время как мифологическое сознание его всегда предполагало.

Представление о полном превращении в этиологических мифах основано, как правило, на сходстве: будь то внешнее сходство, близость функций или аналогия в поведении. Так, скажем, австралийский миф «Билба и Мейра» утверждает, что «Билба — мягкошерстная крыса дюн когда-то была человеком и жила в одном стойбище со своим товарищем Мейрой — весенним ветром» (А, с. 93). Билба решил однажды покинуть своего товарища и присоединиться к людям своего рода. Разгневанный Мейра ураганом налетел на стойбище. Спасаясь, Билба вырыл яму в дюне и зарылся в нее, чтобы ураган его не унес. Ему было хорошо и безопасно в норе. С тех пор он там и остался жить, но уже в облике крысы. В мифе «Остров Хабе» (Западный Ириан) рассказывается, каким образом возник первый варан. Сильный ураган застал девушку в тот самый момент, когда она полезла на пальму за птичьими яйцами. В страхе она прижалась к пальмовому стволу, как варан, и постепенно приобрела облик этого животного. А так как девушка «в то время охотилась за птичьими гнездами, вараны поныне преследуют птиц и крадут у них яйца» (О, с. 57). Мифы утверждали также, что страшная кара

ждала всякого, кто осмеливался нарушить тотемные правила рода или проявить неуважение к ним. Одним из наказаний за подобные проступки и было превращение человека в животное или неодушевленный предмет. Эти метаморфозы-наказания были связаны с верой в магию слова и тоже остались только в пределах мифологического сознания. В австралийском мифе «Каменные лягушки», например, рассказывается, как две молоденькие сестры были превращены вируном в лягушек, а затем в камни за то, что они осмелились посмеяться над тотемом чужого племени (А, с. 104). Чрезвычайно интересен в этой связи и другой австралийский миф «Бора Байаме». Во время церемонии, называемой бора, род Мази вел себя непочтительно по отношению к вирунам. Они говорили в то время, когда полагалось молчать. Вирун Байаме произнес: «Отныне пикто из рода Мази не будет говорить, как люди. Вы хотите шуметь... и не желаете понимать священных вещей. Пусть будет так! Вы и ваши потомки вечно будете шуметь. Но это не будет звук речи или смеха. Это будет лай и вой... Все свершилось, как предсказал вирун» (А, с. 40). Текст мифа не дает нам объяснения, было или не было совершенно полное физическое превращение. Мы знаем только, что в глазах потомков рода Мази, поплатившихся за неуважение к «священным вещам» потерей человеческой речи, навсегда остались тоска и мольба собак. Другой миф Океании рассказывает, как два брата убили этерари — мифическое существо, напоминающее своим внешним видом ящерицу. Один из братьев съел голову, другой — хвост животного, и оба тотчас же изменили человеческий облик: один получил голову, а другой — хвост этерари. Аналогичное превращение-наказание встречается и в мифе «Женщина и угорь», записанном на островах Новые Гебриды. Нарушение тотемного запрета — использовать в пищу мясо священных животных — каралось в мифах переходом человека в другую ипостась. В данном мифе мужчины, съевшие по куску угря, тотчас же приобрели облик этого животного (О, с. 139). Целая цепь взаимных бумеранговых превращений встречается в «Рассказе об угре» (остров Вануа-Лава). Угорь, съев еду человека (батат), превратился в юношу. В момент опасности мальчик обливает человека-угря водой, и он опять приобретает свой прежний облик. Слезы мальчика падают на убитого угря, и тогда он снова становится человеком (О, с. 178). Последний мотив встречается

и в другом мифе этого же острова — «Молгон и Молвор», где юноша оживает тотчас же, как только слезы брата падают ему на грудь. Мотив «слезы, оживляющие мертвого», перейдет затем из мифа в сказку, трансформируясь и расширяясь до мотива поисков живой воды. Превращение как результат наказания далеко не всегда связано в мифе только с нарушением тотемных запретов. Часто причиной потери человеческого облика оказывается несоблюдение этических правил рода. Хронологически подобные мифы отражают, очевидно, более позднюю ступень внутри мифологического сознания. Примером тому может служить один из мифов Океании, где дема Нинге, имеющий человеческий облик, в наказание за то, что украл рыбу, превратился в баклана — птицу, получившую название «рыбий вор» (О, с. 65). В другом мифе, аналогичном по функции, рассказывается о том, как братья, замахнувшись на мать, тут же потеряли человеческий облик — они превратились в птиц (с. 130). Превращение, объясняющее происхождение какого-либо животного или растения, может не содержать в своей основе никакой аналогии, которая показала бы, по какой непосредственной цепи ассоциаций возникает то, а не иное представление. Объяснение остается с точки зрения современного сознания мнимым и неассоциативным. Трудно понять, скажем, в австралийском мифе «Дождевая птица», почему старуха-людоедка сзывает собак динго для нападения на даенов тем же самым криком, что и птица перед дождем. А между тем в мифе именно эта связь представлений легла в основу посмертного превращения старухи в дождевую птицу.

Миф по своей природе принципиально этиологичен. Этот момент так или иначе присутствует почти в любом виде мифологических превращений. Превращение в мифе совершается с целью «объяснения» наказания или спасения. Последняя функция мифологических представлений без всяких видимых изменений перейдет в сказку; сохранится она, как мы увидим впоследствии, и в песне. В океаническом мифе «Утренняя женщина и вечерняя женщина» (О, с. 54) девушка, спасаясь от жертвенной смерти, превращается в звезду. Аналогичный мотив встречается и в австралийском мифе «Меа-мей — семь сестер» (А, с. 111), где сестры становятся звездами, спасаясь от мужа, похитившего их обманом. В мифе «Казуар» дема-казуар, скрываясь от преследования, прячется в болоте,

а его «мать, обернувшись высоким тростником, со всех сторон прикрыла сына, чтобы никто не смог найти и убить его» (О, с. 63).

По крайней мере две причины метаморфоз без существенных изменений перейдут в дальнейшем из мифа не только в сказку, но и в балладу, и в народную лирическую песню. Имеются в виду представления о превращении как следствии наказания за несоблюдение этических правил рода и о превращении как единственном пути к спасению.

Способ мифологических превращений тоже сохранился в некоторых фольклорных жанрах. Большая часть превращений в мифе совершается молниеносно и визуально неуловимо.⁴² Это относится и к так называемым бесцельным трансформациям героя, которые предшествуют по времени собственно превращениям, и к более поздним целенаправленным превращениям мифа, которые находятся еще в непосредственной зависимости от магической силы слова. Последний тип превращений может осуществляться в мифе и путем прямого подражания. Так, в мифе «Птицы-носороги», записанном в Западном Ириане, рассказывается, что ребенок, попавший каким-то образом на дерево, никак не мог спуститься с него, тогда «он прикрепил к своим рукам перья, превратился в птицу ряженку и улетел» (О, с. 64). В другом мифе Океании юноша становится птицей аналогичным образом: он «заменял свои глаза птичьими и прицепил к носу клюв цапли. Теперь юноша уже не был человеком. Он стал птицей» («О юноше, менявшем свою кожу» — О, с. 93). Способ превращения в мифе — подражательный по своей природе — с точки зрения современного сознания может быть раскрыт приблизительно следующим образом: птица летит с помощью крыльев; если крылья прикрепить к человеку, то и он полетит, как птица. Но поскольку для мифологического сознания словесно выраженное сравнение еще отсутствует, то формула «человек полетит с помощью крыльев» неизбежно будет приравнена сознанием к понятию «станет птицей». Значительно более поздняя ступень мышления переведет это превращение в план абстракт-

⁴² «Как это ни парадоксально, волшебство в сказке — это элемент „материалистического объяснения“ той чудодейственной легкости, с которой в сказке совершаются отдельные события, превращения, побег, подвиги, находки...» (Лизачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1968, с. 82).

ных представлений, и тогда «реальное» превращение мифа будет заменено сравнительной формулой с союзом «как». К этому вопросу мы еще вернемся, когда речь пойдет о народной лирической песне, где эта начальная формула превращения испытает целый ряд последовательных изменений. Далеко не все представления мифа продлят свою жизнь в фольклоре. За круг мифических представлений совсем не выйдет нерасчлененное единство живого и мертвого, а внутри живого двуединая природа человека.⁴³ Основной же анимистический принцип мифического мышления, объективирующий абстрактные представления, сохранится далеко за пределами мифа.

Примеров сохранности мифологических представлений в песне можно привести довольно много, хотя известная их трансформация при этом, конечно, неизбежна. Горе, смерть, кручина мыслят и ходят по земле точно так же, как человек. Действия, которые они производят, «реальны» и полностью персонифицированы.⁴⁴

А кручинушка по двору ходит,
А печаль ворота открывает:
Ой, и мать у детей умирает.

Соб., т. 3, № 524

Конкретизация основных представлений углубляет эту тождественную близость объектов: горе идет так же, как человек, связанное «лыками», перепоясанное «мочалами». Мифическое сознание — это мышление живыми образами. Горе, болезнь, тоска... рождаются, творят на земле свое злое дело и умирают.

От чего ты, горе, зародился?
Зародилось горе от сырой земли,
Из-под камешка из-под серого,
Из-под кустышка с-под ракитова.
Во лаптишечки горе пообулося,
В рогозиночке горе понаделося.
Понаделося, тонкой лычинкой подпоясалось.
Приставало горе к добру молодцу.

Соб., т. 1, № 441

⁴³ Исключения из общего правила здесь возможны.

⁴⁴ «Дикарь, не будучи в состоянии различать действительный предмет от представлений, считает все то действительное, что у него в голове...», он «объективирует свои представления, превращая их в реальное бытие» (*Аксельрод-Ортодокс Л. И. Философские очерки.* СПб., 1906, с. 138).

Наиболее стойкие моменты мифологического сознания, которые находят свое отражение в лирической поэзии, есть, по всей вероятности, результат традиционного многовекового отставания формы выражения от своего содержания. Мифическое сознание теряет со временем основные элементы своего содержания (веру во всеобщую одухотворенность, в превращения и т. п.), но форма выражения эстетических ценностных представлений сохраняется почти нетронутой, она лишь слабо видоизменяется, а потому и живет веками. Готовые устойчивые поэтические формулы вновь будут осмыслены и начнут новую жизнь в народной поэзии, выражая в ней уже иные чувства и иные настроения.

Когда речь идет об остаточных моментах мифологического сознания, которые сохраняются в фольклоре, необходимо учитывать специфику языческого комплекса, когда «новое не вытесняет старого, а наслаивается на него, добавляется к старому».⁴⁵ Этот своеобразный характер эволюции языческого мировоззрения позволяет понять, почему такой сравнительно поздний фольклорный жанр, каким является народная лирическая песня, способен сохранить и донести до наших дней отражение разных этапов трансформации мифического способа мышления. На примерах развития одного из типов превращений (типичного свойства позднего периода мифического сознания) представляется возможным выделить определенные стадии перехода от мифа к метафоре и дальше к сравнению. Постепенное изменение способа мышления всегда влечет за собой изменение формы выражения. Переход от стадии к стадии связан с постепенной градацией содержания (потерей веры в превращения) и соответственно с изменением форм мотивировки.

Наиболее древнюю форму мифического мышления, нашедшую отражение в народной лирике, характеризует полная вера в превращения.

Злое зелье крапивное,
Еще злее да люта свекра!
Люта свекра — молодой снохе:

⁴⁵ Рыбаков Б. А. Языческое мировоззрение русского средневековья. — ВИ, 1974, № 1, с. 4. — Там же: «Этнография, включая в нее и народное искусство и фольклор, донесла до нас мировоззрение не какой-то определенной эпохи, а как бы в спрессованном виде всю сумму напластований за всю жизнь человечества».

«Ты поди, моя невестка, во чисто поле;
Ты стань, моя невестка, меж трех дорог,
Четырех сторон,
Ты рябиною кудрявою,
Кудрявою, кучерявою!».
Туда ж ехал добрый молодец;
Он стал под рябинушку,
Кудрявую, кучерявую;
Без ветру рябина зашаталася,
Без дождю рябина мокра стала,
Без вихрю рябина к земле клонится,
За черные кудри ловится.

Молодец пытается подсесть рябину:

Он раз вдарил, она охнула,
Другой вдарил, она молвила:
«Не рябинушку секешь,
Секешь свою молодую жену!
А что веточки — то наши деточки!».

Соб., т. 1, № 79

Эстетическая ценность этой песни не утрачена и сегодня. Перевоплощение здесь «настоящее», то есть не имеет и тени иносказания. («Действительность» превращения связана и с формальным моментом — для него характерно прошедшее время). Превращение легкое и непосредственное, совершается оно просто как нечто само собой разумеющееся. Более того, оно оправдано в песне необходимостью раскрыть семейную трагедию. Песня органична по способу передачи мысли от начала и до конца, здесь все мотивировано. Человек приобрел лишь иную материальную оболочку, но его духовный мир и чувства остались прежними. Этот ранний тип превращения идентичен сказочному. Для сравнения рассмотрим несколько примеров:

Ой, дак выше рощицы звился он, звился, поднялся,
Ой, поднялся, да по край рощицы голубь опускался,
Дак становился удаленьким добрым молодцом.

ИРЛИ, кол. 216, п. 2, № 240

Аналогично в сказках: «Как только уснула королева, птичка-малиновка обернулась мухою, вылетела из золотой клетки, ударилась об пол, сделалась добрым молодцем» (*Афанасьев, т. 2, № 236*). «Тотчас красная девица оборотилась змеею, влезла на пику, скользнула ка-

заку на шею, обвилась вокруг шеи три раза и взяла свой хвост в зубы» (*Афанасьев*, т. 2, № 270).

В сказке полное «реальное» превращение представлено широко и полно, чего никак нельзя сказать о народной лирике.⁴⁶ В песнях, как правило, превращение происходит не в действительности, а в воображении. Это обстоятельство дает возможность объяснить и будущее время, которое чаще всего сопровождает перевоплощение в песне.

Уж я скинусь, молоденька, серым зайцем.
Перебегу ли я своему дружку дорожку.

Кир., № 1927

Грань между действительным и воображаемым превращением в лирической песне шаткая: воображаемое способно осуществляться, мечта легко переносится в план действительности.

Рассержусь на матушку, в гости не пойду,
На седьмое летечко пташкой полечу...
Увидала матушка из окошечка:
— «Что это за пташечка во саду поет,
Где эта прилетная причеты берет?».
Первый братец говорит — «пойду, погляжу».
Второй братец говорит — «ружье снаряжу».
Снарядили ружье — и убили пташечку,
В зеленом саду,
Серую кукушечку, милую сестру.

ИРЛИ, колл. 216, п. 3, № 57

Желанное превращение, которое способно при определенной необходимости переходить в действительное, довольно часто становилось в песне и формальным приемом:

Пойду, млада, за водой,
За холодной ключевой,
С ушатами, с ведрами,
С новыма, с дубовыма.
Ведро брошу под гору.
Сама сяду на траву.

⁴⁶ Еще менее характерен этот тип превращений для былин. Известны лишь несколько близких случаев подобных превращений: в былинке «Вольга», принадлежащей к древнему типу былин (*Гильфердинг*, № 91), в былинке сказочного характера «Добрыня и Маринка» (*Рыбников П. Н. Песни*, т. 2. М., 1910, № 143) и некоторых других.

Да раскинуся яблонью,
Яблонью зеленою,
Грушицей кудрявою.
Из-под грушицы
Вытекала реченька...
Что по этой по реке
Съезжались господа...
Подсекали грушицу
Подле самый корешок.
Сделали из грушицы
Звончатые гусельцы...

ИРЛИ,

колл. 3, п. 6, № 75

Казалось бы, в данной песне превращение по-прежнему полное, однако здесь оно имеет уже значение перехода, связи, поскольку песня представляет собой своеобразный орнамент, где намеренно, формально соединены через промежуточные ступени очень далекие друг от друга мотивы. Дерево секут так же, как в ранее цитированной песне (Соб., т. 1, № 79), но если в песне это было необходимо, потому что не было другого пути, который помог бы раскрыть истину, то здесь аналогичный акт нужен лишь для перехода к новому ситуативному звену.

Другую стадию, более позднюю по способу мышления, можно показать на следующем конкретном примере:

Я украдуся, нагуляюся,
Уворююся, нацелуюся.
Я приду к дружку разгорююся:
Уж ты, милый мой, научи меня!
Научи меня, как домой придти,
Как домой придти, подъявитися!
«Ах ты, глупая, неразумная!
Через улицу — серой уточкой,
Под воротенку ты — воробышком.
В часту лесенку — красной девицей,
Во высок терем — молодой женой!».

Соб., т. 2, № 526

В этой песне превращение по-прежнему мотивировано. У героини есть своя необходимость скрыться и изменить облик. Именно эта внутренняя мотивированность и мешает выразить это превращение сравнением. Однако в мотивировке содержится причинное оправдание перевоплощения,⁴⁷ в осуществление которого уже не очень-то верят.

⁴⁷ Э. Кассирер считает, что «инстинкт причинности» в большей мере свойствен первобытному человеку, нежели современ-

Рассмотрим еще один близкий с предыдущим случай:

Но любавину двору
Добрым молодцем иду,
Через черную грязь —
Серым журавлем.
Через быструю речку —
Ясным соколом.
Дома ли, любава,
Дома ль, душечка моя?

Соб., т. 3, № 242

В приведенной песне «перевоплощения» опять-таки мотивированы: через грязь удобнее перейти на длинных и тонких ногах («серым журавлем»), через реку лучше переправиться быстро и не замочив одежды («ясным соколом»). Но и здесь уже допускается переосмысление, не чувствуется полного превоплощения, для создателя песни оно становится условным. Объяснение возможности или необходимости превращения дается в песне для того, чтобы хоть чем-нибудь оправдать собственное неверие. В превращение, таким образом, не верят, оно условно и в то же время желанно, поскольку нет еще другого способа выражения, а в таком случае всегда обращаются к традиционному, устоявшемуся, привычному. Отсюда проистекает и возможная искусственность мотивировки. Если поэтическая формула, отражающая более раннюю ступень сознания, звучала без всякой натяжки и предварительного объяснения — «скинуса кукушечкой», то теперь:

Кабы мне, младенькой, да прежняя воля,
Прежняя волюшка-воля, сизы крылья.
По закрылышкам сизы перья,
По заперышкам перышкам мелкий пушок,
Поднялась бы пташечкой да улетела.

ИРЛИ, колл. 3, п. 6, № 33

Пойду-ка я, младешенька, в город на базар;
Куплю себе, младешенька, сизые крылышки;
Скинуса я, младешенька, кукушечкою;
Полечу я, младешенька, в батюшкин во сад.

Соб., т. 3, № 23

ному (*Kassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, 1925, S. 63*). Желание непременно найти причину происходящего объясняет, очевидно, и стремление к мотивировке даже в тех случаях, где с точки зрения современного сознания никакой необходимости в ней нет.

И, наконец, последний момент этого эволюционного процесса представляет собой не только полную утрату веры в превращение, но и связанное с этим отсутствие какого бы то ни было способа объяснения, что и привело в конечном счете к формальной замене метафоры сравнением:

Вдоль улицы в конец
Тут и шел молодец.
Соколом пролетел.
Соловьем просвистал.

Соб., т. 4, № 127

Даже намек на превращение в последней песне нет. «Соколом пролетел» означает шел гордо, с достоинством. Перед нами, таким образом, метафорическая перифраза, которая предполагает уже сравнительное «как». Такие примеры очень легко способны оформляться как сравнительные конструкции (идет, как лебедь плывет). Перифраза тоже проясняется, но уже в вариантах этой песни:

Как из улицы в конец
Шел удалый молодец;
Шибко-громко просвистал,
В терем голос подавал.

Соб., т. 4, № 134

Мы подошли, таким образом, к выводу о четком стадийном видоизменении в народной лирике поэтической формулы превращения. Первой стадии свойственна полная вера в превращение, которая мотивируется всем содержанием песни. Затем вера в осуществляемое превращение начинает колебаться, ясно ощущается его некоторая условность, в то время как формальная сторона превращения — мотивировка — еще остается незабываемой. Третью стадию характеризует уже полная утрата веры в возможность реального изменения облика, хотя традиционное объяснение происходящего по-прежнему сохраняется, несмотря на то, что натяжка этого объяснения уже не может не чувствоваться. Последняя стадия очень далеко отстоит от своих истоков, изменился даже внешний вид поэтической формулы; превращение заменилось оформлением, или подразумеваемым сравнением. Полученная закономерность, выведенная логически, показала относительную замедленность развития формы по сравнению с содержанием, что безусловно и способствовало

сохранению в народной лирике формальной стороны мифических превращений. Более того, указанная стадильная последовательность дает возможность понять не только переломный момент перехода от мифического способа мышления к метафорическому, но подсказывает и дальнейший путь развития образного сознания от метафоры к сравнению.

Вывод о консервативности формы выражения для лирической поэзии, сделанный путем логического сопоставления текстов, так и остался бы гипотезой, если бы он не нашел своего подтверждения в других фольклорных жанрах и если бы изучение датированных записей не подтвердило в свою очередь этого факта. В течение трех последних столетий лирическая песня естественно эволюционировала. Л. С. Шептаев, сопоставив варианты одной и той же песни в записях от 1699 до 1900 г., обнаружил, что далеко не все ее моменты сохраняют одинаковую устойчивость. Наиболее «стойким элементом песни оказываются на протяжении веков ее лирические языковые детали», «лирические формулы» и музыкальное оформление. Раскрытие же темы меняется со временем и зависит от среды бытования.⁴⁸

Устойчивость формы при естественном переосмыслении содержания характерна не только для лирических песен, но и для многих обрядов, которые вступили сейчас в свою последнюю, игровую, стадию. Старинный свадебный обряд, скажем, сохранил различного рода пережитки: магические, правовые, историко-бытовые и пр. Все это было тщательно исследовано в свое время Е. Г. Кагаровым на восточнославянском материале.⁴⁹ То же самое может быть отмечено и для некоторых календарных обрядовых действий. Так, например, во время летнего купальского праздника (в Иванову ночь) до сих пор иногда зажигают костры, прыгают через них, купаются и обливаются водой. Но в этих действиях давно уже отсутствует магическое содержание очищения. Обряд стал простым традиционным развлечением, сохранилась лишь

⁴⁸ Шептаев Л. С. О репертуаре русской народной бытовой песни XVII в. — Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. Герцена, 1957. т. 134, с. 97.

⁴⁹ Кагаров Е. Г. Состав и происхождение свадебной обрядности. — В кн.: Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР, т. 8. Л., 1929.

его формальная сторона. Та же тенденция отставания формы выражения от своего содержания может быть отмечена и для народных рассказов «сказочного» типа, которые записываются фольклористами вплоть до современности.

Итак, несмотря на напластования, вносимые временем, несмотря на почти полную утрату начального содержания, традиционная, отставшая на века форма выражения некоторых представлений доносит до нас черты и столь древнего способа мышления, каким является мифологическое. В пределах мифического мышления раннее тождество сменяется новой фазой, для которой характерно выделение человека из мира природы. Разрушение первоначального синкретизма выдвинуло и новую цель творчества — раскрыть внутренний мир человека. Новая цель должна быть по-новому раскрыта. Это постепенное изменение формы выражения отчетливо видно на вариантах песни о «дочке-пташке». Содержание, этой песни частично уже рассматривалось. Были указаны, в частности, предполагаемые истоки основного образа песни. Речь шла также о том, что данная песня усвоила без существенных изменений один из способов мифологических превращений. Мы видели, что женщина, пытаясь вырваться из неволи, сама становилась в песне птицей и летела в родительский дом. Потом утраченная вера в возможность действительного превращения заставляла ее лишь мечтать о крыльях, которые могут дать освобождение. Окончательная, не поддерживаемая даже традицией, утрата веры в превращение изменила и форму выражения. В той же ситуации молодая женщина уже просит птицу слетать домой и рассказать о ее тяжелой доле.

Слетай к другу к ми-ой, к милому.
Сядь ты на яблоньку кружляву,
И на ветку на зе-ой, зелену.
Ой ты, пропой же, вольна пташка,
Ай ты, про участь про-ой мою.
Ай ли участь, моя участь,
Участь горькая ли ты моя.

ИРЛИ, кол. 216, п. 1, № 250

Новый этап в развитии художественного сознания, который нашел свое отражение в песнях, не был свободен еще от остатков антропоморфизма: животные, расте-

ния не только говорят или передают то, что им наказано, но и сами чувствуют, как человек:

Ай, белая-то березонька призадумалась,
Ой, призадумалась,
Горькая осинушка призапечалилась,
Листочки все шумят и гремят,
Все шумят и гремят,
Да шумят листочки, молодца бранят,
Ой, молодца бранят.

ИРЛИ, колл. 6, п. 4, № 132

Движение духовной жизни — страдание и радость — нужно передать другим, нужно сделать их зримыми. А поскольку в период господства антропоморфизма весь природный мир ощущает и чувствует одинаково, то раскрыть внутреннее состояние человека можно и через параллель с растительным и животным миром.

Не бушуйте, ветры буйные,
Не шатайте в бору сосну. —
Мне и так, сосенке, стоять тошно.
Не горноста́й-та корень подъедает,
Со вершинушки сосенку дождем мочит,
Посере́дь сосны пчелы вьются,
А у девушки, у лебедушки слезы льются.

Кир., № 209

Такое сопоставление может быть подготовлено развитием одной из параллелей. Обязательный показ того, что сопоставление дается не случайно, также характерен для ранней стадии развития художественного сознания:

Красная девица по берегу гуляла,
Самоцветные каменя выбирала,
Она камешек о камень разбивала;
Идучи, млада словечушко сказала:
«Не во всяком самоцветном камне искра,
Не во всяком добром молодце есть правда».

Соб., т. 5, № 629

Отсутствие в песне мотивировки может быть заменено не одной, а рядом параллелей, которые усиливают и делают более «доказательным» основное сопоставление.

Скатилась ягодка
С сахарного деревца;
Отломилась веточка

От кудрявые от яблони;
Отстает добрый молодец
От отца, сын от матери.

Соб., т. 1, № 283

Положительный психологический параллелизм может рассматриваться в общей системе образности народной лирики как одна из форм перехода от мифического мышления к метафорическому. Он возник, по-видимому, в переломный момент в художественном сознании, когда раннее тождество было нарушено в результате отделения в сознании человеческого от остального природного окружения и когда (как прямое следствие этого разделения) появилась возможность сопоставления. Необходимо вместе с тем подчеркнуть, что речь идет не о содержании психологического параллелизма, со всей полнотой и блеском раскрытого А. Н. Веселовским, а лишь о возможности или невозможности считать его истоком песенной образности. Появление переходных форм от мифологического мышления к метафорическому вполне закономерно. Известные мифологическому сознанию формы выражения мысли, как правило, не исчезают совсем, они получают лишь новое художественное задание. Обращение к животному, растению, предмету, перенесение на них свойств человека и, наконец, сопоставление человеческого и природного способствовали раскрытию внутреннего мира человека. Поэтические образы неизбежно теряют со временем познавательное значение как открывающие мир и вновь его обретают уже как раскрывающие и выражающие человека. Внутренний мир человека может быть выражен и стать явным только через образы внешнего. А выражение становится необходимым именно потому, что возникла в сознании отделенность духовного от природного. Именно это появление необходимости самовыражения через образы внешнего мира и есть, очевидно, тот переломный момент в сознании, который и привел к новому, более высокому строю мысли — метафорическому. Метафора, таким образом, представляет собой особую, неизвестную ранее форму познания и выражения внутреннего мира человека, глубинных скрытых пружин «известной» уже предметной действительности.

А. А. Потебня, считая образность сущностью поэтического мышления, наметил двоякое отношение сознания к образу — мифическое и собственно поэтическое. При

мифическом способе мышления «образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого». При поэтическом мышлении Потебня рассматривает образ «как субъективное средство для перехода к значению»⁵⁰ и ни для каких дальнейших заключений не служащее.

Опираясь на это общее суждение А. А. Потебни, необходимо выяснить более детальное различие мифического и поэтического (или метафорического) способов мышления.

Коренные различия мифологического и метафорического способов мышления следует искать прежде всего в своеобразии преломления метафорой основных закономерностей, которые действуют в мифе. Мифическое мышление объективно, оно непосредственно опирается на реальные явления мира и предполагает действительное родство между объектами. Метафора же переводит эту тождественность объектов в сходство. В ином качестве выступает в метафоре и тенденция конкретизации. Она становится субъективной и опосредованной. Связь между объектами в метафоре достаточно условная и существует лишь в данном, строго определенном контексте.

Метафора представляет собой одномерно рожденную категорию стиля, основанную на отношениях отвлечения, сходства и конкретизации. Отличие метафоры от более ранних стилистических категорий — в возникшей двуплановости. Второй, переносный, смысл стал возможным благодаря вступившему в силу принципу «отвлечения», которого совсем не знало мифическое мышление. Сущность этого принципа попытаемся определить исходя из конкретного примера:

Ты возьмешь себе молодую жену,
Молодую жену — змею лютую.

«Змея лютая» — метафорическая перифраза, равная по значению понятиям «плохая», «злая». Здесь происходит отвлечение всех свойств от их носителя, кроме указанного признака «лютая», который и служит основой для сопоставления. Теряется и образ, связанный с данным

⁵⁰ Потебня А. А. Из записок по теории словесности. — В кн.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 420.

словом, когда оно употребляется в своем номинативном значении.⁵¹ Без отвлечения метафора немыслима. Всякое нарушение этого принципа приводит к ее реализации.

Песня осталась незаконченной:

Ты возьмешь себе молоду жену,
Молоду жену — змею лютую:
Из норы ползет, озирается,
По песку ползет, извивается,
По траве ползет, мураву сушит.

Соб., т. 2, № 179

Метафора (вернее, ее часть — предмет высказывания — «змея») начинает сама диктовать развитие темы: она развивается по принципу метафоры и в своем развитии воскрешает потухший образ, свойства начинают выступать в своем полном объеме. Это уже возврат к мифологическому способу мышления, при котором, если говорится «возьмешь в жены змею», то на змее со всеми присутствующими ей свойствами герой и женится. Даже на самом позднем этапе господства мифического способа мышления, когда человек в своем сознании уже полностью выделился из животного мира, когда «двойная» природа человека стала прошлым, он все еще продолжал состоять с животными, как о том повествуется в мифах, в самых тесных родственных отношениях. Муж-змей, брат-кит, мать-змея — явления чрезвычайно распространенные в мифах разных народов. В океаническом мифе «Птицы-носороги», например, без какой бы то ни было попытки объяснения рассказывается о том, что у змеи родились мальчики. «Произведя детей на свет, змея уползла...» (с. 63). Тот же самый строй мышления отражен в сказке: «Иван-царевич призадумался, заплакал: „Как я стану жить с лягушкой? Век жить — не реку перебрести или не поле перейти!“». Поплакал-поплакал, да нечего делать — взял

⁵¹ Развитое сравнение (исторически более поздняя, чем метафора, категория стиля) уже окончательно сводит образ к доминирующему, прямо указанному в тексте признаку, уточняя и конкретизируя его:

Молодая-то жена, что люта змея,
Что лютая-то змея — все журит-бранит меня.

(Нестеров А. А. Народные песни
Горьковской области. М., 1972, № 78).

в жены лягушку. Их всех (братьев и их невест, — В. Е.) обвенчали по ихнему там обряду: лягушку держали на блюде» (*Афанасьев*, т. 2, № 267).

Последний пример, на который было обращено внимание в песне, представлял собой наиболее простой и в то же время редкий случай метафорической перифразы — с названным или прозрачно подразумеваемым сопоставлением.⁵² Гораздо чаще метафорическая перифраза исключает не только момент сопоставления, но и прямое сходство признаков между метафорически сближаемыми представлениями.

⁵² Начиная с Аристотеля существует теория метафоры как выделения общего признака, иначе — теория аналогии. Она могла бы быть названа также теорией пропорции, так как под аналогией Аристотель понимал не сходство, а соотношение, соразмерность. Аналогия есть такое соотнесение между словами, когда «второе слово относится к первому подобно тому, как четвертое относится к третьему». Например, «вечер дня является тем же, чем старость для жизни; поэтому о вечере можно сказать, что он есть старость дня, а о старости, что она есть вечер жизни». (*Аристотель*. Поэтика. М., 1957, с. 110). Аналогия строится на выделении общего признака в содержании двух представлений (в примере Аристотеля таким общим признаком будет «конец чего-либо»). Подобное понимание метафоры, как справедливо отметил А. С. Литвиненко, схематизирует, а стало быть обедняет ее. «Смысловое изменение, произошедшее со словом „вечер“ при отнесении его к слову „жизнь“, не является выделением из него какого-то признака; это — не ограничение, не обеднение слова, а наоборот, его расширение, обогащение, глубокое его смысловое преобразование» (*Литвиненко А. С.* Термин и метафора. — Учен. зап. 1-го Моск. гос. пед. ин-та иностр. яз., 1954, т. 8, с. 258; см. также: *Vianu Tudor*. Quelques observations sur la métaphore poétique. — In: *Poetics, poetyca, poetika*. Warszawa, 1961, p. 299, 303).

Попробуем разобраться. Приведенное высказывание А. С. Литвиненко существенно дополняет теорию аналогии Аристотеля. Однако, принимая дополнение А. С. Литвиненко, нельзя принять его критических замечаний в адрес теории аналогии, поскольку речь идет о разных, никак не исключających друг друга положениях. Аристотель говорит о внутреннем строении метафор определенного типа, а не об их смысловой нагрузке. Метафора может быть построена на аналогии признака, но в своем готовом виде она неизбежно рождает ряд новых ассоциаций, признаков, которые сильно расширяют значение слова по сравнению с его общепотребительным, неизносказательным значением. Этот последний момент не акцентировался Аристотелем. В его задачу входила систематизация метафор, то есть распределение метафорических понятий по родам и видам.

Как чужая-то жена лебедь белая моя;
А своя-то жена — полынь горькая трава.

Соб., т. 3, № 454⁵³

На первый взгляд, последние примеры метафорической перифразы идентичны ранее рассмотренному случаю: «жена — змея лютая», «жена — полынь горькая». Предположим также, что постоянные эпитеты к словам «лебедь» и «полынь» — белый и горький — являются доминирующими признаками, по которым проводится сопоставление. В песне, однако, указанные признаки даны в своем номинативном значении, а цветное и вкусовое значения уж никак не могут быть определяющими к слову «жена». Значит, предположение оказалось несостоятельным и мы имеем дело с иным случаем метафорической перифразы. Постоянные эпитеты не являются здесь прямыми признаками сопоставления. «Белый» означает, кроме цвета, ясный, прекрасный; «горький» употребляется во вкусовом и моральном значениях. Лишь двойственность понимания этих слов могла привести к существующей связи представлений. «Лебедь белая» — хорошая, красивая; «полынь горькая» — плохая, неприятная; то есть перед нами типичный случай метафорической перифразы, когда она покоится не на сопоставлении, а на образном замещении характеризующего признака. Доказательством того, что в предыдущих песнях была действительно мета-

⁵³ Эта метафора развивается в следующей песне:

Что чужая-то жена — лебедушка белая;
А своя-то жена — полынь горькая трава,
На меже в поле росла,
На меже-то, на меже, на высоком рубеже.
Никто рубежом не пройдет,
Никто травки не сорвет,
Никто девицу не любит,
Никто замуж не берет.

Соб., т. 3, № 470

Развитие второй метафоры «полынь горькая трава» реализует ее. Метафора развивается, забывая о своих истоках. Строка цепляется за строку — мысль движется уже в ином, вновь данном направлении. Заключительная строка («никто травки не сорвет») подготавливает и параллелизм последних двух строк, который психологически оказывается уже не связанным с основным содержанием песни. Это приводит к контаминации текста.

форическая перифраза, могут служить также близкие примеры, в которых одна из параллелей теряет метафоричность, то есть метафорическая перифраза заменяется признаком, который выражает уже отношение к предмету:

Чтой чужа мужная жена — то разлапушка моя;
Что и своя мужная жена — осока да мурава.

Соб., т. 3, № 458

Своя жена — змеюшка,
Чужа жена — любушка.

Соб., т. 3, № 472

Потеря метафорической перифразой своего иносказательного смысла служила одной из причин образования сложных эпитетов.

Да не быть свекру супроть батюшки:
А мой батюшка — дума крепкая. —
Слово тайное, невыносное.

Соб., т. 2, № 578

«Слово тайное», «дума крепкая» уже обозначает свойство или одно из свойств, принадлежащее объекту (ср.: Баба-Яга костяная нога, Мороз красный нос и т. д.).

Метафорическая перифраза разделяет предмет и образ высказывания, что делает необязательным момент сопоставления. Наиболее простой тип метафор — так называемая «явная» метафора — напротив, объединяет составные компоненты метафоры в одном слове, а потому она не может строиться иначе, как по принципу аналогии.

Промежду ли нас — змея лютая,
Люта змея гнездо свила,
Гнездо свила, детей вывела.

Соб., т. 2, № 469

«Змея лютая» — метафора, равная по значению понятию «женщина-разлучница». Развитие метафоры в значительной степени реализует ее.

Аналогична метафора следующей песни:

Ой, лебедь белая да моя,
Лебедь белая да моя,
Ой, лебедь бела, до коса сиза,
Чем же прогневал я тебя.

ИРЛИ, колл. 6, п. 3, № 13

«Явная» метафора может постепенно или прямо раскрываться в тексте, что нарушает обязательность внутреннего сопоставления и в конечном счете, как это и будет впоследствии показано, приведет к исключению даже возможности такого сопоставления.

Уж я видел, повидал тело белое,
Тело белое молодецкое.
Как никто ко телу, к телу не пришатнется.
Приискались ко телу, к телу три ласточки,
Три ласточки, три касатя.
Перва ласточка — родна матушка,
Друга ласточка — сестра родная,
Третья ласточка — молода жена.

Соб., т. 1, № 363

«Полностью» раскрытая метафора представляет собой уже самостоятельную группу метафор,⁵⁴ для которой характерно не только усиление разделенности предмета и образа высказывания, но и отсутствие предварительного иносказательного обобщения (типа «три ласточки», «зеленый сад», где растут деревья).

Ты ночуй, ночуй, невежа, за воротами!
Тебе мягкая перина — снегова пороша,
А высоко изголовье — подворотня,
Да как тепло одеяло — темна ночка,
Шитый-браный положок — буйный ветер.
Каково тебе, невежа, за вороты,
Таково-то мне, младеньке, за тобою...

Соб., т. 2, № 414

Смысл и цель «раскрытых» метафор прояснится при сравнении их с метафорическими перифразами, аналогично выраженными: «чужая жена — лебедь белая» — метафорическая перифраза, «ласточка — родна матушка» — «раскрытая метафора». Если метафорическая перифраза представляет собой особый способ выражения отношений: «лебедь белая» — прекрасная, желанная, то «раскрытая» метафора не характеризует, а лишь проясняет иносказательно названный предмет. «Раскрытая», или «развернутая», метафора — это единственный тип

⁵⁴ «Лексические признаки обеих частей сравнения первично воспринимаются как независимые. В развернутой метафоре слитность значений большая, они теснее проникают одно в другое» (Сегал Д. М. Наблюдения над семантической структурой поэтического произведения. — Intern. J. of Slavic Linguistics and Poetics, 1968, XI, p. 165).

иносказания, который наглядно показывает разделенность, произошедшую в сознании, о чем и свидетельствует расшифровка образа. В силу традиции способ выражения сохраняется еще старым — через предметы внешнего мира, отношение же к миру уже совсем иное. Это новое отношение проявляется в исключении всякого момента сопоставления между соединяемыми представлениями. Сближение представлений оказывается формальным моментом, поскольку утверждение «ласточка — родна матушка» вместе с тем подразумевает и отрицание: «ласточка не есть матушка». Создание образа заведомо неправдоподобного — это уже новое завоевание мысли, так как вымысел становится художественной ценностью, а метафора для создателя песни — только художественным приемом.

«Развертывание» метафоры может осуществляться различными способами, Один из них — отрицание. Чаще всего отрицание указывается прямо в тексте песни:

Не сиз голубь с голубушкой воркует —
Девица с молодцем речь говорила.

Соб., т. 4, № 100

Не рыбушка в неводе разметалася, —
Красна девица по молодце стосковалася.

Соб., т. 2, № 102

Одна из основных целей отрицания заключается, таким образом, в стремлении подчеркнуть противопоставление и непричастность человека к растительному и животному миру. Отрицательный параллелизм, по словам А. Н. Веселовского, представляет собой своеобразный подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающих впечатлений к утверждению единичного; то, что прежде врывалось в него как соразмерное, смежное, выделено, и если притягивается снова, то как напоминание, не предполагающее единства, как сравнение». ⁵⁵ Более частным моментом этой же формы отрицания оказывается случай, когда отрицается то, что раньше утверждалось. Этот прием, свойственный лишь народной поэзии, далеко не бессмыслен, как это может показаться на первый взгляд. Он дает возможность психологического выделения основного содержания песни.

⁵⁵ *Веселовский А. Н. Психологический параллелизм...*, с. 188.

На той на могиле
Вырастало деревце береза;
Что на этой на березе
Сидела кукушка.
Не кукушечка кукует, —
То мать казака горюет!

Соб., т. 1, № 429

Раскрытие метафоры может быть дано в песне не прямо, а опосредованно, то есть отрицания как такового нет, а содержательный план образа (подразумеваемое) проясняется конкретизацией:

По лугу-лугу разливалась вода,
По зеленому стоечка течет;
На этой на стоечке бела лебедь сидит,
Гребешком головушка расчесаная,
Лентой коса перевиваная.

Соловьюшко-соловей,
Соловьюшко молодой,
Чернобровый, черный, дорогой,
Не летай же далеко
Не садися высоко.⁵⁶

Таким образом, отрицательный параллелизм в какой-то своей части⁵⁷ может рассматриваться как результат развития метафоры. Его появление связано с необходимостью закрепить отрицанием, выраженным в слове, уже существующую в сознании отделенность человека от остальной природы. Эта разделенность ранее уже была скрыто выражена положительным психологическим параллелизмом и другими стилистическими категориями, которые возникли в период перехода от мифа к метафоре.

Раскрытие метафоры далеко не всегда непосредственно связано с отрицательным параллелизмом. Метафоры могут проясняться и со значительно более сложной и утонченной целью, не сводимой к «утверждению единичного»:

Нету, нету у молодца, нету ни товарища;
Товарищ у молодца — его добрый конь,
Слуга его верный — крепкий тугой лук,

⁵⁶ Якушкин П. И. Русские песни. М., 1860, с. 584, 697.

⁵⁷ Функции отрицательной частицы в параллелизме различны. Здесь учитываются лишь те формы отрицательного параллелизма, которые связаны непосредственно с «раскрытой» метафорой.

Посланник у молодца — калена стрела;
Куда стрелочку ни пошлет, и сам за ней идет.

Соб., т. 1, № 404

Отрицание отрицается видимым, метафорическим утверждением, цель которого заключается в том, чтобы подчеркнуть одиночество молодца среди людей. Связь представлений, по-видимому, осуществляется в данной песне следующим образом: товарищ — конь (единственное живое существо, которое помогает молодцу); слуга — лук (предмет, защищающий от врага, помогающий добыть пищу); посланник — стрела (представления объединены по сходству главного действия: едет, летит).

Вариант:

За Кубанью за рекой,
Да там казак-то гулял.
Не один он гулял —
Да со товарищами:
Да с милой Сашенькой,
Да с острой сабелькой.

Соб., т. 1, № 402

Слово «товарищ» в данной песне является персонифицированным эпитетом к слову «сабля». Образ и строится на инверсии, что сближает его с загадкой. Эпитет заключает в себе иронически-метафорический смысл: сабля-товарищ, потому что всегда вместе с казаком, но он-то по-прежнему одинок.

«Явная» метафора соотносится и с другой группой метафор народной лирики, которые могут быть названы «скрытыми». Если в «явной» метафоре связь представлений осуществлялась с учетом наиболее ярких, заложенных в самом объекте признаков, то «скрытая» метафора соединяет очень далекие, сопутствующие представления. «Скрытой» метафора названа потому, что содержит в себе элемент загадки, то есть она не называется прямо, а вытекает из индосказательного описания. Иллюстрацией этого положения может служить следующая песня.

Конь, верный слуга и товарищ, рассказывает по поручению молодца:

«Эх, хозяин мой — да за Уралом за рекой,
За Уралом за рекой, да сам женился на другой.
Как женила его да пуля быстрая,
Обручила его да сабля вострая».

Соб., т. 1, № 396

Основная метафора, о которой нужно догадаться, жена — смерть, то, что дается навечно (жена — до конца дней, смерть — навсегда). Дальше идет развитие этой не названной метафоры в форме свадебного обряда: женила (на другой — смерти) пуля, обручила — сабля. В вариантах появляются и другие действующие лица свадебной драмы: «Была свашка — остра пашка, шарапнель был дружкой» (*ИРЛИ*, колл. 216, п. 1, № 69). Не делая пока никаких выводов, посмотрим и другие варианты этой песни;

Ничего ты, поле, не спородило!
Спородило, поле, част ракивов куст.
Как во этом кусту тело белое,
Тело белое молодецкое;
Во главах у него — сабля вострая,
В ретивом у него — пуля быстрая,
Во ногах у него конь вороный его.
«Уж ты, конь, ты, мой конь, ты, товарищ мой,
Ты беги, беги по дорожке вдоль.
По дорожке вдоль, к отцу, к матери,
К отцу, к матери, к молодой жене!
Ты жене скажи, что женился я.
Что женила меня пуля быстрая,
Обвенчала меня сабля вострая».

Соб., т. 1, № 388

В начале песни: пуля в сердце, сабля в головах — иносказания здесь нет. Затем реальный образ метафоризируется по аналогии: пуля в сердце — женщина в сердце; отсюда: пуля женила; в головах сабля — на голове венец; отсюда: сабля обвенчала. В первом варианте — сабля в руке, отсюда: сабля обручила. Подобный анализ с выделением параллелизма образов может показаться натянутым, несколько «литературным», но в многочисленных вариантах этой песни параллелизм выдержан так последовательно, так строго, что никак не может быть случайным. Образы в целом построены на аналогии со свадебным обрядом, но смысл каждой отдельной метафоры приводит к отрицанию этого обряда в данных песнях. Самоотрицаемыми оказываются и отдельные слова: «женился» — уже не сможет никогда жениться, «обручила» — некому было обручить и т. п. Итак, в песне создается контрастный ряд образов, призванных подчеркнуть одиночество молодца. Внешняя строго соблюдаемая форма обряда оборачивается невозможностью его осуществле-

ния, его полным отрицанием. Все это и создает особый эффект «скрытой» метафоры в данных песнях.

Более поздний образец этой песни дает возможность проследить, каким образом «скрытая» метафора может стать «явной».

Там хозяин-от мой — за Уралом, за рекой,
За Уралом, за рекой, он женился на другой!
Взял невестушку себе тихоскромную;
В чистом поле под кустом, востра пашечка
Была свахой его, угощала важно нас;
Пуля быстра окручала, скоро к смерти привела!
Что невестушка моя — гробова нова доска!

Соб., т. 1, № 398

Последняя песня дает нам образец постепенного разрушения образности первых двух песен. Первая и основная метафора «Взял невестушку... тихоскромную» получает здесь определенное развитие — она мотивируется описанием элементов свадебного обряда. Вторая метафора — «сваха-пашка» конкретизируется развитием побочной метафоры — «угощала важно нас». Развертывание последней метафоры представляет собой одновременное уточнение основной, а выражение «пуля окручала» служит продолжением этого развития: пуля, таким образом, приведет к смерти, то есть к новой жене. Нужно заметить, что в предыдущих вариантах этой песни основная метафора была скрыта, не названа. В анализируемой же песне слово «смерть» разрушает центральную метафору и одновременно служит переходом к ее расшифровке. Последняя строка приведенного отрывка объясняет, почему «невестушка» названа «тихоскромною» («невеста» в песне это «гробова доска», которая всегда молчит). Основные образы песни, таким образом, конкретизированы, раскрыты и взаимно мотивированы.

Прояснение «скрытой» метафоры еще более очевидно в тех случаях, когда в самой песне указывается, что молодец женился вторично, уже не будучи живым. Это, по видимому, поздние варианты песни, так как здесь уже наблюдается и определенная произвольность в выборе образов.

Да скажи моей молодой вдове,
Что женился я на другой жене...

Соб., т. 1, № 382

Ты скажи-ка, мой конь,
Да я убитый лежу,
Да еще Расскажи,
Да я женатый хожу,
Да поженила меня
Да сабля вострая,
Да повенчала меня
Да пуля быстрая,
Да обручила меня
Да кровь горячая.
Поженила меня
Да мать сырая земля.

ИРЛИ, колл. 216, п. 1, № 72

Последний тип «скрытой» метафоры показал, что момент сходства в ней не всегда явно выражен, иногда он оказывался опосредованным и достаточно далеким. Метафора, однако, может строиться на отношении сходства даже в том случае, когда нет ни близкой, ни отдаленной связи между метафорически сближаемыми объектами. Речь идет об особом типе метафор, связь представлений в котором основана на ситуативной аналогии. Одной из главных особенностей этой группы метафор является действие. Его-то и не знали предшествующие типы метафор, где выражение отношений осуществлялось непосредственно через предмет. Метафора, основанная на ситуативном сходстве, строится трехчленно: действующее лицо, действие и объект действия, причем иносказание создают только второй и третий члены метафоры. Такое внутреннее строение метафоры возвращает ее как будто бы к принципам мифологического сознания, но это, однако, ложное впечатление. Новое качество метафоры связано со вторым, переносным, планом, что абсолютно исключает первичную персонификацию, так как дает полное отвлечение свойств. Все это и приводит к субъективному пониманию и подвижности самой метафоры.

Я посею горе во чистым поле,
Ты взойди, мое горе, черной чернобылью,
Черной чернобылью, горькою польнью!

Соб., т. 3, № 214

Ты сойми, дружок, кручину с меня, молоденькой;
Завяжи тоску-кручину в шелковый платочек;
Приплети тоску-кручину к черну коню к гриве!
Черный конь в поле гуляет, тоску рассеивает.
Заростись, тоска-кручина, зелеными лугами,

Не зелеными лугами, травой муравую,
Что не травой муравую, алыми цветами,
Что не алыми цветами, крутыми горами,
Не крутыми горами, густыми борами,
Густыми борами, дремучими лесами!

Соб., т. 5, 636

Первая песня и более сложный ее вариант — вторая — дают возможность проследить отличие данной разновидности метафоры от предыдущих типов. Некоторые рассмотренные ранее типы метафор («явная» метафора, отдельные случаи метафорической перифразы) строились на прямом сходстве явлений, на сходстве, заложенном в самом объекте. Это подлинное или желаемое сходство признаков и проявляло существующую связь представлений, то есть создавало внутреннюю форму метафоры. Метафора «я посею горе» иного типа, поскольку в представлении «горя» нет ничего, что можно было бы рассеять. Связь возникает уже не из сходства явлений, не в результате образного замещения, а из аналогии ситуаций («я посею горе» так же, как «я посею семя»). Подразумеваемая аналогия действий и является внутренней формой этого «глагольного» или «предикативного» типа метафор. Что же касается частного случая ситуативной аналогии в метафорах типа «я посею горе», «конь... тоску рассеивает», то она возникла в связи с мотивом избавления, достаточно широко представленного в народных песнях (см., например: *Соб.*, т. 5, № 43).

Внутренняя форма «глагольной» метафоры могла проявляться по-разному: аналогия действия давалась иногда в форме положительного параллелизма (*Соб.*, т. 3, № 426) или мотивировалась отрицательным параллелизмом (*Соб.*, т. 5, № 31, 51, 720 и пр.). И, наконец, возможен случай, когда мотивировка подготавливается предыдущими образами:

Что не ржавчинка во болотичке зарождалась,
Не кручинушка добра молодца издоляла;
Издоляет-то добра молодца худа слава;
С худой славы добрый молодец погибает...
Кто бы, кто бы из острой сабли ржавец вытер?
Кто бы, кто бы из добра коня норов вывел?
Кто бы, кто бы у добра молодца печаль вызнал?
Кто бы, кто бы распорол мои белы груди?
Кто бы, кто бы посмотрел мое ретивое сердце?

Без огня-то мое сердечушко изгорело,
Что без пламени ретивое изотлело!

Соб., т. 3, № 210

Как мое-то ли сердечушко
Все изныло, изоржавело,
По тебе, любезный мой.

Соб., т. 4, № 291

Метафоры «сердечушко изоржавело», «ретивое изотлело» отталкиваются от языковой: «сердце сторело». Огонь и ржавчина поедают, сжигают; близок и их цвет. Приведем еще один аналогичный пример:

Жениху сухота, что невеста бодра:
С сердца он сохнет, с боку болит,
С боку болит, с живота скорбит.

Соб., т. 2, № 20

Метафора «сердце сохнет» (сохнет — худеет, вянет, лишается жизненных соков) мотивирована идиомой «жениху сухота».

Поскольку главным элементом метафоры, основанной на ситуативной аналогии, является действие, то необходимо учитывать особенности, связанные непосредственно с языковыми явлениями, с предикатностью. Во всех других типах метафоры, как можно было видеть, сближение представлений шло, как правило, по одному из многих свойств образа-существительного; все же прочие свойства опускались. (Вспомним хотя бы пример «жена-змея», где стирались не только все признаки, заключенные в образе, кроме того, по которому проводилось сопоставление, но терялось даже и само образное представление). В «глагольном» же типе метафоры, основанном на ситуативной аналогии, сближение представлений осуществляется по одному всегда прямо названному действию, неразложимому на составные элементы, что вытекает из самой природы глагола (то же справедливо и для имени прилагательного). Все это можно проследить как на ранее приведенных примерах этого типа метафоры, так и на тех, которые будут показаны ниже:

Не послушался душа моя, женился;
Он присыпал к сердцу бедному печали,

Он и палил мои ясны очи слезами,
Запечатал он уста мои кровью.

Соб., т. 5, № 653

«Глагольная» метафора, как и метафора любой другой группы, способна развиваться. Это развитие, как правило, полностью или частично реализует ее:

Ретивое сердце заныло
И замком заперло.
Запирала замком, —
За крутым горам ключи потеряла.

Соб., т. 5, № 371

Глагол «запирать» осуществляет следующую связь образов: сердце — дверь или крышка ларчика. Желание придать чувству и мысли осязаемость, видимость формы вызывает и оформляет подобные аналогии. Образное уточнение (замок, ключи) лишь закрепляет это внутреннее сопоставление. Подобная конкретизация метафоры подчас очень желательна с художественной точки зрения, так как она способна воскресить образное представление, сделать живой и поэтичной не только весьма банальную, но даже и обычную языковую метафору.

Да скоро, скоро девку замуж выдадут.
Скоро красота минуется,
Да черной грязью замазается,
Черной грязью потележкою.

ИРЛИ, колл. 5, п. 7, № 103

Развитие глагольной метафоры может идти и по пути, который совсем не характерен для народной поэзии. Имеется в виду развитие метафоры без внутреннего сравнения и без реализации ее. Конкретизация метафоры представляет собой в этом случае просто пояснение, как правило, выраженное метафорически.

Ах, да ты ль, моя сударушка, повысушила,
Без морозу без лютого сердце вызнобила,
Присушила русы кудри ко буйной голове,
Ты рассыпала печаль по моим ясным очам,
Ты заставила ходить по чужой стороне,
Ты заставила любить чужу мужнюю жену!

Соб., т. 3, № 463

Отсутствие конкретизации делает «глагольную» метафору подвижной, а это в свою очередь, как уже говорилось, усиливает субъективизм понимания и стирает образность представления. Частичная потеря образа наблюдалась и в уже рассмотренных ранее примерах этого типа метафоры. Неизбежная потеря образности связана с тем, что данный тип метафоры поздний, то есть поэтические метафоры имеют уже тенденцию к переходу в языковые или же прямо от них ведут свое происхождение. Нечто подобное было отмечено в свое время и для отдельных случаев метафорической перифразы. От общих рассуждений перейдем теперь к конкретным примерам и постараемся выяснить, с чем же непосредственно связано исчезновение образности в анализируемом типе метафор.

Еще кто тебя породил, молодца? —
Породила молодца матушка,
Вспоил-скормил молодца батюшка,
Возлелеяла чужая сторона.

Соб., т. 5, № 349

В основе «глагольной» метафоры «возлелеяла чужая сторона» лежит языковая перифраза без всякого иносказания, означающая «молодец жил на чужой стороне». Оттенок метафоричности возникает в данном случае вследствие перестановки членов: действующее лицо опускается, и тогда то, что должно было быть объектом действия (чужая сторона), занимает место субъекта действия. Глагол «лелеять» (беречь) в соединении со словосочетанием «чужая сторона» звучит иронично. Это признак того, что никакой персонификации здесь быть уже не может, потому что ранние формы мышления не допускали иронии в персонифицированном действии, которое всегда воспринималось так же серьезно, как и любое реальное. Попытаемся представить себе образ в выражении: «возлелеяла чужая сторона». Это приведет к разрушению метафоры, к ее реализации. Подобное стремление воскресить потухший образ встречается, например, в следующей народной песне:

Как женила молодца
Чужедальная сторона,
Чужедальная сторонка —
Макарьевская ярмонка!
Как у нас было, ребята,

17

У Макарья да во ярмонко,
У гостиного двора,
У Сафронова купца
Солучилася беда,
Да не маленькая.

Соб., т. 1, № 248

Этот и аналогичные примеры опровергают точку зрения А. А. Потебни, которая заключается в том, что метафора всегда служит целям усиления «образности» языка. Мы имели уже возможность наблюдать, что в том случае, когда речь идет о поздних метафорах, в основе которых, как правило, лежат языковые перифразы, именно отсутствие образности и создавало их художественный эффект.

До сих пор можно было видеть, что связь представлений в метафоре строилась на логически оправданных сопоставлениях или ассоциациях. Однако внутренняя форма метафоры может быть настолько затемненной, что анализ связи представлений уже не в состоянии сам по себе разъяснить метафору и только привлеченные дополнительные сопоставления помогут ее понять.

Она шила-вышивала три узора.
Как и первый узор девица вышивала,
Она красное солнце со лучами;
Другой узор душа девица вышивала,
Она светел-светел месяц со звездами;
Уж и третий узор девица вышивала,
Она горькое горе со слезами.

Соб., т. 3, № 68

Неясной оказывается последняя строка приведенного отрывка песни, а именно она-то в смысловом отношении и является главной. Ей возможно дать лишь приблизительное толкование. Горе в народном сознании, как и многие другие представления, приобретало видимые черты живого человека, иными словами, для народной песни не будет невероятным то обстоятельство, что «горе» так же конкретно и представимо, как солнце или месяц. Но если бы даже такое толкование было принято, то оно не объяснило бы, в чем же собственно состоит художественный эффект данной песни, поскольку он возникает только при дальнейшем забвении этой ранней основы, при позднейшем переосмыслении песни. Как же может быть по-

нято в настоящем контексте выражение: «вышивала она горькое горе со слезами»? Очевидно, перед нами орнаментальная, присоединительная метафора: вышивала со слезами горе, то есть плакала, тосковала, и что бы она ни вышивала — все ей было одинаково горестно. Для подтверждения возможности такого толкования сравним со следующей песней:

Я пойду с горя во зеленый сад,
Я сорву, млада, со клена листок,
Напишу ль я другу грамотку,
Не пером ему, ни чернилами, —
Из ясных очей горючьи слезми.

Соб., т. 4, № 853

В данной песне противопоставление дается только для того, чтобы одним словом («слезми») выразить нужное содержание. Выражение: «напишу, что мне плохо живется», заменено равным по значению, но несравненно более поэтичным «напишу слезами». Реализованная метафора («пишу слезами») не представима, так как метафорично в народной песне и писание, и посылание грамоты. Аналогично может быть истолковано и содержание образа «вышивала горе горькое со слезами», то есть слезы падают на вышивку, как они падали на лист, на дорогу в других песнях. Неясность внутренней формы метафоры, такой, как, скажем, «вышивала горе горькое», говорит о ее неорганичности.⁵⁸ Тройственное членение образов дает возможность предположить, что последнее образное

⁵⁸ П. Г. Богатырев, разделяя магические действия на мотивированные и немотивированные, с большой долей вероятности доказал, что «обряды, связанные со случайным сходством двух явлений», возникли вследствие логической ошибки. Так, по мнению автора, произошло «большинство не поддающихся объяснению магических действий и обрядов». Отсюда и естественный вывод: «обряды, которые в наши дни не имеют ясного объяснения, не имели его никогда» (*Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства*, М., 1971, с. 190). В лирике иначе. Немотивированность образа (термин употребляю в том же значении, как он используется П. Г. Богатыревым) говорит лишь о забвении его внутренней формы, о переосмыслении исходной формулы. Утрата внутреннего смысла образа происходит быстрее всего в том случае, если образ заимствован из другой художественной системы. Отказаться от поисков начального мотивированного варианта для лирики нельзя.

звено должно иметь ту же реальную основу, что и два предыдущих. Действительно, формула, получившая усложнение в лирике, восходит к календарной обрядовой поэзии, где указанный мотив представлен в нескольких вариантах.

Троицкая песня:

Кабы ты, бела береза,
Была красная девка!
Ты сидела бы, сидела
В золотом тереме,
Ты шила бы, вышивала
Золоты узоры.
Как и первый-то узорец —
Светел месяц,
Как другой-то узорец —
Красное солнце,
Как и третий-то узорец —
Часты звезды.

Земцовский, № 606

Колядка:

Да что за этим за столом да красна девица сидит,
Да красна девица сидит Иринья Павловна.
Да она шила-вышивала тонко бело полотно,
Да тонко бело полотно да белобархатно.
Да во первой раз вышивала светел месяц со лунами;
Да светел месяц со лунами, со частыми со звездами;
Да во второй раз вышивала красно солнце с маревами,
Да красно солнце с маревами, со теплыми облаками;
Да во третьей раз вышивала сыры боры со лесами,
Да сыры боры со лесами, со рысучими зверями;
Да во четвертый вышивала сине море со волнами,
Да сине море со волнами, со черными кораблями. . .

Да что й во пятых вышивала божью церковь с образами,
Да божью церковь с образами, со чудными со крестами.

Земцовский, № 55

Образ, построенный в обрядовой песне как утроенный повтор с вариациями,⁵⁹ сохраняет в лирике свое формальное композиционное построение, но внутренний смысл

⁵⁹ Пятикратный повтор — явление более позднее по происхождению, чем утроение. Примеры подобных повторений единичны и не характерны для обрядовой песни. Четырехкратный повтор связан (как объясняют местные жители северных областей) с народными вышивками: в четырех углах скатерти, полотенца вышивались разные узоры.

приема оказывается уже утраченным — отсюда и создается почва для разного рода переосмыслений.

Метафор с сильно затемненной внутренней формой в народных лирических песнях сравнительно много. Все они позднего происхождения и входят, как правило, на грани перехода в языковые. Внутренняя форма этих метафор полностью не разъясняется сравнением, так как для них характерен лирический произвол, который делает необязательным логическую связь понятий. Не желая впасть в субъективность толкования некоторых поздних метафор, ограничимся указанием на них:

Скачи, пляши, дитяtko,
Пока старость не взяла!
Я старость-то перешибу
Своим новым башмачком

Соб., т. 2, № 16

У девушки у голубушки,
С позараньца сердце срезало,
Про кручинушку знало-ведало:
Нам не долго жить со милым дружкойм.

Соб., т. 3, № 354

Были рассмотрены, таким образом, все основные типы метафор народной лирики. Единственной всеобщей связью оказался для них принцип отвлечения, ибо любое его нарушение разрушало метафору. Традиционная теория метафоры, упуская этот главный для метафоры принцип, утверждает, что в ее основе всегда лежит сходство и только сходство.⁶⁰ Принцип сходства является основополагающим для метафоры, но он не свободен от исключений. Как было

⁶⁰ Это находит свое отражение в многочисленных определениях и толкованиях метафоры: «Метафора — вид тропа, основанный на подмеченном поэтом сходстве между свойствами понятий объясняемого и объясняющего» (Новый энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз—Эфрон. Пб., б. г.) «Метафора — вид тропа, употребление слова в переносном значении; словосочетание, характеризующее данное явление путем перенесения на него признаков, присущих другому явлению (в силу того или иного сходства сближаемых явлений, которые таким образом его замещают)» (Литературная энциклопедия, М., 1934). «Метафора — стилистическое средство, при котором образное выражение (слово) становится на место абстрактного... Метафора возникает путем переноса смысла вследствие сходства состояния, формы, функции (Meуers neues Lexikon. Leipzig, 1963) и т. п.

показано, в «раскрытой» метафоре и в метафорах, близких к языковым (с сильно затемненной внутренней формой), он совсем отсутствует, а в метафорической перифразе видоизменяется — прямое сходство сменяется образным замещением. Выделение метафорических типов должно было также показать и внутреннюю структуру метафоры. Это, во-первых, дает возможность определить особенности преломления основных для метафоры закономерностей в каждом из типов метафоры; во-вторых, является единственным путем для детального выяснения их соотносительности с другими формами, входящими в метафорическую группу, — метафорическим эпитетом, образным сравнением и символом. Последовательное осуществление этих двух направлений исследования позволит в свою очередь определить историческое место каждой из названных стилистических категорий в образной системе лирики.

2. Метафорический эпитет

Изучение. — Эпитеты с ясной исторической основой (остаточные элементы антропоморфизма в эпитете; предметный и идеализирующий эпитет; эпитет — результат разложения постоянного эпитета). — Принцип конкретизации. Алогизмы

Эпитет представляет собой «характерное явление поэтического языка, очень важное для хронологии произведений народной безличной поэзии»¹ — эта мысль А. Н. Веселовского впервые прозвучала в его работе «Из лекций по истории эпоса». Основная идея этой статьи А. Н. Веселовского была связана с историей рождения наиболее древнего — постоянного эпитета. Постоянный эпитет по своему происхождению представляет собой «бессознательную тавтологию», которая возникает в результате «подновления реального смысла слова». «Известно, что всякое слово, всякое нарицательное есть вместе с тем одностороннее, реальное определение; так, волк — терзающий; река — текущая; с течением времени реальное значение

¹ *Веселовский А. Н.* Из лекций по истории эпоса. — В кн.: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940, с. 450. (В одном из примечаний к «Исторической поэтике» В. М. Жирмунский отмечает, что под хронологией А. Н. Веселовский понимает «не абсолютные хронологические даты литературных явлений, а их относительную стадиальную последовательность». — Там же, с. 620).

слов оберлось или забылось, так что человек почувствовал необходимость прибавить к каждому слову подходящий эпитет. И вот он назвал деву красной, лебедь — белою и т. д.»² Приведенная мысль лишь частично принадлежит А. Н. Веселовскому, основная ее посылка была ему хорошо известна. Где же истоки этой мысли? Она, очевидно, восходит к рассуждениям В. Гумбольдта³ о внутренней форме слова, о двух содержаниях, заключенных в слове. Внутренней формой языка В. Гумбольдт назвал смысловое содержание языка, которое не только развивается в самой тесной связи с формами его выражения, но во многом обусловлено этими формами. Внутренней формой слова, то есть содержанию слова, его значению В. Гумбольдт противопоставляет звуковую, или внешнюю, форму.

Понятие «внутренней формы» несколько иначе толкуется последователем Гумбольдта — Г. Штейнталем.⁴ Штейнталь основой слова считает звуковую форму, которая объективирует посредством звука содержание слова. Между звуковой формой слова и представлением есть связывающее звено, то есть элемент представления. Он-то и является внутренней формой слова и находится в непосредственной зависимости от звуковой стороны слова (например, *греч.* женщина — рождающая — $\gamma\upsilon\theta\eta$, корень — $\gamma\epsilon\nu$). Проходят века, внутренняя форма затемняется, а звуковая форма связывается уже с представлением.

Основные положения теории Гумбольдта—Штейнтала были восприняты и развиты в дальнейшем А. А. Потебней. По теории Потебни, слово имеет два содержания: одно — объективное, равное этимологическому значению слова, другое — субъективное, объединяющее множество личных ассоциаций, которые всегда бывают связаны с тем или иным словом.⁵ Внутренняя форма слова, по теории

² Там же, с. 451.

³ *Humboldt W. von. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues.* — *Gesamm. Schriften*, hrsg. von A. Leitzmann. Berlin, 1907, S. 97.

⁴ *Steinthal H. Abriss der Sprachwissenschaft*, 1. T. Die Sprache im Allgemeinen. Berlin, 1871, S. 432.

⁵ Понятие «внутренней формы» слова расширяется в современном литературоведении. А. В. Чичерин предлагает не этимологическое, а эстетическое понимание внутренней формы слова в поэтическом контексте. «В эстетическом плане слово обладает сложным внутренним строем, его звуковой, образный и смысловый состав приобретает разного рода значительность, которая пробу-

А. А. Потевни, есть «отношение содержания мысли к сознанию: она показывает, как представляется человеку его собственная мысль».⁶ В поэзии же внутренняя форма есть «центр образа, один из признаков, преобладающий над всеми остальными. Это видно во всех словах позднейшего образования с ясно определенным этимологическим значением (бык — ревущий, волк — режущий, медведь — едящий мед, пчела — жужжащая)».⁷ В слове же с потухшей или с сильно затемненной внутренней формой, то есть в таком слове, в котором осталась лишь его внешняя форма, лексическое значение выражается уже непосредственно только данным звукосочетанием.

Предположение А. А. Потевни, что внутренней формой всякого имени является его доминирующий признак, очень существенно при изучении поэтических форм. Однако не стоит принимать его как аксиому, как нечто «известное», само собой разумеющееся. Это скорее принцип, но не всеобщий закон, принцип, имеющий исключения. Во всяком случае данные этимологии не дают полного подтверждения этому положению. Случаи подобных исключений можно отметить даже в примерах, приведенных самим А. А. Потевней и частично повторенных затем А. Н. Веселовским. Так, совсем неприемлемым оказывается «воскрешение» некогда живого этимологического значения в слове «волк», очень сомнительны и другие примеры («пчела», «бык» и т. д.). Все это снижает доказательность мысли ученого, мысли, впрочем, чрезвычайно важ-

ждается связями с другими словами. Этот звуковой, образный и смысловой строй слова, та или другая клеточка которого то угасает, то пробуждается к жизни, и является внутренней формой слова» (Чичерин А. В. Идеи и стиль (О порядке поэтического слова). М., 1965, с. 44). П. В. Палиевский в работе «Внутренняя структура образа» (в кн.: Теория литературы. М., 1962) расширяет понятие образа за пределы «образного» слова, тропа. Образ толкуется им как система взаимоотношений предметов. Естественно, что при таком понимании образа П. В. Палиевский не мог полностью принять теорию внутренней формы А. А. Потевни. Мысль П. В. Палиевского очень важна для изучения образной системы того или иного писателя. Но вряд ли подобное расширение понятия образа поможет исследованию связей языка и мышления, анализу генезиса поэтической образности народного творчества, то есть решению именно тех вопросов, которыми и занимался А. А. Потевня.

⁶ Потевня А. А. Мысль и язык. — В кн.: Потевня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 115.

⁷ Там же, с. 146.

ной и плодотворной. Теория внутренней формы слова должна будет учитываться не только при рассмотрении метафорического эпитета, но и в дальнейшем, при изучении народной символики. Тема исторического изучения эпитета получила блестящее осуществление в статье А. Н. Веселовского 1895 г. «Из истории эпитета». Исторический анализ эпитетов предваряет их строгая систематизация по типам и разрядам. Первый тип в классификации составили тавтологические эпитеты. Ко второму отделу А. Н. Веселовский относит пояснительные эпитеты, в основе которых лежит или признак, «считающийся существенным в предмете», или признак, «характеризующий его по отношению к практической цели и идеальному совершенству».⁸ Тип пояснительных эпитетов распадается на смысловые группы, из которых наиболее значительными оказываются эпитет-метафора и синкретический эпитет. Таким образом, метафорический эпитет рассматривается А. Н. Веселовским как одно из звеньев в общей цепи развития эпитетов.

Эволюцией эпитета-метафоры А. Н. Веселовский объясняет два случая: во-первых, когда «действие, совершающееся при известном объекте, в пределах одного представления, либо его сопровождающее, переносится на него как действие, ему свойственное, при большем или меньшем развитии олицетворения»⁹ (сюда могут быть отнесены примеры типа «глухое окно», «бледный страх» и пр.); во-вторых, когда эпитет, характеризующий предмет, прилагается и к его частям (примерами здесь могут служить «зеленый шум», «зеленые уста» и др.). А. Н. Веселовский наметил условия, которые предполагает метафорический эпитет при своем возникновении. Это прежде всего параллелизм впечатлений, сравнение и логический вывод. Учет этих условий помогает при конкретном анализе материала.

Изучение метафорических эпитетов может идти и другим путем, отличным от того, который предложил А. Н. Веселовский. Перенос логического ударения со слова «эпитет» на слово «метафорический» существенно меняет и тему, и метод изучения. При таком повороте темы ме-

⁸ *Веселовский А. Н. Из истории эпитета.* — В кн.: *Веселовский А. Н. Историческая поэтика*, с. 76.

⁹ В приведенных и аналогичных эпитетах нет, по-видимому, ни олицетворения, ни переноса как действия. Причины тому были указаны в первой главе настоящей книги.

Скука злая, страсть большая
Не могу горе забыть.

ИРЛИ, колл. 5, п. 7, № 92

Как видно даже из приведенных примеров, элементы мифологического мышления здесь сильно переосмыслены. Об этом прежде всего говорят контексты песен. Утрата древних представлений всегда нежелательна для исследователя, но в данном случае именно она и позволила проследить один из путей, каким была осуществлена связь представлений в метафорическом эпитете. Очевидно, приведенные или близкие эпитеты существовали и в те далекие времена, когда анимизм еще господствовал в фольклоре, но тогда они воспринимались как реальные, а не как метафорические признаки. Прошли столетия, и, как это часто бывает в народном творчестве, старые формы выражения не исчезли, они были перенесены в иной контекст и только здесь в результате изменения мировосприятия приобрели иносказательное звучание. Метафоричность в данном случае оказалась результатом позднейшего переосмысления. Подобные метафорические эпитеты отражают такую стадию в художественном сознании, при которой наблюдается полная утрата основного элемента содержания мифологического сознания (веры) при необычайной консервативности формы выражения. По сложившейся традиции отставшая от своего изменившегося содержания форма поддерживалась мотивировкой, которая чаще всего была выражена как параллелизм, что говорит об утрате первоначальной персонификации.

Исторически очень ранними являются также, по всей вероятности, и метафорические эпитеты с предметной основой. В народных лирических песнях весьма немногочисленны отвлеченные определения. Список их ограничивается формулами, ставшими традиционными, такими, как «красна девица», «добрый молодец», и некоторыми другими. Все это не случайно. Народная песня стремится к максимальной конкретизации определяемого, а конкретизировать можно было лишь через очень хорошо известное, осязаемое, материальное.

Начальное образование вещественных определений относится, очевидно, к тому периоду развития образного мышления, когда человек все, в том числе и движения духовной жизни, выражал через предметы внешнего мира.

Наиболее характерный, объемный, и к тому же чисто поэтический пример такого типа — река Смородина. Как могло возникнуть именно это соединение представлений? Что дало возможность закрепить это название для реки как символ? Слово «смородина» происходит от корня «сморд» — сильный, неприятный, удушливый запах, который присущ одноименному растению. Черный цвет ягод смородины должен был поддержать закрепившееся за этим названием символическое значение мрака, печали. Таким образом, зловонная, зловещая, черная река объединила в себе эти признаки под собственным названием Смородины (по-видимому, сначала — смрадная река).

Да текет черная речка грозна Смородинка.

Гильфердинг, № 262

Река Смородина губит молодца:

Он поехал через речку Смородинку
Да по тем по мосточкам калиновым.
Да на первом брала на мосте
С коня-де седелко кованое;
А на другом брала на мосте
Добра коня наступчива;
А на третьем брала на мосте
Самого добра молодца.

Соб., т. 1, № 280

Песня о реке Смородине, погубившей молодца, хорошо известна в народе, она имеет множество вариантов. Не случайно поэтому глагол «утонуть», если он встречается в близких по ситуации песнях, вызывает определенные ассоциации, связанные с традиционным песенным образом — реки Смородины.

Утонул добрый молодец
Во Москве-реке Смородине.

Соб., т. 1, № 283

Но не только глагол способствует несколько нелогичному появлению здесь этого образа. Сказать «утонул в Москве-реке» недостаточно, не совсем ясно. Эта причинная неясность (почему утонул?) снимается мотивирующим определением Смородины.

Река Смородина губит, она же скрывает и следы преступления:

Как князь Роман жену терял,
Терял, терзал, в реку бросал,
Во ту реку во Смородину.

Соб., т. 1, № 90

Князь Демьян жену терял;
Отрубил у нее руку правую,
Руку правую с золотым кольцом;
Кидал-бросал во Неву-реку,
Во Неву-реку самородную.

Соб., т. 1, № 94

В последней песне река самородная (смородная) есть результат стремления, свойственного народному сознанию, проявлять этимологию (многочисленные примеры тому можно найти и в современных диалектах).

Большинство предметных определений народной лирической песни построено на сравнениях, и они имеют тенденцию к переходу в постоянные эпитеты. Отсюда заметное ослабление их эстетического и эмоционального воздействия. Метафоричность определения оказывается почти совсем стертой, и только контекст способен ее воскресить: «походка павлиная» (*Соб., т. 6, № 412*), «очи соколины», «брови соболины» (*Соб., т. 4, № 241*), «трава шелковая» (*Соб., т. 4, № 15*), «уста сахарные» (*ИРЛИ, колл. 5, п. 7, № 44*). Примеров таких много, они однотипны, и нет необходимости их дальше перечислять. Покажу лишь на одном примере, что предметный в своей основе постоянный эпитет может реализоваться в песне.

Девица потерялась в лесу:

Не в лесу ли заблудилась,
Не в траве ли заплелась...
Кабы в лесу заблудилась,
Лес бы к земле приклонился,
Кабы в траве заплелась —
Трава шелком обвилась.

ИРЛИ, колл. 6, п. 4, № 35

Сближение представлений в рассмотренных метафорических эпитетах создает конкретную наглядность признака. Возникающая художественность бессознательна, она основана на эмпирическом наблюдении и освещена особым видением мира. Однако чем больше осуществлялся отрыв тех или иных стилистических категорий от

своей исторической основы, тем большую целенаправленность приобретало это инстинктивное художественное стремление. Образность некоторых предметных определений возникает в результате преувеличения, заключенного в определении. Вот как, например, создается необычный фон для необычной ситуации:

Как из далеча, из-под далеча во чистом поле.
Тут стоял да рос сыр матерый дуб.
У сыра дуба кореньца булатныя,
А коринушка у сыра дуба жемчужная,
Сучки-веточки на сыром дубу хрустальныя,
А листоченьки на сыром дубу бумажные.¹¹
Под сырым дубом было стойлице коневие.
А во стойлице — сивый резвый конь;
На вершинушке у сыра дуба сидел млад ясен сокол.

Соб., т. 1, № 492

Основой идеализирующих метафорических эпитетов типа «коринушка жемчужная», «сучки-веточки хрустальные» оказывается уже только художественная фантазия, полностью лишенная древней веры в действительность существования придуманного.

Заведомая неправдоподобность образа встречается и в тех случаях, когда в песне создается предупреждающая значительность фона:

Бежит речушка слезовая:
На ней струюшка кровавая;
По бѣрежку растет част осинничек,
Во тем осинничке — куст рябинушки;
Она аленькими цветочками она расцветала,
На цвету сидит кукушечка;
Горемычная куковала,
Жалобнехонько горемычная причитала,
Всем солдатушкам назолушку давала.

Кир., № 2559

¹¹ Эпитет «бумажный» в народных песнях крайне неопределенен. Он, по-видимому, метонимичен по происхождению (лист дерева — лист бумаги). Если упор делается на слове «лист», то возможны смешения, как в данной песне. Чаще же всего, однако, «бумажный» равен по значению определению «белый». Это дает возможность объяснить словосочетание: «лицо бумажное» (*Шейн*, № 1314), «тело бумажное» (там же, № 1749), «ситчик бумажный» (очевидно, белый, так как ситец шелковым или шерстяным не бывает — там же, № 1314), «бумажные наволочки» (тоже белые, праздничные в отличие от цветных, каждодневных — *Соб.*, т. 5, № 205) и т. п.

В данной песне осуществляется следующая ассоциативная связь, которая приводит к созданию метафорических эпитетов «речушка слезовая», «струюшка кровавая»: горькая жизнь солдат — слеза; солдаты — проливаемая кровь; слезы, кровь текут — река бежит.

Дальнейшей ступенью в развитии принципа конкретизации явилась наиболее многочисленная в народной лирической песне группа эпитетов, метафоричность которых оказалась результатом разложения постоянного эпитета. Какова природа этого явления? Где его исторические корни? А. Н. Веселовский в статье «Из истории эпитета» объясняет происхождение эпитетов, подобных тем, которые будут анализироваться, физиологическим синкретизмом и близостью ассоциаций наших чувственных восприятий. Он назвал синкретическими эпитеты, отвечающие «слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвистическими показателями».¹² Таким образом, исторически эти эпитеты были лишены метафоричности. Тот же вывод в применении уже ко всей образности первобытного слова, основанной на чувственных связях вещей, делает и С. Д. Кацнельсон.¹³ Он говорит, однако, о «качественном полисемантизме» первобытного имени, откуда следует, что совпадение значений может быть объяснено не «синкретизмом чувственного восприятия», о котором говорят иногда в этнопсихологии, а «единством предметной основы этих различных качеств». Опираясь на мысль А. А. Потебни о том, что существительные в атрибутивном значении послужили основой позднейших прилагательных,¹⁴ С. Д. Кацнельсон дает превосходную разработку этого положения на основе языка австралийского племени аранта. Точка зрения С. Д. Кацнельсона представляется исторически более оправданной, хотя трудно сказать в каждом конкретном случае, имеем ли мы дело с физиологическим синкретизмом или единой «именной» основой. Впрочем, этот вопрос и не может быть первостепенным, когда речь идет об эпитете народной песни, слишком далеком от первобытно-образного слова. В поэзии

¹² Веселовский А. Н. Из истории эпитета, с. 76.

¹³ Кацнельсон С. Д. Язык поэзии и первобытно-образная речь. — Изв. АН СССР, 1947, т. 6, вып. 4, с. 305.

¹⁴ Потебня А. А. Из записок по русской грамматике, т. 3. Харьков, 1889, с. 80—83.

эстетические законы многое переосмыслили и отодвинули на второй план свою историческую основу.

Развитие и переосмысление постоянных эпитетов приводит иногда к образованию эпитета-метафоры. Метафоричность создает отвлечение признаков вкуса, звука, цвета от номинативного значения определения. Результатом этого отвлечения оказывается смешение чувственного и морального в самом определении. Попытаемся проследить, как синкретический эпитет, постепенно теряя связь со своим конкретным «вкусовым» значением, абстрагируясь, превращается в оценочный.

Расставались мы с тобой под горькой осиною.¹⁵
Осинушка горька, горька, разлука горче...
Разлучила нас неволя, чужа дальняя сторонка.

Соб., т. 4, № 173

Срубленная наша кроватушка
Из несчастного из дерева —
Из горькой из осины.

Соб., т. 4, № 334

Первоначальной слитностью впечатлений можно объяснить сочетание «горькая осина», исходя из двойственности, заключенной в самой реалии: осина горькая на вкус (для ранней стадии развития сознания это было

¹⁵ Аналогичные примеры приводятся А. Марти (*Marty A. Grundfragen der Sprachphilosophie. — Nachgelassene Schriften, hrsg. von O. Funke. Bern, 1940, S. 95*). В основном придерживаясь понятия «внутренней формы» в интерпретации Штейнгиля, Марти распространяет его и на метафору. Так, по его мнению, метафора «горькие слова» и ей подобные родились благодаря ассоциативной силе внутренней формы слов. Их возникновение подобно образованию названия растения «шпорник» (нем. *Rittersporn*), которое родилось под влиянием ассоциативной связи между настоящей шпорой и растением, которое своей внешней формой напоминает рыцарскую шпору. Это вспомогательное значение (в данном случае — шпора, а в метафоре «горькие слова» — горький вкус) не входит в собственный смысл слова, но необходимо для выражения этого слова, так как служит звеном между звуковой формой слова и его смыслом (оно-то и является, по Марти, внутренней формой слова). Однако указанное сходство между метафорой и названием растения, образованного на основе близости какой-то его части с тем или иным предметом, чисто внешнее, случайное. Тождество образования поэтических метафор и слов, возникших на основе народного этимологизирования, вряд ли может быть признано верным.

весьма существенно) и «горькая» по внешнему виду. Листья осины имеют длинные черешки, легко дрожат и качаются от малейшего ветерка. Это послужило основанием для многих легенд, а выражение «дрожит, как осинный лист» вошло в поговорку. Шум листьев («осина и без ветра шумит») символизирует в народных песнях душевную тревогу, беспокойство, беду. Это еще один дополнительный момент, сближающий постоянный эпитет для осины со словом «горе». Двойственность значения в определении «горький» очень наглядна в следующей песне:

Ветры буйны леса клонят на меня,
На меня, бедну-горьку сироту,
Ровнешенько на полынь горьку траву.

Соб., т. 4, № 210

Совершенно очевидно, что в приведенных примерах метафоричность эпитетов слабая и что она существует лишь для современного сознания.

Как возговорит царь речь сладкую,
Речь сладкую со царичею.

Кир., № 2561

Связь ассоциаций в словосочетании «речь сладкая» проводится через речь—рот—вкус; пропуск промежуточного звена легко объясняет существующую связь представлений. Примеры типа «горькая осина», «речь сладкая» еще не дают полного отвлечения от чувственных восприятий, поскольку данные словосочетания не содержат никаких противоречий в ассоциациях определяемого и определяющего. Однако в народной лирике нередко встречаются внутренне несовместимые словосочетания типа «елинушка сладкая». Подобный алогизм далеко не единичен в песнях, а потому он не может рассматриваться только как результат испорченной записи текста.

Ты, елина, ты, моя елинушка, елина садова,
Не садовая, моя елинушка, сладкая, медова!

Соб., т. 4, № 364

Связь представлений в данном метафорическом эпитете шла, по-видимому, таким путем: садова—сладкая—вкусная, то есть хорошая (сладкая конкретизируется словом медовая); елинушка (обращаю внимание на ласка-

тельный суффикс) — хорошая; таким образом, определяющее и определяемое несут по-разному выраженную оценочную идею. В песне есть отрицание «не садовая...», которое, однако, не нарушает приведенных ассоциаций. Отрицание здесь не отрицает, так как последующая связь представлений (сладкая, медовая) идет по-прежнему через начальное представление «садовая». Рассмотренные метафорические эпитеты предполагают уже полное отвлечение первичного «вкусового» значения. Очевидно, что возможность выражения оценочно-абстрактного смысла через конкретно-чувственные определения возникла благодаря эстетическому принципу народной лирической песни: высказывая свое отношение к предмету, давать вещественные, а не отвлеченные определения. Исторические корни этого художественного принципа восходят, по всей вероятности, к «предметным» эпитетам. В «предметных» эпитетах конкретизация была основана на эмпирическом наблюдении и шла через наглядный предмет прежде всего в силу необходимости, так как исторически еще не было другого способа выражения. В большей части этих эпитетов, как можно было видеть, историческая основа проявлялась необычайно стойко и последовательно. Привычность этих связей приводила к ослаблению, а иногда к почти полному стиранию их эстетического воздействия. Группа идеализирующих «предметных» эпитетов и некоторые оценочные определения должны были показать, что постепенно художественное мировосприятие заменяет непосредственное эмпирическое наблюдение, эстетические законы вытесняют и делают все более незначительной свою историческую основу. О максимальной потере «вкусового» значения эпитетом и превращении его в чисто оценочное определение свидетельствует редкий для народной поэзии прием — оксюморон. Резкое противопоставление, взаимоисключающий подбор определяемого и определяющего предельно усиливают экспрессивность метафоры:

Уж ты, матушка родима,
На горе меня родила,
Худой долей наделила,
Худой долей, горьким счастьем.¹⁶

Соб., т. 5, № 563

¹⁶ Тот же оксюморон встречается в песне, записанной в 1967 г. в Горьковской области. (Архив Горьков. гос. ун-та им. Лобачев-

Связь представлений в оксюмороне частично мотивирована словосочетанием «худая доля» и осуществляется, по всей вероятности, таким образом: худая доля — несчастье; счастье — хорошая доля; отсюда: худая доля — плохое счастье; плохое — горькое (в противовес: сладкая — хорошая, см. предыдущую песню). Иногда в народных песнях «злое счастье»:

Злое мое счастье девице не служит.

Соб., т. 3, № 39

Эпитеты, метафоричность которых возникла в результате отвлечения признаков цвета и звука от их общеупотребительного значения, проходят совершенно тот же путь развития, что и только что рассмотренные эпитеты.

Зрительные эпитеты тоже могли постепенно утрачивать свое «цветовое» значение.

Раз полосу Маша жала,
Золоты снопы вязала,
Молодая, ах, молодая!

ИРЛИ, колл. 2, п. 4, № 126

«Цветовое» значение эпитета в данном случае полностью не потеряно.

Из-под гор, с горы-горы каменной,
Протекал ручей бел серебряный.

Соб., т. 4, № 106

«Бел серебряный» означает чистый, светлый (постоянный эпитет к слову серебро — чистое). Последний пример интересен своим очень характерным для фольклора методом конкретизации: серебро определяется близким, известным и в то же время похожим — белый. Народное сознание везде и всегда ищет самого конкретного уточнения — этот момент может быть отмечен для очень многих народных песен:

ского. Песни. 1967, с. 634—635). Возможно и иное толкование сочетания «горькое счастье». Смысл слова «счастье» может рассматриваться как судьба, доля, и сочетание «горькое счастье» будет тавтологично предыдущему — «худая доля».

Да он купил много красного золота,
Да он купил много чистого серебра.

ИРЛИ, колл. 3, п. 6, № 146

Корешечки у дуба — крепкие булатные;
Шкурочка у дуба — желтая лимонная.

Соб., т. 1, № 493

Итак, народной лирической песне свойственны конкретные определения и совсем не характерны отвлеченные. Там, где такие определения появляются, непременно следует ждать конкретизации:

Что хорош-то хмель родился,
По кусточку вился;
Вился, вился, увивался,
Золотые листья,
Что золотые листья,
Жемчужные шишки.

Соб., т. 3, № 167

Оценочное определение «хорош» поясняется в данной песне уточняющими, но тоже оценочными эпитетами: «золотые» и «жемчужные», которые, однако, уже полностью утратили свое вещественное значение. Только при полном отвлечении цветковых определений от своего номинативного значения становится возможным иногда сближение зрительного и звукового восприятий:

Перебор, переборчик мой,
Перебор серебряный!

Соб., т. 4, № 108

Впечатление от чистого, радующего звука внешне выражается цветковым определением «серебряный».

Вот ребята молоды
Заиграли во игры,
Заиграли во игры,
Во серебряные.

Соб., т. 4, № 214

Полный текст песни не проясняет, что такое «серебряные игры». Но если учесть, что песню играют в народе (см.: *Шейн*, т. 1, вып. 2, с. 557, 567, 578 и т. д.),

играют «во гудки» (*ИРЛИ*, колл. 5, п. 6, № 143), то яснее станет и понятие «игры серебряные». Оно сближается по значению с понятием «серебряная музыка» (ср. также: «малиновый звон»). Эпитеты типа «перебор серебряный», «игры серебряные» передают эмоциональную, а не акустическую сторону звука. Эпитет фиксирует то впечатление, которое производит звук на человека.

В связи с анализом метафорических эпитетов приходится вспомнить сравнительно поздний тип метафор, основанный на ситуативной аналогии (особенно же группу метафор с сильно затемненной внутренней формой), где наблюдалось полное отвлечение свойств. Точно такое же полное отвлечение от номинативного значения слова дают и поздние по времени образования типы метафорических эпитетов, возникшие в результате действия уже только эстетических закономерностей. Таковы, например, идеализирующие эпитеты и метафорические эпитеты, которые произошли в результате разложения постоянного эпитета (см. примеры потери определением цветowych, звуковых и вкусовых признаков). Последняя группа метафорических эпитетов нарушает и тенденцию сходства в соединяемых представлениях, потому что эпитет заменяется оценочным определением.

Принцип максимального уточнения определяемого соблюдается в народной песне так последовательно, так неуловительно, что приводит часто к внешнему алогизму. А. Н. Веселовский¹⁷ указал только одну причину, связанную с образованием повтора, так как он не дифференцировал простую тавтологию, алогизм-повтор и т. п. Впрочем, задача создания подобной дробной классификации и не ставилась исследователем. А. Н. Веселовский объединяет в одну группу следующие примеры, взятые из болгарских песен: «острая сабля наострена», «сив бел сокол», и объясняет возникновение этих сочетаний забвением смысла эпитета, его окаменением. Случаи эти, однако, не равнозначны. Когда речь идет действительно о тавтологии (первый пример), то указанную причину возникновения повтора можно считать бесспорной, но опять-таки не единственной, так как тавтологическое употребление слов часто в фольклоре имеет цель сознательного усиления. Например:

¹⁷ Веселовский А. Н. Из истории эпитета, с. 81, 82.

Из ручья ли красна девица умывалася,
Она белыми белилами белилася,
Она алыми румянами румянилася,
Она черными сурмилами сурмилася.

Соб., т. 2, № 217

В том случае, когда буквального повторения нет, когда эпитеты вступают между собой в явное смысловое противоречие, образование таких сочетаний далеко не всегда может быть ограничено объяснением только забвения смысла одного из эпитетов. Примером тому может служить как следующая русская народная песня, так и многие аналогичные ей:

Ой, утка моя, утушка,
Ой, утка моя серая,
Серебряные крылышки,
Позолоченные перышки!

Соб., т. 4, № 109

Можно было бы считать, что в словосочетании «утка серая» произошла утрата цветового значения эпитета. Став постоянным, эпитет перестал эмоционально и зрительно воздействовать. Это объяснение было бы достаточным, если бы далее следовали тавтологические или просто равнозначные забытому «серая» определения, например «пестрая» или «белая». Именно здесь, прерывая пока анализ песни, нужно обратить внимание на второй пример, данный А. Н. Веселовским. Вполне можно было бы принять причину происхождения словосочетания «сив бел сокол», указанную ученым, если бы связь эпитетов в данном примере не была алогичной, а представляла бы собой тавтологию типа «сивый серый сокол». Сочетание же «бел сокол» ирреально, а значит «подновление» определения «серый» словом «бел» все-таки содержит элемент оценочной характеристики. Все это еще более отчетливо видно на примере метафорических эпитетов анализируемой русской песни. Соединяемые со словом «серый» определения «золотой» и «серебряный» являются идеализирующими, а стало быть не вызывают сомнений по поводу оценочной идеи, заключенной в определениях. Таким образом, возникновение цветового алогизма может быть объяснено сочетанием реального цветового определения с оценочной характеристикой кон-

кретизирующих эпитетов, выраженных тоже цветовым определением. Подтверждением этого вывода может также служить пример, где оценочные эпитеты раскрываются:

Летал голубь, летал сизый
Со голубушкой.
У голубя, у сизого золотая голова.
У голубушки его позолоченая,
Посеребренная.
У кого ж у нас, братцы, молодая жена,
И молоденькая, и хорошенькая?
У Федюшки молодая жена,
И молоденькая, и хорошенькая.

Соб., т. 3, № 316

Параллелизм впечатлений в данной песне не дает буквального раскрытия, то есть позолоченая не равна молоденькая, посеребряная не есть хорошенькая, но тем не менее абстрактно-оценочная мотивировка бесспорна.

Цветовой алогизм — явление не случайное в народной лирической песне, и связано оно с разными внутренними причинами. Как правило, цветовая непоследовательность переменна и стихийна, сочетаемые цвета легко возникают и варьируются. И, пожалуй, только одно, но зато наиболее часто встречающееся синонимическое сочетание — «ало-лазоревый» — устойчиво.

Я не знаю, к чему дружка применить,
Красоты в лице не можно оценить;
Его личико — белый снег,
Щечки — аленько-лазоревый цветок.

Соб., т. 4, № 35

Каким же путем могла возникнуть тождественная близость «лазоревого» (светло-синего, темно-голубого) и «алого» (ярко-красного, багряного) цветов?¹⁸ Ответ на

¹⁸ Подобные значения «лазоревого» и «алого» цветов даются в «Толковом словаре живого великорусского словаря» В. И. Даля (т. II, М., 1956) и в «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова, а также в картотеке областного словаря ИЯ АН СССР (II, 175. Саратовская обл.; I, 988. Прикамье; II, 470. Ветлуга; II, 1155. Воронежская обл.).

Исключения должны составлять лишь те случаи, когда и «алый», и «лазоревый» отождествляются сознанием и их сочетание представляет собой уже простую тавтологию. «Лазоревый» в значении *розовый, красный* см.: Картотека областного словаря

поставленный вопрос постараемся дать после предварительного выяснения стилистической функции и сочетаемости каждого из данных цветов в народных лирических песнях.

В чистом поле цветет аленький цветок.
Он алеется, голубеется,
Цветок этот — миленький, возлюбленный дружок.

Соб., т. 4, № 79

Прежде всего необходимо обратить внимание на то обстоятельство, что само представление «аленький цветок» весьма условно, оно — или прямое иносказание, как в данной песне, или скрытое, фон, который подготавливает раскрытие того или иного душевного состояния:

Аленький, аленький цветочек,
Ты во далече во чистом поле цветешь,
Ты цветешь, цветешь, алеешься,
Ты алеешься, белеешься!
Не могу я такую радость получить —
Сердечного дружка в гости залучить.

Соб., т. 5, № 269

Условность предмета рождает и условность определения. «Алый» (цветок) не есть только цветное определение, равное красному, алому; его содержание более объемно и через «алый — яркий» переходит к «белый — светлый, яркий» в «голубой — светлый».

Во поле березонька стояла,
Во поле кудрявая стояла,
Всякими цветами расцветала,
Алыми, голубыми,
Алыми, голубыми,
Розовыми дорогами.

Соб., т. 2, № 352

Несмотря на то что в песне сказано, что береза расцветала «всякими цветами», указаны только радостные цвета, соответствующие душевному состоянию.

ИЯ АН СССР (II, 150. Саратовская обл.; I, 85. Дон; II, 590. Воронежская обл.).

Какого цвету надобно тебе,
Голубого или аленького?
Голубой-то цвет алее завсегда.

Соб., т. 5, № 47

Этот пример уже позволяет проследить переход цветового определения в абстрактно-оценочное: алее — лучше, красивее. Очевидно, цветовой алогизм найдет теперь свое объяснение и в следующих народных песнях:

Грушица, грушица зелена, садова,
Почто ты не зелена стоишь,
Почто не лазорево цветешь?

Соб., т. 4, № 26

Аналогично обращение в песнях и к ивушке (*Соб., т. 2, № 40*). «Лазоревый» во всех этих песнях означает яркий, а не синий. Яркость символизирует и само цветение:

Вы, сады ль мои, садочки!
Цвели яблонь да в саду цветочки.
Цвели алы, стали вялы.

Соб., т. 5, № 448

«Цвели алы» означает «цвели буйно, хорошо».

Ах; что есть ли в поле за травушка,
За муравушка?
Она день ли цветет, ночь алеется,
По чисту-то полю расстилается.

Соб., т. 5, № 237

Рассмотренные примеры показали, что в народных песнях «алый» и «лазоревый», как правило, не несут цветового признака, а являются своеобразной образной заменой нехарактерных для народной песни оценочных определений. Поскольку и «алый», и «лазоревый» независимо один от другого могут значить «хороший», «яркий» и т. д., то их тавтологическое сочетание, по всей вероятности, можно считать объясненным.

Таким образом, причины образования цветового алогизма в народной лирике могли быть самыми разными. Чаще всего к возникновению дублета-эпитета приводило забвение цветового определения, создание единого нерасчлененного целого из предмета и его определений. Необходимость появления этого дополнительного опреде-

ления связана с особенностью народной лирической песни максимально конкретизировать предмет. Повторный эпитет, который дается с целью уточнения реально существующего признака, приводит к тавтологии. Кроме того, алогизм может возникнуть вследствие соединения в сложном определении двух разных признаков, характеризующего и оценивающего, выраженных одинаковыми показателями — цветовыми определениями. При этом возможно, но далеко не обязательно забвение цветового признака в постоянном эпитете. И, наконец, объединение в одном словосочетании двух равнозначных, тавтологических, но уже абстрактно-оценочных определений, выраженных разными цветовыми определениями, тоже рождало цветовой алогизм.

Анализ явлений алогизма должен был показать, что в метафорическом эпитете принцип конкретизации выступает абсолютно, вплоть до смысловой непоследовательности.

Усложнение принципа конкретизации связано с тем, что употребление того или иного определения начинает ставиться в зависимость от отношения к лицу, которое использует определяемые предметы. Принцип оценочной конкретизации выступает в этих случаях очень наглядно:

Во беседе сидит старый, мой постылый;
На коленях держит гусли лубяные,
На гуслицах-то струны мочальныя.

Во беседе сидит младый, мой любезный;
На коленях держит гусли звончатая,
На гуслицах-то струны золотыя.

Соб., т. 2, № 375

Внутреннее состояние тоски, вызванное серостью и беспросветностью жизни, переносится в определение:

Ох ты, горе мое, горе, горе серое,
Лычком связанное, подпоясанное!
Уж и где ты, горе, не моталось?
На меня, бедную, навязалось!

Соб., т. 1, № 443

Изжила я жизнь, как и все живут,
Как и все живут люди бедные, —
Доли радостной не притудилось,
И вся жизнь прошла черным горюшком.

ИРЛИ, колл. 216, п. 3, № 225

Эти эпитеты удивительны по точности выражения и силе эмоционального воздействия. Очевидно, к таким эпитетам применимы слова А. Н. Веселовского о том, что они «суггестивны в смысле тона, яркости ощущения, нематериальной качественности предмета».¹⁹ Это скорее эмоциональные эпитеты, чем логические.

Уже было показано, что внутреннее состояние человека довольно часто находит свое отражение в метафорическом эпитете. Метафора в таком случае строится на чувственном, осязаемом определении, которое делает определяемое наглядно представимым. Подобные метафорические эпитеты ясны по своей «внутренней форме», которая и представляет собой мотивировку названия. Прозрачность «внутренней формы» может быть отмечена и в следующем примере метафорического эпитета, который строится на объединении абстрактного понятия с конкретным, взятым из физического мира:

Из-за лесу идут тучи, тучи темные,
Как по мне, молодешенькой, горе горькое,
Горе горькое, кручинушка непокрытая.

Соб., т. 5, № 718

«Кручинушка непокрытая» означает «открытое всем, видимое» горе. Другой пример:

Никому своей печали не скажу, —
На своем я крепком сердце продержу!

Соб., т. 2, № 200

Огромная печаль лежит на сердце. Отсюда понятно, почему употреблено в песне определение «крепкое» — сердце должно быть крепким, иначе оно не выдержит свалившегося на него груза. Метафорическое определение к слову «сердце» одновременно показывает и степень печали, то есть оно распространяется и на близлежащие слова.

Удивительный по глубине и эстетическому воздействию пример метафорического эпитета дает нам следующая песня:

Сяду я, сяду на крут бережок,
Что не одна я, девушка, сидела.

¹⁹ *Веселовский А. Н. Из истории эпитета, с. 84.*

Вижу я, вижу тень на воде.
Тень сухая, тень моя пустая,
Тень — холодная в речке вода.

Соб., т. 5, № 75

Проследим, как шло движение мысли: «Не одна я», а со своей тенью. Тень — двойник, он должен раскрыть внутреннюю опустошенность героини. Отсюда объяснимыми становятся и эпитеты: тень «пустая», тень «сухая», тень — «холодная» (холодная в речке вода).

Иные по способу выражения, но аналогичные по оценочной идее, заменившей цветное значение, эпитеты встречаем в следующих песнях. Впрочем, эпитета прямо названного здесь нет, он лишь подразумевается.

Ты пой, пой соловушка,
В зеленом моем саду,
Не давай ты назолушки
Бедну сердцу моему.
Мое ли сердечушко
Уж изныло все во мне,
И стало сердечушко
Черней сырой земли

Кир., № 1667

Ты не пой-ка, не пой в саду, соловейко,
Ты не пой-ка, не пой ты: мое сердечко все изныло,
Что чернее-то оно ягоды смороды...

Соб., т. 5, № 99

Ты возьми, возьми саблю вострую,
Ты разрежь, разрежь мою белу грудь,
Посмотри-ткась на ретиво сердце:
Не белее черного бархату!

Соб., т. 3, № 365

Эпитеты «сердечушко черней сырой земли» дают прямо не указанное сопряжение слов «черное сердце», которое мотивируется в песне картинами беды. Это подразумеваемое словосочетание представляет собой сравнение: «сердечушко (как черная) сырая земля»; «сердечко (как черная) ягода смородина»; «сердце (как) черный бархат». Все сравнения, кроме последнего, подразумеваются теперь уже вторично, поскольку они, не будучи данными, отрицаются: «сердечушко черней сырой земли» и т. п. Цель отрицания заключается в том, чтобы усилить качественную оценку признака.

Попробуем теперь подвести некоторые итоги и указать на основные причины образования в народной лирике эпитетов-метафор. Метафоричность в эпитете возникает и в результате позднейшего переосмысления представлений, и в результате определения предметом (так как нет еще иной формы выражения) того, что для нас отвлеченно, и, наконец, в результате введения нового признака в определяемое. Возможность появления этого нового признака связана как с разложением постоянного эпитета, где метафору создает отвлечение признака, так и с конкретизацией абстрактного через чувственное.

Эволюция основного для метафорического эпитета принципа конкретизации шла от эмпирического наблюдения до художественной фантазии, его заменившей; от «предметного» определения в силу исторической необходимости до конкретизации через предмет уже как выражение эстетическое. Этот переход стал возможен только тогда, когда эстетический принцип конкретизации освободился от непосредственного давления своей исторической основы. Дальнейшее усложнение собственно эстетического принципа конкретизации связано с более глубоким проникновением человека в свой внутренний мир, с отражением в определении нюансов чувств и своего отношения к окружающему.

Метафорическим эпитетом кончается прямой путь развития образности в народной лирике — от самых ранних ее форм, связанных с тождеством духовного и природного, через переходные формы, которые возникли в результате постепенного разрушения этого единства, к метафоре, завершившей этот процесс. Возникшая новая категория стили — метафора выдвинула, как мы могли убедиться, и новые принципы, которые лежат в ее основе — отвлечение и сходство, принципы, которых не знали ранние формы образности. Главные для метафоры закономерности видоизменяются в следующих за ней категориях, рожденных на основе всего предшествующего процесса развития поэтической образности. Так, моменты сходства и отвлечения были прочно усвоены метафорическим эпитетом, но не были развиты им сколько-нибудь существенно. Принцип конкретизации, напротив, еще очень неотчетливый в метафоре, становится центральным для метафорического эпитета. Более далекие от метафоры стилистические категории, такие, как образное

сравнение и символ — разные по своей природе и прямо не связанные друг с другом, — являются своеобразными завершениями единого процесса развития поэтической образности. Природа этих категорий и будет рассмотрена далее.

3. Образное сравнение

Спорные вопросы изучения. — Внутренняя структура образного сравнения в народной лирике (сопоставление по целостному представлению, по действию, сравнение-перифраза). — Соотношение образного сравнения и метафоры

Под термином «сравнение» часто объединяют совершенно разные представления. В отличие от лингвистического сравнение народной лирики может быть названо образным, — образным, а не метафорическим, так как образ понятие более широкое, чем метафора, и далеко не все образные сравнения имеют метафорическую основу.

Вопрос изучения образного сравнения на материале народной поэзии в научной литературе не разработан.¹ Но его так или иначе касались А. Н. Веселовский и А. А. Потебня в связи с общей теорией развития образного сознания. При этом место образного сравнения в общей цепи истории тропов определялось по-разному. Как уже говорилось, А. Н. Веселовский видел генетическую основу поэтической образности в психологическом параллелизме. «С ослаблением идеи параллелизма», с развитием самосознания, «древний синкретизм удалялся перед расчлняющими подвигами знания: сравнение молния—птица, человек—дерево сменялись сравнениями: молния, как птица, человек, что дерево».² Опираясь на Аристотеля, А. Н. Веселовский утверждал, что сравнение — это та же метафора, но с присоединением сравнительных союзов («частиц сравнения», по Аристотелю). Сравнение рассматривалось А. Н. Веселовским уже как «прозаический» акт сознания. Оно не только «овладело запасом

¹ Поэтические сравнения на литературном материале рассматриваются в кн.: *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 176 и сл.

² *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля. — В кн.: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940, с. 132.

сближений и символов, выработанных предыдущей историей параллелизма, но и развивается по указанным им стезям».³ Так, например, многочленному параллелизму соответствует определенная форма развитого сравнения, но с той разницей, что «при сознательности самого акта развитие является более синтаксически сплоченным, а личное сознание выходит из границ традиционного материала параллелей к новым сближениям».⁴

А. А. Потебня совсем иначе представлял себе исторический процесс развития образности, одним из итогов которого и оказалось поэтическое сравнение; но несмотря на это, он полностью разделял вывод А. Н. Веселовского о том, что сравнение представляет собой «поздний стилистический факт». А. А. Потебня не делал различия между символом и метафорой и основой образного сознания считал символ. В статье «О некоторых символах в славянской народной поэзии» Потебня выделил три «главных отношения символа к определяемому»: сравнение, «противоположение и отношение причинное». Нас будет интересовать первое отношение. Полное сравнение тоже сливается у А. А. Потебни с метафорой в том случае, когда «сравнение выражается в народной поэзии... так, что символ вполне соответствует своему предмету».⁵ Сюда относятся символ-приложение и символ-обстоятельство в творительном падеже. То и другое было отнесено А. А. Потебней к тому времени, когда человек еще не отделял себя от внешней природы. «Сравнительно позже появился параллелизм выражения: он указывает на затемнение смысла символов, потому что если эти последние понятны, то и объяснять их незачем. Еще более поздним кажется выражение символа в виде полного или сокращенного придаточного предложения со сравнительным союзом (например, как роза); присутствие союза доказывает, что между сравниваемыми предметами ставится большое различие, и напоминает приемы искусственного языка».⁶

Третья точка зрения принадлежит Б. В. Томашевскому. Он не ставит своей задачей объяснение истоков

³ Там же, с. 189.

⁴ Там же, с. 190.

⁵ *Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии.* Харьков, 1914, с. 3.

⁶ Там же.

образного сознания и рассматривает психологический параллелизм как одну из форм сравнения, где «внешние средства как бы опущены». Строится эта форма сравнения, по его словам, таким образом: «Дается некая мысль и к ней параллельно другая, причем понятно, что эта параллельная мысль самостоятельной роли в контексте не играет, а приводится только в порядке простого сравнения».⁷

Спорными, таким образом, оказались два вопроса: во-первых, вопрос о том, что же непосредственно послужило основой для грамматических форм сравнения — метафора или положительный психологический параллелизм; и, во-вторых, можно ли считать параллелизм результатом развития сравнения, его особой формой.

Прежде чем высказать свое отношение к поставленным проблемам, нужно в двух словах напомнить тот путь последовательного развития образности, который, как нам представляется, привел к появлению поэтического сравнения. Речь шла уже о том, что ни символ-метафора, ни психологический параллелизм не были начальными моментами развития образного сознания именно потому, что им предшествовали более древние формы поэтического сознания, связанные с мифологическим мышлением. Метафора не может быть выведена непосредственно из психологического параллелизма, так как психологический параллелизм явился лишь одной из форм перехода (возможно, и не самой ранней) от мифологического способа мышления к метафорическому. Таким образом, для возникновения метафора имела прежде всего древнейшую основу и лишь потом переходные формы, куда и вошел положительный психологический параллелизм.⁸

Разделенность в сознании человека и природы, которая привела к образованию метафоры, проявилась по-разному в различных ее формах. Вся метафора подготовила почву для нового способа выражения мысли и чувства — образного сравнения. Однако наиболее четко выраженное отделение духовного от природного свойственно типу, названному «раскрытой» метафорой. Именно эта форма метафоры ближе всего смыкается со сравнением, потому

⁷ *Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959, с. 240.

⁸ Отрицательный параллелизм рассматривался нами как результат развития метафоры.

что названная разделенность здесь зафиксирована уже грамматически.

Восстановленный вкратце путь развития образного сознания от его истоков до эстетической категории сравнения дал ответ одновременно на оба поставленных ранее вопроса. Вопрос же о том, можно ли рассматривать психологический параллелизм как форму образного сравнения, очевидно, должен быть дифференцирован, потому что он всецело зависит от конкретной цели исследования. С точки зрения исторического развития поэтической образности психологический параллелизм (как мы его понимаем) далеко предшествует рождению образного сравнения, а значит никак не может быть его формой. Но в то же самое время возможен и другой ответ на этот вопрос. Действительно, та или иная категория стиля на определенном этапе развития художественного мышления рождается, потом живет параллельно с другими и в конце концов часто становится условной формой выражения мысли. Истоки тех или иных стилистических категорий постепенно забываются, но тут в силу вступает традиция образования. И на этом этапе уже от конкретного поэтического задания зависит выбор формы сравнения — то ли явной (грамматическая форма), то ли скрытой (психологический параллелизм).

Лирика экономит средства выражения, а потому такая описательная, «прозаическая», категория стиля, какой является образное сравнение, не характерна для нее. В плане эстетического воздействия сравнение чаще всего уступает метафоре,⁹ сравнения народной лирики не составляют в этом отношении исключения. Однако чем меньше сравнений в народной лирической песне и чем большую тематическую устойчивость они проявляют, тем важнее проследить, с какими внутренними причинами связано их появление в народной песне.

Анализ внутренней структуры образных сравнений, с которого прежде всего и следует начать изучение вопроса, позволит определить специфические особенности этой стилистической категории и тем самым наметить еще

⁹ А. Н. Веселовский объясняет это обстоятельство тем, что сравнение «более развито (обстоятельно) и потому менее нравится» (*Веселовский А. Н. Психологический параллелизм...*, с. 189).

одно звено в общей системе образности народной лирики. Был лишь затронут вопрос об историческом месте образного сравнения в системе тропов, определить же его удастся только в результате выяснения соотношений метафоры и сравнения, через показ особенностей преломления определенных закономерностей, единых для обеих категорий.

По своей структуре образные сравнения делятся на два типа. В первом сопоставление проводится не по основному признаку, как это бывает иногда в метафоре, а по целостному представлению. Второй тип образных сравнений осуществляет связь представлений по действию.

В сравнении слова сохраняют свое номинативное значение, и этим оно и отличается от метафоры. Следовало бы ожидать прямого (в отличие от метафоры) способа отражения мира. Но этого не происходит. П. В. Палиевский рассматривал сравнение как элементарную модель художественной мысли, которое «не подчиняет, подобно силлогизму, один предмет другому», но «затрагивает два самостоятельных предмета и рождает из их взаимодействия самостоятельный смысл». Значение сравнения, таким образом, «всплывает не прямо через слово, но из отражения одного предмета другим. Оно передается как будто не объяснением, а описанием в нем логического определения; вместо этого назван, показан, описан другой предмет, и тем не менее это описание есть прекраснейшее, найточнейшее объяснение...».¹⁰

Это своеобразное отражение мира сравнениями народной лирической песни и предстоит выяснить. Бессоюзная форма сравнения очень тесно смыкается как с метафорическим эпитетом, так и с собственно метафорой. Это видно, скажем, на примере следующей народной лирической песни:

Для чего, про что красная девица
Уродилась хороша:
Лицо — белый снег,
В щечках — алый цвет,
Брови черны — колесом,
Очи ясны — соколом!¹¹

Соб., т. 3, № 249

¹⁰ Палиевский П. В. Внутренняя структура образа. — В кн.: Теория литературы, т. 1. М., 1962, с. 76.

¹¹ Форма выражения определенных представлений в народной лирической песне оказывалась иногда постоянной, застывшей. Это было подмечено в свое время А. Н. Веселовским: «Народная по-

В данной песне прежде всего обращает на себя внимание строгое соблюдение принципа конкретизации, о котором подробно говорилось в предыдущем разделе. Конкретизация абстрактного определения осуществляется по-прежнему через конкретно-чувственное. Уточнение («лицо — белый снег») очень близко к эпитету,¹² отсюда легкость непосредственного перехода сравнения в эпитет:

Да ле хороша была Дуняша
Да уродилась лучше всех,
Лучше всех, да ле на личике белоснежном,
Да на снежочке да алый цвет.

ИРЛИ, колл. 6, п. 3, № 31

Вернемся, однако, к анализируемой песне (*Соб.*, т. 3, № 249). Сравнительная конструкция «в щечках — алый цвет» была бы аналогичной предыдущей, если бы предлог «в» не вносил в сравнение реальность, сводя его на нет. Предлоги, как правило, вообще приводят к большей или меньшей реализации сравнения, они же чаще всего и разрушают привычную форму выражения сравнений:

На личике белый снег.

ИРЛИ, колл. 216,
п. 3, № 107

На снежочке да алый цвет.

ИРЛИ, колл. 6, п. 3, № 31

Речь уже шла о том, что на одном из последних этапов перехода от мифа к метафоре наблюдалась не только полная утрата веры в превращение, но и связанное с этим отсутствие какого бы то ни было способа объяснения происходящего, что и привело к замене метафоры сравнением. Эта переходная ступень (когда превращения уже нет, а сравнение, как правило, лишь подразумевается) формально выражалась творительным падежом. Одним

эзия живет формулами. . . красавица всюду является в одних и тех же типических чертах; нет того личного элемента в описании, который вводит в него разнообразие, а есть одна, точно иконописная схема» (*Веселовский А. Н.* Новые книги по народной словесности. — *ЖМНП*, 1886, ч. ССXLIV, март, с. 188).

¹² Иногда очень трудно провести грань между бессюзной формой сравнения и сложным эпитетом.

примером напомним этот случай: братья бросают жребий, кому идти в солдаты:

У большего-то сына гогольком плывет,
У среднего да серой у-серой утицей,
У меньшего-то сына, как ключ и ключ ко дну.

ИРЛИ, колл. 5, п. 6, № 184

Все сказанное сейчас и ранее дает возможность понять, почему сравнительная конструкция с творительным падежом значительно теснее, чем другие формы сравнения, сближается с метафорой, и почему предмет и образ сравнения совмещены здесь опять-таки наиболее тесно.

Две последующие конструкции песни, с которой был начат анализ структуры образных сравнений (*Соб.*, т. 3, № 249), дают примеры второй формы сравнения, выраженной творительным падежом. Но близость формы выражения этих двух параллельных сравнений обманчива. В выражении «брови черны — колесом» сравнения вовсе нет, так как слова «черны» и «колесом» констатируют разные признаки. Сравнение же «очи ясны — соколом» предполагает два возможных толкования. Во-первых, оно может строиться на аналогии признака: очи ясны, как ясны они у сокола; во-вторых, это выражение может рассматриваться так: очи глядят с вызовом, гордо, как очи у сокола; здесь последнее слово более объемно и включает в себя признак «ясный» как один из многих.

Тематически однотипные, но различные по форме сравнения дает нам следующая песня:

Во поле цветы, цветы аленькие.
Нельзя цветику сорвать, нельзя аленького.
Красна девица душа уродилась хороша:
Лицом бела, как снег, щеки алы, аки цвет.

Соб., т. 5, № 412

В данной песне нам встретились уже наиболее пространственные сравнения народной лирической песни — союзные, полные: «лицом бела, как (бел) снег», «щеки алы, аки (алый) цвет». Здесь есть все: предмет сравнения — лицо, щеки; образ — снег, цвет; признак — белый, алый. Но если «белый» является постоянным признаком снега и объем понятия сужается только до данного признака, выделяя его как основной, то во втором случае «алый» — это уже признак один из многих. Непостоян-

ность признака снимается в данной песне мотивировкой первых двух строк: «Во поле цветы, цветы аленькие. Нельзя цветику сорвать, нельзя аленького». Эти строки, как будто не связанные прямо со следующим за ними описанием портрета, не случайны, как все не случайно в хорошем варианте народной песни. Форма мотивировки может в вариантах видоизменяться: «Щеки алы — в саду аленький цветок» (*Соб.*, т. 4, № 77), где образ сравнения сам себя объясняет.

В рассмотренных поэтических сравнениях был выделен доминирующий признак сопоставления, который, впрочем, был прямо назван в необразной части сравнения. Но если бы эффект сравнения состоял только в констатации определенного признака, то по своей функции поэтическое сравнение совпало бы с эпитетом или логическим определением. Сравнение же создает новый признак, новизна которого заключается в подчеркивании нюансов признака и в одновременном выделении сопутствующих основному признаку представлений. Дополнительные ассоциации, вносимые сравнением, могут присутствовать в нем в большей или меньшей степени (в данном случае они незначительны), что зависит от формы сравнения и каждого конкретного контекста. Чтобы последнее положение прояснилось более четко, сопоставим две тематически эквивалентные конструкции — союзную и бессоюзную: «лицом бела, как снег» и «лицо — белый снег». В первом случае логическое ударение перенесено на «образ» сравнения и подчеркивает степень белизны (то есть признак), во втором примере — основной акцент сделан на «предмете» сравнения, и главным теперь становится стремление передать ощущение от лица (его свежесть, чистоту, белизну). Сопутствующие представления в последнем случае оказываются более значительными и ощутимыми.

Все сказанное невольно опровергает положение Л. А. Киселевой о том, что сравнительные конструкции, выступающие в роли определения (члена предложения), утрачивают значение предметности и начинают обозначать вместе со сравнительным союзом только признак предмета.¹³ Иными словами, сравнительная конструкция

¹³ Киселева Л. А. Конструкции со сравнительными союзами в современном русском языке. Автореф. канд. дис. Л., 1956, с. 14.

превращается во фразеологическую единицу и значение предметности утрачивается ею полностью. Если бы этот вывод был справедлив, то сравнение не сопровождалось бы возникновением дополнительных ассоциаций, что в свою очередь невозможно, поскольку всякое образное сравнение содержит в себе момент преувеличения (злой, как волк; белый, как снег).

Типическое описание внешности песенной красавицы, с которого было начато рассмотрение союзной формы сравнения, осталось незаконченным:

Красна девица душа уродилась хороша:
Лицом бела, как снег, щеки алы, аки цвет,
Черны брови в соболя, ясны очи в сокола,
Походка павиная, речь лебединая.

Соб., т. 5, № 412

Структура сравнения типа «черны брови в соболя» по-прежнему служит для усиления не только одного указанного признака. Объем «образа» сравнения несколько более широкий, чем в предыдущих песнях. Аналогично построенная вторая конструкция («ясны очи в сокола») близка к лингвистической, потому что «предмет» сравнения (очи) совмещен с «образом» и сравнительная конструкция может быть понята так: (у девицы) ясны очи, (как ясны очи) у сокола.

Если же теперь мы рассмотрим целиком весь портрет, который дает нам песня, то заметим переход от полного сравнения к эпитетам (походка павиная, речь лебединая). Переход этот осуществлялся постепенно через вторую форму сравнения с предлогом, которая расширила объем образа и, стало быть, подготовила почву для перехода к эпитетам: «походка павиная» — красивая, важная, гордая... Интересно, что в эпитете ясно ощущается его непосредственная близость с союзной формой сравнения. Для подтверждения данного наблюдения сопоставим портрет девицы со следующим описанием:

Снарядился добрый молодец, к заутрене пошел,
Федор Федорович.
Походка его, да как павиная,
Тиха речь у его да лебединая,
Черны брови его, да как у соболя,
Ясны очи его, да как у сокола.

ИРЛИ, колл. 5, п. 7, № 87

Более сложный для объяснения пример образного сравнения дает нам песня:

Воля милым девушкам,
Воля в поле и везде.
Красуйтесь, голубушки,
Доколь воля есть.

Дорогая наша волюшка,
Как лазоревый цветок.
Кто сорвет ее, осмелится,
В саду аленький цветок.

ИРЛИ,

колл. 216, п. 2, № 334

Почему воля сопоставляется с цветком? Только ли по признаку красоты осуществляется связь представлений в данной песне (красуйтесь—дорогая, прекрасная воля—прекрасный (лазоревый) цветок)? Показанная цепь ассоциаций весьма существенна в соединении представлений, но тем не менее она вторична. Главная ассоциативная связь, на которой строится образ, — воля в поле—цветок—срывать. Последовательная, логически осуществленная связь представлений в песне оказывается двуплановой, а ее иносказательный план символическим, поскольку сорвать цветок (волю) означает взять замуж. Это иносказание раскрывается в следующей песне:

А еще я — то ли была молоденька,
Как крапива-то жгучая.
Как ведь жгучая я была, колючая,
Во чистом-то поле выросла.
Как ведь эту ли травиночку
Никто не сорвет, не сомнет.
А меня ли, красну девушку,
Никто замуж не возьмет.

ИРЛИ, колл. 5, п. 6, № 79

И, наконец, есть еще более сложный для объяснения случай:

Садил чернец черемушку, садил, поливал.
Расти, моя черемушка, тонка, высока,
Цвети, моя черемушка, как белая заря,
Вызревай, моя черемушка, как черная грязь!
Кормил-поил сударушку, прочил для себя,
Досталася любезная иному, не мне.

Соб., т. 5, № 658

Черемушка $\left\{ \begin{array}{l} \text{расти} \\ \text{цвети, как белая заря} \\ \text{вызревай, как черная грязь} \end{array} \right.$

С одной стороны, в песне можно видеть ту же, что и раньше, формулу, но основной акцент уже сделан на глаголе, который дан здесь в повелительной форме. Можно было бы, очевидно, предполагать, что сопоставление проведено по действию, однако белая заря не цветет, а черная грязь не зреет; стало быть, этот вариант анализа исключается полностью. В данных сравнительных конструкциях «предмет» сравнения подразумевается: «цвети» (цветами), которые были бы похожи своим цветом на зарю; «вызревай» (ягодами), которые были бы столь же темны, как грязь. Соответственно может быть выделен и признак сравнения: «цвети» (бело), как бела заря; «вызревай» (черно), как черна грязь. Налицо как будто бы все элементы полных сравнений, но, так как их «предмет» не выступает в своем полном объеме, то и они не могут рассматриваться как таковые.

«Предмет» и «образ» сравнения обычно определяются очень легко, особенно если есть сравнительный союз: слово, которое стоит после союза, представляет собой «образ» сравнения; слово, стоящее перед союзом, — это его «предмет». Однако этот прием, применяемый без учета каждого конкретного случая, может привести к ошибкам.

Выйду я за ворота, посмотрю далеко,
Посмотрю далеко, где луга-болота,
Где луга-болота, озера глубоки.
В этих озерах живет рыба щука,
Живет рыба щука, белая белуга,
Белая, белая, как моя милая.

Соб., т. 4, № 620

В данной песне, если рассматривать текст формально, «белая белуга» будет «предметом» сравнения, а «моя милая» — образом. Фактически же толкование должно быть прямо противоположным, несмотря даже на сравнительный союз. В смысловом отношении возможно только последнее объяснение, так как, не будь «милой», не нужно было бы и сопоставление с «белой белугой».

Очень редкой для народной песни оказывается и форма выражения сравнения с предлогом «с», который здесь выполняет роль сравнительного союза. В теоретическом отношении эта предложная конструкция не вносит

ничего существенно нового по сравнению с союзной формой, а потому достаточно на нее лишь указать:

А мой мужичишка с кулачишко
Пошел на точек молотити,
Меня пожалел побудити.

Соб., т. 3, № 579

Подобная форма сравнения, всегда указывающая на размер предмета, широко представлена также в народной разговорной речи и в повествовательных жанрах фольклора (например, в сказке: мужичок с ноготок; мальчик с пальчик; сам с ноготок, борода с локоток и пр.).

Сопоставление, осуществляемое не прямо, а через переходную ступень, было уже отмечено ранее (см.: *Соб.*, т. 5, № 658; с. 90 наст. изд.). Но особенно отчетливо оно проявляется в следующих песнях:

Исповысушу жену
Суше травки ковылька,
Суше желтого песка...
По этому по песочку
Добрый молодец идет,
За собой коня ведет.

Соб., т. 3, № 441

Подразумеваемые сравнения «исповысушу жену (как суха трава)», «исповысушу жену (как сух песок)» сами себя отрицают: «суше травки ковылька», «суше желтого песка». Таким образом, каждое данное отрицание отрицает свое подразумеваемое; кроме того, второе сопоставление «суше желтого песка», где признак, по которому идет сопоставление, проявляется сильнее, отрицает первое. Само сравнение не дано в песне прямо, но тем не менее оно дважды внутренне отрицается, и это отрицание усиливает основное сравнение.

Несколько иначе усиливается степень признака (сухой) в следующей песне, где глагол «повысушил» проясняет подразумеваемое сопоставление:

Зазнобил-то ее да молодой парень,
Зазнобил-то ее да повысушил,
Суше травоньки да шелковой,
Шелковой травы да подкошенной,
Подкошенной травы да подсушенной.

ИРЛИ, колл. 5, п. 6, № 21

Разные формы сравнений дают возможность проследить и различные виды движений по основному и неосновному планам. Этими терминами пользуется К. Шимкевич в работе «Роль уподобления в строении лирической темы»,¹⁴ но не объясняет их смысла. Если исходить, однако, из приводимых К. Шимкевичем примеров, то можно определить основной план как ту часть сравнения, которая содержит и развивает «предмет» сравнения, а соответственно часть сравнения, развивающая «образ», может быть названа неосновным планом. Термины эти могут быть заменены любыми другими; так, скажем, их можно назвать первым и вторым, или «предметным» и «образным», планами; они не являются чем-то устойчивым и постоянным в литературоведении. Более того, они не очень удобны при объяснении, так как создают двусмысленность, поскольку в сравнении оба плана должны рассматриваться как равнозначные. И тем не менее, по всей вероятности, не стоит вводить новой терминологии, поскольку и предложенные мной варианты ничуть не более удачны, так как тоже не являются однозначными.

В песнях, которые выше анализировались, можно выделить несколько разных способов движения. Так, в песне (*Соб.*, т. 5, № 412; см. с. 89) каждому основному плану: «лицом бела», «щеки алы» — соответствует один неосновной план: «как снег», «аки цвет»; и движение темы создается простым перечислением. Чем больше звеньев перечисления, тем полнее будет описание. Последовательная цепь перечисления в песне складывалась из следующих звеньев: лицом бела — как снег; щеки алы — аки цвет; брови — в соболя; очи — в сокола; походка — павиная; речь — лебединая. Связь основного и неосновного планов в каждом звене осуществляется на основании подобия по разным признакам, о чем было уже подробно сказано. Основные планы объединены между собой единством портрета. Есть в данной песне и обобщенный образ: «Красна девица уродилась хороша», но единого тематического объединения неосновных планов нет, поэтому-то они легко могут видоизменяться и пропускаться.

Совсем иной вид движения встречается в песне (*Соб.*, т. 5, № 658, с. 90). Здесь развитие темы осуществляется

¹⁴ Шимкевич К. Роль уподобления в строении лирической темы. — В кн.: Поэтика, вып. 2. Л., 1927.

по основному плану с повтором опорного слова (черемушка). Связь каждой из трех ступеней непосредственная и временная (расти, цветы, вызревай), в то время как движения по неосновным планам нет вовсе, а потому они так разобщены между собой. Все это не случайно. Логическое ударение в данных сравнениях было сделано на развитии основного плана потому, что главная цель иносказания состояла в необходимости провести параллель между словами «сударушка» и «черемушка». Отсюда и некоторая случайность и возможная вариантность в развитии неосновных планов.

В песне *Соб.*, т. 4, № 620 (с. 91), напротив, осуществлено длительное движение по одному неосновному плану при статичности «предмета» сравнения. «Образ» сильно распространен, что создает внешнее торможение движения, а с другой стороны, дает возможность перейти к основной теме песни. Сравнение здесь служит мостиком для этого перехода (озеро—белая белуга—белая как милая—милый (ая) ловит рыбу и т. п.). Та же самая функция сравнения может быть отмечена и в песне *Соб.*, т. 3, № 441 (с. 92). Развитие «образа» сравнения приводит к его реализации, то есть сравнение, данное с целью конкретизации, став реальным, переходит в основное содержание песни.

Все рассмотренные поэтические сравнения строились путем такого объединения предметов или явлений, которое давало возможность выделить определяющий данный предмет или явление признак. Однако этот главный признак сопоставления почти никогда не оказывается единственным. Новый признак, который создается сравнением, возникает за счет дополнительных ассоциаций, вызванных целостностью представления, заключенного в «образе» сравнения.

Сравнение, таким образом (и в этом состоит его отличие от эпитета), есть определение предмета не с помощью единичных понятий, а через целостное представление о предмете. До сих пор, однако, приведенные примеры давали возможность говорить лишь о неполной целостности представления, так как сопряжение «предмета» и «образа» сравнения строилось на опосредованном или прямом выделении основного признака сопоставления при большем или меньшем отвлечении сопутствующих признаков.

Между тем целый ряд образных сравнений вообще не допускает акцентирования главных и негласных признаков. Отличие рассмотренных ранее форм сравнения от конструкций, основанных на сопоставлениях, которые включают выделение доминирующих признаков, во многом связано с их различными синтаксическими функциями в предложении. Сравнения, о которых говорилось раньше, представляли собой член предложения, выражающий определенное понятие. Теперь же перейдем к анализу сравнений в форме полных или неполных придаточных предложений (с опущенным сказуемым или подлежащим), обладающих, по терминологии А. М. Пешковского, сказуемостью, то есть соответствующих определенной, вполне законченной мысли. Такие конструкции вызывают в нашем сознании образ, параллельный тому, о чем говорилось в главном предложении:

Лежит душа девица, плачет, что река льется.
Плачет, что река льется, слезы что волны бьются.

Соб., т. 5, № 628

Внутреннее сопоставление глаголов «плачет» и «льется» проводится по признаку текучести. Сравнительная конструкция «плачет, что река (льется)» в основе своей содержит признак безостановочного движения, иными словами, девица слез роняет так много, как обильна водою река. Далее следует одновременное развитие предмета сравнения (плачет), который служит отправным моментом для создания нового предмета сравнения (слезы) и части образа сравнения (река), необходимых, в свою очередь, для образования нового «образа» сравнения (волны). Новый «предмет» сравнения и новый «образ» объединяются в новое сопоставление: слезы, что волны бьются, где аналогия тоже проводится по действию. Таким образом, сравнение идет уже не по доминирующему признаку, как это было в ранее рассмотренных примерах, а по ряду признаков, заключенных в данном представлении, чему способствует также расширение «образа» сравнения за счет глагола: «что река льется» (ср. «как снег»). В подобных сравнительных конструкциях предметные и образные планы сравнения были связаны между собой тематически, причем второе сравнение самостоятельной нагрузки не несло, а являлось лишь

конкретизирующим следствием первого. Для сопоставления возьмем тематически близкий предыдущему случаю пример:

Светит месяц вдоль по речке,
Хочу милого видать.
Я видала, признала,
Садилася к берегу.
Я сидела, севши, глядела, —
Бежит речка, точно слеза
Со песком слеза смешалась, —
Стала травушка горька,
Что горька она, горька,
Полынушкой налита,
Полынушкой названа
Для изменщика дружка!

Соб., т. 5, № 324

Аналогия действия служит основой центрального сравнения: «бежит речка, точно слеза». Слеза же девицы, которой изменил милый, горькая, как горька полынь. В этом подразумеваемом сравнении происходит сужение образа по смежности только по одному признаку — горечи, который в песне дается в развитии. Развитие же сравнения мотивирует в свою очередь данное уподобление. Рассмотрим еще один пример все той же тематической группы:

Как под кустиком под ракитовым,
Что лежит убит добрый молодец.
Что не ласточки, не касаточки
Круг тепла гнезда увиваются, —
Три лебедушки сокрушаются.
Убивается тут родная матушка;
Она плачет, как река льется,
А родна сестра, — как ручей течет,
Молода жена, — что роса падет;
Взойдет солнце, росу высушит.

Соб., т. 1, № 360

В приведенной песне образное развитие шло иным путем. На основе подобия опорный элемент основного плана (плачет) последовательно переносится на три образа неосновного плана. Цель каждого такого переноса заключается в том, чтобы показать ступенчатое снижение тематического элемента: в данном случае степени любви и горя. Это осуществляется за счет последовательного развития каждого из двух элементов «образа» сравнения:

существительное постепенно уменьшает свое количество (река—ручей—роса), глагол — силу и интенсивность движения (льется—течет—падает). Развитие третьего неосновного плана («взойдет солнце, росу высушит») представляет собой иносказание, которое подчеркивает недолговечность печали. «Образ» сравнения, как можно было видеть, почти всегда ясно вырисовывается из контекста, и чрезвычайно редко в народных песнях смысл его затемнен настолько, что требует уже специальных уточнений:

Сокол ясный, златокрылый,
Высоко сокол летает. . .
Меня, молодую, покидает,
Оставляет девку в горе,
Во слезах, как в море.
На моречке волны бьются,
У девицы слезы льются. . .

Соб., т. 5, № 582

В данном случае нужны уже дополнительные разъяснения для того, чтобы понятен стал «образ» сравнения. В образовании сравнения «горе, как море» большую роль играет созвучие, что особенно ясно видно на примере следующей песни, где оно удвоено:

По разлуке моя радость
Сам прочь отъезжает.
Оставляет девку в горе,
Во слезах, что в море;
Оставляет во кручине,
Что корабличек в пучине.

Соб., т. 5, № 557

Однако указанное созвучие лишь помогло осуществлению связи представлений в сравнении, но не было его причиной. В основе сравнения по-прежнему лежит принцип аналогии: общность признаков сопоставляемых представлений (глубина, необъятность и т. п.) привела к сближению основных компонентов сопоставления. Развитие сравнений горе—слезы, море—волны тоже подчеркивает и усиливает сходство.

Итак, образные сравнения первой группы точно определяют предмет, они способны выделить такие оттенки признака, которые трудно или просто невозможно выразить одним словом.

Ко второй группе образных сравнений относятся такие, в которых связь представлений осуществляется по действию, то есть «образ» сравнения повторяет элемент (действие) «предмета» сравнения. В этом типе сравнений дается уже непременно сопоставление движений человеческой жизни с жизнью растений и животных.

Чтобы показать пути, которыми идет развитие темы в сопоставлениях, осуществляемых по действию, обратимся еще к некоторым конкретным примерам народных лирических песен:

Дождусь, молоденька, поры-время,
Сама ко милому загуляю,
Как белая рыба по Дунаю,
Как сиз селезень по заречью,
Серый-то заяц по залесью,
Бел горноста́й в чистом поле.

Соб., т. 5, № 399

Способ движения темы как будто бы близок к песне *Соб.*, т. 4, № 620 (с. 91), то есть основному плану соответствует один или несколько (в данном случае четыре) неосновных плана, где точно повторяется движение. Но это лишь внешнее сходство. В каждом из четырех образных планов последней песни сопоставление осуществляется по лексически однородному действию. Речь уже не может идти о ступенчатости движения темы — см. анализ песни *Соб.*, т. 1, № 360 (с. 96), — так как здесь даются равноценные в смысловом отношении параллели. Предметный план («ко милому загуляю») лишен указательного слова «так» (загуляю так, как...), тем самым логическое ударение переносится на глагол и сравнительное значение всей конструкции заметно усиливается.

Аналогичным образом анализируется следующая песня:

Твоя мати чаривница,
А сестра разлучница:
Разлучила нас с милою,
Как рыбицу со водою,
Белую щуку со окунцами,
Красную девку с молодцами.

Соб., т. 1, № 242

Смешанный вариант двух предыдущих сравнений дает нам следующая песня:

Сестра-шельма-разлучница,
Разлучила нас с тобою,
Точно рыбушку с водою!
Щука рыба с окуньками,
А я, девка, с молодцами;
Щука рыба об лед бьется,
А я, девка, слезно плачу.

Соб., т. 5, № 627

В этой песне трем основным планам соответствуют три неосновных, каждый из которых проводит свою тематическую линию и которые связываются между собой единством действующего лица. Но сопоставляемые действия различны в каждой из трех параллелей: «разлучила нас с тобою, точно (разлучила) рыбушку с водою» (см. песню: *Соб.*, т. 1, № 242); «щука рыба (гуляет) с окуньками, а я, девка, с молодцами» (см. песню: *Соб.*, т. 5, № 399); «щука рыба об лед бьется, а я, девка, слезно плачу» (см. последнюю песню). Третье соответствие тематически тоже подчеркивает сходство, несмотря на явное различие действий. Рыба бьется об лед, девка плачет — и то и другое есть проявление беды, которое мотивировано первой параллелью, указывающей на степень тяжести разлуки.

Сравнение народной лирической песни может иметь в своей основе метафору-действие. В таких случаях, как правило, сопоставление по действию дается не прямо, а опосредованно:

Сохнет по девушке дружок,
Тоненький осиновый листочек.

Соб., т. 2, № 184

Вторая строка раскрывает метафору, тяготеющую к сравнению, «сохнет дружок». Данная метафора возникла из сопоставления с растительным миром (сохнет, то есть лишается жизненных соков) и мотивируется сравнением с осиновым листом. Это — мотивировка-намеки, так как глагол «сохнет» в следующей песенной строке не повторяется, отсутствует и сравнительный союз. Более сложный для объяснения случай:

На лужку цвели три цветика.
Алы цветики алеются,

За Машенькой женишки вьются,
Вьются, вьются они, сватаются.

Соб., т. 2, № 201

«Женишки вьются» — метафора с той же реальной исторической основой, что и в предыдущей песне. Но мотивировка сравнения в данной песне представляет собой еще более далекий и опосредованный намек: «алы цветики алеются» (красуются) иносказательно говорит о любящих, в данном случае о женихах. Нужно отметить, что само иносказание через цветок не случайно, оно бросает мостик к глаголу «вьется». Связь цветка с глаголом «виться» проясняется и из следующей и близких ей песен:

В саду была, в саду была,
В садочке гуляла.
Цветы рвала, цветы рвала,
Цветы рвала, сорывала.
Вьюнки вила, вьюнки вила,
Вьюнки вила, совивала.
Кому вьюнок, кому вьюнок,
Кому вьюнок достанется?
Кому же я, кому же я,
Кому же я достануся?

ИРЛИ,

колл. 216, п. 4, № 14

Все сказанное с дополнительным учетом аналогии действия способствовало превращению метафоры-сравнения в символ: виться — ухаживать, «хороводить», свататься. Первоначальная форма сравнения сводилась, очевидно, к следующей аналогии: женихи вьются, красуются, как алеются, вьются цветы. Подобные примеры, сокращаясь, теряя форму сравнения, становились символами. Символы со временем тоже утрачивали свой исконный смысл, контексты песен его никак не поддерживали и не проясняли, а потому символ безболезненно перешел во фразеологизм типа «женихи увиваются за...».

Из группы образных сравнений, в которых сопоставление проводится по действию, самостоятельно, могут быть выделены сравнения-перифразы. По форме они ничем не отличаются от предыдущего типа сравнений, иным оказывается лишь художественное задание, с которым они привлекаются.

Образные сравнения, в которых сопоставление проводится по целостному представлению, создают эффект нового признака за счет дополнительных, сопутствующих ассоциаций. Сравнения, в основе связи представлений которых оказывается действие, подчеркивают сходство способов движения, ситуаций. Совсем особый художественный смысл у сравнений-перифраз. Они акцентируют не сходство видов движения, а темп, состояние, ощущение при движении или от него. При этом момент преувеличения непременно присутствует. Раскрыть сущность сравнений-перифраз помогут песни:

Как по улице идет, — она павушкой плывет;
По новым сеням идет, как лебедушка плывет.

Соб., т. 3, № 243

На кабак идет — будто сад садит;
В кабаке сидит — будто мак цветет,
А домой идет — пьян шатается.

Соб., т. 2, № 421

Что чужая-то жена хороша да пригожа,
Ах, чужая-то жена — лебедь белая моя;
Когда о бок-то сидит, как огнем она палит,
Слово молвит, как рублевичек дарит.
А своя-то жена — полынь горькая трава:
Она о бок-то сидит, как морозом ознобит,
Слово молвит, как стрелой в сердце стрелит.

Соб., т. 3, № 452

Образные сравнения типа «слово молвит, как рублевичек дарит», «слово молвит, как стрелой в сердце стрелит» — построены не на сходстве, а даны по результату действия или по впечатлению от действия, по отношению к нему.

Все ли сравнения народной лирики имеют своими истоками метафору? Ответ на этот вопрос не может быть однозначным, он всецело зависит от конкретной постановки проблемы. С одной стороны, совершенно очевидно, что только незначительная группа образных сравнений имела прямое отношение к метафоре, то есть у очень немногих образных сравнений метафорическая основа оказывается четко выраженной. Большая же часть названных сравнений позднего происхождения и образована по традиции, когда уже сходство признаков, способов дви-

жения и пр. станет основой связи представлений. С другой стороны, когда речь идет о рождении категории сравнения, то в силу целого ряда обстоятельств можно, по-видимому, считать, что она возникла на основе метафоры, так как нужны были длительные предварительные стадии развития художественной мысли (тождество духовного и природного, затем нарушение этого единства, его закрепление в формах метафоры и т. д.), чтобы оформленная грамматическая конструкция сравнения показала одно из завершений этого единого процесса. Перед нами, таким образом, две стороны одной проблемы, самым тесным образом взаимосвязанные. Вопрос же о соотношении образного сравнения и метафоры может быть решен только с учетом их внутренней структуры. Соотношение метафоры и сравнения понимается как соотнесение данных стилистических категорий без попытки возвести каждый частный случай поэтического сравнения к своей прародине.

Когда мы стремимся определить историческое место образного сравнения в общей системе развития тропов, то мы должны строго различать в ней место поэтического сравнения и сравнения языкового. Сравнение одного с другим и тем самым выяснение сходства и различия явлений представляет собой один из первичных двигателей познавательного процесса у древнего человека. Языковое сравнение было основой словесного образа, и появилось оно гораздо раньше не только метафоры, но и всех других более древних форм поэтической стилистики, которые являются формами художественного освоения действительности. Образное сравнение, очевидно, исторически позднее метафоры, так как в нем разделенность человеческого и природного в сознании уже оформлена грамматической конструкцией, а грамматическая конструкция способна оформлять лишь завершение какого-либо психологического процесса. Если же метафора исторически предшествует поэтическому сравнению, то она не может быть названа «сокращенным сравнением», как это чаще всего делается.¹⁵ Скорее наоборот: образное сравнение — это синтаксически развитая метафора. Последнее

¹⁵ Начиная с Квинтилиана, впервые определившего метафору как «укороченное сравнение», это определение метафоры вошло в широкое употребление.

определение подчеркивает не столько сходство, сколько различие метафоры и сравнения, которое заключается в способе сближения представлений. Это основное различие вызывает и изменение в образном сравнении главных для метафоры тенденций. Метафора тяготеет к сравнению только в том случае, когда она покоится на логическом внутреннем сопоставлении, если главное в ней объективное. Потому-то так легко сравниваются метафоры вещественные и совсем не объясняются сравнением метафоры, для связи представлений которых характерен лирический произвол. Общим для метафоры и сравнения оказывается внутреннее сопоставление представлений, но, скрытое в метафоре, оно становится явным в сравнении.¹⁶

Принцип конкретизации в поэтическом сравнении не проявляется так последовательно, как в метафорическом эпитете. В образном сравнении, осуществленном по целостному представлению, основной признак сопоставления будет явным, хотя он и не всегда прямо назван, и в этом отношении образное сравнение сближается с метафорическим эпитетом.¹⁷ Но в отличие от большинства метафорических эпитетов, где принцип конкретизации проявляется только в том, что признак сопоставления дается наглядно, в сравнении конкретизация может осуществляться и путем преувеличения, и этим образное сравнение уже ближе не к эпитету, а к метафоре. Всеобщий для метафоры принцип отвлечения сводится образным сравнением почти совсем на нет, и лишь в незначительной степени он проявляется в сравнительных конструкциях, в которых сопоставление проводится при возможности выделения доминирующего признака. Нарушение принципа отвлечения в метафоре реализовало ее. Образное же сравнение и есть своеобразная реализованная метафора, где все точки поставлены над «и», где образ прояснен настолько, что отвлечение сплошь и рядом вообще невозможно.

Образное сравнение явилось, таким образом, одним из завершений общего процесса развития поэтической образности, вторым его итогом стал символ.

¹⁶ Так же и метафорический эпитет делает подразумеваемый в метафоре признак наглядным.

¹⁷ Идеализирующий эпитет составляет исключение из общего правила, так как содержит момент преувеличения.

4. Символ

Вопросы происхождения, содержания и исторической роли символики в системе поэтической образности народной песни. — Жанровая специфика народной символики (магико-психологический символ свадебной поэзии, ассоциативный символ лирики, магический символ обрядовой поэзии). — Соотношение символа и метафоры

Вопрос о происхождении поэтической символики в русской науке впервые был поставлен Н. И. Костомаровым. Он же первым в России дал образцы научного изучения этой стилистической категории, которая представляет собой отличительную особенность народной лирики. Народная песня в представлении Н. И. Костомарова имеет серьезное преимущество по сравнению с другими фольклорными жанрами: «Песня выражает чувства не выученные, движения души не притворные, понятия не занятые. Народ в ней является таким, каков есть: песня — истина».¹ Эту же мысль повторяет Н. И. Костомаров и много лет спустя: «Самым первостепенным, ни с чем не сравнимым и ничем не заменимым источником для историка песни представляются со стороны народного чувства. Чувство есть основа всякого проявления духа, возбудитель мысли и поступков, корень нравственного бытия. Познать чувство человека — значит познать его сокровенную природу».²

Первой работой Н. И. Костомарова, посвященной изучению народной песни, явилась его диссертация «Об историческом значении русской народной поэзии». В этой одной из своих лучших работ Н. И. Костомаров ставит и решает вопросы происхождения и развития народной символики как образного отражения народного духа, народного мышления. Такой подход к изучению народной символики имел громадное значение для науки.

Однако книга Н. И. Костомарова была написана под сильным влиянием немецких романтиков, влиянием, которого впоследствии не избежал и А. А. Потебня, а потому она отразила не только прогрессивную, но и религиозную основу этого учения. От Крэйцера³ Н. И. Косто-

¹ Костомаров Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, 1843, с. 10.

² Костомаров Н. И. Историческое значение южнорусского народного песенного творчества. — Беседа, 1870, кн. 4, с. 12.

³ Creuzer Fr. Symbolik und Mythologie der alten Völker. Leipzig, 1843.

маров заимствует термин «символика», но наполняет его несколько иным содержанием. Он дает следующее толкование народной символики: «... народ мало того что вносит в свои произведения образы физической природы, — он оживляет ее; природа получает в его глазах разумное бытие. Таким образом, предмет телесный, входя в произведение народной поэзии, получает в ней духовное значение, которое является в форме применения к бытию нравственного существа: это называется в обширном смысле символом». И несколько далее: «Народные символы, расположенные в системе, составляют символику народа, которая служит нам важным источником для уразумения его духовной жизни. В общем смысле символика природы есть продолжение естественной религии: творец открывается в творении; сердце человека любит в явлениях мира физического вездесущий дух».⁴ Итак, символ в представлении Н. И. Костомарова явился одновременно и отражением народного мировосприятия, и продолжением «естественной религии», божественного духа. Религиозная концепция песенной образности, сложившаяся под сильным влиянием Крейцера,⁵ нашла свое полное и законченное выражение в труде Н. И. Костомарова «Славянская мифология».⁶ Понимание же символики как отражения народного мировоззрения превалирует в его работе «Об историческом значении русской народной поэзии», где много интересных и важных суждений о причинах возникновения отдельных песенных символов и их связи с народным бытом.

Работы А. А. Потебни и А. Н. Веселовского продолжают лучшие традиции в изучении народной символики. Оба исследователя рассматривают эту проблему исторически, но приходят в своих выводах к противоположным точкам зрения. А. А. Потебня объясняет происхождение и развитие символики закономерностями развития языка

⁴ Костомаров Н. И. Об историческом значении..., с. 26. — Более четко это определение сформулировано в другой работе того же автора: «Под именем символа мы разумеем образное выражение нравственных идей посредством физической природы, причем этим предметам придается более или менее определенное духовное свойство» (Костомаров Н. И. Историческое значение..., с. 20).

⁵ По Крейцеру, миф может быть понят только тогда, когда понята религиозная истина его символов.

⁶ Костомаров Н. И. Славянская мифология. Киев, 1847.

в целом. Слово, в трактовке А. А. Потебни, — это символ понятия, поэтому отделить рождение символики от общего становления языка невозможно. «Слово только потому есть орган мысли и неперемненное условие всего позднейшего понимания мира и себя, что первоначально оно есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения».⁷ Любое слово таит в себе образ, любой символ соотносится с мифом, нужно только уметь увидеть и то и другое через вековые напластования, поскольку одновременно с лексическим ростом языка исчезает «первоначальное впечатление, выраженное словом».⁸ Утрата изобразительности, однако, компенсируется в языке, то есть «воссоздающая сила» языка непременно должна уравновесить разрушающее действие времени. «Потребность восстановить забываемое собственное значение слов» и была одной из важнейших причин образования символов.⁹

В современной науке давно доказана ошибочность временного отождествления создания языка и символики. Возникновение фольклора, в частности песен, которые служили А. А. Потебне материалом для подтверждения его теоретических положений, — процесс несравненно более поздний, чем начальное становление языка. В поэзии, кроме того, свои законы, не тождественные языковым, а потому лингвистическая трактовка А. А. Потебней поэтического символа не может быть безоговорочно принята. Символ А. А. Потебня рассматривал как начальный момент поэтической стилистики, из которого рождаются затем все последующие эстетические категории: метафора, метонимия, параллелизм.

А. Н. Веселовский пришел к пониманию народной символики далеко не сразу. В начале 80-х гг. он впервые попытался раскрыть содержание этой поэтической категории. Ранние замечания А. Н. Веселовского по данному вопросу еще очень спорны, они частично будут опровергнуты или просто уточнены им же самим в конце 90-х гг. В рецензии на этнографические и фольклорные «Материалы и исследования» П. П. Чубинского А. Н. Ве-

⁷ Потебня А. А. Мысль и язык. — В кн.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 196.

⁸ Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1860, с. 1.

⁹ Там же, с. 2.

селовский стремился найти общий символ для песен разных народов.¹⁰ Так, например, в украинских и белорусских свадебных песнях рута является символом девичества (с вариациями значения: разлука, удаление от любви и т. д.). Тот же символ с теми же самыми значениями Веселовский находит и в польских и русских свадебных песнях, где произошло, по его мнению, забвение смысла символа и «рута» в песнях была заменена совсем другими представлениями: «сосной», «розой» и т. д. Следы начального символа «руты» сохранились лишь в таких отдельных строках песни, как: «Зеленая сосенка, желтый цвет», «Дальняя дороженька, желтый цвет». Эти беглые рассуждения А. Н. Веселовского о символике народной песни еще мало доказательны. Указанной им замены образов по всей вероятности в русских и польских песнях не было. Просто одна и та же тема могла быть выражена разными образами (это значительно позднее, в 1899 г., отметил и сам ученый).¹¹ Изучение символики на материале русских народных песен показало, что «рута» не является в них вообще символом. Нет основания утверждать, что «желтый цвет» в приведенных А. Н. Веселовским песнях непременно имел отношение к какому-либо цветку, а не обозначал просто цвет, имеющий в славянских языках вполне определенную символику.

Взгляды А. Н. Веселовского по вопросу песенной символики вполне сложились только тогда, когда оформилась его теория генезиса поэтической стилистики. Веселовский считал метафорой символ, потерявший определенную стилистическую устойчивость. Символ же рассматривался им как результат одного из направлений развития древнейшей формы поэтического стиля — психологического параллелизма. Начальный по происхождению двучленный параллелизм с течением времени мог переходить как в многочленный, что приводило к разрушению образ-

¹⁰ См.: *Веселовский А. Н.* «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собр. П. П. Чубинским. 7 томов». Рецензия ак. А. Н. Веселовского. — *Записки имп. Акад. наук*, 1880, т. XXXVII, прил. № 4, с. 206.

¹¹ *Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики. — В кн.: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940, с. 357.

ности, так и в одночленный, который, напротив, «выделяет и развивает» образность. Этим и определяется, по теории А. Н. Веселовского, роль одночленного параллелизма — «в обособлении некоторых стилистических формаций», в частности символа. «Простейший вид одночленности представляет тот случай, когда один из членов параллели умалчивается, а другой является ее показателем; это *pars pro toto*, так как в параллели существенный интерес отдан действию из человеческой жизни, которая иллюстрируется сближением с каким-нибудь природным актом, то последний член параллели и стоит за целое».¹² Это и был тот путь, каким, по мнению А. Н. Веселовского, шло образование поэтической символики из психологического параллелизма.

Итак, разногласия по вопросу символики связаны прежде всего с проблемой происхождения, исторической роли и места символики в общей системе поэтической образности народной песни. Еще одним из принципиально спорных оказался в науке вопрос о содержании символики.

Определение символа, данное Н. И. Костомаровым, предполагает чрезвычайно широкое его толкование. В сущности любой синтаксически неоформленный поэтический образ, выражающий «нравственную идею» через предметы внешнего мира, может рассматриваться как символ. Практическим продолжением исследований Н. И. Костомарова и в меньшей степени А. А. Потебни явились работы Я. Автономова,¹³ В. Водарского¹⁴ и др. Теоретически понимание символа не было ими уточнено, но был расширен материал, были сделаны важные и интересные наблюдения относительно отдельных песенных символов. Но поскольку не было еще четких критериев, определяющих символ, то неизбежен был субъективизм и связанный с ним разнобой при истолковании символического значения каждого конкретного песенного образа. Символ мог одновременно получить целый ряд значений,

¹² *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля. — В кн.: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика, с. 177.

¹³ *Автономов Я.* Символика растений в великорусских песнях. — ЖМНП, 1902, № 11, 12.

¹⁴ *Водарский В.* Символика великорусских народных песен. — Рус. филол. вестн., 1914, № 1; 1915, № 1, 2; 1916, № 1, 4.

которые то совпадали в работах разных ученых, то оказывались в них прямо противоположными. Образ превращался в символ с удивительной легкостью. Так, достаточно было того, чтобы в какой-нибудь песне под яблоней произошло свидание, и образ яблони начинал рассматриваться уже как символ любви.¹⁵

Слишком увеличивает круг символики народной песни и А. А. Потебня, но он делает это более осторожно и доказательно. Такое расширенное понимание символики было заранее предопределено его мифологической концепцией. Желание непременно связать образы с единой, по мнению А. А. Потебни, мифологической основой приводило иногда к ошибкам как при толковании символов, так и при отнесении их к таким группам образов, которые вовсе не имели символического значения в песнях. Например, с начальным представлением огня А. А. Потебня связывал следующие образы: «*полынъ*, от одного корня с *пламя*, *палить*, *полено*, *пепел*, своим названием подтверждает связь горечи и огня»; «рыдать — усиленная форма того корня, что в старославянском *ръдѣти*, *краснеть* (и *горѣть*?), а потому сближается с огнем и светом».¹⁶ Слова «калина», «белый», «черный», «гнев» и т. д. А. А. Потебня объединяет в эту же группу, и каждое из выделенных слов считается им символом. Современные этимологические словари не дают, как правило, подобных сближений.

В новейших исследованиях встречаем иную точку зрения на проблему содержания символики. Н. П. Колпакова, например, предлагает ограничить понимание содержания символики функциональным значением образов. Она пишет: «Попытки раз и навсегда закрепить за отдельными понятиями то или иное символическое значение бесполезны. Разные типы деревьев, цветов... могут стать в песне художественными образами и приобрести счастливое или печальное символическое значение только в зависимости от их состояния и функции в каждом отдельном песенном тексте».¹⁷ Таким образом, автором отрицается устойчивость как основа символики, по-

¹⁵ См.: Костомаров Н. И. Историческое значение... — Беседа, 1872, кн. 8.

¹⁶ Потебня А. А. О некоторых символах..., с. 16, 17.

¹⁷ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, с. 205.

сколькx каждый отдельный текст способен создать свой символ. Это положение представляется спорным, так как любой символ должен быть предопределен заранее общей системой песни.¹⁸

Под символом понимаю устойчивое, строго дифференцированное по содержанию представление, вызывающее постоянный круг ассоциаций в определенной поэтической системе.

Проблема содержания символики народной песни вызвала, как мы видим, в науке разногласия. Ее положительное решение, очевидно, всецело будет зависеть от того, учитывается ли жанровая принадлежность каждого конкретного песенного символа. Вопрос о смысловом ограничении символов не был выдвинут в теории, далеко не всегда учитывался он и на практике. А между тем именно недифференцированность изучаемой стилистической категории в различных песенных жанрах неизбежно и приводила к расширению круга образов, называемых символами.

Попытаемся на конкретном материале выяснить причины необходимости учитывать жанр песни при изучении народной символики. Но поскольку мы не имеем возможность в рамках этой книги рассмотреть все поэтические символы во всех песенных жанрах, то с самого начала необходимо себя ограничить. Принцип ограничения был выбран следующий: так как изучаемая стилистическая категория преобладает в протяжной лирической песне, то для сопоставления с ней удобно взять обрядово-лирическую, то есть свадебную, песню;¹⁹ дальше предстоит найти образы, которые встречаются одновременно в лирических и свадебных песнях и являются в этих жанрах очень широко распространенными; и последним, но весьма существенным моментом оказывается выбор образа, способного показать типичность путей, которые приводят к изменению значений символа.

Всем этим условиям отвечает один из самых популярных образов русской свадебной и лирической песен — образ калины, значение которого не идентично в обоих

¹⁸ См. также: *Гинзбург Л.* О лирике. М.—Л., 1964, с. 21.

¹⁹ Сознательно берутся близкие песенные жанры, потому что если в них значение символа не совпадает, то значительно больше шансов, что оно будет разным и в других, более далеких по своей исторической и поэтической природе жанрах.

жанрах.²⁰ На примере этого песенного образа попытаемся прежде всего проследить происхождение и постепенное разрушение этого символа в свадебной песне.

Символическое значение калины закреплено в свадебной поэзии обрядом и связывается здесь с представлением девичества:

Над рекой калина
Стояла, хвалилась:
Да кто меня сломит,
Без острой без сабли?
Хвалилась Катерина,
Хвалилась Артемьевна,
У бабушки сидя
На новых на снях:
«Да кто ж меня возьмет
Без пива, без меду,
Без зелена вина?».

Кир., № 436

В приведенной песне указанная интерпретация образа поддерживается смысловым параллелизмом. Доказательством справедливости подобного толкования символа являются также вопрос, который задают молодой женщине после свадьбы: «С кем ягодки рвала, калину ломала?» (*Шейн, № 2121*). Ломать растение, в данном случае калину, в свадебных песнях означает любить кого-либо. Тот же образ в лирической песне, как правило, реализуется. Основной акцент переносится уже на предмет (чаще всего символический), который и подготавливает определенное настроение. Так, в лирической песне девица, пытаясь вернуть любовь милого, вызвать воспоминания, ломает калину, кладет «приметочки».

При долинушке стояла,
Калину ломала,
Я калинушку ломала,
В пучечки вязала,
В пучечки вязала,
В дорожку бросала,
Во дороженьку бросала,
Приметочки клала.

Соб., т. 3, № 259

²⁰ Образ — понятие более широкое, чем символ или метафора. «Символ — это не простой, безразличный знак. Уже во внешней форме его содержится представление, которое он символизирует. Часто один и тот же образ (в связи с отдельными ассоциациями) применяется в качестве символа нескольких значений» (*Гегель. Соч., т. XII. М., 1938, с. 314—315*).

После того как значение символа определено, предстоит ответить на вопрос: почему в свадебных песнях именно калина неизменно связывается с темой невесты? Невеста — центр, основное действующее лицо первой части свадебного обряда (до венца). В песнях она всегда красавица. Обязательным условием народного идеала красоты является белое как снег лицо, алые щеки.²¹ Если учесть, что калина имеет белые цветы и красные ягоды, то можно предположить, что мы получим отправную точку для существующей связи представлений. Посмотрим далее. После выбора невесты по ритуалу идет момент приготовления свадебного наряда, который подчеркивает то же самое сочетание цветов. Описывая свадебный обряд Тульской губернии, П. В. Шейн сообщает, что невеста была одета в пунцовый сарафан и покрыта белым полотном.²² Красная фата, под которой невеста едет к венцу, характерна для свадебного обряда Вятской губернии²³ и т. п.

Реальные факты, объясняющие данное уподобление, важны, но они не могли быть первичными, они были способны лишь поддержать исторически уже сложившуюся связь представлений. Более древнее, по-видимому, первичное соединение представлений нашло свое отражение в самом названии «калина». Впервые на это обратил внимание А. А. Потебня: «Калина стала символом девицы потому же, почему девица названа красною, по единству основного представления огня-света в словах: девица, красный, калина».²⁴ Если показанные ранее образы, которые А. А. Потебня объединял с представлением огня, вызывали сомнение, то древняя связь калина — огонь может быть признана верной. А. А. Потебня уточнил далее высказанное им предположение: «Эпитеты слова калина — ясная, красная, жаркая, червоная, так реши-

²¹ Понятие красоты с самого начала сочеталось с понятием красного цвета (не с названием), так как слово «красный» для обозначения цвета, заменившее древнерусское слово «червоный», появилось лишь в XVI в., а слово «красивый» вошло в широкое употребление лишь в XVIII в., хотя появилось уже во второй половине XVII в. — См.: *Иссерлин Е. М. История слова «красный»*. — Русский язык в школе, 1951, № 3, с. 72.

²² См.: *Шейн*, т. 1, вып. 2, с. 575, 607; то же: *ИРЛИ*, колл. 216, п. 3, № 56.

²³ *Шейн*, т. 1, вып. 2, с. 467.

²⁴ *Потебня А. А. О некоторых символах...*, с. 2.

тельно относят это слово к понятию огня, что нет возможности сомневаться в том, что оно одного происхождения с *калить*, *раскалять*».²⁵ Эта начальная связь представлений нашла свое отражение в многочисленных народных песнях:

Разгорелась калинка,
Перед зарей стоячи,
А тушил ветерочек,
Не утушил:
Я ж тебя, калинка, не утушу,
Больше искоря разнесу.
А утушит не утушит
Дробный дожжик.

Кир., № 797

Загоралась жаркая калина,
Закипала в колодезе вода.

Соб., т. 3, № 432

Огонь горит калиновый.

Соб., т. 1, № 123

Во всех указанных случаях («разгорелась калинка», «загорелась жаркая калина» и т. п.) речь идет об огне любовном, а связь представлений огонь—калина (через *красный*) не случайна, так как в народной поэзии ягода — эротический символ. Производным от калина—огонь (уже в обычном понимании) явилось и название «калинники» — отделенные молнии, «видимые по вечерам и ночам на горизонте в конце июля и в августе».²⁶

Изменение значения символа калины намечается в свадебной песне в связи с тем, что образ расширяет свое первоначальное содержание и калина начинает обозначать женщину вообще. Этот переход значения не вызван какими-либо неожиданными причинами, он был предопределен с самого начала. Просто значение символа поддерживалось сначала только первым периодом свадебного обряда, а затем при забвении первоначального смысла символа было распространено и на послесвадебный период:

²⁵ Там же, с. 36.

²⁶ Опыт областного великорусского словаря. СПб., 1852, с. 78; то же: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка, т. II. М., 1956, с. 78.

Прекрасное наше дерево калина!
Сокрасила калинушка два дуга,
Два дуга, третью зелену дубраву.
Прекрасная наша Гапуля!
Сокрасила Гапуля два дома:
Первый-то дом свекров,
А другой-то дом батюшкин.

Шейн, № 2122

Расширение значения символа, отмеченное в свадебной песне, затем было закреплено одним из обычаев свадебного обряда, который получил название «ломать калину». Как сообщает В. И. Даль, «*калину ломать* — свадебный обычай: на столе у молодых окорок и штоф вина, заткнутый пучком калины с алой лентой, молодых поднимают и идет потчивание, обходят по домам родителей невесты, родичей, поезжан, а воротясь, дружка рупит окорок и, расщепив калину, разносит вино».²⁷ Тот же факт вслед за Н. Костомаровым²⁸ и П. Шейном²⁹ отмечает Я. Автономов: в Курской и Оренбургской областях празднество на другой день после свадьбы называется «калинкой», одноименное название носит и свадебный напиток.³⁰

Разрушение символа всегда связано с изменением его значения, поскольку символ не может быть многозначным. Потеря образом своего символического значения не нарушает, однако, его эстетической сущности. Образ перестает быть символом, но остается полноценным в плане художественном. Разрушение символа связано с увеличением объема образа, которое заключается в том, что привычная связь представлений, закрепленная в той или иной степени обрядом, нарушается. Образная часть сохраняется неизменной, но внутреннее сопоставление этого образа оказывается теперь совсем иным. Более резкое, чем для калины, изменение значения может быть отмечено в свадебных песнях и для других образов той же тематической группы — для березы, яблони, вербы, ели и т. п. (см.: Шейн, № 1917, 1927, 1942, 1953, 2049, 2083, 2158, 2446, 2467; Кур., № 403 и пр.), не-

²⁷ Даль В. И. Толковый словарь... , т. II, с. 78.

²⁸ См.: Костомаров Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии, с. 43.

²⁹ См.: Шейн, т. 1, вып. 2, с. 754.

³⁰ См.: Автономов Я. Символика растений... , с. 52.

смотря на то что связь этих образов с обрядом тоже чрезвычайно устойчива.³¹

Почему же невеста в свадебных песнях сопоставляется с указанными выше образами? Случаен ли подбор образов или между ними есть связь? Очевидно, о случайности выбора говорить не приходится. Отправной точкой в соединении представлений (невеста—береза, невеста—верба и т. п.) могла послужить широко распространенная в свадебных песнях связь представлений: «молодо—зелено».

И дак отъезжает мил чужина на чужу сторону,
И-а, дак на злодеюшку нея-неви-ой, незнакомую,
И-ях, дак оставляет меня ли ой да красну девушку
И-и-и-ох, дак молодым меня ой да молоде-ой, молодешеньку,
И-и-и-эх, да зеленым-то ме-ой меня да зеленешеньку,
И-и-ох, дак недорослую да меня в поле тра-ой, травоньку.
И-и-э-да незрелую меня в ку-ой, в кусте ягодку,
И-и-эх да так меня же ах меня кра-ой, красну девушку.

ИРЛИ, колл. 5, п. 6, № 175³⁷

Отсюда, если указанную связь представлений рассматривать как начальную в образовании вторичной связи: невеста—береза, невеста—груша и т. д., то легко объяснимым становится выбор именно данных образов, поскольку «зелено» для березы, ели, вербы, груши обладает широко известными в народе особенностями. Первое, самое раннее расцветание весной березы и вербы,³³

³¹ Образ березы, например, возникает на всем протяжении свадебного обряда на Псковщине: девица загадывает, пытаясь предугадать свою судьбу (*Шейн*, № 2185); после просватанья (*Николаев П.* Песни, поговорки, пословицы и пр., записанные в Псковской губернии. — В кн.: Труды Псковского археологического общества, вып. 8. 1912, с. 197); в день помолвки, после велчания свата (*Копаневич*, с. 28); невеста поет на девичнике в ожидании жениха (*Шейн П. В.* Русские народные песни, ч. 1. М., 1870, с. 550, 551); на девичнике, когда распускают косу невесте (*Шейн*, № 1340, 1351, 1389, 1782, 2009 и др.); песню, похожую на плач, поют, когда подъезжают к венцу (ЛГУ. Картоoteca Псковского областного словаря. Красногорский р-н, 1958).

³² См. также: *Шейн*, № 1355, 1359, 1434, 1800; *Истокин Ф. М.* Песни русского народа, собранные в Вологодской, Вятской и Костромской губерниях в 1893 г. СПб., 1899, № 3.

³³ *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1963, с. 59. — Ср. также: «Изобразительная функция символов заключается не только в том, что они сами по себе выступают в виде изображения, чего-то „картинного“, но и в том, что, соотносясь с понятием,

постоянство словесной связи между эпитетом и словом — зеленая груша и неувядаемость вечнозеленой ели — все это объединило эти образы между собой и связало их с представлением о невесте через начальное «молодо—зелено». Здесь же уместно сказать и о роли реалии — ели в свадебном обряде. П. В. Шейн сообщает, в частности: «На девичнике две девушки приносят разукрашенную елку и останавливаются среди избы. Невеста кланяется елке (олицетворение воли в коронке, а в последнее время также и в елке)» (*Шейн*, т. 1. вып. 2, с. 520).

Изменение значения рассмотренных символов в свадебных песнях связано по-прежнему с расширением объема этих образов. Причины подобного изменения значения могли быть самыми разными. Переход значения для символов рассмотренной тематической группы был связан с образным представлением: род — дерево, основатели рода (отец, мать) — дерево; отсюда береза, верба, ель и пр. могут не только окончательно потерять свое символическое значение, но получают возможность быть сопоставленными с лицом мужского рода. Последнее положение можно проследить на примерах следующей песни, имеющей множество вариантов:

Стой, стой, береза без верха,
Живи, сударь батюшка, без меня.
Каково быть березе без верха,
Таково быть батюшке без меня.

Кур., № 127

Здесь верх березы (основной образ песни), ее ветви сопоставляются с дочерью, само дерево — с родителями (матерью или отцом). Подобный переход значения для яблони (через яблоко) поддерживается особым символом, характерным для свадебной поэтики, — пары предметов или существ («сокатились два яблочка»). Отсюда и само дерево нередко сопоставляется в песнях как с лицом женского, так и с лицом мужского рода.

Тот же путь разрушения символа, связанный с переходом значения на лицо противоположного рода, отме-

выражая его, символ вызывает в сознании цепь ассоциаций, приводящих к представлениям о конкретных вещах, свойствах и отношениях, на основе которых и появились понятия» (*Уваров Л. В.* Символизация в познании. Минск, 1971, с. 14).

чаем в свадебных песнях и для мужского (по своему происхождению) образа — дуба. В основу первичного объединения образов дуба и жениха легли их общие свойства: крепость, твердость дуба; сила, выносливость, твердость духа мужчины (свойства, традиционно идеализированные в свадебных песнях).

Зелененький дубок.

За что сыро колешься?

Молоденький князек,

За что рано женишься? ³⁴

Дуб обычно растет вдали от других деревьев, и часто он одиноко возвышается на равнине. Этот момент одиночества, сиротливости (очевидно, отсюда и постоянный эпитет к слову дуб — сыр, сырый, сирий) обуславливает связь мужского по своему происхождению образа с женским.

Значение образа калины в лирических песнях не имеет уже никакой связи с содержанием символа свадебной песни и вызывает иные и, как правило, прямо противоположные ассоциации. Как могло случиться, что один и тот же образ в разных песенных жанрах стал так резко расходиться в значениях? Причина этого расхождения заключается прежде всего в том, что одноименный символ получил свое символическое значение в свадебных и лирических песнях далеко не одновременно. Символ калины в свадебных песнях возник по всей вероятности значительно раньше, чем в лирике, так как лирическая песня уже не воспроизводит его древнее эротическое значение, а строит образ, основываясь только на констатации определенного признака растения. Что же касается свадебных песен, то и здесь символ калины не оставался неизменным, он переосмыслялся, и начальная связь представлений калина—огонь—красный уступила место более поздним представлениям: калина—красный—светлый. Лирическая песня, однако, совсем не учитывает и эту позднюю связь представлений. Образ калины тол-

³⁴ *Заленский Э. Я.* Что поет современная деревня Псковского уезда. Псков, 1912, с. 163 (эта песня поется, когда жених отправляется за невестой); см. также: *Быстров Н.* Свадебные обычаи, обряды и песни в Елинском приходе Псковской губернии. Псков, 1899, с. 10.

куется в ней двояко, что связано с внешним несоответствием признаков реальности с их контрастностью. Лирическая песня строит поэтический образ калины, акцентируя не белизну ее цветов и яркость окраски ягод, а их терпкий и горьковато-кислый вкус. Отсюда и «горькие» мысли вызывает калина в народной лирике.³⁵ Калина горька, как горька и безрадостна жизнь человека:

Какова горька калина —
Таково житье за старцем...
Какова сладка малина —
Таково житье за ровнем.³⁶

Калина, с одной стороны, горькая, но в то же время она же и красная, червоная. Постоянный эпитет к слову калина, казалось бы, должен был направить народную мысль в иную сторону — в сторону света и радости. Однако этого не происходит. Вот что писал по данному поводу А. А. Потебня: «Не знаю примеров для калины веселья, но такое значение должно быть»,³⁷ потому что увядшая калина связывается с представлением мрака, печали. Примеры «для калины веселья» нам тоже не встретились, но, учитывая полную синонимичность употребления в лирических песнях калины и рябины, можно привести следующую песню, если не прямо, то хотя бы косвенно это подтверждающую:

³⁵ Спорным представляется следующее положение Н. П. Колпаковой: «Сами по себе такие понятия, как береза, река, трава никакого символического значения не имеют. Художественный образ превращается в символ не в силу своих внешних качеств, а в силу того состояния, той функции, которую он выполняет в общем контексте песни» (*Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня*, с. 205). Конечно, справедливо, что береза, река, трава символического значения сами по себе не имеют. Но та или иная функция возникает в лирике (прямо или при дальнейшем переосмыслении) именно за счет внешних качеств точно так же, как определенное состояние, положение растения дает аналогии для сопоставления с миром человека. Поскольку каждый предмет обращает на себя внимание с разных сторон, постольку появляется возможность раздвоенности ассоциаций. Причины той или иной ассоциации, связанной с данным поэтическим образом, очень часто прямо указаны в песнях: сладка малина—сладка жизнь и пр.

³⁶ Литературное наследство, № 79. Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского. М., 1968, № 21, с. 197.

³⁷ *Потебня А. А. О некоторых символах...*, с. 37.

Ты, развей-ко, раздуй-ко, рябинушка раскудрявая,
Не вызревши рябины, нельзя заломать,
Не вызнавши красную девушку, нельзя замуж брать,
Я вызнаю ума, разума, возьму за себя.
Часы мои развеселые сердцу моему! ³⁸

Речь, таким образом, идет о несколько необычном случае в песенной поэтике, когда красный цвет, цвет света и радости, если не препятствует, то во всяком случае и не вызывает так часто, как следовало бы ожидать, привычных ассоциаций.³⁹ Объясняется это, очевидно, тем, что в славянских языках белый и красный цвета имеют двойственное, одинаково широко известное в народе значение. С одной стороны, это цвета чистоты и красоты, с другой — цвета, приносящие несчастье. Так, сочетание белого и красного цветов считалось праздничным — оно было, как уже говорилось, обязательным условием свадебного наряда; именно на белую березу невеста вешает свою красоту; о любви к этим цветам говорят также русские народные вышивки и украшения славянских девушек. Но в то же самое время в русском языке выражение «пустить красного петуха» или «посадить красного петуха на кровлю» значит поджечь что-либо, устроить пожар; у чехов — белая лошадь, пение белой курицы предвещает смерть, несчастье; в украинском языке выражение «посадить красную калину» означает похоронить кого-нибудь и т. п.

Понятие калины так слилось в сознании народа с эпитетом «красная», что пропуск его не меняет символического значения цвета:

Над рекой лесок калина.
На лесу пташки, все кукушки,
Они день и ночь куковали,
И меня, молоду, прослезили.

Копаневич, с. 143

Популярность символического употребления белого и красного цветов в славянских языках находит свое объяснение в том, почему «у всех славянских народов брак и

³⁸ Шейн П. В. Русские народные песни, ч. 1, № 314.

³⁹ О символике цвета в древней живописи см. статьи в журнале «Antaios» (1962, vol. 4, № 2).

погребение, любовь и смерть имеют между собой таинственную аналогию». ⁴⁰

Тот же путь резкого изменения значения в лирических песнях, связанный с несоответствием, контрастностью внешних признаков реальности, проходят и другие образы растительного мира: ель, сосна (зеленый—колючий), роза (алый—колючий) и т. д.

Если для образов калины, ели или розы двойственность значения очевидна, то для образа березы она менее ясна, более завуалирована, а потому требует разъяснения. Противоположные ассоциации, вызываемые этим образом в лирических песнях, объясняются четким отграничением в народном сознании двух разновидностей березы, которое находит свое прямое отражение и в названиях этих видов. Обычные ассоциации светлой, радостной жизни, ожидания счастья связываются в песнях с образом белой стройной березы, которую в Псковской области, в частности, называют «веселкой»:

Как во далече, далече, в чистом поле,
Стояла, братцы, белая береза,
Та тонка, плоска береза, кудревата,
Как под той, братцы, под белой под березою
Красныя девицы игрищцем играли.

Соб., т. 2, № 384

В ряде областей вид березы с повислыми ветвями называют, как и иву, «плакучей» или «плакучей». Это находит свое отражение и в народной поэзии:

Белая березонька, приклонясь к земле, растет;
На эту березоньку слетелися пташечки.

Под этой березонькой собралися молодушки.
Одна-то молодушка призадумавшись стоит,
Призадумавшись стоит, при печали говорит...

Соб., т. 2, № 465

Итак, было показано, что образ калины является символическим и в свадебных, и в лирических песнях, но в каждом из этих песенных жанров он имеет свое содержание. Образ символический в одном жанре песни, напри-

⁴⁰ Костомаров Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии, с. 45.

мер в песне лирической, может вовсе не нести в себе символического значения в свадебной песне и встречаться здесь с прямо противоположным символом значения. В народной лирике образ ракитового куста, например, — постоянный спутник и свидетель горя, смерти. Всякий раз, если в лирической песне появляется образ ракитового куста (даже иногда как бы случайно, мимоходом), приходится ожидать, и всегда не без основания, недоброй развязки песни, хотя безмятежно спокойное начало не сулило как будто бы ничего плохого:

В чистом поле, во поле широком,
Чистом и раздольном,
Там раздолье мое,
Там широкое мое!
Да ничего поле да не породило,
Породило лишь поле да ракитов куст...
Как под тем да ракитовым кустом
Лежит тело белое да молодецкое.

Соб., т. 1, № 390

В свадебной песне образ ракитового куста редкий, и с ним связываются, напротив, мотивы светлые и радостные:

Как возговорит удалый молодец:
— Я пойду ли во зеленый сад гулять,
Я сорву ли с розы розовый цветок,
Уж я сяду под ракитовый кусток.
Он цветочку любится,
Красоте своей любится:
— Красота ли молодецкая моя,
Удалого добра молодца.

Кир., № 79

Возможны в народной поэзии случаи, когда символический образ встречается только в каком-нибудь одном песенном жанре. Таков, например, образ реки Смородины, постоянно символизирующий в лирических песнях мрак и горе.

Все рассмотренные символы были однозначны и строго дифференцированы по содержанию. Нарушение этого условия служит достаточным основанием для того, чтобы образ (даже очень распространенный в народных песнях) не получил символического значения. Этот последний момент и будет показан на примере поэтически неделимого образа русской народной песни — «зеленого сада», встречающегося равно широко и в лирических, и в свадебных

песнях. Слово «сад», как правило, не выражает в песнях общепринятого понятия. «Зеленый сад» может обозначать дом, сад, огород и т. п. Все это видно на примерах следующих песен:

Во саду ли, в огороде
Девушка капустку сажала.

Соб., т. 4, № 636

Зеленейся, зеленейся,
Мой зелен сад в огороде.⁴¹

Смешения понятий сад—огород может идти еще дальше и распространяться на дом как в прямом, так и переносном смысле.

В моем саду чернило;
Мое ладо ревниво.
Он сам игры не любит
И мне, молодой, не велит
На улицу играть ходить.

Соб., т. 2, № 516

«В моем саду чернило» означает темную, мрачную обстановку в доме. Как неопределенно само словосочетание «зеленый сад», так неопределенно и общее значение этого образа. «Зеленый сад» — это жизнь человека с ее радостями и печалью. Сад может «уродиться» на несчастье: «Уродился мой зеленый сад на бесчестье мое, на бесчестье, на злосчастье, на укор голове!» (*Соб., т. 5, № 389*), а может стать свидетелем беззаботной жизни девушки в родительском доме, свиданий с милым:

Пока я молода,
Во зеленый сад схожу,
Во зеленый сад схожу,
На вишенье погляжу,
На вишенье, на крушину,
На удалого молодца.

Копаневич, с. 8

В «зеленом саду» девушка берегла свою девичью красу, здесь же находит ее красу холост добрый молодец.

⁴¹ *Пропл В. Я.* Народные лирические песни. Л., 1961, с. 315.

Девушку страшит неизвестность будущего, и в момент прощания с родными она просит «родного батюшку, государыню матушку»:

Поливайте мой зеленый сад
То сытой, то патокой;
Покрывайте мой зеленый сад
То тафтой, то бархатом,
То моей кручинушкой.
Когда хорошо будет житье, —
Позабуду свой зеленый сад,
А худо будет житье, —
Я сама к нему приду
Горючими слезами полью.

Копаневич, с. 34

И опять образ «зеленого сада» предстоит перед нами в момент большого горя женщины. Плачет женщина, потерявшая мужа:

Ой, ты милая моя удала головушка,
Ой, попрошу-то я тебя да то все ласковенько,
Ой, прилетай же ты ко мне сизой-то кукушечкой,
Ой, и прилетай же ты все ко мне во зеленый садичек.⁴²

«Зеленый сад» — образ очень большой емкости, он не вызывает строго постоянных ассоциаций, а потому и не смог стать в народных песнях символом. Аналогичное расширение объема образа препятствовало превращению в символы и таких чрезвычайно распространенных в лирике образов, как образ «шелковой травы», цветов как общего понятия и многих других.

Таким образом, дифференцированность содержания, повторяемость образа в определенной художественной системе, рождающая образную устойчивость, — таковы непеременимые условия для образования психологического символа народной лирики. Ассоциативный или психологический символ лирики в значительной степени отличается от магического по своей природе символа обрядовой поэзии.

Устойчивость как показатель стиля характерна и для песен гадательных. Здесь, однако, речь идет об устойчивости (неизменяемости) единичного текста, а не об устой-

⁴² ЛГУ. Картотека Псковского областного словаря. Печерский р-н, 1946.

чивости содержания образа, повторенного в ряде текстов или в определенной поэтической системе.

Подблюдная песня:

На полице сижу
Конопицы грызу.
Слава!
Еще посижу,
Еще погрызу.
Слава!...
Земцовский, № 147

Данная песня предсказывает богатство, ее основной образ условен и в общей системе подблюдных песен устойчив. В песнях земледельческого календаря символ, традиционный для данной системы, общепонятный даже в своей условности, близок к клише — и в этом его существенное отличие от психологического символа лирики.

Образ, многократно повторенный в определенной художественной системе, закрепленный, как в песнях земледельческого календаря, обрядом, должен был бы оказаться и наиболее устойчивым по содержанию. Однако этого не происходит. Рассмотрим в качестве примера содержание широко представленного в календарных песнях образа «плетения венков». Начальный смысл этого образа, порожденный гаданием на венках, находим мы в следующей весенней (волоческой) песне:

... Пава летала, перья роняла.
Красная девка Марусенька
Сади ходила, перья собирала,
Перья собирала, в рукав клала,
З рукава брала, венки плела...

Девушка надевает на голову венок и идет к обедне. Налетели «буйные ветры» и унесли венок в «синее море». На встречу девушке идут три рыболова:

«Здорово, здравствуй, Марусенька!
Куда идешь, Марусенька?»
— «А я иду, венок ищу».
«А что нам будет, Марусенька?»
— «Николаю я златой перстень,
Володе я поклонюсь-тка,
А за Ваню я сама пойду!».
Николай скочил — ступень помочил,

Володька скочил — по колено вода,
А Ванька скочил — венки схватил!

*Земцовский, № 477*⁴³

Анализируя ряд песенных сюжетов в плане их исторической эволюции от обрядовой песни к лиро-эпической, П. В. Линтур показала, что «русская лиро-эпическая песня на мотив „девушка выходит за того, кто поймал ее венец“, обнаруживает почти дословное сходство с колядной песней, чрезвычайно распространенной на Украине и в Белоруссии. Песни данного сюжета возникли на материале магического действия ворожбы: девушки вили венки, пускали их в воду и гадали: „Кто поймает мой венец, за того я замуж пойду“. Этот обряд послужил основой для целого ряда обрядовых, лиро-эпических и лирических любовных песен».⁴⁴

В приведенной выше волочечной песне тоже отражен, по-видимому, исконный смысл гадания на венках. Однако уже в рамках обрядовой поэзии происходят всевозможные переосмысления этого мотива.⁴⁵ Так, например, при завивании венков пелась троицкая песня следующего содержания:

Сломлю ль с сыра дуба
Веточку,
Брошу на быстрюю
Реченьку, —
Не тонет, не плывет
С сыра дуба веточка,
Не тужит по мне
Свекор-батюшка,
Не тужит по мне
Свекровь-матушка...

Земцовский, № 496

Исходная формула получает в этой троицкой песне вид: Тонет венок (веточки) — Тужит свекор, свекровь, милый (См. также: *Земцовский, № 521, 522*).

⁴³ Варианты этого мотива в троицких хороводных и лирических песнях № 574, 580. Гадание с тем же исходным смыслом находит свое отражение и в жнивной песне (*Земцовский, № 702*).

⁴⁴ *Линтур П. В.* Балладная песня и обрядовая поэзия. — В кн.: *Русский фольклор*, т. 10. М.—Л., 1966, с. 229, 230.

⁴⁵ Внутри семиковых, троицких песен содержание описываемого гадания на венках получает расширенное содержание. (См.: *Земцовский, № 518, 519*. То же в лирической песне: № 604. Связь с гаданием совсем потеряна в егорьевской песне: № 463).

Обрядовые песни данной тематической группы, трансформируясь, могли получать толкование, сближающее их с мотивами народных лирических песен, где венок, который бросали в реку, выступал в роли вестника:

Получила моя матушка
С быстрой речки зеленый венок.
Получа, она призадумалась,
Призадумавшись, слезно плакала:
«Не моя воля, а чада милого!
Не ее ли зеленый венок
Подпльвал к моему окошечку?
Не мое ли чадо милое
Во тоске живет иль во гуляньице,
Со своими милыми подружками!».

Земцовский, № 520

Песня, которую пели на завивании венков, демонстрирует смешение уже не только содержания гадания на венках, но и смешение самих типов гаданий. На венках теперь гадают, как на богатках (гадание в ночь на Ивана Купалу), то есть форма и смысл купальского гадания были перенесены на Троицу.

Стой, мой веночек,
Всю недельку зелен,
А я, молодешенька,
Увесь год веселешенька!

Земцовский, № 498

Песни лирические, частично еще связанные с обрядом, как правило, психологизируют мотив «плетения венков»: «Как старой-от взглянет — веночек завянет!» (*Земцовский, № 582*).

Итак, образ «плетения венков», рассмотренный как частный, но характерный пример, не получает символического значения, несмотря на многократное повторение в разных циклах земледельческих календарных песен, поскольку содержание его в данной поэтической системе изменчиво. Повторяемость образа в рамках той или иной художественной системы не является, стало быть, непременным условием для возникновения символа, повторяемость же образа с определенным неизменяемым в зависимости от контекста значением оказывается почвой для

его возникновение. Чтобы выяснить другую, весьма существенную, особенность символа календарно-обрядовой поэзии, рассмотрим коротко структуру подблюдных песен.

Композиционно подблюдные песни (основной вид гадательных песен) могут быть разделены на два главных типа: «статический» и «динамический» вне зависимости от того, что каждый из них предвещает. Подблюдные песни, лишённые действия (первый тип), сравнительно немногочисленны.

Нивки рёденьки,
Снопы частеньки.
Свят вечер!
Кому выдастся,
Да тому добро
Свят вечер!

Земцовский, № 111

Песня предвещает богатство. В данной подблюдной песне, как и во всех прочих, в тексте непременно присутствует какой-нибудь конкретный образ, раскрывающий общее понятие или на него намекающий (в данном случае таким конкретизирующим образом будут «снопы частеньки»). Задуманная, словесно не выраженная в тексте основа песни, таким образом, непременно конкретизируется. Этот же способ построения образа явится обязательным и для «динамического» типа подблюдных песен, где добавится лишь по сравнению с первым типом действие и конкретизированные образы соединятся тем самым уже в сюжетное построение. С тем же предсказанием, что и в предыдущей песне, встречаемся мы в следующей гадальной песне:

Сидит старик
За ступкою,
Считает деньги
На три грудочки:
Во первой-то грудочке
Сто рублей,
Во другой-то
Тысяча,
В третьей-то
Сметы нет...

*Земцовский,
№ 125*

Подбор предметных образов в подблюдных песнях, если он не определяется какими-то общефольклорными моментами, условен и часто случаен. Основой второго типа оказываются действие и объект действия, которые повторяются часто дословно в ряде текстов, в то время как действующие лица легко заменяются: мышь тащит казну на мочалинке (*Земцовский*, № 128), жучок выносит добро на мочалинке (*Земцовский*, № 130) и т. п.

Возможность производить свободную образную замену — это второй момент, отличающий магический по своей природе символ календарно-обрядовой поэзии (основное назначение которого заключается в том, чтобы способствовать осуществлению желаемого) от психологического символа лирики. Психологический символ, как было уже показано, не допускает замен составных частей образа, полностью исключает и синонимические варианты.

Символ является категорией не только стилистической, но и мировоззренческой. Как же подобное утверждение может в таком случае согласоваться с различными представлениями о символе в календарно-обрядовых песнях и песнях лирических? Очевидно, несогласованности здесь нет, поскольку понятие «символа» не было чем-то постоянным и застывшим, оно неизбежно с течением времени должно было эволюционировать. Что же касается песен земледельческого календаря и лирических, то они возникли в разное время и отразили разные этапы народно-поэтического мировоззрения, потому-то и невозможно механическое заимствование символа из одной поэтической системы в другую. Символ, перенесенный в чуждое поэтическое окружение, непременно оказывается или совсем отвергнутым, или в корне переосмысленным. Например, такие широко известные в лирике символы, как «лебедушка» и «перепелушка», вытаптывание и заламывание травы, протаптывание тропы и пр. подверглись в календарно-обрядовой поэзии полнейшей реализации (см.: *Земцовский*, № 18, 26, 39, 524, 694, 695).

Любая поэтическая система, в том числе и иносказательная, складывается постепенно. Отдельные ее элементы (символ, в частности), характерные для образной системы обрядовой песни, положили начало тем традиционным поэтическим формам, которые служат уже основой другой художественной системы, полностью оторвавшейся

от обряда, — лирики. В создании специфического для лирической поэзии способа художественного мышления одновременно с процессом самозарождения оригинальных приемов выражения мысли идет процесс отбора, переосмысления и развития форм, заложенных в исторически прешествующей ей художественной системе.

На частных, но типичных примерах была показана необходимость учитывать при анализе символики принадлежность каждого конкретного символа к тому или иному песенному жанру.⁴⁶ Игнорирование этого момента приводило к мнимой многозначности символа, то есть к фактическому расширению понятия «символ» до понятия «поэтический образ». Однако далеко не ко всем символам народной песни это относится, так как целый ряд песенных символов проявляет жанровую индифферентность. Посмотрим, с чем это связано. Для группы образов, взятых из растительного мира, существуют две основных причины постоянства значения символа в различных песенных жанрах. Первая связана с отсутствием бросающегося в глаза несоответствия признаков в предмете или явлении, которые в силу определенных обстоятельств опозитизированы народом. Предмет часто и известен-то в народе именно за счет одного преобладающего признака — отсюда и постоянство связанных с ним ассоциаций. Так, например, колющая, режущая, жалиющая, причиняющая боль — вот те признаки осоки или крапивы, которые могли дать основания для объединения и отнесения образов этих растений к общей символической картине страдания. Режущее свойство осоки нашло свое отражение и в местных названиях этой травы в Тамбовской области — «острец», «резец». Литературное название растения крапива — от глагола «кропить» (в значении оставлять маленькие пятнышки, крапинки) и диалектные названия «стрекава», «озжиха», «огонь-трава» (Псковская и Тверская области), «стрекучка» (Курская область) указывают на одну и ту же особенность этого растения — его свойство жечься.

⁴⁶ В будущем представляется необходимым проследить жанровую дифференциацию для всех символов лирической и свадебной песни. Это даст возможность выявить круг символов для этих песенных жанров.

Ох ты, горе, мое горе!
На чужой дальней сторонке
Протекала река слезовая,
Растет травушка кол реки — осока.
Там и пташечки сидят — кукушечки,
Они день и ночь кукуют,
На меня, молоду, прослезаяют.

Копаневич, с. 143

Символизм этой песни удивительно выдержан, так как каждый названный символ («река слезовая», «осока», «кукующая кукушка») вызывает одну и ту же ассоциацию и усиливает основную в смысловом отношении строку песни: «Ох ты, горе, мое горе!».

Крапива-крапивушка, крапива стрекучая,
Одолела крапивушка поле чистое!
Охоч был молодец по полям ездить,
Он охоч был стрелять гусей, лебедей,
Опоздал же молодец домой ехать.

Соб., т. 1, № 18

Зачин последней песни не случаен — он предвещает беду. Песня и кончается гибелью молодца. Символ «крапивы, одолевающей поле», получает усиленное звучание, потому что глаголы «одолевать», «засорять», «зарастать» сами по себе в песнях имеют символическое значение. Символизм названных действий имеет реальную основу: засорение сорными травами садов и огородов, зарастание колючими растениями (все равно какими) дороги и т. д. — это препятствия, возведенные песней до степени символа (см., например: *Соб.*, т. 3, № 113, т. 5, № 462 и др.).

Соответственно предметы или явления, имеющие широкое полезное применение в хозяйстве, скажем, хлебные злаки — символизируют довольство, благосостояние. Засеянная пшеницей нива сопоставляется в песнях с вольной, счастливой жизнью среди родных и близких. Жито (общее название хлебных злаков, произведенное от глагола «жити») играет важную роль в свадебном обряде. Ячменем или пшеницей и хмелем осыпали молодых, когда они возвращались из церкви. Этот магический по своему происхождению момент, связанный с особой значимостью слова и действия, ему соответствующего, запечатлен в следующей свадебной песне:

Матушка около детища похаживает,
Матушка детищу наговаривает:
Выйдет к тебе, выйдет к тебе, сестра резвенна,
Мечет сестра, мечет сестра и житом и хмелем
От жита, от жита будет жизнь хороша.
От хмелю, от хмелю будет жизнь весела.⁴⁷

Символы, значение которых постоянно в различных песенных жанрах, выражаются совершенно определенными, зримо конкретными образами и имеют устойчивое содержание. Все они позднего происхождения, а потому их историческая основа (часто прямо указанная в песнях) жизненна и легко объяснима.

В песнях, однако, предметных символов (простых по своей структуре) встречается значительно меньше, чем усложненных (образованных комплексом символических образов), где символом становится не только предмет как таковой, но и его действие или состояние.⁴⁸ Дифференциация предметных символов не меняет общего звучания сложного символа, так как основной акцент делается на действии или состоянии. Так, символом душевного волнения является образ шатающегося, качающегося дерева (любого), независимо от того, с каким мотивом связывается сам по себе образ того или иного растения, когда он не входит в состав сложного символа. Эта предметная недифференцированность лишь усиливает элемент постоянства в символе.

Распаталась в саду грушенька,
Как расплакалась Авдотья душа...⁴⁹

В этой песне грушенька не приравнивается к Авдотье, «распаталась» не составляет смысловую аналогию с «расплакалась», но выражение «распаталась грушенька» вле-

⁴⁷ *Заленский Э. Я.* Что поет современная деревня Псковского уезда, с. 163.

⁴⁸ Работы Н. И. Костомарова, В. Водарского, Я. Автономова обращают главное внимание на предметные символы. И если для этих авторов символичность состояния (свивание растений, наклонение дерева и т. д.) — лишь сопутствующий момент, то для А. А. Потевни одинаково значительно символическими оказываются калина, белые горы, шум дерева и осыпание зерном, то есть действие, состояние для него столь же символически, как сам предмет и его признак.

⁴⁹ *Шейн П. В.* Русские народные песни, ч. 4, № 532.

чет постоянную ассоциацию душевного смятения (в любой форме: слезы, нерадостные думы и т. п.).

Дерево шумит, символизируя тем самым душевную тревогу, оно опускает ветви, наклоняется к земле, подобно человеку, сгибаемому горем.

В чужой-то сторонushке без ветра листья шумят;
Чужой-то отец и мать без вины бранят.

Соб., т. 3, № 35

Цветение растений, созревание плодов объединяются в песнях с представлением любви, увядание растений символизирует конец любви, разлуку и связанную с ней печаль. Раннее цветение (созревание), сломанное не вовремя растение символизируют несчастную любовь или любую другую беду.

Калина, малина, черная смородина,
Что рано поломана, в пуки повязана,
При пути покладена, при большой дороженьке?
Большая дороженька что торном торнешенька,
Колесом накачена, плеткою прихлыстнута,
Плеткою шелковою, ручкою тяжелою.

Усложнение предметных символов происходило в результате того, что действия, которые человек производит с предметом (например, подсекает, жнет, рвет, срезает, мнет, щиплет, сеет, садит и т. п.), тоже получали в песнях символическое значение, причем всегда одно и то же и строго постоянное:

Не ходи-ка, бел-кудряв, мимо моего сада!
Не щипли-ка, бел-кудряв, душманную мяту!
Не для тебя садила, не для тебя поливала;
Для того я садила, кого я любила,
Кого я любила, кого целовала.

Соб., т. 4, № 330

Любит тот, кто ломает, топчет, садит растение и т. п.⁵⁰ Подобные действия, произведенные насильно, не приносят желаемых результатов:

⁵⁰ Те же самые образы с аналогичным значением встречаются и в свадебной поэтике.

Моя матушка Марьюшка,
Ерофеевна, сударушка,
Посылает во зеленый сад гулять,
Заставляет алу розу щипать.
Я щиплю, щиплю, не щиплется,
Никто в садике не откликнется.

ИРЛИ, колл. 216, п. 3, № 273

Итак, поздние по происхождению символы осуществляют связь представлений только на основе внешних наблюдаемых данных. Они проявляют наибольшую устойчивость в том случае, когда народное сознание выделяет в предмете только одно какое-нибудь его свойство (скажем, крапива жжет, осока режет) и не дает тем самым основания для рождения сопутствующих ассоциаций. Момент постоянства символа может быть усилен также вследствие его особого построения, когда, с одной стороны, подчеркивается безразличие к действующему лицу, а с другой, усиливается внимание на действии, которое и вызывает строго определенную ассоциацию. Обе неоднородные по характеру причины приводят, однако, к одному и тому же результату — они способствуют сохранению единства значения символа в различных песенных жанрах.

Итак, на конкретном материале было показано, что решить вопрос о содержании символики можно чаще всего с учетом жанра песни; было также определено понятие символа и выяснены обязательные условия, необходимые для его образования. Остановимся теперь на вопросе о внутреннем соотношении метафоры и символа. Символ лирической песни — это символ психологический, потому он никогда не может быть точно расшифрован. Нельзя, например, сказать, что образы калины, ракитового куста или реки Смородины равны по своему значению горю, смерти. Указанные образы лишь вызывают ассоциацию с бедой, но ассоциацию всегда одну и ту же, всегда строго постоянную. Если лирической песне свойственны только ассоциативные символы, обрядовой — только магические, то для свадебной поэтики характерны два типа символов. Там, где лирическая струя преобладает, встречаемся с символами ассоциаций (калина в песнях не есть невеста, но тема невесты неизменно вызывает определенный словесный символ). Там, где в свадебных песнях силен обрядово-магический момент, символ

будет точным (символическое действие и связанные с ним слова-символы — осыпание зерном, хмелем — означают желаемое благосостояние, веселье).

Образование символа представляется нам процессом значительно более поздним, чем процесс образования метафоры и стилистических форм, ей предшествующих. Сначала человек, сопоставляя все, что он видел, устанавливал новые отношения между вещами, таким образом познавая их; и только когда эти отношения закрепились в сознании, когда они стали привычно вызывать постоянный круг ассоциаций, могли возникнуть символы. Символ — это образ, получивший определенную стилистическую устойчивость,⁵¹ он несет отработанные веками, лишённые случайностей эстетические представления. Путь образования символов был длительным и сложным. Лишь незначительная часть поэтических образов закрепились в поэзии как символы, что и естественно, так как для образования символа требовались строгие условия, особые причины. Образ, для того чтобы стать символом (безразлично, связан он или не связан с определенным песенным жанром), должен быть всегда устойчив, постоянен и строго дифференцирован по содержанию; ни один из признаков, положенных в основу связи представлений, не может противоречить образованию символа именно с таким значением. Любое отклонение хотя бы от одного из этих положений ведёт, как было показано, к разрушению символа или просто к невозможности тому или иному образу стать символом.

Все сказанное намечает соотношение между метафорой и символом: метафора в народной поэзии рождается мгновенно и сравнительно быстро умирает, символ формируется в течение длительного времени и потом живет столетия; метафора изменчива — символ постоянен, устойчив; метафора — это эстетическая категория, в значительной степени свободная от условностей стиля; символ, напротив, строго ограничен определенной поэтической системой.

⁵¹ Это определение не совпадает с пониманием символа в работах А. А. Потебни и А. Н. Веселовского. Для Потебни, как уже говорилось, символ тождествен метафоре, для Веселовского метафора — это символ, потерявший определенную стилистическую устойчивость.

II. Метонимия и ее формы

Способы построения метонимии. — Закономерности, которым подчиняется метонимия, и их отличия от метафоры (ограниченность принципа отвлечения, ассоциация по смежности представлений). — Синекдоха. — Гипербола. — Ирония. — Общие выводы

Поэтическая метонимия, как и художественная метафора, подчиняется определенным психологическим закономерностям. «Вариации значений слов», как показал в ряде своих работ М. М. Покровский, «соответствуют психологическим законам ассоциации по смежности и по сходству», а потому, несмотря на свою субъективность, «правильно и точно отражают соответствующие объективные изменения в жизни народов и их социальных групп».¹

Традиционные поэтики считают метонимию одним из самых рассудочных тропов.² Принцип сознательного переноса значений не подвергается здесь никакому сомнению. Согласно учениям древних риториков, можно выделить бесчисленное множество видов и способов построения метонимии. Наиболее характерными типами метонимических пар считаются случаи, когда метонимия основана на отношении формы и содержания, на отношении времени и того, что это время наполняет. Обмен названиями может

¹ Покровский М. М. Значение сравнительного языкознания для классической филологии. — В кн.: Покровский М. М. Избранные работы по языкознанию. М., 1959, с. 36. См. также: Покровский М. М. Семасиологические исследования в области древних языков, о методах семасиологии (там же).

² Метонимия определялась в эллинистическо-римской риторической системе как перенесение названия на основе реальной связи вещей. Цицерон метонимическими выражениями считал такие, «в которых вместо точно соответствующего предмету слова представляется иное с тем же значением, заимствованное от предмета, находящегося с данным в теснейшей связи» (Античные теории языка и стиля. Под общ. ред. О. М. Фрейденберг. Тексты. М.—Л., 1936, с. 217—218). Несколько более суженно и не столь прямолинейно рассматривал метонимию Квинтилиан. Ее сущность он видел в замене того, о чем говорится, причиной этого последнего (там же, с. 222). Определение метонимии, прочно вошедшее в античные риторики и поэтики, фигурирует и в более поздних и современных работах (см., например: Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 158; Словарь современного русского литературного языка, т. 6. М.—Л., 1957, с. 926 и пр.).

происходить также между материалом и тем, что из него сделано, причиной и следствием, знаком и обозначаемым, носителем свойства или действия и самим свойством или действием и т. п.

Весьма интересная и практически единственная развернутая критика устойчивых классификаций метонимии дается в работе И. Н. Волкова «Что такое метафора». На ряде совершенно конкретных примеров И. Н. Волков доказывает, что несмотря на кажущуюся рассудочность метонимических перенесений, практически нет ни одной связи вещей (понимаемой как общая форма), которая бы оправдывала это перенесение. Любая общая форма для И. Н. Волкова есть лишь основа, «которая через подчеркивание конкретных носителей формы — вещей становится больше чем случайной и оказывается, напротив, весьма существенной, когда речь идет о совершенно определенных носителях связи».³ И. Н. Волков весьма убедительно доказал, что собственно никакой подлинно научной классификации способов метонимии традиционная риторика нам не оставила. К сожалению, предложенная И. Н. Волковым позитивная программа — классификация суждений в связи с проблемой метафоры — оказалась малоубедительной и какого бы то ни было дальнейшего развития в научной литературе не получила.

Рассудочность метонимических перенесений действительно лишь кажущаяся. Для доказательства этого положения придется провести параллель с переносами значений в метафоре. Такое сопоставление будет правомерно хотя бы потому, что метафора и метонимия — это родственные явления поэтического стиля, близкие настолько, что Аристотель и его последователи рассматривали метафору как общую по отношению к метонимии форму. Если согласиться с Аристотелем, что метонимия не представляет собой самостоятельного тропа, если она как вид входит в группу метафоры, то при ее образовании непременно должны действовать те же самые закономерности, что и в метафоре. Единственной всеобщей связью для метафоры может считаться принцип отвлечения. Малейшее нарушение этого принципа приводит к реализации метафоры, т. е. к фактическому ее уничтожению. Как же

³ Волков И. Н. Что такое метафора. — В кн.: Художественная форма. Сб. статей. М., 1927, с. 95.

проявляется этот основополагающий для метафоры принцип в метонимии? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся непосредственно к анализу материала.

Чарочки по столику похаживают,
Рюмочки походя говорят,
Красным девушкам лозу сулят...
Та ли лоза в лесу не выросла,
Хотя выросла, да не вывезена, —
Мне, красной девушке, битой не быть!

Соб., т. 2, № 149

В метонимии «лозу сулят» отвлечения свойств от их носителя не происходит. Свойства выступают в своем полном объеме и в случае акцентуации прямого значения, и в том случае, когда доминирует переносное. Связь между сближаемыми представлениями осуществляется по функции, которая получает свое непосредственное раскрытие в конце песни. Развитие метонимии осуществляется путем ее реализации, иными словами, прямое значение слова развивается и проясняет (а не уничтожает, как в метафоре) переносное. Проследим принцип развития метонимии еще на одном примере:

Мужа дома нету,	В светлой светличке
Его грозá дома:	Много было бито,
Шелковая плетка	Много крови лито... .
Весится на спичке	

Соб., т. 2, № 502

Функциональная зависимость прямого значения от переносного (переносное — гроза, угроза; прямое — плетка) раскрывается в результате двойной реализации иносказания. В песне непосредственно указывается лишь прямое значение слова и косвенно (в двух последних строках песни) его переносный смысл. Метонимичность слова «гроза» создает двойной смысл в следующем варианте этой песни:

Уж я свекрову грозу	С глаз подалье!
В узелок завяжу,	Узелочек-то лежит,
Да покрепче затяну!	Уголочек-то дрожит
Брошу, брошу узелок,	Я, молодая, не шелохнуся!
Его на печь в уголок,	

Соб., т. 2, № 543

Анализ данной песни можно проводить одновременно в двух разных планах. Если логическое ударение дела-

ется на прояснении прямого значения слова (гроза — плетка), тогда его развитие («в узелочек завяжу») может рассматриваться как действие вполне реальное. Но поскольку в песне отсутствует расшифровка образа, такая, как, скажем, в песне № 502, то понимание образа может быть совсем иным: «гроза» будет обозначать теперь «угроза». В последнем случае развитие образа уже не может рассматриваться как реальное, так как оно осуществляется по принципу метафоры. Эта основная метафора получает затем и самостоятельное развитие: «уголочек дрожит» от страха так же, как «не шелохнется» от страха и героиня песни. Побочное развитие основного образа делает второе толкование тоже вполне оправданным. Отсутствие прямой реализации каждого из смысловых планов, создающих двойственность смысла всей песни, и составляет секрет ее особой поэтичности.

Отмеченное явление не может рассматриваться как единичный факт, оно закономерно для метонимии в лирике: метонимический образ всегда сохраняется как при прямой, так и при косвенной его реализации. Полноценные в художественном отношении варианты народных песен исключений практически не составляют.

Принцип отвлечения, стало быть, для метонимии не существен, и действие его весьма ограничено.

Другой чрезвычайно важный для метафоры, хотя и не всеобщий для нее, принцип сходства совсем не характерен для метонимии. Связь представлений в метонимии осуществляется на основе реальной зависимости, то есть идет по ассоциации по смежности. Принцип смежности наиболее четко проявляется в тех случаях метонимических образований, когда в результате подобных переносов измененное значение слова оказывается устоявшимся в языке или традиционным в определенной поэтической системе. Примерами такого типа могут служить обычные языковые метонимии, получившие в художественной системе народной лирической песни свои лексико-семантические сдвиги, свою стилистическую окраску.

Деревня, деревня — четыре двора,
Четыре двора, из ворот в ворота;
Пятый двор — живет милый мой. . .

Соб., т. 3, № 128

Что отец ли, мати на девицу
 крепко прогневались,
Что велели сослать девицу со
 двора домой. . .

Соб., т. 2, № 101

На ассоциации по смежности (в данном случае связующим звеном оказывается признак отделенности, обособленности) возникают два основных значения слова «двор»: огороженное пространство земли при доме и сам дом как основа и символ крестьянской семьи, ведущей нераздельно свое хозяйство. Таким образом, предметы, обозначаемые прямым и переносным значениями слов, находятся между собой в объективной связи. Метонимически объединенные представления имеют в приведенных выше песнях разный смысловой акцент. Так, в песне № 128 преобладает первое из указанных значений, а в песне № 101 доминирует второе (сослать со двора — прогнать из дому) при почти полной стертости обычного лексико-семантического значения слова «двор». Такая разделенность и самостоятельность значений возможна только в случаях их устойчивости и общепринятости в той или иной художественной системе.

Очень интересный случай опоэтизированной языковой метонимии дает нам следующая песня:

Не хмелюшка по полю гуляет
Еще сам себя хмель выхваляет:
«Что и нет-то меня, хмелюшки, лучше,
Что и нет, хмеля, меня веселее. . .
Что без хмелюшки свадьбушку не играют,
Что журятся и бранятся все во хмелю,
И дерутся и мирятся все в хмею.
Только есть на меня мутен садовник:
Он широкия борозды копает,
Далеко ль меня, хмеля, зарывает,
В ретиво сердце тычинушку вбивает.
Да как тут-то я, хмель, догадался:
По тычинушке вверх увивался,
Раскидал свои яровы шишки.
Красны девушки хмелюшку щипали,
Во рогожные кули зашивали,
На овине меня, хмелюшку, сушили,
На базар меня, хмеля, вывозили.
Что богаты ль мужики покупали,
И во суслице хмелюшку топили,
По дубовым бочкам разливали.
Уж как тут-то я, хмель, разгулялся,

По утрам я, хмель, расходился
Отсмею ж я садовнику насмешку:
Я и сделаю его сатанюю,
Я ударю его в тын головою,
Я и в самую-то грязь бородюю.

Соб., т. 1, № 502

Вся песня представляет собой развернутую метони-
мию. Сначала развивается и реализуется первое из пере-
носных значений слова (хмель — состояние опьянения),
а расшифровка лишь уточняет и проясняет образ, взя-
тый пока в одном из его смысловых планов. Затем осу-
ществляется переход (намеченный одним лишь словом
«садовник») ко второму образному плану. Слово «садов-
ник» является в данной песне отправной точкой, опреде-
ленным толчком к объяснению зарождения хмеля (расте-
ния) и тем самым к объяснению того, как на основе ре-
альной зависимости осуществляется в метонимии связь
между прямым и переносным значениями. Последова-
тельное развитие прямого значения приводит к переходу
ко второму переносному значению слова (хмель — дейст-
вие опьяняющих напитков), этот же переход в содержа-
тельном плане приводит к осуществлению своеобразной
мести хмеля (растения) садовнику, зарывшему в свое
время его глубоко в землю. Взаимные переходы, игра
прямого и переносных значений слова «хмель» и создает
поэтическое своеобразие этой песни. Не будем торопиться
с общими выводами и рассмотрим еще один пример, где
метонимическую пару составляют абстрактное значение
и его вещественное воплощение:

Гуляй, гуляй, Катенька, пока
волюшка своя,⁴
Не покрыта голова!
Покроют головушку, — снимут,
снимут с девки волюшку...

Соб., т. 5, № 116

⁴ Ср. в песне *Соб.*, т. 2, № 539, где «воля девичья» понима-
ется как привычка к свободе. Замужней женщине советуют:

Ой, брось волю девичью!
— Уж я сгину, не покину!
Я в гроб пойду, с собой возьму!

В данном случае мы сталкиваемся с разделенностью в контексте двух основных значений метонимического образа. Определение «своя» к слову «волюшка» подразумевает противопоставление: воля своя, а не мужа. Прямое значение слова «волюшка» сводится в данной песне к пониманию ее как свободы жизни в девичестве. Снятие волюшки должно, по-видимому, толковаться как снятие красоты (девичьего головного убора), то есть в данном случае понятие «воли» уже отождествляется с материализованным символом девичьей свободы. Метонимия, таким образом, основана в песне на реалии свадебного обряда, а потому иносказательное толкование выражения «снимут с девки волюшку» исключается.

Все рассмотренные примеры должны были показать, что в отличие от некоторых форм метафоры связь представлений в метонимии никогда не строится на сравнении. Тем не менее метонимия, как и сравнение, является категорией описательной. Метонимия создает и усиливает зрительно ощутимые представления. Но если сравнение, выделяя один признак, влечет за собой и ассоциативные, сопутствующие признаки, то метонимия, напротив, отмечает все сопутствующие признаки, очищая, типизируя основной для данной ситуации признак. Метонимия, таким образом, как и категория сравнения (в отличие от оценочного эпитета), представляет собой способ не прямой, а косвенной характеристики явления.

Наиболее четко этот субъективно типизирующий момент метонимии виден на примере синекдохи — особой формы метонимии, основанной, как правило, на количественных отношениях между представлениями. Традиционные риторики обычно объединяют под названием синекдохи два тропа: один, основанный на отношениях части и целого, другой, связывающий отношения вида и рода. Обе эти разновидности синекдохи легко могли бы быть выделены и в народной лирике. Остановимся, однако, на самой природе этого явления, которая все еще остается не раскрытой.⁵

⁵ Синекдоха рассматривалась и как самостоятельный троп, и как одна из форм метонимии. Б. В. Томашевский подчеркивал условность различия между синекдохой и метонимией, невозможность провести точную границу между этими категориями (То-

Психологической основой синекдохи служит, как и в метонимии, ассоциация по смежности. Однако эта смежность сближаемых представлений имеет отношение уже только к предмету и его части. Таким образом, синекдоха объединяет разные по объему понятия:

Широкая борода,
Не ходи мимо сада,
Не ходи, не гуляй,
Мил, дорожки не тори,
Худой славы не спусти:
Худа славушка пройдет,
Никто замуж не возьмет...

Соб., т. 5, № 379

Голова ль моя, головушка
Игреливая и шутливая!
У моей бедной головушки
Нет ни батюшки, ни матушки;
Только есть у меня мил сердечный друг.

Соб., т. 2, № 475

Объем понятия в приведенных выше метонимиях сужается до определенного признака, который доминирует в данном контексте. И дело в данном случае заключается не столько в том, что частью предмета характеризуется сам предмет, сколько в причине выделения из бесчисленного множества признаков одного и типизации его в определенном контексте. «Замещение целого частью или наоборот бессмысленно, когда контекст речи не содержит обстоятельств, которые оправдывали бы выделение особенного в данном слове — понятии. И выбор этого особенного не произволен, ибо только та часть возможна, которую требует смысл».⁶ Основной смысл синекдохи в поэтической речи, и шире — в художественном мышлении, сводится, таким образом, к выбору и выделению единичного, но самого яркого, характерного в описываемом

машевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, с. 237). См. также определения синекдохи в словаре Брокгауза—Ефрона, т. XIX, с. 196; в БСЭ, т. 27, с. 318; в Академическом словаре русского литературного языка, т. 13. М.—Л., 1962, с. 827; в кн.: Розенталь Д. Э. Практическая стилистика русского языка, М., 1968, с. 403 и пр.

⁶ Gerber Gustav. Die Sprache als Kunst. 2. Bd. Berlin, 1885, S. 35.

предмете,⁷ и через это единичное дается косвенная характеристика всего предмета. Описание предмета через типизированный признак должно было бы по логике вещей создать почву для олицетворения. Однако синекдоха олицетворения не только не допускает, но исключает его полностью. Вот тому конкретное доказательство:

Эх, усы, усы появились на Руси,
Появились усы за Москвою за рекой,
За Москвою за рекой, за Смородиною;
У них усики малы, колпачки на них белы;
На них шапочки собольи, верхи бархатные.
.....
Собрались усы во единый круг.
Ой, один из них усище атаманище,
Атаманище, он в азямище.
Еще крикнул ус громким голосом своим:
Ох, нуте-тка, усы, за свои промыслы!...

и т. д.

Соб., т. 6, № 455

Усы⁸ в песне собираются во единый круг, идут на разбой, но никакого олицетворения во всем этом нет. Типичность выделенного элемента сделала его доминантой, сумевшей подменить собой все прочие объективные и не менее характерные для этого образа признаки. О том, что выделенный признак типичен, но контекстуален, говорит последующее перечисление («у них усики малы, колпачки на них белы и пр.»), где любое звено в цепи перечисления оказывается равным среди равных.

В метонимии переносный смысл слова присутствует всегда, без него метонимия перестала бы быть тропом. В синекдохе же, как показал последний случай, переносного смысла может и не быть, как может не быть и изменения значения слова (нового значения слово не приобретает). В выражениях типа «усы появились на Руси» логически выделенные слова «употребляются и воспринимаются как специальный стилистический прием, выразительность которого основана именно на контекстном смещении их функций».⁹

⁷ Момент субъективности здесь тем не менее неизбежен.

⁸ «Усы» — образ метонимичный по происхождению — стал в народной поэзии постоянной заменой понятия «разбойник».

⁹ Шмелев Д. Н. Очерки по семантике русского языка. М., 1964, с. 63.

Пояснение метонимии идет всегда путем ее реализации. Характер же мотивировки синекдохи разнообразен и не постоянен по своей природе. Это вполне объяснимо, так как новое значение слова не всегда для нее обязательно, а сознательно суженный объем понятия требует конкретизации, прояснения авторского замысла, выяснения необходимости выделения части вместо целого в данном контексте. Итак, характер конкретизации в синекдохе различный. Весьма часто иносказательность образного соединения снимается обобщающим прояснением синекдохи.

Голова ль, ты, моя головушка,
Ты, гуляливая, баловливая!
Гулять хочется, — гулять не велят...
Я украдуся, нагуляюся,
Со милым дружкой повидаюся...

Соб., т. 2, № 530

Данный способ прояснения синекдохи следует отличать от очень близкого по форме, но не идентичного по смыслу случая, когда обособленное определение (по происхождению оно представляет собой синекдоху) конкретизирует обобщающее понятие.

Душу Машеньку хотят замуж отдавать,
За такого за старого старика,
За такую за седую бороду,
За горькую пьяницу.

Соб., т. 2, № 289

Выражение «отдают за старого старика» без того тавтологично, признак старости усилен, но народная поэзия стремится к максимальной проясненности понятия — отсюда и возникает необходимость и в дополнительном определении, усиливающим, конкретизирующим основное понятие, — «за седую бороду».

В отличие от синекдохи, которая проясняется обобщением, синекдоха в роли определения не связана с самостоятельным действием, а потому без ущерба для смысла может быть опущена.

Принцип предельной конкретизации, свойственный художественной системе народной лирической песни, приводит так же, как и в метафорическом эпитете, к нарушению смысла, к различного рода алогизмам. Уточняющее

определение играет при этом лишь ритмообразующую роль:

Сядем вместе с тобой под кусток,
Под лавровый зелененький листок,
Будем вместе горе горевать,
Кого к милому будет послать.

Соб., т. 2, № 287

Синекдоха может проясниться и путем прямого раскрытия иносказания, как это видно из следующей песни:

Желтые кудри за стол пошли,
Русую косаньку во след повели.
Русая косанька — Марья душа Сергеевна,
Желтые кудри — Трофим молодец Иванович.

ИРЛИ, колл. 2, п. 4, № 24

И, наконец, синекдоха бывает контекстуально подготовлена в песне; в этом случае уже развернутое описание мотивирует иносказание.

Синекдоха, как можно было видеть, значения слова не меняет, нового значения не приобретает, и особая форма синекдохи — гипербола. Гипербола органично входит в метонимическую группу: для нее характерна та же, что и для синекдохи и собственно метонимии, типизация одного признака. Описание предмета в гиперболе по-прежнему проводится через субъективно обособленный типизированный признак.

Толкования гиперболы в античных риториках были различными, а иной раз и прямо противоположными. Деметрий рассматривал гиперболу не просто как риторическую фигуру, но как самую «ходульную из фигур». Он разделял гиперболы на три основных вида в зависимости от того, основываются они на сходстве, на превосходстве или «на невозможности».¹⁰ Преувеличение, в основе которого лежит принцип сходства, нас в данном случае интересовать не будет, поскольку имеется в виду, если исходить из представлений Деметрия, гиперболизм сравнений и эпитетов, которые входят в группу метафоры, но тропа не составляют и развиваются по специфичным для данной группы законам.¹¹

¹⁰ См.: Античные теории языка и стиля. Тексты, с. 226.

¹¹ Аристотель, как уже говорилось, вводит метонимию в ряд метафор, отсюда, естественно, и такая форма метонимии как

Гипербола, основанная на преувеличении или уничтожении¹² истины, представляет собой уже самостоятельный троп, который входит в метонимическую группу и развивается по ее принципам.

В народной лирике гипербола употребляется весьма широко, она является особым способом выражения чувства или мысли. Самым распространенным мотивом в народной лирической песне, где преувеличение степени испытываемого чувства выступает особенно наглядно, оказался мотив тоски замужней женщины по родному дому. Рассмотрим один из вариантов этого весьма древнего, но уже в значительной степени переосмысленного мотива:

Не буду я к матушке ровно три года;
На четвертом годике пташкой полечу,
Горькой я пташечкой кукушечкою.
Сяду я у матушки в зеленом саду,
На любиму яблоньку на матушкину.
Горькими слезами я весь сад потоплю,
Тяжелыми вздохами весь сад посушу;
Закукую в садике жалобнехонько;
Горькими причетами я мать разбужу.
Матушка по горенке похаживает,
Любезных невестушек побуживает:

«Вставайте, невестушки, голубки мои!
Что это за чудо у нас случилось?
Что у нас зеленый сад без ветру посох?
Без дождя без сильного садик потонул?
Что у нас во садике за пташка поет,
Жалобною песенкой сердечушко рвет,
Ретиву сердечушку назолу дает?»

Соб., т. 3, № 31

гипербола тоже рассматривается им как своеобразная метафора: «И удачные гиперболы — метафоры, например, об избитом лице можно сказать: „его можно принять за корзину тутовых ягод“, так под глазами синие. Но это сильно преувеличено.оборот „подобно тому, как то-то и то-то“ — гипербола, отличающаяся только формой речи. Гиперболы бывают наивны: они указывают на стремительность речи; поэтому их чаще всего употребляют под влиянием гнева» (там же, с. 187).

¹²оборот речи, называемый литотой, в народной лирике встречается крайне редко. Это область книжной поэзии. Автор пользуется намеренным уничтожением для того, чтобы вызвать определенный комический эффект, возникающий в результате контраста между ничтожно малым содержанием и нарочито значительной формой речи.

Гиперболы «слезами весь сад потоплю», «вздохами весь сад посушу» в данной песне реализуются, результатом чего оказывается вполне осязаемое следствие: «зеленый сад без ветру посох, без дождя без сильного садик потонул». Тоска сушит, слезы топят — гипертрофированное выражение чувства получает в песне реальную мотивировку и при этом фактически сводится на нет.

Непосредственное развитие получает гипербола и в следующей народной песне. Девушка

Слезно сплакала-рыдала,
Со слез речка протекла,
Быстра реченька Казарка,
На ней мостик намощен,
На ней мостик намощен
На точеных, на столбах,
На точеных, на злаченых,
На серебряных кольцах...

Соб., т. 4, № 466

Реализация гиперболы в данной песне не служит объяснением того, чем же было вызвано столь сильное преувеличение степени испытываемого чувства. Гипербола создает лишь толчок к возникновению и самостоятельному развитию новой темы. Нарочитость, неоправданность преувеличения в данной песне несомненна, а потому гипербола уже не может рассматриваться здесь как трюк, а становится риторической фигурой.

Органичными и очень популярными для народной лирической песни оказываются гиперболы, смысл которых заключается в чрезмерном преувеличении качества или количества. У молодца

В три ряда русы кудри завиваются;
Во первый ряд завивались чистым серебром,
Во второй ряд завивались красным золотом,
Во третий ряд завивались скатным жемчугом.

Соб., т. 3, № 237

Крестьянская девушка рассказывает:

У меня много есть приданого —
Пятьсот рублей гольем-деньгами,
Пятьдесят дворов со крестьянами...

Соб., т. 2, № 242

Преувеличение качества красоты или степени богатства не требует и не получает дополнительного развития. Основная цель этих гипербол сводится, очевидно, к тому, чтобы создать более сильное, чем дает реальность, впечатление, отсюда желаемое и выдается за действительное.

Непосредственно к гиперболе примыкает и особый оборот речи — ирония, который имеет ту же самую основу, что и все рассмотренные ранее тропы, включенные в метонимическую группу. Толкование иронии в научной литературе сводится к следующему: ирония возникает в результате того, что слово, употребляемое в своем обычном для данного языка значении, в определенном контексте получает прямо противоположный ему смысл. Надо сказать, что народная лирика дает очень мало примеров, непосредственно подтверждающих это толкование иронии. К ним относятся, в частности, следующие:

Деревня, деревня большая —
 четыре двора;
 Пятый двор — тут и мой
 милый живет...
 Соб., т. 3, № 129

Ох, муж жену любил, жене
 шубу купил.
 Ах, я мужа-то люблю, в тюрьме
 место куплю.
 Соб., т. 3, № 99

Ирония в народной лирике строится, как правило, не на прямой противоположности значений слов (большой—малый, любит—не любит), а на контрасте, возникшем из столкновения данного в тексте и подразумеваемого слова, каждое из которых относится к разным оценочным категориям:

Я ко девушке часто ходил,
 По рублевику денег носил;
 К чужой жене чаще ходил,
 И хотя ничего не носил,
 Но пустой и домой не приходил:
 Я в затылке подарки носил —
 То тузы, то оплеухи, то пощечины домой.
 Соб., т. 4, № 464

Предметно-логическое значение слова «подарки» и его контекстуальное понимание фактически должны были бы

отрицать друг друга, но этого не происходит. В мирном сосуществовании, а не во взаимоисключении двух не антонимичных, но в смысловом отношении все же противоположных значений и заключается, очевидно, основной смысл такого стилистического приема, как ирония. Интонация при этом чаще всего соответствует повествованию, где все слова выступают в их обычном предметно-логическом значении. Ироническая интонация между тем весьма редко сопровождает в народной лирике иронию как элемент стиля. Эта «нейроничная» подача иронии связана в народных песнях, очевидно, с тем, что контекстуальный, субъективный смысл логически выделяемых слов, которые получают в данной песне особое толкование, как правило, раскрывается в самом тексте. Таким раскрытием иронии и будет последняя строка в приведенном выше отрывке из песни: «То тузы, то оплеухи, то пощечины домой». Ирония получает в лирике иногда и более развернутую характеристику, которая выходит за пределы одного слова. Развитие иронии идет в песне чаще всего за счет дополнительного оценочного определения, усиливающего ее звучание:

Едет, едет мой ревнивый муж домой,
Он везет, везет гостинец дорогой —
Шелкову плетку, гордово кнутовье...

Соб., т. 2, № 133

Более того, именно развернутая ирония и ее параллельное раскрытие и составляют часто содержание всей песни или одной из ее тем:

Я старому догожу,
Постеляюшку постелю:
У три ряда — крапива,
А взголовье — колода,
А одеяло — борона.
«Спи, старый, не дрожи:
Постеляюшка — мягкая,
Одеяльце — теплое,
Взголовье высокое!».

Соб., т. 2, № 338

Все сказанное подводит нас к мысли о том, что традиционное определение метонимии как переноса названия по смежности понятий и его расширенное толкование

оказывается недостаточно четким, поскольку при таком понимании метонимии теряется основной критерий, который бы ограничивал поэтическую метонимию от языковой. Языковая же метонимия тропа не составляет и служит лишь особым способом образования новых значений слова. Поэтическая метонимия (в узком и широком понимании термина, как общая форма по отношению к формам, в нее входящим) представляет собой особый способ типизации, основанный на реальной зависимости представлений. Языковая метонимия, напротив, осуществляет связь представлений по смежности, но не типизирует явление. Реальная связь представлений характерна для всех форм метонимии, однако типизируют признак отдельные формы метонимии по-разному: метонимия и синекдоха усиливают, выделяют реально существующий признак, который не меняет при этом свой основной смысл; гиперболы и ирония в значительной степени преувеличивают или полностью изменяют логически выделенный признак.

Принцип сознательного переноса значения, рационализм в процессе создания метонимии (понимаемой в данном случае широко — как рода по отношению к формам, в нее входящим) вызывает серьезные сомнения. По-видимому, метонимию, как и метафору, отличает стихийность, неосознанность возникновения и восприятия. Мгновенность создания метафоры может считаться доказанной современной наукой, хотя переносный смысл присущ любой готовой метафоре. С метонимией дело обстоит еще более очевидно, несмотря на то что ассоциация по смежности, на первый взгляд, представляется более рациональным актом сознания, чем ассоциация по сходству. Однако, как выяснилось, перенос значения характерен далеко не для всех форм, объединяемых под общим понятием метонимии: синекдоха и гиперболы, скажем, строятся так, что образ возникает совсем без изменения лексического значения слова. Проведенное исследование метонимии должно было показать также неправомочность понимания метонимии как вида, составной части более общей формы — метафоры. Поэтическая метонимия составляет определенную стилистическую группу и подчиняется своим специфическим, отличным от метафоры закономерностям.

ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС

Повторяемость — организующий принцип построения лирической песни

Изучение вопроса о построении лирической песни. — Изучение музыкально-мелодических повторов. — Типы повторов, связанные с музыкально-ритмическим началом в песне (системой интонирования). — Тематические повторы. — Повторы, связанные с хоризмом, антифоническим способом исполнения и эпическим началом в песне

Из широкого круга проблем, связанных с изучением поэтического синтаксиса, избирается вопрос о принципах композиции народной песни. Если рассматривать этот вопрос в историческом плане, то он окажется для народной лирики центральным, наиболее важным и показательным. О построении народной лирической песни написано сравнительно много работ, в которых выделены в качестве основных композиционных приемов монолог, диалог (или же «повествовательная форма в соединении с монологом и диалогом»),¹ прием «цепочного» построения,² троекратное повторение и также особый прием строения песни, который «состоит в последовательном ходе описаний от более широкой по объему картины к более узкой», т. е. прием «постепенного сужения образов».³ И, конечно, все авторы ссылаются на открытый академиком Веселовским прием «психологического параллелизма» как на наиболее распространенный способ построения лирической песни. Те же самые композицион-

¹ Сидельников В. М. Поэтика русской народной лирики. М., 1959, с. 47.

² Лазуцын С. Г. Композиция русской народной лирической песни. (К вопросу о специфике жанров в фольклоре). — В кн.: Русский фольклор, т. 5. М.—Л., 1960, с. 211.

³ Соколов Б. Эскурсы в область поэтики русского фольклора. — В кн.: Художественный фольклор, вып. 1. М., 1926, с. 38.

ные принципы рассматриваются как главные и для частушки, специфика жанра тем самым оказывается стертой. Более чем спорным следует считать и критерий подобной классификации, так как равнозначными окажутся понятия, лежащие в различных плоскостях: «понятие „параллелизм“ указывает на существенный признак структуры частушки. Говоря же о монологе, мы в сущности имеем дело не с элементом композиции, так как сам монолог может быть структурно организован и как параллелизм, и как постепенное сужение образа, и как цепное построение и т. д.»⁴ И. Клагге поставила перед собой цель «выяснить основные элементы структуры частушки», нашей же задачей становится способ построения лирической песни. Основной композиционный принцип предстояло найти, отвлекаясь от традиционной классификации, учитывая, что синтаксические формы определяют общий характер композиции лирической песни. Изучение народной лирической песни, которая представляет собой соединение элементов собственно лирических, драматических и эпических, показало, что ей свойствен один внутренний организующий принцип построения — принцип повторяемости. Этот принцип распространяется как на отдельные элементы внутри одного стиха, так и на сложные синтаксические периоды строфы, и на всю песню в целом. Более того, перед нами явление единое не только для поэтической, но в равной степени и для музыкальной стороны песни.

Еще в прошлом веке были сделаны первые попытки объяснить происхождение словесных повторов в народной лирике. Так, например, П. П. Сокальский объясняет явление повторяемости физиологическими особенностями человека. «Чувство, однажды настроенное на известный лад, представляет собою материальное движение в нервах, которое, по закону инерции, усиливается удержаться в своем строе (относительной скорости); оттого оно не так легко и быстро меняется, как мысль».⁵ С. Шафранов придерживался иной точки зрения и объяснял

⁴ Клагге (Том) И. О композиции частушки. — В кн.: Русский фольклор, т. 12. М.—Л., 1971, с. 124.

⁵ Сокальский П. П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888, с. 243.

происхождение песенных повторений влиянием мелодии на песенный текст. Мелодия «в каждой песне непременно повторяется в целом своем объеме столько раз, сколько есть строф в песне; но сверх того весьма часто повторяется она и в частях своих, т. е. внутри той же самой строфы».⁶ И несколько далее: «...повторения членов предложения прежде всего были отражением напевных повторений».⁷ Если допустить, что песенные повторения действительно объясняются повторяемостью мелодии,⁸ то чем же объясняется тогда само повторение мелодии в различных частях песни? Почему повторяется мелодия? Как она повторяется? Всегда ли она повторяется? Эти и целый ряд других вопросов остаются невыясненными. Повтор в народной поэзии как явление музыкально-ритмическое ведет свое происхождение от древнейших ритмических образований, еще не связанных со словом, мыслью. «До сих пор мы находим у различных малокультурных народов... песни без слов и почти без мелодии, заключающиеся в бесконечном повторении какого-нибудь восклицания, слова на один и тот же лад и с сильно подчеркнутыми ритмическими ударениями, составляющими самую сущность подобной наивной композиции».⁹ Это общее положение было раскрыто В. В. Сенкевич-Гудковой на материале кольско-саамской песенной лирики. Саамская песня представляет собой многократно повторяющуюся музыкальную и словесную фразу. Изучение лирики, которая находится еще на стадии древней примитивности, привело В. В. Сенкевич-Гудкову к выводу, что развитие тенденции к повторяемости не есть специфическая особенность кольско-саамской лирики. Это те истоки, из которых родилась лирическая поэзия вообще. Принцип повторяемости есть «отражение той архаической ступени в устно-поэтическом творчестве, которую в свое время пережили и другие народы».¹⁰

⁶ Шафранов С. О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами. — ЖМНП, 1879, ч. ССV, с. 76.

⁷ Там же, с. 82.

⁸ Основания к тому есть, так как в протяжной песне мотив оказывается ведущим по отношению к тексту.

⁹ Шишмарев В. Ф. Этюды по истории поэтического стиля и форм. — В кн.: Шишмарев В. Ф. Французская литература. Избранные статьи. М.—Л., 1965, с. 33.

¹⁰ Сенкевич-Гудкова В. В. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (на материале

Древнейшим принципом фольклора, одним из важнейших механизмов устного творчества, который поддерживает «определенную фольклорную эстетику», называет и Е. М. Мелетинский повторяемость текста и мелодии.¹¹

Ритм формировал мелодию и развивающийся при ней поэтический текст. Когда же мелодия и поэтический текст оформились, когда песня приобрела жанровую специфику, ритм потерял в ряде песенных жанров свойство первоэлемента. В игровой, хороводной песне ритм по-прежнему остался основным организующим элементом. В протяжной же песне ритм музыкальный главенствует над стиховым. На это неоднократно указывал еще С. Шафранов. «Текст вполне подчиняется напеву, между тем как напев слагается вполне самостоятельно, без всякого принаравливания к ударениям в тексте».¹² «Напев есть преобладающее в ней (песне, — В. Е.) начало, напевом определяется размер речи, вполне подчиняющийся его музыкальным требованиям. На этом основании поэзия русских песен должна быть названа поэзией музыкальной».¹³ То же самое явление для протяжной песни отметил и В. Я. Пропп: напев «доминирует не только над ритмом, который часто нерегулярен, но и над словом и над словесной фразой».¹⁴ Ведущую роль напева по отношению к тексту И. И. Земцовский объясняет широкой распевностью, характерной для этого песенного жанра. В условиях внутрислогового распева преобладание музыки над текстом оказывается «обязательным внешним признаком строфы протяжной песни», поскольку «музыкальных звуков гораздо больше, чем слов и слогов».¹⁵ Однако повторяемость словесного текста и мелодии для протяжной песни не одинаковы. Слова могут повто-

песенной лирики кольских саамов). — В кн.: Русский фольклор, т. 5. М.—Л., 1960, с. 131.

¹¹ Мелетинский Е. М. Эдда и ранние формы эпоса. М., 1968, с. 19.

¹² Шафранов С. О складе народно-русской песенной речи..., с. 255.

¹³ Там же, с. 50.

¹⁴ Пропп В. Я. О русской народной лирической песне. — В кн.: Народные лирические песни. Л., 1961, с. 46.

¹⁵ Земцовский И. Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., 1967, с. 45.

ряться буквально, мелодия всегда повторяется в развитии.¹⁶

Будем учитывать все сказанное о музыкально-мелодических повторениях и обратимся теперь к непосредственному предмету изучения — рассмотрению собственно поэтической стороны народной лирической песни. Если анализируя мы мысленно отрываем текст от напева и говорим уже только о поэтических основах построения лирической песни, то все равно необходимо все время помнить, что музыкально-ритмическое начало (система интонирования)¹⁷ подчиняет себе слово. К музыкальным явлениям, организующим песню и нашедшим выражение в слове, фразе, относятся разные типы повторов. Средством выражения интонации служит анафора, проходящая через всю песню:

Ах, со вечера порошица снегу выпадала,
Ах, ко белу свету дороженька пропадала...
Ах, не ржавинкою болотную травушку съедало,
Ах, не кручинушка доброго молодца меня сокрушала,
Ах, что сушит-крушит доброго молодца зло несчастье,
Ах, зло несчастье доброго молодца — худа слава...

и т. д.

Соб., т. 3, № 212
(всего в песне 21 стих)

Перед нами песня-жалоба, песня-плач (конечно, не в жанровом, а в смысловом отношении). Именно анафора создает основной тон, который сопровождает всю песню. Сквозная анафора, как правило, оказывается средоточием настроения, не нарастающего постепенно от стиха к стиху, а заранее данного в исходной теме. Речь идет

¹⁶ Для протяжной песни «буквальные мелодические повторы не характерны. Тезис утверждается не повтором, а собственно развитием» (*Земцовский И.* Русская протяжная песня, с. 90). Древним же типам музыкальных повторов подобное повторение с нарастанием не свойственно: «Мелодия колыско-саамских песен столь же примитивны, как и их тексты. Основной особенностью их мотивов является однообразие и отсутствие широкой напевности. В мелодии нет тенденции к дальнейшему развитию, некоторые саамские мелодии можно оборвать на любом такте, при этом у нас будет ощущение законченности, так как весь саамский мотив состоит из ряда маленьких самостоятельных попевок, приплетенных одна к другой» (*Сенкевич-Гудкова В. В.* Элементы импровизации... с. 128).

¹⁷ То, что Б. М. Эйхенбаум назвал мелодикой (*Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922).

о нагнетании, нарастании впечатления при сохранении общего тона, сразу данного настроения.¹⁸ Определенный музыкально-ритмический рисунок создает и попарное объединение синонимических выражений, связанных внутренним смыслом:

По ельничку, по березничку
Что шумит-гремит Волга-матушка;
Что шумит-гремит Волга-матушка;
Что журит-бранит меня матушка:
— «Ты иди, иди во монашество!».

Соб., т. 2, № 103

Синонимический повтор в данной песне настраивает определенным образом, он воздействует не столько образно, сколько музыкально и подчинен одному заданию — передать движение, шум.

Музыкальный повтор может выйти за пределы слова и распространиться на всю синтаксическую конструкцию:

Меж собой пташки поговаривают:
«Что же ты, снигирюшка, не женишься?».
— «Рад бы я женился, да некого взять!»
Взял бы я спернатку — то матка моя;
Взял бы я чечотку — да тетка моя;
Взял бы я пестичку — сестричка моя;
Взял бы я ворону — долгоносая она;
Взял бы я сороку — щепетливая она;
Взял бы я цаплю — красноногая она.
За морем есть перепелочка;
Та мне не матушка, не тетушка;
Там я поеду, за себя возьму,
Наперед себя журавля пошлю».

Соб., т. 3, № 292

Первые три стиха, связанные анафорой, представляют собой построение в значительной степени более ритмическое, чем смысловое. Следующие за ними три стиха, напротив, — объединение смысловое, рифма здесь исчезает,

¹⁸ Для поэтической стороны протяжной песни это частный случай, для музыкальной — одна из существенных особенностей. «Важнейшее свойство протяжной песни состоит в том, что при сохранении одного и того же настроения в ней дается качественный рост образа путем широкого мелодического развития» (Земцовский И. Русская протяжная песня, с. 79).

а ритм получает сбой. Он пропал бы и совсем, если бы не инерция уже созданного ритма. Смысловое единство (по вполне определенным причинам свигирь не может или не хочет взять в жены ни спернатку, ни чечотку, ни ворону и т. п.) определяет и одинаковое синтаксическое построение ряда стихов, вернее, всех стихов, объединенных анафорой. Именно идентичность построения стихов делает возможным инерцию ритма, о которой уже шла речь. Когда же смысловая цепь обрывается, потому что герой останавливает, наконец, свой выбор на перепелочке, сразу исчезают и ставшая ненужной анафора, и связывающий образное развитие синтаксический повтор.

Часто в песнях повтор синтаксической конструкции проясняет смысл, то есть синтаксическая четкость создает смысловую четкость:

Ты чужую траву косишь, —
Своя прорастает;
Ты чужую кровлю кроешь, —
Своя протекает;
Ты чужую жену любишь, —
Своя сиротеет,
Ты чужих детей кормишь, —
Свои, ходя, просят!

Соб., т. 3, № 506

Вся строфа песни строится на антитезе каждой пары стихов и шире — двух смысловых планов. Два параллельных плана, построенных на противопоставлении понятий свой—чужой (с зеркальным смыслом), развиваются и создают аналогичные, но в смысловом отношении противоположные картины. Точное повторение определенной синтаксической конструкции создает ритмическое движение и углубляет антитезу.

Частично уже затронутый в вышецитированной песне — *Соб.*, т. 3, № 292 — формальный параллелизм относится к явлениям музыкальным. В. Ф. Шипмарев связывает генетические основы музыкальных параллелей с древнейшими ритмическими повторениями (будь то бессмысленное восклицание или слово). Он пишет: «Повторяется одна и та же ритмическая фигура, ибо она гипнотически влияет на исполнителей. При таком могущественном подавляющем действии ритма возможна разве только параллелизация основной ритмической темы

взамен ее бесконечного повторения. Из этого заколдованного круга песню вывело слово. Таким образом, древнейшая „песня“ представляла собой только ряд простейших ритмических параллелей, нанизанных одна на другую, иногда закругленных припевом или же связанных захватами, анакростически ввопивших новую музыкально-ритмическую фразу».¹⁹ Иначе рассматривает происхождение формального, или ритмического, параллелизма А. Н. Веселовский, который, напротив, видит в нем позднее²⁰ явление в истории поэтического параллелизма. Ритмический параллелизм, где преобладает уже музыкальный момент, возникает, по мнению А. Н. Веселовского, «при ослаблении внятных соотношений между деталями параллелей. Получается не чередование внутренне связанных образов, а ряд ритмических строк без содержательного соответствия».²¹ А. Н. Веселовский, таким образом, говорит о формальном параллелизме, уже потерявшем свою содержательную аналогию, В. Ф. Шишмарев — о ритмических параллелях, еще не получивших этой содержательности. В. Ф. Шишмарев изучает ритмический параллелизм на той стадии, когда он еще не стал психологическим. Оба исследователя рассматривают, таким образом, формальный параллелизм как проявление разных исторических моментов.

По-видимому, к поздним явлениям относится не только формальный параллелизм, но и любая ритмическая организация, где музыкальное начало подчиняет себе смысл, где созвучие доминирует над образом, заслоняет его. В народных песнях формальный параллелизм чаще всего либо начинается, либо завершает песню.

Риторический зачин:

Березничек кустоватый,
Осинничек листоватый...
И кто у нас холост ходит,

¹⁹ Шишмарев В. Ф. Этюды по истории... с. 33.

²⁰ Историческое объяснение такого существенного элемента в поэзии, как ритм, А. Н. Веселовский тоже находит в синкретизме первобытной поэзии, который понимается им как «сочетание ритмованных, орхестических движений с песней-музыкой и элементами слова» (Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики. — В кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 200).

²¹ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля. — Там же, с. 152.

И кто у нас неженатый?
Василий-ет холост ходит,
Иванович неженатый?

Соб., т. 3, № 266

Риторическая концовка:

— «Братцы мои, товарищи,
Вы не киньте меня,
Не киньте, не бросьте
На чужой, дальней стороне!
На чужой дальней сторонushке
Меня сон склонил,
Скрозь мою головушку
Руда протекла,
Скрозь мою сердечушку
Трава проросла...».
Травушка-муравушка,
Зеленый лужок,
Крутой бережок,
Зеленый лопушок!

Соб., т. 1, № 417

Не только формальный параллелизм, но и внешний припев основаны на принципе повторяемости. Необходимость в партии второстепенной, дополнительной рядом с основной, то есть с личным речитативом, появляется лишь тогда, когда личное начало в песенном творчестве становится господствующим, а более древнее хоровое приходит в упадок, но тем не менее продолжает еще жить. Припев древнего типа рассматривается В. Ф. Шишмаревым как ряд «маркирующих ритм восклицаний и только позже — обрывков текста, подвижных, и, наконец, постоянных».²² А. Н. Веселовский же, напротив, считает, что происхождение этих припевов вряд ли можно возводить к той глубокой древности, когда поэзия находилась в эмбриональном состоянии, когда мелодия и поэтический текст были еще на пути к становлению. Он склонен был видеть «в бессмысленности и бродячести refrains, запевов явление сравнительно позднее, отвечающее той же стадии развития, которое вызвало явление музыкального параллелизма, игру в рифму и созвучия, обобщило символы и разметало их в призрачных, настраивающих сочетаниях по всему песенному раздолью».²³

²² Шишмарев В. Ф. Этюды по истории... с. 54.

²³ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм... с. 156.

А. Н. Веселовский, однако, не отрицал возможности того, что в рефрене могла отразиться сильно обобщенная, потерявшая свой исходный смысл формула параллелизма. Смысл, таким образом, был уже потерян, но формула, теперь бессмысленная, «уже успела стать выразительницей известного настроения» в составе той или иной песни. В качестве примеров А. Н. Веселовский приводит такие популярные запевы народных песен, как «Ходила калина, ходила малина», «Калинушка, малинушка розовый цвет», где уже исчезли всякие следы реального символизма.²⁴ А так как аналогичный припев не несет в себе индивидуального для данной песни смысла, то он предельно обобщен и, стало быть, может легко переноситься из песни в песню, сходную по интонации. Таковы подвижные припевы типа: «Лелим мой, лелим!» (Соб., т. 1, № 456); «Лебедь мой, лебедок, Да лебедушка белая» (Соб., т. 2, № 430) и др.

Внешний припев, так или иначе связанный со строфой, представляет собой явление, очень характерное для хороводной песни.²⁵ Эта связь осуществляется или прямым повторением в припеве последнего стиха строфы, или же, что бывает значительно реже, ее уточнением. Оба эти варианта припева объединены в следующей песне:

Посею ль я конопельку
На непахану земельку,
Любо, любо, любо, любо,
На непахану земельку.
Уродись, моя конопка,
Тонкая, высокая,
Любо, любо, любо, любо,
Листом широкая!

²⁴ Там же.

²⁵ «Припев резко рубит песню на части. Он замедляет ее словесное развитие, но дает простор ее ритмическому и плясовому исполнению. Припев придает песне конструктивную и ритмическую четкость, нужную в пляске» (Пропп В. Я. О русской народной лирической песне, с. 50). Протяжной песне припев не свойствен. «Напевы протяжных песен характеризуются цельностью формы», слитностью их составных частей (Земцовский И. Русская протяжная песня, с. 79). Поскольку в протяжной песне текст подчинен напеву, то и для поэтической стороны песни присуще «сквозное развитие темы». Отсутствие ритмической четкости, свободно льющаяся мелодия и столь же свободно развивающийся текст исключают появление внешнего припева.

Как на эту на конопку
Дорога птица летала,
Любо, любо, любо, любо,
Сама ли канарейка.

Соб., т. 3, № 448

Рефрен внутренний, рефрен, включенный в строфу, по-видимому, явление позднее в общей истории развития припева. Рефрен, связанный со строфой, ей подчиненной, сохраняется в песне и после победы «личного принципа в исполнении песни» над хоровым и амебейным.²⁶ Ставшая традиционной мелодическая симметрия помешала безымянным создателям песен окончательно отказаться от него. Традиционный внутренний припев, т. е. повторение одного или ряда стихов в течение всей песни, широко распространен в русской народной поэзии, он идентичен строфической анафоре.

Внутренний припев и шире — явление симметрии — одного происхождения. Они могут быть объяснены наличием в поэзии принципа амебейности, «так как при условии антифонного исполнения подчеркивалась именно парность двух смежных музыкально-ритмических предложений».²⁷ Симметричное построение внутри одной строфы представляет собой захват-повтор, то есть буквальное повторение каждого стиха.

Красно лето подоспело,
Соловьи с моря слетели,
Соловьи с моря слетели,
Молодым гулять велели,
Молодым гулять велели,
На зеленом на лугу,
На зеленом на лугу,
На крутом берегу...

Соб., т. 2, № 42

Захват в данной песне — это повтор дословный, хотя интонационно различный: первый стих, утверждающий, законченный; второй, его повторяющий, всегда требует продолжения. Так рождается подхват при интонационной нетождественности словесного тождества. Буквальное же

²⁶ См.: Шишмарев В. Ф. Этюды по истории... с. 63.

²⁷ Там же, с. 33. — Однако возможность ритмического происхождения симметричных построений справедливо отвергается автором: см. с. 55.

повторение стиха или группы стихов предшествовало образованию сокращенных захватов. В недостаточно точной записи А. Соболевского частичный захват из конца одного стиха в начало следующего выглядит следующим образом:

Ах, ты, ноченька, ночка темная,
Ты, темная, ночка осенняя!

Соб., т. 3, № 233

Происхождение сокращенных захватов В. Ф. Шишмарев объясняет тем, что у певца не было необходимости целиком повторять тот или иной образ или отдельное положение, от которого отпирывался поэт или исполнитель песни; «совершенно достаточно было путем условного захвата вызвать в воображении необходимые ассоциации».²⁸

Любой из названных повторов внутри строфы так или иначе замедляет развитие действия. Этот факт отмечался многими учеными, но объяснения этому явлению давались самые различные. С. Шафранов, например, народно-русский песенный склад называл стилистическим, потому и песенные повторения он рассматривал как «нарочитый музыкальный и стихотворный прием».²⁹ По его мнению, песенные повторения возникли только ради удовлетворения стилистической потребности речи, именно для поддержания ее вразумительности. С течением времени подобные повторы превратились в «фигуру усиления речи» и наконец стали употребляться всецело только «для одного украшения речи», когда слагатель-певец, «как бы любуясь удавшимся выражением своего чувства, повторяет его, как говорится, на все лады, то есть выполняемая разными мотивами той же мелодии».³⁰ В. Ф. Шишмарев, напротив, считал, что было бы ошибкой понимать песенные повторения, замедляющие действие, только как прием условный, искусственный. Принцип «поэтического подчеркивания», «психологического расчета», выдвинутый С. Шафрановым, оказывается, по мнению В. Ф. Шишмарева, естественным результатом «его увлечения стилистическим принципом, как чем-то заранее заданным, в объяснении русского песенного склада

²⁸ Там же, с. 51.

²⁹ Шафранов С. О складе народно-русской песенной речи..., с. 96.

³⁰ Там же, с. 94.

вообще». ³¹ И так, действие в песне может замедляться повторением. Это относится и к мелодическим, ³² и к поэтическим моментам, древним ³³ и новым явлениям поэтического языка. Уже говорилось, что буквальный мелодический повтор не свойствен протяжной песне, поскольку основной музыкальный тезис повторяется в развитии. Несколько иначе обстоит дело в области песенного текста, где тоже встречается не просто подхват слов предыдущего стиха, но подхват с нарастанием и максимальным уточнением понятия. Развития же действия здесь нет, то есть из стиха в стих варьируется одно и то же положение с добавлением лишь отдельных штрихов и нюансов-уточнений. Часто такой повтор с небольшими видоизменениями основного положения сопровождается единой формулой начала стихов. Когда же все возможные уточнения оказываются исчерпанными, начинается развитие действия, анафорическая формула оказывается лишней, скovskyвающей, и певец теперь уже стремится от нее избавиться.

По край-моря, моря синего,
По-край моря ай Варяжского,
По-край синего моря Варяжского,
Там стояла да хоромина не крытая,
А не крытая хоромина, не мпоная.

Соб., т. 1, № 184

С точки зрения мелодической такое варьирование одного положения необходимо, так как оно дает возможность тексту «ужиться» с развитой мелодикой. Исследование поэтических и мелодических закономерностей протяжной песни, сделанное И. Земцовским, показало, что «восприятие мелодии не должно быть „затемняемо“ текстом, а слова в свою очередь должны быть введены с учетом слухового восприятия соответствующей им распевной мелодии. Если бы не повторы, то в „волнах“ распева тонали бы слова, и лишь иногда „вышльвали“ бы

³¹ Шишмарев В. Ф. Этюды по истории... с. 54.

³² О замедлении песенной речи в связи с внутрислоговыми распевами см.: Земцовский И. Русская протяжная песня, с. 49 и сл. «Под внутрислоговыми распевами следует понимать... мелодическую продленность слогов» (с. 47).

³³ Миклушев А. К. О внеобрядовых импровизациях (на материале трудовых импровизаций народа коми). — В кн.: Русский фольклор, т. 5, с. 154.

на поверхность словесные обломки».³⁴ Замедление действия может и не сопровождаться последовательным (из стиха в стих) уточнением понятия, т. е. формула оказывается более свободной. Стихи могут строиться как однократный или многократный повтор слова или группы слов без всякого уточнения. Конкретизация при этом возможна, но совсем не обязательна, поскольку скованности определенной строгой формулой построения нет. Анафора не характерна для такого типа повторов, потому что их основной смысл заключается в том, чтобы создать настроение. Этому же способствует мелодический распев, который позволяет не только пропеть, но также и «продумать слово».

Настроение длительности, утомительности, тягучести процесса создает повтор в следующей песне:

Эх, да уж вы, ночи темные,
Ах, ночи темные,
Ночи темные, долги осенние,
Да вы, осенние,
Надоели вы, ночи, надоскучили,
Ах, надоскучили;
Со милым-то ли дружком поразлучили,
Да поразлучили.

Соб., т. 5, № 351

Мелодическими закономерностями объясняется и замедление темпа, созданное многократным повторением без всякого уточнения одного и того же или близкого положения. Сюда прежде всего относится повтор слова, фразы внутри одного стиха или же повтор одного слова в двух разных стихах, а также синонимический повтор. Мелодический распев дает возможность более свободно обращаться со словесным текстом, потому-то в протяжной песне и допускаются подобные буквальные повторы:

Во лужях, во лужях,
Еще во лужях, зеленых лужях,
Выросла, выросла,
Вырастала трава шелковая,
Расцвели, расцвели,
Расцвели цветы лазоревые.

Соб., т. 2, № 299

³⁴ *Земцовский И.* Русская протяжная песня, с. 60.

Ах, да не вечерняя заря спотухала, заря спотухала,
Ах, спотухалася заря;
Ах, да полуночная звезда высоко ли, звезда высоко ли,
Ах, высоко звезда взошла.

Соб., т. 5, № 203

Таким образом, сквозная анафора, синонимический повтор, приемы подхвата, повтор синтаксической конструкции, ритмический параллелизм, внешний и внутренний припевы и пр. — все это повторы музыкально-ритмические, тесно связанные с мелодическими повторами лирической песни.

Остановимся теперь на анализе смысловых и тематических повторов. К тематическим повторам внутри одной строфы относятся повторения типа: иносказание и его раскрытие (загадка — разгадка, сон и его толкование). План иносказательный, то есть загадка или сон, как правило, не сливается с реальным, а оказывается вполне самостоятельным. Раскрытие же иносказания — это уже момент подчиненный, зависимый, и строится оно как полный или частный словесный повтор иносказания с толкованием каждого элемента, его составляющего (см., например: *Соб.*, т. 1, № 419).

Иную форму представляет собой смысловой повтор, где слитность иносказательного и реального планов исключает раскрытие иносказания:

Чем-то наша славная земелюшка распахана?
Не сохами-то славная земелюшка наша распахана,
не плугами,
Распахана наша земелюшка лошадиными копытами;
А засеяна славная земелюшка казацкими головами...
Чем-то наш батюшка славный тихий Дон украшен?
Украшен-то наш тихий Дон молодыми вдовами.
Чем-то наш батюшка славный тихий Дон цветен?
Цветен наш батюшка тихий Дон сиротами.
Чем-то во славном тихом Дону волна наполнена?
Наполнена волна в тихом Дону отцовскими, матерными
слезами...

Соб., т. 6, № 3

В приведенной песне, построенной как чередование вопросов и ответов, развивается одна тема. Цепочка аналогичных (эта аналогичность поддерживается словесной анафорой) вопросов³⁵ имеет подчиненное значение. Во-

³⁵ Дело не только в буквальном совпадении начальной части вопроса, а в смысловой близости иносказания.

просы являются толчком к развитию основной темы, которая будет раскрыта в ответах. Ответ повторяет вопрос, но переводит его в повествовательную форму и придает ему совершенно иной смысл, так как уже соединяются реальный план вопроса с иносказательным планом ответа. Из этого сплетения вырисовывается картина прошедшей битвы.

Реальность и иносказание иногда в песне объединяются так тесно, что словесно выраженный параллелизм оказывается излишним;

Лучина, лучинушка березовая!
Что же ты, моя лучинушка, не ясно горишь,
Не ясно горишь, не вспыхиваешь?
Али ты, лучинушка, в печи не была,
В печи не была, не высушена?
— Я была в печи вчерашней ночи;
Лютая свекровушка в печку лазила,
Меня, горькую лучинушку, всё залила.
Девушки-подруженьки, ложитесь спать,
Ложитесь спать, вам некого ждать!
А мне, молодешеньке, всю ночьку не спать!
Всю ночьку не спать, мила друга ждать...

Соб., т. 2, № 558

Внутренний параллелизм в данной песне безусловно есть, но практически речь идет о тождестве судеб (женщина не сопоставляет, а отождествляет себя с лучиной). Подобное тождество исключает повтор типа: иносказание и его раскрытие.

В народной поэзии часты случаи, когда вся песня строится на параллелизме, причем обе параллели развиты до размеров строфы. Если же песня не делится на строфы, то внутренне она делится на две самостоятельные части. Обе строфы или части представляют собой в тематическом плане две близкие картины, в которых проводится известная аналогия жизни человека и окружающей его среды. Иносказание в данном случае может раскрываться, символы проясняться, однако не это будет главным. Основная цель песни состоит в том, чтобы прояснить не подтекст того или иного образа, а показать их параллельность, аналогичность:

Канарейка-пташечка
Вольная кукушечка,
Примахала крылышки,

По полю летаючи,
Сокола искаючи...
Приходила Сашенька
Свои резвы ноженьки,
Вдоль улицы ходючи,
Милого искаючи.

Соб., т. 1, № 159

Ищет сокола кукушка (или канарейка), ищет милого девица. Основное внимание сосредоточено в песне на действии, хотя полной словесной аналогии параллелей нет. Она, однако, может и быть, тогда вторая строфа полностью повторит действие первой, поменяются лишь действующие лица, но при этом цель подобного построения песни останется прежней (см., например: *Соб.*, т. 3, № 94).

Буквальный повтор ситуаций, данный в разных смысловых планах (иносказательном и реальном), не всегда имеет целью показать их параллельность и даже более того — тождественность. Через аналогию ситуаций может быть раскрыто и противопоставление судеб. Повтор же основных сюжетных моментов сохранится. Так, скажем, в песне *Соб.*, т. 2, № 58 лебедь может свободно летать к белой лебедушке, тогда как молодец лишен этой возможности, потому что у девицы грозный батюшка и догадливые братцы. Мы говорим, таким образом, о смысловом параллелизме, который так или иначе поддерживался словесным повтором. Тематический параллелизм строился иногда в песне и без прямой, словесно выраженной аналогии. В данном случае речь идет о песнях, построенных на внутреннем параллелизме, где не следует искать иносказания, где есть только параллельность судьбы, иногда подчеркнутая аналогичностью действий: голубь слетает с гнезда — молодец уезжает из дома (*Соб.*, т. 5, № 478); обманывает соловей кукушку — обманывает молодец девицу (*Соб.*, т. 1, № 226). Были отмечены также и более скрытые аналогии, где повторение темы, ситуации не соединяется с прямым повтором действий. Скажем, одинаково печальная одинокая жизнь объединяет в народных лирических песнях молодца и соловья (*Соб.*, т. 6, № 500), утку и девицу (*Соб.*, т. 4, № 312). Возможен в народной лирике и тематический повтор, не связанный уже с параллельностью судеб. Он представляет собой однократное или многократное циклическое возвращение к какой-нибудь одной теме. Таким оказы-

вается, например, тематическое кольцо в песне *Соб.*, т. 1, № 381, циклическое повторение темы в песне *Соб.*, т. 4, № 708.

Психологический, тематический параллелизм резко отличается от повторений, происхождение которых объясняется такими формами исполнения песни, как хоризм и амебейность. Хоризм — это древнейший способ исполнения песен,³⁶ который господствовал в те далекие времена, когда поэзия еще была синкретической. Песня на стадии синкретизма «пелась и еще поется и играется многими, хором; следы этого хоризма остались в стиле и приемах позднейшей народной и художественной песни».³⁷ Когда говорится о повторе, который объясняется хоровым способом исполнения песни, то имеется в виду уже строфический повтор, причем количество строф всецело зависит от возможности смысловых вариантов. Повтор начальных стихов в каждой строфе оказывается буквальным, а ряд перечислений заканчивается только тогда, когда появляется счастливый исход,³⁸ то есть из всех возможных вариантов выбирается лучший. Следует учитывать также, что звенья, близкие в смысловом отношении, могут выпускаться или заменяться в общей цепи перечислений:

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

Соб., т. 2, № 572

Все следующие строфы — их в песне пять (в вариантах же возможно большее или меньшее количество строф)

³⁶ Говоря о древности хорового исполнения песни, нужно учитывать уточнение, сделанное по этому поводу В. Ф. Шишмаревым. «Едва ли... мы вправе обобщать эту форму исполнения на всю область поэзии. В эпохи истории, отмеченные особо признаком коллективизма, по необходимости такого рода способ исполнения должен был встречаться очень часто; но строить все исключительно на этом начале не представляется, кажется, никакой исторической возможности» (*Шишмарев В. Ф. Этюды по истории...*, с. 32).

³⁷ *Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики*, с. 201.

³⁸ Или счастливо-иронический. В песне *Соб.*, т. 3, № 539 жена отвергает подарки мужа так же, как и его любовь. Она «полубила» его только тогда, когда он купил ей в подарок плетку.

дают (и это обязательно!) в третьем и четвертом стихах положительный и отрицательный эквиваленты. Вторая строфа: потешила матушку, прогневила свекровь; третья — соответственно потешила брата, прогневила деверя; четвертая: сестру — золовку; пятая: друга милого — мужа постылого.

В данном случае изменение конечных стихов в строфе связано со свободным выбором вариантов в возможном ряду перечислений. Иногда прямо в самой песне объясняется, почему исключается или же принимается тот или иной вариант:

Ср. конец первой строфы:

Меня хочет батюшка замуж отдать
За старого, за дряхлого;
Нейду, не хочу за старого замуж!
У старого детей много,
Я не разумею, не умею детей водить,
Детей водить, за детьми ходить.

Конец второй строфы:

Меня хочет батюшка замуж отдать
За младого, за доброго;
Иду, иду за младого!
У младого ни детей, ни плетей,
Только сам, сам третей.

Соб., т. 2, № 296

Каждая строфа этой и аналогичных песен представляет собой самостоятельную сценку, в которой показаны разные случаи того, как могла бы сложиться судьба женщины: счастливо, несчастливо и ровно-спокойно. Последний вариант часто в песнях опускается, так как спокойное, ровное состояние обычно не поэтизируется народом, оно проходит незаметно, не оставляя следов в народной поэзии. Контрастное построение сцен, основанное на представлениях горя и радости, выразительнее, и оно значительно чаще встречается в народной лирике. Мотивировка изменения конца песенной строфы может быть различной. Чаще всего она оказывается оценочной типа: «Досталася я старому. Он стар добре, неровня мне!» (*Соб., т. 2, № 381*), или представляет собой прозрачное иносказание типа:

Какова горька калина, —
Таково жите за малым.

Соб., т. 2, № 366

Иногда мотивировка в песне реализуется как повтор аналогичной ситуации. Ситуация при этом повторяется, но строится она уже как смысловая антитеза:

Конец первой строфы:

Уж как старый мой ключики нашел...
Я за старого замуж пойду
И я старому пирог испеку:
Еще корочка еловая,
А начиночка сосновая,
А помазочка смоленая.

Конец второй строфы:

Уж как младый мой ключики нашел...
Я за младого замуж пойду
И я младому пирог испеку:
Еще корочка пшеничная,
А начиночка яичная,
А помазочка медовая!

Соб., т. 2, № 315

Итак, мотивированный или нет, но конец каждой песенной строфы будет вариативным, новым, начало же строф всегда одинаковое. Анафора может распространяться сразу на несколько стихов, однако анафорических повторений внутри одной строфы, как правило, не бывает. Об анафоре вообще речь может идти только в том случае, если песня рассматривается целиком и представляет собой цепь аналогично построенных строф. Так выглядит большинство игровых и хороводных песен, связанных с перечислением (см., например, уже рассмотренную ранее песню *Соб.*, т. 2, № 572).

А. Н. Веселовский считал, что в аналогичных песнях повторением задерживается один какой-нибудь момент действия. Он рассматривал это как явление координации, вообще свойственное синтаксису народной поэзии. Речь, таким образом, должна идти о «соподчинении впечатлений», которые «следуют друг за другом в порядке времени», иными словами, повторения производят впечат-

ление «длительности одного акта при смене развивающих его эпизодов».³⁹ Возможен, однако, и иной способ построения хороводных песен, в которых имеется одно общее начало (иногда обособленное в особую строфу) к нескольким анафорическим строфам (*Соб.*, т. 3, № 537). И, наконец, возможна строфическая анафора с вариацией последних стихов в каждой строфе плюс итоговое обобщение.

Как бы я был голубчик,
А жена-то моя — голубица,
Полетели бы мы во торжинку!
Там что в торгу дешевое?
Там дешевы молодежи:
По семи молодцев на полушку,
А восьмой молодец на придачу.

Как бы я был голубчик,
А жена-то моя — голубица,
Полетели бы мы во торжинку
Там что в торгу дорогое?
Там дороги старья бабы.
По семи рублей старая баба
и пр.

Последняя строфа дает обобщение и оценивающее заключение, тоже, впрочем, построенное на анафоре:

Перебор, перебор молодежи:
Как гнилая солома в омете.
Перебор, перебор старым бабам:
Как старый гриб на болоте.
Перебор, перебор младым бабам:
Как тонкое полотно на стлище.
Перебор, перебор, красным девкам:
Как маков цвет в огороде —
Красная девушка в хороводе.

Соб., т. 1, № 475

Как бы ни строилась хороводная песня, для нее, как мы видели, характерны изменчивый конец строфы и обязательная анафора. В игровой и хороводной песне анафорический повтор, создающий «длительность основного акта», связан с игровым моментом. Каждая строфа, одинаково

³⁹ *Веселовский А. Н.* Эпические повторения как хронологический момент... — В кн.: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика, с. 98.

начатая, показывает необходимость возобновления той же самой (и это подчеркивается анафорой) игры. Подобное возобновление игры будет оправдано только тогда, когда в устойчивую формулу каждый раз вносится какое-то разнообразие (отсюда и обязательная подвижность конечных эпизодов), которое в свою очередь тем ощутимее, чем статичнее начало. Одинаковое начало сильнее оттеняет неаналогичность конца.

Подобным образом может строиться и протяжная песня. Разница заключается, однако, в том, что в игровой или хороводной песне ставится задача найти пути для продолжения игры, а стало быть, основной акцент сосредоточен на разных возможностях одного исходного положения. Потому-то здесь и соблюдается необычайная строгость в повторении строфы, где варьируется лишь смысловой конец. Особенность аналогичного повтора для протяжных и лиро-эпических песен заключается в том, что для них вовсе не характерно буквальное повторение значительного количества стихов в нескольких строфах. В протяжной песне в отличие от хороводной и игровой речь может идти лишь о повторе ситуаций, то есть повторении в развитии основной темы. Буквальное же повторение, если оно и встречается в протяжной песне, связано, как правило, только с дополнительной, побочной темой. Так, в песне *Соб.*, т. 2, № 115 нелюбимый муж заставляет себя раздевать, жена отказывается выполнить приказ мужа, но в конце концов ей приходится ему подчиниться. После каждого нового действия, которое и является показателем развития темы, следует буквальный словесный повтор, но не основной, а сопутствующей темы:

... раздевать, разблокировать,
Опояску распоясывать,
Часты пуговицы расстегивать,
Золоты плетки расхлестывать.

Более поздним по сравнению с хоровым является антифонический, или амебейный, способ исполнения песни. Амебейное пение появилось лишь на стадии разложения хорического начала. В этот период уже «рядом с одним хором нередко выступают два, содействующих друг другу, переплетающихся... Эта двойственность развила принцип перепевов, вопросов и ответов, популярный в поэзии не-

культурных народов... Из хорового чередования вышло амебейное пение отдельных певцов, до сих пор держащееся в европейском народно-песенном обиходе».⁴⁰ В. Ф. Шишмарев различал для древнейшего времени несколько типов исполнения песни, в том числе и антифонический. Таковы «прение (как таковое или как переживания обрядово-бытовых отношений)», действия-игры и «песни без действия (хор или соло)».⁴¹ Объединяет все эти формы исполнения ритмическое начало, которое в древнейшую пору, без сомнения, преобладало в песне и еще очень долго поддерживалось «тесно с ней связанными кинетическими элементами действия, пляски, движения».⁴² Антифонический способ исполнения песни способствовал усилению диалогического момента и вместе с ним развитию элементов драмы. Свободной форме диалога предшествовало, по-видимому, строгое вопросно-ответное построение песни, где ритм был еще основным и определяющим элементом. Амебейное начало в таких песнях очевидно и неоспоримо.

Припаду к земле послушаю.
Чу, заносит голос матушки:
«Ты, ау, ау, мое дитятко!
Не в лесу ли ты заблудилась,
Не в траве ли ты запуталась,
Не в росе ли замочилась?» —
— Ты, родная моя матушка!
Заблудилась я в чужой стороне,
Я запуталась в чужих людях,
Замочилась я в горючих слезах!

Соб., т. 3, № 81

Повтор лежит в основе амебейного построения и исполнения песни. «Пели попарно, сменяя друг друга, подхватывая стих или стихи, вступая в положение, о котором уже пел товарищ, и развивая его далее. Песня слагалась в чередовании строф, разнообразно дополнявших друг друга, с повторением стихов и групп стихов, которые и становились исходным пунктом новых вариаций».⁴³

⁴⁰ Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики, с. 207.

⁴¹ Шишмарев В. Ф. Этюды по истории..., с. 32.

⁴² Там же, с. 63.

⁴³ Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики, с. 259.

На чередовании ответов и вопросов может строиться и более поздняя по времени образования песня или же только ее часть. Важно другое — начальный момент ответа всегда был заключен в подобных песнях в предшествующем ему вопросе героя⁴⁴ или словах ведущего действующего лица. В народной лирике вопросно-ответная форма построения песни характерна для двух основных тем: мотива узнавания и мотива загадок.

Мотив узнавания.

Как возговорит большой гость:
«Подойди, вдова, поближе,
Поклонись, вдова, пониже!
Ты который год вдовеешь,
Ты который год сиротеешь?» —
— «Я десятый год вдовою,
Уж я пятый сиротею». —
— «Уж и много ль у тебя хлеба?» —
— «У меня хлеба осьмина». —
— «Уж и много ль у тебя денег?» —
— «У меня денег полтина». —

— «Уж много ль у тебя деток?» —
— «У меня деток четверо». —
— «Подавай, вдова, черну шляпу;
Во шляпушке полотенец,
В полотенец узелочек,
В узелочке золот перстень —
Уж не твой ли обручальный?»

Соб., т. 1, № 331

Прение загадками.

Загануть ли те, красна девица,
Семь загадок?» —
— «Загани-ка, сын боярский,
Хоша восемь!» —
— «Таки что, красна девица,
Краше свету?» —
— «Краше свету — красно солнце,
Красно солнце!» —
— «Таки что, красная девица,
Чаще лесу?» —
— «Чаще лесу — часты звезды,
Часты звезды».
и т. д.

Соб., т. 1, № 459

⁴⁴ В приведенном отрывке из песни вопрос имеет тройственное членение и построен на словесной и синтаксической анафоре.

Дву- и многоголосое исполнение со временем теряет свою органичность, переходит в прием. Это происходит на той стадии развития песенности, когда антифонизм уступает место единоличному исполнению. Амебейное исполнение становится искусственным приемом, которым «талантливый слагатель мог воспользоваться в целях психологического анализа или эпической ретардации».⁴⁵ Единоличный певец, усвоивший формы амебейного исполнения, свободно оперирует уже сложившимися приемами чередования вопросов и ответов. Ответ по-прежнему отталивается от слов вопроса и создает подхват; сохраняется и анафорическое построение вопросов (может быть, даже более четкое, чем раньше), но исчезает прямой собеседник, а потому диалог естественный сменяется риторическими обращениями и ответами. Невидимый или безмолвный собеседник позволяет создать лишь иллюзию диалога — более естественную и удобную при единоличном способе исполнения.

Роща моя, роща, роща зеленая,
Роща зеленая, воля дорогая!
Отчего же ты, роща, завяла?
— Я завяла от красного солнца. —
— Отчего же, роща, листики опали?
— Листики опали от буйного ветра. —
— Отчего же ты, роща, засохла?
— Я засохла от больших морозов.

Соб., т. 6, № 518

Когда прием ведения диалога окончательно оформился, певец оказывается способным взять на себя любую и все роли сразу. Художественное чутье диктует ему лишь необходимость использования тех или иных стилистических средств. Для раскрытия определенного психологического состояния нужный стилистический прием может быть привлечен в ряду других, сохранившихся в памяти певцов приемов, чтобы прийти ему на помощь в нужный момент.

Аналогичный предыдущему пример искусственного антифонизма встречается в песнях № 298 (*Соб., т. 1*), № 70 (*Соб., т. 4*) и многих других, где риторический диалог соединяется с тематическим параллелизмом.

⁴⁵ *Веселовский А. Н.* Эпические повторения как хронологический момент... с. 114.

Более поздний свободный диалог развивался уже на почве вопросно-ответной формы построения песни. Он был связан уже с импровизацией индивидуального певца, для которого вопросно-ответное чередование стало устойчивым приемом, удобным для перевода повествовательно-монологической речи в сцену, подчеркивающую наиболее острые места сюжета. Особенно наглядно это может быть показано на примере лиро-эпической песни, где сюжет ярко выражен.⁴⁶ Для песни лиро-эпического содержания главным является действие. Повтор и связан с разными формами одного и того же действия. Тема реки Смородины в балладе № 280 (*Соб.*, т. 1) открывается экспозицией, где неопределенность ситуации соединяется с неопределенностью действия:

Где-ка было на пути на дороге широкие,
Текла быстрая речка Смородинка.
Было на этой реке на Смородинке
Три, три мосточка калиновы;
Да на первом-то река берет на мосте —
Да седелко с коня окованое;
Да на другом берет на мосте —
Добра коня наступчива,
А на третьем берет на мосте —
Самого добра молодца...

Экспозиция предшествует диалогу, который представляет собой мольбу молодца о пощаде и ответ ему реки Смородины:

«Ах ты, матушка черная речка Смородинка!
Есть ли через тебя, река, переходы-ты узкие,
А переброды-ты мелкие?».
Да ответ держит река ему Смородина:
«Ах ты, удалый дородный добрый молодец!
Есть через меня, речку Смородинку,
Есть переходы-ты узкие,
Да и переброды есть мелкие;
А есть три мосточка калиновы.

⁴⁶ Вслед за Лессингом сюжет понимается нами как ряд действий в определенной последовательности с зафиксированными внешними и внутренними связями. Стало быть, в любой лирической песне есть сюжет. Когда в народной лирической песне отсутствуют конкретные, внешние действия, об отсутствии сюжета все же говорить не приходится, так как мы имеем дело уже с сюжетом психологическим, равным смене душевных переживаний.

Я на первом берегу на мосте —
С коня седелко кованое,
А на другом берегу на мосте —
Добра коня наступчива,
Я на третьем берегу на мосте —
Самого добра молодца!».

В балладе сохранен прием амебейного пения, то есть буквальный повтор, возникающий при отталкивании ответа от слов вопроса. Повторяется дословно ситуация, данная в экспозиции, но только неопределенное действие заменяется теперь личным. В ответе реки не содержится развития действия, он объединяет слова авторского вступления к теме и предшествующий вопрос героя.

Развитие сюжета начинается только с того момента, когда молодец переехал через реку Смородину, так как далее идет последовательный ряд действий: он «возговорил неразумну речь», стал насмехаться над рекой и т. д. Насмешка даром не проходит молодцу, он забывает на той стороне реки два булатных ножа и вынужден вторично переехать реку. В этом месте баллады опять следует точный повтор экспозиции, но река остается на этот раз глухой к мольбе молодца; она берет себе не только «седелко кованое» и «коня наступчива», но и «самого добра молодца». Данная лиро-эпическая песня тесно связана с традицией вопросно-ответного построения песни; традиция эта, как можно было видеть, хорошо сохранилась и при единоличном принципе исполнения. Так, скажем, прием повтора, возникающего при отталкивании от слов собеседника (вопроса может и не быть), весьма част в свободном диалоге. См., например, песню: «Молодец девицу подговаривал...» (*Соб.*, т. 1, № 226). В свободном диалоге, однако, может и не быть явно выраженного словесного повтора. В этом случае ответ одного из действующих лиц скрыто отталкивается от слов собеседника и проясняет тем самым смысл его слов:

Молодец-то жену уговаривал:
«Воротися, жена, воротися, душа,
Воротися, лебедь белая!
Впереди-то у нас все огни горят,
Огни горят неугасные». —
— «Уж ты, миленький сердечный друг,
Не уговаривай меня, не обманывай!»

Это горит-то я пылает
У тебя, молодца, ретиво сердце» —
и т. д.
Соб., т. 6, № 131 ⁴⁷

Повтор исчезает совсем только тогда, когда нарушается в песенном диалоге древний принцип отталкивания от слов собеседника.

И, наконец, повторы в народной лирике связаны с эпическим началом в песне. Когда речь идет об эпическом начале в лирической песне, то имеется в виду не только песня лиро-эпическая, где эпическая канва преобладает, но и песня собственно лирическая, протяжная, поскольку сюжет, как уже говорилось, есть в любой лирической песне. Что же представляет собой эпический стиль как элемент лирики? Это прежде всего стиль уточняющий, конкретизирующий. Формально конкретизация осуществляется в песне путем повтора с нарастанием:

Привяжу я добра конюшка
Ко сырому ко дубу,
Ко девицы ко шатру,
Ко девицы ко шатерышку,⁴⁸
На волковом поводу,
На шелковую траву,
На шелковую травоньку;
Сам я лягу с милой спать,
Спать под сосенку,
Под такую пору сосенышку,
Под кудрявую зелену.

Соб., т. 1, № 317

Нарастание в повторе связано с детальной, последовательной конкретизацией начальной строки («Привяжу я добра конюшка»), в которой уже и было выражено основное содержание. Такое нагнетение деталей оттягивало следующее сообщение, которое является всегда бо-

⁴⁷ Внешний повтор все же существует — это буквальное повторение определенной формы обращения к каждому действующему лицу.

⁴⁸ Повторение в данной песне строк с незначительными вариациями не связано с интонационной незаконченностью, требующей продолжения мысли, как это было в песне *Соб.*, т. 2, № 42 (с. 161 наст. изд.), где оно было обязательно для перехода к новому ситуативному звену.

лее значительным, чем первое. Затянутая подготовка основного содержания⁴⁹ связана часто с тем, что оно бывает не настолько важным, чтобы о нем долго говорить, чтобы о нем петь. Мысль в подобных песнях сконцентрирована в одном или в двух стихах. Эти песни относятся к жанру лирических, но они мало лиричны, потому-то и возможна конкретизация и детализация обстановки, совсем как в эпосе. Иными словами, текст лирической песни в значительной степени принимает форму эпического сообщения.

В протяжной песне, как и в эпосе, любое звено в цепи перечислений может содержать оценку. В песне дается тем самым не просто уточнение деталей, а их идеализирующая констатация.

Во палатах-то стояли два шатрика,
Шатры шелковые.
Во шатрах-ли-то, шатрах стояли два столика,
Столы дубовые;
Что на столиках стоят черниленки,
Края золотые;
В черниленках-то спущены два перышка,
Перья лебедины, лебедины.
Что на стуликах сидят, сидели два молодчика,
Парни молодые, ох, молодые.

Соб., т. 4, № 19

Эпический стиль — это стиль описывающий, а описание связано с последовательностью перечисления. Перечисление строится как последовательная завершенность действий, которая и выражается повтором (сделала—сделавши, поставила—поставивши). Действие, таким образом, повторяется, но уже как исчерпавшее себя, вынужденное уступить место новому:

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.

Соб., т. 2, № 1

⁴⁹ Замедление действия объясняется уже моментами смысловыми, а не музыкальными.

Перечисляемые понятия или действия нанизываются одно на другое, а однотипность перечисления поддерживается анафорой, что вполне естественно, так как анафора связана с нарастанием настроения, а «афффект ширится в описаниях».⁵⁰

Из-за лесу, лесу темного,
Из-за белого березничка,
Из-за чистого осинничка,
Выходила красна девица.

Соб., т. 1, № 198

Все солдаты во слезах идут

Лишь один из них весел идет,
Что весел идет, не кручинится.
Оставляет он отца и мать,
Оставляет молодую жену,
Оставляет малых детушек,
Оставляет весь и род-племя.

Соб., т. 6, № 146

Ряд действий, не связанных повтором, объединяется в песне, и они воспринимаются уже как анафорические благодаря предшествующей действию сквозной анафоре и однотипной форме построения стихов:

Я возьму-то себе в руки топорочек,
Я пойду-то, пойду в рощу зеленую,
Я срублю-то себе сосну кудрявую,
Я срублю-то себе горенку новую,
Я возьму-то себе в жены молодую.

Соб., т. 3, № 526

Даже когда нет последовательного перечисления действий (сел, взял, сказал..), певцу удобнее подготовку основного содержания песни — зачинное перечисление (*Соб.*, т. 4, № 614) или, наоборот, итоговое заключение-концовку (*Соб.*, т. 5, № 367) — строить по одинаковой анафорической формуле. В равном (в смысловом отношении) ряду перечислений самым значительным всегда оказывается только последнее звено; чаще всего формально оно выделяется из общего ряда отсутствием анафоры,⁵¹ как мы уже видели в песне № 198 (*Соб.*, т. 1).

⁵⁰ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм, с. 177.

⁵¹ Хотя это и не обязательно см., например: *Соб.*, т. 1, № 98; т. 5, № 367 и др.

И, наконец, последнее, о чем нужно сказать, это то, что эпический стиль является стилем систематизирующим. Здесь речь должна идти о повторе-утроении, который связан с самыми основами мировоззрения народа. «Число три некогда было пределом, дальше которого счет долгое время не выходил. Счет по пятеркам и десяткам (по пальцам рук) есть уже дальнейшее завоевание. „Три“ когда-то означало „много“, а „много“ означало то же, что „сильно“, „очень“, то есть через множество означалась интенсивность. Поэтому трудность предприятия и победы, повышенный интерес к повествованию, восторг, вызванный им, выражается через повторения, ограниченные по указанным причинам через число три».⁵²

Прилетели к добру молодцу три ласточки. . .
Что как первая-то пташка — родная матушка,
А другая-то пташка-то — мила сестра,
Ах, как третья-то пташка — 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. . .

Соб., т. 1, № 358

Троичный повтор является основой всей песни. Он подчинен одному лишь поэтическому заданию — показать нисходящую степень интенсивности горя.

Разные типы и формы словесных и синтаксических повторов поддерживаются повторами музыкальными. Таким образом, повторяемость — это принцип единый для поэтической и музыкальной стороны песни. Он имеет одно происхождение, которое связано с явлением ритма. Ритм остался основой игровой, хороводной песни, в протяжной его заменила система интонирования.

Древний принцип буквального повтора определенной музыкальной темы (фразы) претерпел ряд существенных изменений — он жанрово дифференцировался. Точные мелодические повторы остались характерными для хороводной, игровой, плясовой песен; в протяжной песне мелодия повторяется, но повторяется уже в развитии.

⁵² Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — Рус. лит., 1963, № 3, с. 70.

Отмеченный как генетическая основа лирики принцип повторяемости в области песенного текста продолжает оставаться основным композиционным принципом, главным структурным элементом и поздней, развитой, приобретшей жанровое своеобразие народной лирической песни. Поэтические повторы лирической песни многообразны, и объясняются они, как было показано, разными причинами. Они включают в себя такие далекие и непохожие друг на друга повторения, как музыкально-ритмические и смысловые, тематические; повторы, связанные с эпическим началом в лирической песне, и повторы, которые объясняются такими формами исполнения песни, как хоризм и амебейность.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- А** — Мифы и сказки Австралии, собр. К. Лангло-Паркер. М., 1965.
- Афанасьев** — Афанасьев А. Н. Русские народные сказки. Т. 1—3. М., 1959.
- Гильфердина** — Гильфердинг А. Ф. Онежские былины, т. 2. СПб., 1896.
- ЖМНП** — Журнал Министерства народного просвещения.
- Земцовский** — Поэзия крестьянских праздников. Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. И. И. Земцовского. Л., 1970.
- ИРЛИ** — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Рукописный отдел.
- Кир.** — Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1. М., 1911; вып. 2, ч. 1. М., 1918; вып. 2, ч. 2. М., 1929.
- Копаневич** — Копаневич И. К. Народные песни, собранные и записанные в Псковской губернии. Псков, 1903, 1904, 1906, 1907, 1911, 1912 (Труды Псков. археол. о-ва).
- О** — Сказки и мифы Океании. М., 1970.
- Соб.** — Великорусские народные песни, изданные А. И. Соболевским. Т. 1—7. СПб., 1895—1902.
- Шейн** — Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы собр. и приведены в порядок П. В. Шейном. Т. 1, вып. 1. СПб., 1898; вып. 2. СПб., 1900.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА	
I. Метафора и ее формы	3
1. Миф и метафора Методы исследования поэтической метафоры: психологический, этнографический, исторический. — Миф. Фазы мифического мышления. — Стадии перехода от мифа к метафоре. — Внутренняя структура метафоры в связи с принципами отвлечения, сходства и конкретизации.	(3
2. Метафорический эпитет	57
Изучение. — Эпитеты с ясной исторической основой (остаточные элементы антропоморфизма в эпитете; предметный и идеализирующий эпитет; эпитет — результат разложения постоянного эпитета). — Принцип конкретизации. Алогизмы	
3. Образное сравнение	81
Спорные вопросы изучения. — Внутренняя структура образного сравнения в народной лирике (сопоставление по целостному представлению, по действию, сравнение-прифраз). — Соотношение образного сравнения и метафоры.	
4. Символ	104
Вопросы происхождения, содержания и исторической роли символики в системе поэтической образности народной песни. — Жанровая специфика народной символики (магико-психологический символ свадебной поэзии, ассоциативный символ лирики, магический символ обрядовой поэзии). — Соотношение символа и метафоры.	
II. Метонимия и ее формы	135
Способы построения метонимии. — Закономерности, которым подчиняется метонимия, и их отличия от метафоры (ограниченность принципа отвлечения, ассоциация по смежности представлений). — Синекдоха. — Гипербола. — Ирония. — Общие выводы.	
ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС	
Повторяемость — организующий принцип построения лирической песни	151
Изучение вопроса о построении лирической песни. — Изучение музыкально-мелодических повторов. — Типы повторов, связанные с музыкально-ритмическим началом в песне (системой интонирования). — Тематические повторы. — Повторы, связанные с хоризмом, антифоническим способом исполнения и эпическим началом в песне.	
Список сокращений	183