
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

В. И. ЕРЕМИНА

ИЗ ИСТОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ И ФОРМ

Ранняя работа «Этюды по истории поэтического стиля и форм»¹ (1902–1908) ближайшего ученика А. Н. Веселовского Владимира Федоровича Шишмарева посвящена памяти своего учителя. В центре «Этюд» — история припева и аналитического параллелизма, вопросы, которые широко освещались в западноевропейской науке конца XIX–начала XX в.

Проблемам происхождения припева и его отношения к строфе посвящено несколько работ и ученика В. Шерера — Р. М. Мейера.² Мейер подробно рассматривал «запутанную и сложную» историю развития этого поэтического приема. В 1894 г. выходит из печати труд Е. Гроссе,³ посвященный той же теме, а в 1896 и 1899 гг. К. Гросс⁴ публикует близкие по теме статьи.

В то самое время в России А. Н. Веселовский рассматривает проблемы генетической поэтики в трудах «Эпические повторения как хронологический момент» и «Три главы из исторической поэтики».⁵ Несколько позже к этой же теме обращается К. Бюхер.⁶ И при всем том, как утверждал

¹ *Шишмарев В. Ф.* Этюды по истории поэтического стиля и форм // *Шишмарев В. Ф.* Французская литература. Избранные статьи. М.; Л., 1965. С. 15–177. В дальнейшем указание на страницу данного издания дается в тексте.

² *Meyer R. M.* 1) Über den Refrain // *Zeitschrift für die vergleichende Litteraturwissenschaft.* Leipzig, 1886. Bd I. H. 1; 2) Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben. Quellen und Forschungen. Berlin, 1889; 3) Die Formen des Refrains. Leipzig, 1898. Bd V. H. 1.

³ *Groose E.* Die Anfänge der Kunst. Freiberg in Berlin; Leipzig, 1894.

⁴ *Gross K.* 1) Die Spiele der Thiere. Jena, 1896; 2) Die Spiele der Menschen. Jena, 1899.

⁵ *Веселовский А. Н.* 1) Эпические повторения как хронологический момент (1887) // *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 93–124; 2) Три главы из исторической поэтики (1899) // Там же. С. 200–380.

⁶ *Bücher K.* Arbeit und Rhythmus. Leipzig; Berlin, 1909.

В. Ф. Шишмарев, целый ряд вопросов, связанных с историей изучения припева, по тем или иным причинам вообще не был затронут в работах названных авторов.

Однако разные подходы к изучаемой теме могли служить характеристикой развития методов научной поэтики и этим уже были полезны. Сторонники филологической поэтики основной упор делали на анализе материальной стороны припева. Психологический метод, предложенный Е. Гейером,⁷ строился на изучении припева как наиболее субъективного элемента песни. Позиция Гейера в дальнейшем оказалась достаточно бесперспективной и не нашла поддержки в трудах других исследователей. Мейер, последователь «эмпирической поэтики» В. Шерера, отвечая на вопрос о внутренней хронологии припева, остался на позициях антропологии и лингвистики. Он утверждал, что древнейшая поэзия, подобно языку, представляла собой бессвязные восклицания, которые выражали «лирическое субъективное настроение поющего прачеловека», ставшее основой так называемых «бессмысленных» припевов. В ту далекую пору «текстом» служило еще то, что впоследствии, по Мейеру, должно было стать рефреном.⁸ Т. е. «пратекст междометий», превратившийся в «бессмысленный рефрен», со временем оказался основой припева, т. е. музыкальным фоном песни.⁹ «Общее впечатление, которое оставляет изучение работы Мейера, — писал Шишмарев, — заключается в том, что автор слишком полагается на заключения по аналогии и что он недостаточно отчетливо представляет себе компетенцию хора» (С. 19). Отсюда ясно, почему Мейер отождествляет понятие рефрена как пережитка «прапоэзии восклицаний» и песенного припева. Вывод В. Ф. Шишмарева свелся к тому, что всех соображений, высказанных Мейером и поддержанных К. Гроссом, к сожалению, недостаточно, чтобы в общих чертах выяснить процесс зарождения и развития различных форм рефрена. Теоретически, писал он, есть «полная возможность признать музыкальные рефрены очень древней чертой песенной формы, но этого еще далеко не достаточно для признания за ними одними исключительного права на старшинство в ряду прочих типов припева. Наконец и само ходячее определение понятия рефрена нуждается в значительных поправках с точки зрения исторической. При такого рода историко-аналитической работе, требующей широкого поля сличения, методы “естественно-научный” и филологический или литературно-исторический должны необходимо идти рука об

⁷ Geijer E. 1) Om ankvädet i de gamba skandinaviska visorna. Stockholm, 1817; 2) Nyupplaga of Bergstmöm och Hoijer. Geijer's och Afzelius, Svenska folkvisor. II. Stockholm, 1880.

⁸ Meyer R. M. Über den Refrain. S. 36, 38.

⁹ Точка зрения Мейера была принята К. Гроссом (*Gross K. Die Spiele der Menschen*).

руку, взаимно дополняя и исправляя один другой; лишь этим путем будет гарантирована научная прочность вывода» (С. 20).

Особая точка зрения принадлежит скандинавскому ученому А. Норену, который, изучая параллелизм в поэзии индусов, евреев и ряда других восточных народов, видел в нем «стилистический прием, который употребляется с эстетическими целями для достижения большего эффекта».¹⁰ Припев, по Норену, это своеобразный вид «периодической тавтологии», поддерживающий общее настроение песни.

В. Ф. Шишмарев не присоединился ни к одной из изложенных точек зрения и считал вопрос о происхождении припева по-прежнему *открытым*. Причиной этого, по мнению Шишмарева, явилось то обстоятельство, что явление припева рассматривалось до сих пор изолированно, вне связи его с формой и содержанием строфы, что участие хора и его роль в песне изображались произвольно, без должного анализа явления. «Между тем, — заключал Шишмарев, — многое может быть еще вскрыто и даже решено отчасти путем фиксирования именно этих отношений. К ним-то мы и постараемся теперь подойти, оставаясь исключительно на почве памятников поэтического творчества, начав с данных терминологии, поскольку в них скрываются намеки на исторические условия возникновения обнимаемых ими явлений» (С. 20).

Русский термин «припев» указывает лишь «на подчиненное положение рефрена по отношению к основному тексту песни» (Там же). Является ли припев повторением пропетого до него или оказывается чем-то отдельным от стиха, строфы, — на это русский термин не дает никаких пояснений.

Целый ряд западноевропейских ученых А. Жануа, Г. Парис и другие единогласно предполагали музыкальное толкование термина «рефрен», обозначающего мелодию вместе со словом, или аккомпанемент.¹¹ Значение этого термина выводилось из *refrangere*, что приравнивалось к музыкальной фиоритуре. Г. Парис объяснял термин «рефрен» как «модуляции, вокализы, когда голос после незначительного перерыва переходит внезапно от очередной ноты к другой; этот процесс можно было бы вполне точно определить термином перелома (*frangitur*)» (С. 22). Были и другие толкования термина «рефрен», но все они никак не были связаны с *повторяемостью*. Произвольность подобных толкований термина вполне очевидна, и эти рассуждения мало что дают для объяснения истории припева. В. Ф. Шишмарев полагал, что для понимания сути термина необходимо, как это и утверждал А. Н. Веселовский в работе об эпических повторениях, вернуться к амебейным типам исполнения песни, что позволит в определенной степени рас-

¹⁰ Noreen A. Spridde Studier. Om tavgalgie. Stokholm, 1895. S. 54.

¹¹ Jeanroy A. Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Paris, 1889. S. 103–105; Paris G. Les origins de la poésie lyrique en France // Journal de Savant. 1892. N 6. S. 412–413.

ширить понятие песенного рефрена. В связи с этим Шишмарев выдвигает следующие первоочередные задачи: «проследить, насколько это возможно, процесс развития древних способов исполнения песен, уяснить себе значение хора, запевалы, их древнейшую роль, прежде чем устанавливать определение припева, которое только при таких условиях окажется исторически ценным и логически полным» (С. 28).

В изучении генетической поэтики к концу XIX в. было сделано уже немало. Гипотеза о необходимости отталкиваться от фактов древней игры при изучении эволюции поэтического творчества принадлежит Ф. Шиллеру.¹² Затем она была развита Г. Спенсером¹³ и М. Лазарусом.¹⁴ Но наиболее обстоятельно вопросы генезиса поэзии были раскрыты А. Н. Веселовским.

Задача исторической поэтики, как ее понимал Веселовский, сводилась к необходимости генетического объяснения поэзии «как психологического акта, определенного известными формами творчества, последовательно накапливающимися и отлагающимися в течение истории; поэзии, понятой как живой процесс, совершающийся в постоянной смене спроса и предложения, личного творчества и восприятия масс, и в этой смене вырабатывающей свою законность». *Материалом* такой поэтики должна была стать «поэзия во всех ее доступных нам проявлениях, от эротических порывов австралийской хоровой пляски до Шекспира <...> включительно. Чем обширнее охваченная область, тем более результатов следует ожидать от сравнительного изучения поэтических фактов, ибо метод новой поэтики будет сравнительный».¹⁵

Исторический прогресс Веселовский видел в последовательной дезинтеграции общественных форм, как и форм сознания, отсюда в общую историческую перспективу неизбежно попадает и проблема личного вымысла. В период развития авторской поэзии вымысел не рассматривался Веселовским только как факт личного творчества и тем самым как бы зачеркивалась «гипотеза личной фантазии», на которой была основана до него теория поэзии субъективности. «Личный вымысел, — утверждал Веселовский, — может существовать под условием объективного существования в современной среде, где он в свою очередь обусловлен заветами истории, формулами представлений, ведущих свое начало из далекой мифической

¹² Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч. СПб., 1901–1902. Т. IV. С. 88.

¹³ Spencer H. Principien der Psychologie. Stuttgart, 1886. Bd II. § 533, 534, 540.

¹⁴ Lazarus M. Ueber die Reize des Spiels. Berlin, 1883. S. 48.

¹⁵ Жирмунский В. М. Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского // Русская литература. 1959. № 2. С. 180. Эта публикация представляет собой текст вводной части лекционного курса по исторической поэтике, который читался А. Н. Веселовским в 1888–1889 гг.

старины».¹⁶ Веселовский вносит, таким образом, в поэтическое творчество «двойкий элемент законности», который обусловлен как повторением одних и тех же форм выражения, так и одних и тех же процессов: психологических и исторических. Формальное, внешнее выражение вымысла строго закономерно и ограничено незначительным количеством формул, выработанных предшествующим развитием поэзии.

В области поэзии Веселовского интересовали прежде всего «ассоциация образов с образами, причины их притяжения»¹⁷ и их законность. Будь то простейшие звуковые или цветовые ассоциации или значительно более сложные — неважно, так как во всех случаях «исходной точкой представляется ассоциация двух образов, но каждый из них увлекает за собой по смежности другие; получается два параллельных ряда фактов, которые в свою очередь соприкасаются и дают повод к новым ассоциациям... Интерес в исследовании этих постепенных усложнений состоит в том, чтобы уследить личный момент в разработке готовых, простейших материалов сближения, ибо художник ассоциирует не только свои впечатления, но и готовые ассоциации. В этой точке свобода воображения ограничивается его историей, тем, что мы называем поэтическим преданием, что В. Шерер называл поэтическим капиталом. Здесь данных для анализа представляется много; чем глубже мы его исчерпаем, тем яснее выделяются и естественные границы того процесса, который мы называем воображением».¹⁸

Исследование поэтического предания и составит в дальнейшем основную часть поэтики Веселовского. По его замыслу этот раздел должен был объединить изучение таких центральных вопросов, как синкретизм и дифференциация поэтических форм, историю поэтического стиля, сюжетов и идеалов.

Теорию *происхождения поэзии* А. Н. Веселовский изложил в ряде своих конкретных исследований и прежде всего в обобщающей работе «Три главы из исторической поэтики». Поэзия, по А. Н. Веселовскому, начинается с древнего синкретизма, который и дал начало ее разделению на поэтические роды. Результатом поэтического синкретизма, т. е. времени, когда «мимика, орхестика, музыка существовали совместно с поэзией»,¹⁹ объясняет Веселовский и явления стиха, строфичность и музыкальные элементы. В древнейшем синкретизме первобытной поэзии видит он историческое объяснение явлений *ритма*, без понимания сущности которого невозможно построить генетическое определение поэзии. В поэзии на ее древнейшей стадии именно на долю ритма выпала организующая роль, ритм последо-

¹⁶ Там же. С. 107.

¹⁷ Там же. С. 102.

¹⁸ Там же. С. 103.

¹⁹ *Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики.* С. 399.

вательно нормировал «мелодию и развивающийся при ней поэтический текст».²⁰ Песня-игра на стадии синкретизма отвечала потребности «дать выход, облегчение, выражение накопившейся физической и психологической энергии путем ритмически упорядоченных звуков и движений».²¹ Этот психофизический и эмоциональный момент для песни в ее эмбриональном состоянии подчеркивался А. Н. Веселовским особо, так как мы привыкли воспринимать принцип ритма только как момент художественный и часто забываем его психофизические начала.

Определив существеннейшие моменты, которые способствовали зарождению поэзии, А. Н. Веселовский указал и на преобладающий *способ ее исполнения* — *хор*. Он утверждал, что никакого иного способа исполнения песни на ее первоначальной стадии развития не только не было, но и не могло быть. Более того, «если бы у нас не было свидетельств о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически: как язык, так и первобытная поэзия сложилась в бессознательном сотрудничестве массы, при содействии многих».²² Древнейшая поэзия, отвечающая требованиям «психофизического катарзиса», «дала формы обряду и культу, ответив требованиям катарзиса религиозного. Переход к художественным его целям, к обособлению поэзии, как искусства, совершался постепенно».²³ Способ перехода психофизического катарзиса древней игровой песни в эстетический А. Н. Веселовский рассматривал специально в статье «Эпические повторения как хронологический момент». Путь изучения синкретической поэзии предполагает, с одной стороны, необходимость широких и разнообразных сравнений, с другой — величайшую осторожность их использования. Неслучайно А. Н. Веселовский предваряет свое исследование рядом методических замечаний, необходимых не только для того, чтобы быть верно понятым, но также для того, чтобы внести полную ясность в сам материал, который может быть использован при изучении поэзии на ее древнейшей стадии. Из методических указаний Веселовского наиболее важными оказываются следующие: нельзя безоговорочно ставить знак равенства между первобытной культурой и культурой народов, стоящих в силу определенных условий на низшей стадии своего развития. Речь здесь может идти только об известной аналогии, но никак не о полном тождестве.²⁴

²⁰ Там же. С. 200.

²¹ Там же. С. 201.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Этот вопрос, казалось бы столь ясный, в период увлечения первобытной культурой приводил к различным смешениям и поспешным выводам. Неслучайно не только Веселовский должен был дать разъяснение по этому вопросу, но и много лет спустя Л. Леви-Брюль опять специально поставит этот вопрос в предисловии к своей книге «Первобытное мышление» (М., 1930).

Далее А. Н. Веселовский предостерегает исследователей против стремления непременно найти источник песни-игры или попытки ее произвольного толкования. В связи с этим он ставит вопрос об *эволюции текста*, сопровождающего синкретические игры. Текст подобных песен был крайне неустойчив (даже в тех случаях, когда речь может идти о сравнительно развитом тексте), он был вызван всегда совершенно конкретными событиями, а потому забвение события неизбежно влекло и забвение текста песни-игры. Любая импровизация «ограничивалась двумя-тремя стихами, подсказанными случайным впечатлением, наполняющими мелодию бесконечными повторениями, их смысл должен был утратиться тем быстрее».²⁵ Отсюда, по мнению Веселовского, вытекает очень распространенное для первоначальной стадии поэтического синкретизма явление: «...поют на слова, которых не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо это слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева».²⁶

Вопросу о соотношении текста и напева А. Н. Веселовский придает особое значение при анализе древнейшей песни-игры. Многочисленные фактические данные дают ему возможность прийти к выводу о служебной, подчиненной роли текста по отношению к мелодии. Веселовский видит определенную закономерность в подобном явлении и дает ему объяснение: «...преобладание ритмико-мелодического начала в составе древнего синкретизма <...> указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает в свою очередь большую сложность духовных и материальных интересов. Когда эта эволюция совершится, восклицание и незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева, обратятся в нечто более цельное — в действительный текст, эмбрион поэтического».²⁷ При дальнейшем развитии хорового начала, когда наступил период появления связного текста, возрастает роль запевалы (корифея), «и импровизация уступает постепенно место практике, которую теперь уже можно назвать художественною. Эта эволюция совершалась параллельно с развитием движений, сопровождающих пляску, движений, содержательных в далекую пору хоризма <...> и выражающих орхестически его сюжет».²⁸

Двойной хор или хоровое чередование породило в свою очередь *амебейное пение*, которое способствовало выделению принципа диалога, т. е. отдельных элементов драмы. На почве хорической игровой песни родились

²⁵ Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики. С. 205.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 206.

²⁸ Там же. С. 207.

как календарные, так и внеобрядовые песни. Когда же «простейшее анимистическое мирозерцание вышло к более определенным представлениям божества и образам мифа, обряд принял более устойчивые формы культа, и это развитие отразилось на прочности хорового действия: явились религиозные игры, в которых элемент моления и жертвы поддерживался символическою мимикой, значение которой мы знаем».²⁹ Вне обряда остались песни с сравнительно хорошо развитым текстом или же песни, где текст утрачен, но сохранился ритм, отвечающий очередным повторениям ударов движений. А. Н. Веселовский рассматривает в связи с этим и различные виды хоровых действий, которые живут или доживают среди культурных народностей. Эти виды хоровых действий легко находят себе аналогии, они восходят чаще всего к тем категориям, которые были отмечены А. Н. Веселовским ранее для народностей, находящихся на примитивной стадии своего развития. Однако здесь следует учитывать тот факт, что значение текста усиливается, а подчас и доминирует, импровизация чаще всего уступает уже место традиции, а из хора могут выделиться отдельные песни, живущие своей особой жизнью и определяющие порой формы и роды художественной поэзии. Так обособились балладные песни из цикла весенних, а также свадебные, поминальные и заговорные.

Процесс дезинтеграции, отмеченный А. Н. Веселовским на основе хорического действия, привел, таким образом, к целому ряду особенностей и смешений. Одни из них получили дальнейшее развитие, другие являются и живут спорадически.

Выделение из хора одновременно двух певцов (дихория) создало тот самый *антифонизм* — прием, который до сих пор широко используется народной лирической песней.³⁰ Из древней хоровой песни обособились и так называемые лиро-эпические песни, для которых характерен повествовательный мотив, но в лирическом, эмоциональном освещении. Сюда относятся древнегреческие номы и гимны.

Как же формировался и в чем непосредственно выразился лирический элемент лиро-эпических песен? «Знакомый нам состав хорической поэзии и типы современной балладной песни позволяют ответить на это теоретически, — писал Веселовский. — Эпическая часть — это канва действия, лирическое впечатление производят то тормозящие, то ускоряющие его захваты <...> *Refrain* хора также переселился в лирико-эпическую песню, как ритуурнель, как настраивающий эмоциональный возглас <...>. Для той поры зарождения, какую мы себе представляем, нет еще унаследованного традицией стиля, нет эпического схематизма, нет типических положений, которые позднейшая эпика будет вносить в изображение любого события,

²⁹ Там же. С. 211.

³⁰ Подробно этот вопрос разработан А. Н. Веселовским в статье «Эпические повторения как хронологический момент».

нет приравнения воспеваемого лица к условному типу героя, героизма и т. п. Песня ведется нервно, не в покойной связи, а в перебое эпизодов, с диалогом и обращениями и перечнем подвигов, если их подскажет сюжет».³¹ Со временем эта «разбросанность» получит строго определенный вид, упорядочится — и в результате речь уже пойдет о балладном стиле «с чередующимися припевами или без них, с зачатками эпического схематизма, с любовью к троичности и т. п.».³²

Познавательные основы поэтической образности, ее исторические корни А. Н. Веселовский видел в первобытном мышлении, которое и явилось прародительницей поэтического языка. «Язык поэзии продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию новые. Связь мифа, языка и поэзии не столько в единстве предания, сколько в единстве психологического приема».³³

Некоторые совершенно конкретные исследования поэтического стиля (психологического параллелизма, эпитета, эпических повторений, песенной символики и т. д.) привели А. Н. Веселовского к заключению, что все эти категории поэтической семантики и поэтического синтаксиса дают существенный материал для определения *хронологии* лирического стиля. Речь идет, разумеется, не о буквальной датировке явления, а об отнесении его к той или иной стадии исторического развития.

Для *хронологии эпических повторений* А. Н. Веселовский наметил целый ряд последовательных моментов, куда включаются древнейшее исполнение хором, чередование двух хоров (антифонизм) и, наконец, личное исполнение. Каждой стадии соответствуют свои формы песен и различные типы повторов. Повторения, связанные с чередованием хора и запевалы (запевала — на стадии антифонизма), заменяются спорадическими повторами, амёбейность сменяют *loci communes*. В качестве осмысленного заново спорадическое повторение попадает в лирику, где оно может служить как бы музыкально-лирической «педалью», сближаясь с припевом, т. е. приобретая иное содержание, подсказанное запросами иной ступени развития, и т. д. «Формула остается, но меняется отношение к ней, а в соответствии с этим и подробности ее построения, выдвигающие на первый план то, что важнее на данном этапе. Таким образом и является возможным расставить варианты формулы в порядке внутренней хронологии, т. е. тех внеэстетических моментов, которые определяют и линию развития поэзии. А если так, то и наоборот — данное явление стиля может служить критерием для стадильной хронологизации данного памятника или, лучше, группы их,

³¹ Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики. С. 261.

³² Там же. С. 264.

³³ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля (1898) // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 133.

и тем более надежным, чем больше показание его совпадает с показанием ему подобных, как эпитет и другие». ³⁴

Этот «хронологический расчет», однако, А. Н. Веселовский рассматривал только как приблизительный, поскольку при нем не учитывалась возможность «исторических влияний, например, занесения песен, находящихся на более прогрессивной стадии развития, в среду, застывшую в древних формах песенного исполнения» ³⁵ и прочие моменты.

Вслед за Веселовским Шишмарев считал, что в вопросе о сложении поэтического субстрата и генезиса поэзии как самостоятельной категории искусства необходимо считаться с возможностью взаимодействия культа через обряд, а впоследствии — ряда переживаний обряда и культа, которые объединяются с данными древних игровых действий. Процесс обобщения игровых форм, указанный Веселовским, был принят Шишмаревым. Когда эволюция языка совершится, писал Веселовский, «восклицание и незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического; новые синкретические формы вырастут из среды старых, некоторое время уживаясь с ними либо их устраняя; содержание станет разнообразнее в соответствии с дифференциацией бытовых отношений, а когда у народа явится и раздельная память прошлого, создастся и поэтическое предание <...> песня станет переходить из рода в род, от одной народности к другой». ³⁶ Формальное и материальное фиксирование песни-игры, скорее всего, должно было произойти «на почве обрядовых и культовых переживаний, прежде строго определенных их целью. Здесь легче было образоваться традиции, легче создаться было школе с определенными и освещенными временем заветами» (С. 31).

Очень близко подошел к вопросу о возникновении песенного предания и Шишмарев: песня постепенно войдет в колею поэзии, игра превратится в организованное действо. «Переживания *нового* (обряда, культа) срастались на пути дальнейшего развития с чертами старого, формально сближались на почве служения более общим эстетическим интересам, покрывшим собою прежние задачи религиозного катарсиса» (С. 32).

Для древнейшей поры Шишмарев наметил несколько типов исполнения песни: 1) собственно прение или прение как переживание обрядово-бытовых отношений; 2) действо-игра (тоже двойного происхождения); и наконец, 3) песня без действия (хор или соло). При этом следует пом-

³⁴ Шишмарев В. Ф. Александр Николаевич Веселовский // Известия АН СССР. Отделение общественных наук. 1938. № 4. С. 34. Переиздано: Шишмарев В. Ф. История итальянской литературы и итальянского языка. Л., 1972. С. 284–335.

³⁵ Веселовский А. Н. Эпические повторения как хронологический момент. С. 124.

³⁶ Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики. С. 206.

нить, что бытующая песня не имеет «определенной цельной формы», что для нее неизбежны всевозможные переходы, а потому Шишмарев считает свою классификацию в значительной мере искусственной, имеющей в виду подчеркнуть лишь господствующий в том или ином случае элемент.

Что касается хорового начала, то, в отличие от А. Н. Веселовского, который распространял хоровое начало исполнения на *всю* область поэзии, В. Ф. Шишмарев считал, что «строить все исключительно на этом начале не представляется <...> никакой исторической возможности» (Там же).

Последней, заключительной фазой развития исполнения песни было личное исполнение, более или менее свободное от элементов хоризма и амебейности.

Амебейное, как и одиночное исполнение песни, имеет самое прямое отношение к вопросу о *припеве*. Для древнейшей поэзии, когда элемент слова был еще слабо развит, основную роль играли ритм, музыка и повтор определенных ритмических фигур. Круг бесконечной повторяемости смогла разорвать лишь параллелизация основной ритмической темы, связанная уже со словом. Древнейшая «песня» представляла собой, по определению Шишмарева, «ряд простейших ритмических параллелей, нанизанных одна на другую, иногда закругленных припевом или же связанных захватами, анакростически введивших новую музыкально-ритмическую фразу» (С. 33). Подобные ритмические фигуры предположительно следует ожидать как для одиночного (один хор или соло), так и для амебейного исполнения. Принцип амебейности, как полагал Шишмарев, «несомненно способствовал развитию симметрии, двучленного симметричного параллелизма и внутреннего припева, то есть повторения предыдущей фразы в виде захвата до начала последующей, так как при условии антифонного исполнения подчеркивалась именно парность двух смежных музыкально-ритмических предложений» (Там же). В дальнейшем музыкально-ритмическое начало очень постепенно начинает уступать место слову, поскольку «формальные спросы ритма и мелодической фигуры еще долго поддерживаются неразрывностью, неподатливостью мысли» (Там же).

Рассмотрение истории припева В. Ф. Шишмарев начинает с наиболее архаичных песен амебейного типа, песен прения-диалога, прения загадками, соперничества шутками или насмешками и пр., отмеченных у разных народов мира и широко представленных в работах Веселовского. Остатливается Шишмарев и на аналогичных явлениях в области эпоса, куда должны быть отнесены песенные состояния древнегреческих рапсодов VI в., песни армянских певцов ашиков, аналитический параллелизм песен, на котором строится поэзия Ветхого Завета, финские руны, couplets similaires французской поэзии, русские былины и причитания. Вывод Шишма-

рева сводится к осознанию, что аналитический параллелизм в основе своей идентичен параллелизму ритмическому.³⁷ Параллелизм, как утверждает Шишмарев, «есть нечто всеобщее, существующее в самых различных степенях у всех народов как в прозаических, так и в поэтических сочинениях, независимо от того, будет ли поэзия просодическая (т. е. имеющая какой-либо особенный метр, независимо от метра мысли), или не просодическая, и постепенно исчезающее у всех народов с развитием аналитического движения мысли вместо первоначального синтетического. Другими словами: параллелизм и есть обыкновенный древний способ выражения мысли всех народов, не только не отличающий поэзии от прозы, но именно представляющий нечто, связывающее прозу и поэзию» (С. 42). Всеобщность параллелизма, как это видится и П. П. Сокальскому, представляет собой неизбежный «результат того однообразия, с которым выражается у человека возбужденное настроение, отсюда, между прочим, некоторые дальнейшие формально-поэтические построения, вроде ритма» (С. 46). Аналогия музыкального канонизма и секвенций, которую приводит Сокальский,³⁸ по словам Шишмарева, крайне важна и интересна, «так как она действительно в известной мере не только объясняет параллелизм, но и сама находит в нем свое объяснение. К сожалению, указанные музыкальные явления еще ждут полного формального объяснения в общей связи» (С. 43).

Стихи, строфы или куплеты песни, связанные между собой отношениями прения или диалога, всегда строились с соблюдением правил симметрии: «этого требовали ритм и мелодия, но в то же самое время при этих условиях легче было отвечать, легче отпарировать насмешку, воспользовавшись, если к тому представлялся случай, оружием противника. Это объясняет нам своеобразную организацию целой системы строф, связанных принципом антифонизма» (С. 48).

Такая же симметрия может быть отмечена и в построении мелодии.³⁹ Шишмарев приводит примеры шведской и китайской песен, где два параллельных образа развиваются в ряде строф, «причем всякий раз

³⁷ «В некоторых случаях, — уточняет Шишмарев, — можно, конечно, поднять вопрос о реальности повторений, но в большинстве случаев ясно чувствуется их риторизм; впрочем, даже признавая реальное значение повторений, по крайней мере некоторых, можно еще поставить вопрос об источнике их обобщения в стилистический прием» (С. 46).

³⁸ 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. 232, 238. «Автор не всегда точно различает *parallelismus membrorum* и тот параллелизм, который Веселовский назвал психологическим» (Шишмарев. С. 43).

³⁹ Примеры тому см. сб.: Материалы для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1890. Ч. X. С. 69 и др.

первый с некоторыми отменами служит отправной точкой дальнейших построений» (С. 49). Позже мы покажем на примерах русских протяжных песен, как, томительно медленно подвигаясь вперед, народная песня разрастается постепенно, то «останавливаясь на новых подробностях, подсказанных готовым образом или положением, то прибегая к антитезе или игре словами. Стилистические приемы эти дают нам, — как утверждает Шишмарев, — возможность глубже заглянуть в процесс сложения, органического роста песни и несколько иначе отнестись ко многим из тех явлений, на которые опиралась в своих теоретических построениях механическая критика» (Там же).

Чаще всего связь между частями песни строится внешним образом, модифицированным им точным повторением припева из строфы в строфу. Реальное значение таких повторений, по Шишмареву, гарантировало пока их целостность; но «этот прием мог уже на почве живой импровизации приобретать условный смысл. Не было никакой необходимости целиком повторять тот образ или положение, от которого отправлялся поэт или исполнитель песни; совершенно достаточно было путем условного захвата вызвать в воображении необходимые ассоциации. Впрочем, допуская такого рода психологическое объяснение захватов, понятых как сокращенное повторение предыдущего, мы не исключаем еще гипотезы их ритмического происхождения. Обе точки зрения допустимы одновременно» (С. 51).

В определенных случаях параллелизм может быть объяснен синтаксически. Подобные случаи анализируются В. Ф. Шишмаревым на примерах песен, взятых им из сборника Истомина–Дютша.⁴⁰ Возможны и другие объяснения песенного параллелизма. В тех случаях, когда речь идет о синтаксическом параллелизме, который уже допускает возможность эстетической оценки и эстетического осмысления,⁴¹ ему на смену шли факты иного происхождения — параллелизм *ритмический*, развившийся на основе антифонизма и играющий роль «эстетической мерки» (С. 46). Этот параллелизм, по мнению Шишмарева, имел огромное значение. Таков, например, «параллелизм финского типа — в значительной мере образчик древних спевов. В период организации эпоса следы параллелизма постепенно стираются, по мере того как стилистическая схема подвергалась отрицательной оценке; у Гомера мы его почти не встретим; спевы забыты, и только одиноко стоящее ὑποδέρχεται⁴² еще в состоянии воскресить в нашем воображении общие черты картины древнего исполнения и создания эпической канти-

⁴⁰ Песни русского народа собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. / Записали слова Ф. Истомин, напевы Г. Дютш. СПб., 1894. С. 27, 133 и мн. др.

⁴¹ Шишмарев, однако, подчеркивает, что «со всей точностью факты эти выделить невозможно» (С. 46).

⁴² Гомер. Илиада. Гл. IX.

лены. Или переживания этой поры осмысливаются наново в эстетический прием, с помощью которого обрабатываются отдельные эпизоды, которые нужно осветить особенно ярко. Таковы старофранцузские «повторения», как характеризует их А. Н. Веселовский,⁴³ *couplets similaires*» (С. 47).

В. Ф. Шишмарев рассматривает прием коротких захватов и захватов-повторений, постепенно превращающихся в условную формулу, в так называемый *внутренний рефрен*.

Переживания древних способов исполнения песни далеко не всегда могут быть перенесены на аналогичные данные позднейшего времени. В качестве примера подобного прямого и достаточно рискованного переноса Шишмарев рассматривает объяснение русского песенного склада, сделанное С. Шафрановым. При этом Шишмарев отмечает как явление положительное учет Шафрановым мелодического критерия.⁴⁴

При всем том рассуждения Шафранова — это лишь объяснение одного неизвестного другим, которое не дает ответа на вопрос: почему повторяется мелодия (или ее часть) внутри строфы? Очевидно, перед нами, пишет Шишмарев, «два ряда параллельных явлений музыки и поэзии, взаимно объясняющих друг друга, если посмотреть на них пристальнее. К сожалению, для исторической мелодики сделано пока немного. Изложенные выше соображения относятся к живому амебейному исполнению. С течением времени с развитием личного или сольного в широком смысле этого слова начала исполнения живой антифонизм вырождался в простую дихорию, т. е., в сущности, наступал момент одиночного исполнения со всеми его характерными особенностями, коренным образом изменивший своеобразные черты амебейного стиля» (С. 54).

Все ритмические фигуры, известные при амебейном способе исполнения, сохраняются и при одиночном исполнении, но здесь они не столь ярко выражены. Развитие личного начала повлекло за собой упадок хорового. Хор, как утверждает Шишмарев, постепенно обращается «в музыкальное орудие», подчеркивающее сложность и длительность этого процесса. Шишмарев устанавливает логическим путем главнейшие рубежи этого процесса, однако оговаривает гипотетичность и все «недочеты теоретизма», неизбежные при подобных отвлечениях. Первоначально хор, по-видимому, был близок тексту песни: «Партия его является повторением, связанным, возможно, с внешним припевом древнего типа, т. е. с отрывочными восклицаниями или обрывками слов, повторением,

⁴³ *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм... С. 133–150.

⁴⁴ «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, то есть внутри той же самой строфы» (*Шафранов С. Н.* О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевом // ЖМНП. 1879. Ч. ССV. С. 183–184).

иногда, быть может, с некоторыми отменами пропетого запевалой, знающим лучше текст песни или умеющим лучше импровизировать; или же партия хора есть просто позднейшая модификация древнего рефрена чисто ритмического значения. В дальнейшем история развития припевов обоих типов окажется аналогичной, за исключением, разумеется, того случая, если древний припев застывал прежде времени: и тому, и другому предоставлена возможность развития, пока еще сильно в песне музыкально-ритмическое начало. Так или иначе припев представляет собою пока нечто живое, подвижное, ибо хор не утратил еще окончательно своего значения и центр тяжести интереса не перенес пока на запевалу» (С. 55).

Далее хор начинает лишь подпевать незначительными кусками, взятыми из текста, «подчеркивающими основную мысль или настроение, которые твердея постепенно обращаются в припев» (С. 57). Позднее припев мог оторваться от конкретного текста песни и развиваться уже «как самостоятельный элемент песни, насколько это возможно в узких рамках, которые были ему отведены. Связь с текстом песни ослабевала, и рефрен явился вторым параллельным текстом, доказывавшим общее положение, дорисовывавшим картину» (С. 58). Иногда рефрен, начинающий песню, дает ей основной аккорд, вводит в ее содержание. Припевы между отдельными строфами являются развитием песни, они распределяются «подчас причудливо в зависимости от содержания и характера песенного текста» (Там же). Запевом мог стать не только внешний, но и внутренний припев (захват). По мере того как брал верх «принцип личного исполнения песни, запев, не поддерживаемый более припевом, мог оставаться и развиваться далее, как нечто самостоятельное; так было и в эпических песнях; это один источник данной поэтической формы. Иногда, впрочем, эпические запевы, вроде известного широкого вступления в былину о Соловье Будимировиче, можно рассматривать и как результат самостоятельного развития базы психологического параллелизма,⁴⁵ претворенной по схеме запева» (С. 61).

Рассмотрение истории припева В. Ф. Шишмарев завершает указанием на комбинацию внутреннего и внешнего припевов в одной отдельно взятой песне, причем припев может быть вне строфы или же связывать между собой отдельные куплеты песни. Для решения вопроса относительно «инкорпорирования припева строфой» (постепенного включения рефрена в строфу), по мнению Шишмарева, необходимо считаться как с постоянным, так и с переменным рефреном, поскольку «один является в этом процессе кадром, который предстояло заполнить новым содержанием» (С. 63), другой же оказался параллельным текстом, который должен быть связан с содержанием строфы.

⁴⁵ Об этом в трудах А. Н. Веселовского: 1) Эпические повторения как хронологический момент; 2) Психологический параллелизм...

Подводя итог сказанному, В. Ф. Шишмарев еще раз подчеркивает, что основой рассмотренных им фигур песенного стиля должно считаться ритмическое начало, которое преобладало в песне с древнейших эпох и долго поддерживалось связанными с песней «кинетическими элементами действия, движения, пляски» (С. 63).

Принцип амебейного исполнения песни «особенно ярко сказался в развитии параллелизма, внутреннего припева и захвата, и, наоборот, момент исполнения простого, монодического в смысле одной исполняющей силы — в развитии внешнего припева» (Там же). Запев, развившийся в определенной степени самостоятельно как на почве внешнего, так и на основе внутреннего припевов, оказался тем звеном, которое связало историю обеих этих фигур песенного стиля. Заключительным моментом в истории развития внешнего припева В. Ф. Шишмарев считал момент поглощения его строфой, откуда и происходит «троичность схемы».

В русской науке в конце XIX в. и далее в XX в. были сделаны попытки объяснить происхождение словесных повторов в народной лирике. П. П. Сокальский объяснял 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».⁴⁶ С. Шафранов придерживался иной точки зрения и объяснял происхождение песенных повторов 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».⁴⁷ И несколько далее: «...повторения членов предложения прежде всего были отражением напевных повторов».⁴⁸ Если допустить, что песенные повторения действительно объясняются повторяемостью мелодии,⁴⁹ 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, писал Шишмарев, «мы находим у различных малокультурных народов <...> песни без слов и почти без мелодии, заключающиеся

⁴⁶ Сокальский П. П. Русская народная музыка великорусская и малорусская. С. 243.

⁴⁷ Шафранов С. О складе народно-русской песенной речи. С. 176.

⁴⁸ Там же. С. 82.

⁴⁹ Основания к тому есть, так как в протяжной песне мотив оказывается ведущим по отношению к тексту.

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» (С. 33). Это общее положение было раскрыто в дальнейшем 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».⁵⁰

Древнейшим принципом фольклора, одним из важнейших механизмов устного творчества, который поддерживает «определенную фольклорную эстетику», называет Е. М. Мелетинский повторяемость текста и мелодии.⁵¹

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».⁵² «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».⁵³ 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».⁵⁴ 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

⁵⁰ Сенкевич-Гудкова В. В. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (на материале песенной лирики кольских саамов) // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1960. Т. 5. С. 131.

⁵¹ Мелетинский Е. М. Эда и ранние формы эпоса. М., 1968. С. 19.

⁵² Шафранов С. О складе народно-русской песенной речи. С. 255.

⁵³ Там же. С. 50.

⁵⁴ Пропп В. Я. О русской народной лирической песне // Народные лирические песни. Л., 1961. С. 46.

слов и слогов».⁵⁵ Однако повторяемость словесного текста и мелодии для протяжной песни не одинаковы. Слова могут повторяться буквально, мелодия всегда повторяется в развитии.⁵⁶

Такова в общих чертах история вопроса. Нам осталось показать степень сохраняемости и пути дальнейшего развития рассмотренных поэтических форм на материале *поздней* народной поэзии.

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)⁵⁷ 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. (всего в песне 21 стих).

Соб.⁵⁸ т. 3, № 212

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,

⁵⁵ Земцовский И. Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., 1967. С. 45.

⁵⁶ 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: «Мелодии кольско-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).

⁵⁷ То, что Б. М. Эйхенбаум назвал мелодикой (Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922).

⁵⁸ Великорусские народные песни, собранные А. И. Соболевским. СПб., 1895–1902. Т. 1–7 (здесь и далее: Соб.).

а заранее данного в исходной теме. Речь идет о нагнетании, нарастании впечатления при сохранении общего тона, сразу данного настроения.⁵⁹ 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 построенные в значительной степени более ритмическое, чем смысловое. Следующие за ними три стиха, напротив, — объединение смысловое, рифма здесь исчезает, а ритм получает сбой. Он пропал бы и совсем, если бы не инерция уже созданного ритма. Смысловое единство (по вполне определенным причинам снегирь не может или не хочет взять в жены ни спернатку, ни чечотку, ни ворону и т. п.) определяет и одинаковое синтаксическое

⁵⁹ 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).

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, сразу исчезают и ставшая ненужной анафора, и связывающий образное развитие синтаксический повтор. Часто в песнях повтор синтаксической конструкции проясняет смысл, т. е. 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 выше цитированной песне — *Соб.*, т. 3, № 292 — формальный параллелизм относится к явлениям музыкальным. В. Ф. Шишмарев 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, анакрестически ввопивших новую музыкально-ритмическую фразу» (С. 33). Иначе рассматривает происхождение формального, или ритмического, параллелизма А. Н. Веселовский, который, напротив, видит в нем позднее⁶⁰ явление в истории

⁶⁰ Историческое объяснение такого существенного элемента в поэзии, как ритм, А. Н. Веселовский тоже находит в синкретизме первобытной поэзии, который понимается им как «сочетание ритмованных, оркестических движений с песней-музыкой и элементами слова» (*Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики. С. 200).

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».⁶¹ 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,
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 стороншке
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,

⁶¹ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм... С. 152.

дополнительной рядом с основной, т. е. 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» (С. 54). 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, запевоов явление сравнительно позднее, отвечающее той же стадии развития, которая вызвала также явление музыкального параллелизма, игру в рифму и созвучия, обобщило символы и разметало их в призрачных, настраивающих сочетаниях по всему песенному раздолью».⁶²

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.⁶³ 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, характерное для хороводной песни.⁶⁴ Эта связь осуществляется или прямым повторением в припеве последнего стиха строфы, или же, что бывает

⁶² Там же. С. 156.

⁶³ Там же.

⁶⁴ «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» (Пропт 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. Однако возможность ритмического происхождения симметричных построений справедливо отвергается И. Земцовским.

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!
 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 подчиненный, сохраняется в песне и после победы личного принципа в исполнении песни над хоровым и амебейным. 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, идентичный строфической анафоре, широко распространен в русской народной поэзии.

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» (С. 33). Симметричное построение внутри одной строфы представляет собой захват-повтор, т. е. 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 повторяю-

щий, всегда требует продолжения. Так рождается подхват при интонационной нетождественности словесного тождества. Буквальное же повторение стиха или группы стихов предшествовало образованию сокращенных захватов. В недостаточно точной записи, приведенной А. И. Соболевским, 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» (С. 51).

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». ⁶⁵ 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 любясь удавшимся выражением своего чувства, повторяет его, как говорится, на все лады, то есть выполняя разными мотивами той же мелодии». ⁶⁶ 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 вообще» (С. 54).

Итак, действие в песне может замедляться повторением. Это относится и к мелодическим ⁶⁷ и к поэтическим моментам, древним ⁶⁸ и новым явле-

⁶⁵ Шафранов С. О складе народно-русской песенной речи. С. 96.

⁶⁶ Там же. С. 94.

⁶⁷ 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» (Там же. С. 47).

⁶⁸ Микушев А. К. О внеобрядовых импровизациях (на материале трудовых импровизаций народа коми) // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1960. Т. 5. С. 154.

ниям 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, т. е. 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 становится лишней, сковывающей, 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 мшоная.

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, проделанное 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 тонули бы слова, и лишь иногда “выплывали” бы на поверхность словесные обломки».⁶⁹ 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,

⁶⁹ *Земцовский И.* Русская протяжная песня. С. 60.

Надоели вы, ночи, надоскучили,
Ах, надоскучили;
Со милым-то ли дружкой 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 лузах, во лузах,
Еще во лузах, зеленых лузах,
Выросла, выросла,
Вырастала трава шелковая,
Расцвели, расцвели,
Расцвели цветы лазоревые.

Соб., т. 2, № 299

Ах, да не вечерняя заря спотухала, заря спотухала,
Ах, спотухалась заря;
Ах, да полуночная звезда высоко ли, звезда высоко ли,
Ах, высоко звезда возшла.

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 повторы типа: иносказание и его раскрытие (загадка — разгадка, сон и его толкование). План иносказательный, т. е. 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) вопросов⁷⁰ имеет подчиненное значение. Вопросы 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 рспыхиваешь?
 Али ты, лучинушка, в печи не была,
 В печи не была, но высушена?
 — Я была в печи вчерашней ночи;
 Лютая свекровушка в печку лазила,
 Меня, горькую лучинушку, всеё залила.
 Девушки-подруженьки, ложитесь спать,
 Ложитесь спать, вам некого ждать!
 А мне, молодешенько, всю ночку не спать!
 Всю ночку 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

⁷⁰ Дело не только в буквальном совпадении начальной части вопроса, а в смысловой близости иносказания.

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 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, № 220). 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 оказывается, 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. Когда говорится о повторе, который объясняется хоровым способом исполнения песни, то имеется в виду 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,⁷¹ т. е. 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) дают (и это обязательно!) в третьем и четвертом стихах положительный и отрицательный эквиваленты. Вторая строфа: потешила матушку, прогневала свекровь; третья — соответственно потешила брата, прогневала 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.

⁷¹ Или счастливо-иронический. В песне *Соб.*, т. 3, № 539 жена отвергает подарки мужа так же, как и его любовь. Она «полюбила» его только тогда, когда он купил ей в подарок плетку.

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 житье 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 мои 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 мои 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 впечатление «длительности одного акта при смене развивающих его эпизодов». ⁷² 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.

⁷² *Веселовский А. Н.* Эпические повторения как хронологический момент. С. 98.

Перебор, перебор младым бабам:
Как тонкое полотно на стлице.
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 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, т. е. 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 буквальное словесное повтор, но не основной, а сопутствующей темы:

... раздевать, разболокать,
Опояску распоясывати,
Часты пуговики расстегивати,
Золоты плетки расхлестывати.

Более поздним по сравнению с хоровым является антифонический, или амебейный, способ исполнения песни.

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 дитячко!
 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 горячих слезах!
 Соб., т. 3, № 81

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 героя⁷³ 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 вдвоеешь,
 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 полотенце,
 В полотенце 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,
 Чаше лесу?» —
 — «Чаше лесу — часты звезды,
 Частые звезды».

и т. д.

Соб., т. 1, № 459

⁷³ В приведенном отрывке из песни вопрос имеет тройственное членение и построен на словесной и синтаксической анафоре.

Дву- и многоголосное 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».⁷⁴ Единоличный певец, усвоивший формы амебейного исполнения, свободно оперирует уже сложившимися приемами чередования вопросов и ответов. Ответ по-прежнему отталкивается 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 певцу 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.

Более поздний свободный диалог развивался уже на почве вопросно-ответной формы построения песни. Он был связан с импровизацией индивидуального певца, для которого вопросно-ответное чередование стало устоявшимся приемом, удобным для перевода повествовательно-монологической речи в сцену, подчеркивающую наиболее острые места сюжета. Особенно наглядно это может быть показано на примере лиро-

⁷⁴ Веселовский А. Н. Эпические повторения как хронологический момент. С. 114.

эпической песни, где сюжет ярко выражен.⁷⁵ Для песни лиро-эпического содержания главным является действие. Повтор 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.
Я на первом беру на мосте —
С коня седелко кованое,
А на другом беру на мосте —
Добра коня наступчива,
Я на третьем беру на мосте —
Самого добра молодца!»

В балладе сохранен прием амебейного пения, т. е. буквальный повтор, возникающий при отталкивании ответа от слов вопроса. Повторяется дословно ситуация, данная в экспозиции, но только неопределенное

⁷⁵ 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.

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 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 и пылает
У тебя, молодца, ретиво сердце».

Соб., т. 6, № 131⁷⁶

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:

⁷⁶ Внешний повтор все же существует — это буквальное повторение определенной формы обращения к каждому действующему лицу.

Привяжу я добра конюшка
 Ко сырому ко дубу,
 Ко девицы ко шатру,
 Ко девицы ко шатерышку,⁷⁷
 На шелковом 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 нагнетание деталей оттягивало следующее сообщение, которое является всегда более значительным, чем первое. Затянутая подготовка основного содержания⁷⁸ 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

⁷⁷ 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, где оно было обязательно для перехода к новому ситуативному звену.

⁷⁸ Замедление действия объясняется уже моментами смысловыми, а не музыкальными.

Эпический стиль — это стиль описывающий, а описание связано с последовательностью перечисления. Перечисление строится как последовательная завершенность действия, 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

Перечисляемые понятия или действия нанизываются одно на другое, а однотипность перечисления поддерживается анафорой, что вполне естественно, так как анафора связана с нарастанием настроения, а «аффект ширится в описаниях».⁷⁹

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:

⁷⁹ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм... С. 177.

Я возьму-то себе в руки топорочок,
 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,⁸⁰ как мы уже видели в песне № 198 (*Соб.*, т. 1).

И наконец, последнее, нужно сказать о том, что эпический стиль является стилем систематизирующим. Здесь речь должна идти о повторе-утроении, которое связано 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».⁸¹

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

⁸⁰ Хотя это и не обязательно, см., например: *Соб.*, т. 1, № 98; т. 5, № 367 и др.

⁸¹ *Пропт В. Я.* Фольклор и действительность // Русская литература. 1963. № 3. С. 70.

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 сторон 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.

Отмеченный как генетическая основа лирики принцип повторяемости в области песенного текста продолжает оставаться основным композиционным приемом, 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 древними формами исполнения песни, как хоризм и амебейность.

Литература:

Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 133.

Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 200–380.

Веселовский А. Н. Эпические повторения как хронологический момент // *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 93–124.

Гомер. Илиада. Гл. IX.

Жирмунский В. М. Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского // *Русская литература.* 1959. № 2. С. 180.

Земцовский И. Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., 1967.

Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930.

Материалы для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1890. Ч. X. С. 69 и др.

- Мелетинский Е. М.* Эдда и ранние формы эпоса. М., 1968. С. 19.
- Микушев А. К.* О внеобрядовых импровизациях (на материале трудовых импровизаций народа коми) // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1960. Т. 5. С. 146–156.
- Песни русского народа собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. / Записали слова Ф. Истомин, напевы Г. Дютш. СПб., 1894.
- Протт В. Я.* О русской народной лирической песне // Народные лирические песни. Л., 1961. С. 46.
- Протт В. Я.* Фольклор и действительность // Русская литература. 1963. № 3. С. 70.
- Сенкевич-Гудкова В. В.* Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (на материале песенной лирики кольских саамов) // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1960. Т. 5. С. 131.
- Соболевский А. И.* Великорусские народные песни / Изд. проф. А. И. Соболевским. СПб., 1895–1902. Т. 1–7.
- 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.
- Шафранов С. Н.* О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевом // ЖМНП, 1879. Ч. CCV. С. 183–184.
- Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч. СПб., 1901–1902. Т. IV. С. 88.
- Шишмарев В. Ф.* Александр Николаевич Веселовский // Известия АН СССР. Отделение общественных наук. 1938. № 4. С. 34.
- Шишмарев В. Ф.* История итальянской литературы и итальянского языка. Л., 1972. С. 284–335.
- Шишмарев В. Ф.* Этюды по истории поэтического стиля и форм // *Шишмарев В. Ф.* Французская литература. Избранные статьи. М.; Л., 1965. С. 15–177.
- Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922.
- Bücher K.* Arbeit und Rhythmus. Leipzig; Berlin, 1909.
- Geijer E.* Nyupplaga of Bergstmöm och Hoijer. Geijer's och Afzelius, Svenska folkvisor. II. Stokholm, 1880.
- Geijer E.* Om ankvädet i de gamba skandinaviska visorna. Stokholm, 1817.
- Groose E.* Die Anfänge der Kunst. Freiberg in Berlin; Leipzig, 1894.
- Gross K.* Die Spiele der Menschen. Jena, 1899.
- Gross K.* Die Spiele der Thiere. Jena, 1896.
- Jeanroy A.* Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Paris, 1889. S. 103–105.
- Lazarus M.* Ueber die Reize des Spiels. Berlin, 1883. S. 48.
- Meyer R. M.* Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben. Quellen und Forschungen. Berlin, 1889.
- Meyer R. M.* Die Formen des Refrains. Leipzig, 1898. Bd V. H. 1.

Meyer R. M. Über den Refrain // Zeitschrift für die vergleichende Litteraturwissenschaft. Leipzig, 1886. Bd I. H. 1.

Noreen A. Spridde Studier. Om tavgalor. Stockholm, 1895. S. 54.

Paris G. Les origines de la poésie lyrique en France // Journal de Savant. 1892. N 6. S. 412–413.

Spencer H. Principien der Psychologie. Stuttgart, 1886. Bd II. § 533, 534, 540.

Аннотация: Статья В. И. Ереминой посвящена истории исследований поэтического стиля и форм фольклора в работах А. Н. Веселовского и его ближайшего ученика В. Ф. Шишмарева. Древнейшим принципом фольклора, одним из важнейших механизмов устного творчества, который поддерживает «определенную фольклорную эстетику», является повторяемость текста и мелодии. Автор статьи анализирует интерпретацию этого явления в разностадиальных слоях народно-песенной лирики. Особое значение придается вопросу о соотношении текста и напева.

Ключевые слова: А. Н. Веселовский, В. Ф. Шишмарев, элементы поэтического стиля, форма в лирической песне.

V. I. Eremina (St. Petersburg). From the history of poetic styles and forms.

The article by V. I. Eremina describes the history of folklore poetic styles and forms studies in the works of A. N. Veselovsky and his scientific follower V. F. Shishmaref. The ancient principle of folklore, one of the most important mechanisms of oral tradition, which supports «the certain folk aesthetics», is the repeatability of a text and a melody. The author analyzes the interpretation of this phenomenon in multi-layers of the folk song lyrics. Special attention is paid to the question of the relationship between a text and a melody.

Keywords: A. N. Veselovsky, V. F. Shishmaref, elements of poetic style, the form of a lyric song.

References:

Bücher K. Arbeit und Rhythmus. Leipzig; Berlin, 1909.

Ejhenbaum B. Melodika russkogo liricheskogo stiha. Pg., 1922.

Geijer E. Nyupplaga of Bergstmöm och Hoijer. Geijer's och Afzelius, Svenska folkvisor. II. Stokholm, 1880.

Geijer E. Om ankvädet i de gamba skandinaviska visorna. Stokholm, 1817.

Gomer. Iliada. Gl. IX.

Groose E. Die Anfänge der Kunst. Freiberg in Berlin; Leipzig, 1894.

Gross K. Die Spiele der Menschen. Jena, 1899.

Gross K. Die Spiele der Thiere. Jena, 1896.

Jeanroy A. Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Paris, 1889. S. 103–105.

- Lazarus M.* Ueber die Reize des Spiels. Berlin, 1883. S. 48.
- Levi-Brjul' L.* Pervobytnoe myshlenie. M., 1930.
- Materialy dlja opisanija mestnostej i plemen Kavkaza. Tiflis, 1890. Ch. X. S. 69 i dr.
- Meletinskij E. M.* Edda i rannije formy eposa. M., 1968. S. 19.
- Meyer R. M.* Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben. Quellen und Forschungen. Berlin, 1889.
- Meyer R. M.* Die Formen des Refrains. Leipzig, 1898. Bd V. H. 1.
- Meyer R. M.* Über den Refrain // Zeitschrift für die vergleichende Litteraturwissenschaft. Leipzig, 1886. Bd I. H. 1.
- Mikushev A. K.* O vneobrjadovyh improvizacijah (na materiale trudovyh improvizacij naroda komi) // Russkij fol'klor: Materialy i issledovanija. M.; L., 1960. T. 5. S. 146–156.
- Noreen A.* Spridde Studier. Om tavgalgie. Stokholm, 1895. S. 54.
- Paris G.* Les origins de la poésie lyrique en France // Journal de Savant. 1892. N 6. S. 412–413.
- Pesni russkogo naroda sobrany v gubernijah Arhangel'skoj i Oloneckoj v 1886 g. / Zapisali slova F. Istomin, napevy G. Djutsh, SPb., 1894.
- Propp V. Ja.* Fol'klor i dejstvitel'nost' // Rusckaja literatura. 1963. N 3. S. 70.
- Propp V. Ja.* O russkoj narodnoj liricheskoj pesne // Narodnye liricheskie pesni. L., 1961. S. 46.
- Senkevich-Gudkova V. V.* Elementy improvizacii i tradicionnosti na rannej stadii razvitiija fol'klora (na materiale pesennoj liriki kol'skih saamov) // Russkij fol'klor: Materialy i issledovanija. M.; L., 1960. T. 5. S. 131.
- Shafranov S. N.* O sklade narodno-russkoj pesennoj rechi, rassmatrivaemoj v svjazi s napevom // Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshhenija, 1879. Ch. CCV. C. 183–184.
- Shiller F.* Pis'ma ob esteticheskom vospitanii cheloveka // Sobr. soch. SPb., 1901–1902. T. IV. S. 88.
- Shishmarev V. F.* Aleksandr Nikolaevich Veselovskij // Izvestija AN SSSR. Otdelenie obshhestvennyh nauk. 1938. N 4. S. 34.
- Shishmarev V. F.* Istorija ital'janskoj literatury i ital'janskogo jazyka. L., 1972. S. 284–335.
- Shishmarev V. F.* Etjudy po istorii poeticheskogo stila i form // *Shishmarev V. F.* Francuzskaja literatura. Izbrannye stat'i. M.; L., 1965. S. 15–177.
- Sobolevskij A. I.* Velikorusskie narodnye pesni / Izd. prof. A. I. Sobolevskim. SPb., 1895–1902. T. 1–7.
- Sokal'skij P. P.* Russkaja narodnaja muzyka velikorusskaja i malorusskaja v ee stroenii melodicheskom i ritmicheskom i otlichie ee ot osnov sovremennoj garmonicheskoj muzyki. Har'kov, 1888.
- Spencer H.* Principien der Psychologie. Stuttgart, 1886. Bd II. § 533, 534, 540.
- Veselovskij A. N.* Epicheskie povtorenija kak hronologicheskij moment // *Veselovskij A. N.* Istoricheskaja poetika. L., 1940. S. 93–124.

Veselovskij A. N. Psihologičeskij paralelizm i ego formy v otrazhenii poetičeskogo stilja // Veselovskij A. N. Istoricheskaja poetika. L., 1940. S. 133.

Veselovskij A. N. Tri glavy iz istoričeskoi poetiki // Veselovskij A. N. Istoricheskaja poetika. L., 1940. S. 200–380.

Zemcovskij I. Russkaja protjazhnaja pesnja. Opyt issledovanija. L., 1967.

Zhirmunskij V. M. Neizdannaja glava iz «Istoricheskoi poetiki» A. N. Veselovskogo // Russkaja literatura. 1959. N 2. S. 180.