С. Г. Лазутин  
Поэтика русского фольклора  
Учеб. пособие для студентов филологических специальностей

**1**

**СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ**

|  |
| --- |
| **Композиция русской народной лирической песни**  Традиционные народные лирические песни очень своеобразны как по содержанию, так и по художественной форме.  При определении особенностей содержания народных лирических песен следует иметь в виду то, что мы имеем дело с лирическим родом поэзии, который по принципам художественного освоения действительности существенно отличается от эпического рода поэзии. Если в эпосе главное место занимают отражаемые в образах явления и факты действительности (примером могут служить рассмотренные ранее сказки и былины), то в лирике основное значение имеет выражение того или иного отношения к различным жизненным явлениям и фактам, передача тех мыслей, чувств и настроений, которые они вызывают. «Эпическая поэзия,—писал Белинский, — употребляет образы и картины для выражения образов и картин, в природе находящихся; лирическая поэзия употребляет образы и картины для выражения безобразного и бесформенного *чувства,* составляющего внутреннюю сущность человеческой природы» [[1]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w1). «Одни поэты, — отмечал Добролюбов, — преимущественно умеют хорошо рассказать происшествия, случающиеся в жизни. Это называется *эпической,* или повествовательной поэзией... Другие особенно хорошо могут изображать предметы и передавать то чувство, то впечатление, которое эти предметы возбуждают в душе. Это поэзия лирическая...» [[2]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w2).  Сказанное о лирике вообще, конечно с учетом специфики, распространяется и на народную лирику, на традиционные лирические песни. Основное назначение народных лирических песен — выражать мысли, чувства и настроения народа. На эту особенность их содержания неоднократно указывали замечательные русские писатели и критики. Так, по определению Добролюбова, в народных лирических песнях «выражается внутреннее чувство, возбужденное явлениями обыкновенной жизни» [[3]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w3). Радищев видел в народных песнях «образование души нашего народа», «скорбь душевную» [[4]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w4), Пушкин — «разгулье удалое» и «сердечную тоску» [[5]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w5). По меткому выражению Герцена, в народных песнях получили свое ярчайшее выражение «все поэтические начала, бродившие в душе русского народа» [[6]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w6).  Однако следует подчеркнуть, что все эти мысли и чувства выражаются в народных песнях не отвлеченно, а художественно конкретно, выступают как раздумья и переживания живых человеческих личностей, конкретных лирических героев.  Лирический герой народной песни — это всегда простой человек, человек труда: крестьянин, крестьянка, солдат, ямщик, бурлак, повстанец — «удалой разбойник». Именно их глазами, их умом и сердцем воспринимается в песне жизнь, именно они дают различным явлениям семейной или общественной жизни ту или иную идейно-эмоциональную оценку. Их мысли и чувства составляют главное содержание народной лирики.  Жанровыми особенностями содержания [[7]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w7) всецело обусловлена специфика художественной формы русской народной лирической песни, и прежде всего ее композиция, основное назначение которой состоит в том, чтобы как можно глубже выразить то или иное идейно-эмоциональное содержание, как можно правдивее и ярче передать мысли и чувства ее лирических героев. И надо сказать, что народная лирическая песня разработала композицию, великолепно выполняющую эти функции.  При рассмотрении построения традиционной лирической песни необходимо строго различать такие понятия, как ее композиционные формы, и те приемы и принципы, которыми эти формы создаются. К сожалению, эти понятия часто не разграничиваются. Остановимся вначале на характеристике различных композиционных форм народной лирической песни.  Простейшей и довольно распространенной формой композиции традиционной лирической песни является форма монолога. Песня-монолог более всего соответствует лирическому роду поэзии, она представляет собой самый естественный способ прямого, так сказать, непосредственного выражения мыслей и чувств лирического героя. Это размышления лирического героя, излияние своих чувств девушки к милому или, наоборот, его к ней, горький плач крестьянки, выданной за нелюбимого, или жалобы молодца на «худую жену», размышления бурлака о своей судьбе или воспоминания ямщика о родине и т. д. Вот пример песни-монолога, в котором говорится о тоске девушки:  Ты, молоденькой, молодчик молодой,  Моему сердцу на свете дорогой!  Ты не стой, не дожидайся, милый мой!  Уж и так-то мне тошнёхонько житьё,  Уж и так-то мне грустнёхонько, младой:  Не велят-то на крылечке мне стоять,  Не велят-то мне оттуда тебя ждать,  Я пойду, с горя, в зеленый сад гулять,  Посмотрю ли я на милого дружка,  Хоть на время облегчу свою тоску [[8]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w8).  Такую же композицию имеет песня «Сторона-ль ты моя, сторонушка», в которой выражаются грустные размышления о своей горькой участи солдата [[9]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w9).  Приведенные песни-монологи начинаются обычно с обращений: к людям (матери, отцу, милому и т. д.), к родной сторонке или различным явлениям природы: утренней заре, темной ноченьке, буйному ветру и т. д. Широкое использование обращений в лирических песнях, посредством которых повышается эмоциональная выразительность передаваемых чувств и мыслей, обусловлено их жанровыми особенностями.  Другой, менее распространенной композиционной формой традиционной лирической песни является форма диалога. Особенно широкое применение диалогическая композиция получила в хороводных лирических песнях, что обусловлено характером их исполнения в связи с определенными игровыми действиями. Ярким примером ее является известная хороводная песня «А мы просо сеяли».  Однако диалогическая композиция иногда встречается также в голосовых любовных и семейно-бытовых песнях. Все содержание в этих песнях выражается в форме разговора девушки со своим милым, подругами, родителями или выданной замуж крестьянки — с мужем, свекром, своими родителями, молодца — с возлюбленной, мужа — с женой и т. д. Вот как построена песня «Ах ты, да душечка, добрый молодец».  — Ах ты, да душечка, добрый молодец,  Удалая твоя головушка,  Что умильныя твои ясны очи!  Ты куды, мой свет, снаряжаешься,  Во которую дальну сторону,  Во которую незнакомую,  Во Казань город, или в Астрахань,  Или в Новгород, или в Петербург,  Иль во матушку в каменну Москву?  Ты возьми, возьми меня с собой,  Назови меня родной сестрой,  Или душечкой молодой женой!  — Ах ты, глупая красна девица,  Неразумная твоя головушка!  И рад бы тебя взять с собой:  Про меня там люди ведают,  Да что нет у меня родной сестры,  Нет ни душечки молодой жены;  Лишь одна у меня матушка,  Да и то уже старешенька [[10]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w10).  В приведенной песне и речь первого, и речь второго героев одинаково значимы в раскрытии содержания.  Однако в большинстве песен диалогической композиции составляющие ее части далеко не равнозначны; при этом наблюдается такая закономерность: речь первого героя имеет второстепенную, подчиненную роль (это, как правило, один или несколько вопросов), а речь второго героя выражает основное содержание песни. Именно этот второй персонаж и является лирическим героем песни, как в песне «Ах, где ты, голубь, был?» (Киреевский, № 2635).  Диалогическая форма композиции значительно усиливает драматизм выражаемого песней лирического содержания, способствует более яркой передаче мыслей и чувств лирического героя.  По определению Г. Н. Поспелова, произведения, включающие в себя повествование (сюжет), являются лирическими только в том случае, если они отвечают особым требованиям. «Требования эти таковы: во-первых, сюжет, раскрывающий конфликтные действия персонажей, должен быть очень неразвитым (с небольшим количеством слабо развитых эпизодов), а отсюда и все произведение должно быть довольно коротким; во-вторых, художественная речь, воспроизводящая неразвитый сюжет произведения, должна быть эмоционально-экспрессивной, т. е. в своем интонационном строе — ритмической, стихотворной; в-третьих, и это особенно важно, образы произведения должны иметь в своей предметности иносказательное, символическое значение» [[11]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w11).  Всем этим требованиям отвечают народные повествовательные лирические песни. Повествовательные (сюжетные) песни составляют третью форму. Приведем пример.  Девушка лесом шла,  Красавица темным шла,  Своего дружка не нашла,  Показалось девушке:  Во лесу листья шумят,  Белая березынька  К сырой земли клонится.  На эту березоньку  Слеталися пташешки:  Соловей с кукушкою;  Кукует кукушечка  По своем теплом гнезду,  Горюет горюшечка  По своему она горю.  (Киреевский, № 1929).  В этой песне сюжет настолько слабо развит, что его лишь условно можно считать таковым. Это просто небольшая сюжетная ситуация, с помощью которой введены в песню символические образы, передающие ее лирическое содержание: шумящие в лесу листья, клонящаяся к земле березонька, соловей и кукушечка — символы печали, несчастной любви девушки.  Еще одну форму песен представляют собой песни-описания, где все эмоционально-лирическое содержание, как правило, выражается символическими образами. В приводимой ниже песне-описании грустное настроение передается образами тумана, который с моря подымается, и красного солнышка, которое опустилось за темные леса, закатилось за быстрые реки.  Ах, не пыль в поле запылилась,  Не туман с моря подымается:  Заря бела, день заниматся.  Красное солнышко высоко взошло,  Высоко взошло, далеко светло,  Высоко взошло, опустилося,  Опустилося, закатилося,  Закатилося за темные леса,  За темны леса, за дремучей,  За быстры реки текучей.  Все солдатушки в строю стоят,  Во строю стоят, по ружью держут,  По ружью держут по турецкому,  По турецкому, по немецкому.  А все девушки за гульбой пошли,  За гульбой пошли за темны леса,  За темны леса, за дремучей,  За быстры реки, за текучей.  (Киреевский, № 2654)  Перечисленные композиционные формы народной лирики — монологи, диалоги, повествования и описания — встречаются довольно широко (особенно песни-монологи). Однако следует отметить, что все же чаще всего употребляются не в чистом виде, а во взаимосвязи. Так, например, в песню-монолог одного героя может проникать диалог других героев (Киреевский, № 2316, 2631). Песня может в себя включать и повествование, и описание (Киреевский, № 1875).  Взаимосвязь и взаимопроникновение различных композиционных форм в народной лирике объясняются особенностями ее содержания.  В народных лирических песнях вместе с богатством выражаемых мыслей и чувств довольно ярко изображаются и те жизненные обстоятельства, всевозможные сюжетно-описательные ситуации, которые их вызвали. Это отразилось и на особенностях композиции народных лирических песен.  Подавляющее большинство традиционных лирических песен имеет следующую композиционную форму: в начале в них идет описательно-повествовательная часть, а затем следует часть, содержащая монолог или диалог героев. Вот пример такой двухчастной композиции:  Как у ключика у гремучего,  У колодезя у студеного  Добрый молодец сам коня поил,  Красна девица воду черпала;  Почерпнув, ведра поставила,  Как поставивши, призадумалась,  Призадумавшись, заплакала,  А заплакавши, слово молвила:  «Хорошо тому жить на свете,  У кого как есть отец и мать,  И отец, и мать, и брат-сестра,  Ах, брат-сестра, что и род-племя!  У меня ль, у красной девицы,  Ни отца нету, ни матери,  Как ни брата, ни родной сестры,  Ни роду, ни племени,  Ни того ли-то мила друга,  Как мила друга, полюбовника!  (Соболевский, т. 2, № 1)  В приведенной песне после описательно-повествовательной части следует монолог. В других песнях за описательно-повествовательной частью следует не монолог, а диалог (см., напр., Киреевский, № 1258, 1270, 1337).  Следует подчеркнуть, что в песнях композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог или диалог» основное значение имеют монологи и диалоги. Именно в них выражаются мысли и переживания лирических героев.  Подобная композиционная форма как нельзя лучше отвечала характеру содержания традиционных лирических песен. Замечательной особенностью народной лирической песни является то, что она необыкновенно тесно связана с жизнью народа. За каждым ее лирическим героем, его мыслями и чувствами, как правило, встает большая жизненная тема, отчетливо проступают характерные черты и приметы народной жизни. В подобных традиционных песнях мы всегда видим и те обстоятельства, те жизненные факты и явления, которые вызвали эти переживания героев. Их мысли и чувства народная песня всегда стремится передать не в отвлеченной форме, а наглядно, в связи с конкретными жизненными обстоятельствами. Лирическое содержание песни выражается не только в форме прямых высказываний ее героев, но в известной степени также и путем показа их поступков, создания определенных бытовых и пейзажных картин.  Мы рассмотрели основные композиционные формы традиционных лирических песен, выделили такие, как монолог, диалог, описание, повествование, и форму схемы «описательно-повествовательная часть плюс монолог (или диалог)».  Каковы же те приемы и принципы, посредством которых создаются эти композиционные формы?  Иногда песни начинаются запевом. Однако запевы лирических песен по своим функциям и значению отличаются от рассмотренных нами ранее сказочных присказок и былинных запевов. Присказка и былинный запев не связаны с конкретным сюжетным содержанием произведения, их назначение — настроить слушателя на определенный лад: присказка настраивает на восприятие занимательного, удивительного повествования, а былинный зачин говорит о важности, значительности и масштабности события, о котором будет рассказано в былине. Напротив, запев лирической песни самым тесным образом связан с конкретным содержанием песни, в нем кратко выражается сюжетно-эмоциональная суть песни. Так, например, одна лирическая песня открывается таким запевом:  Что цвели-то, цвели, цвели в поле цветики,  Цвели да поблекли;  Что любил-то, любил, любил парень девицу,  Любил да покинул.  (Соболевский, 5, № 595)  И далее содержание этого запева детализируется в песне композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс диалог». В песне вначале рассказывается о том, что, покидая девушку, парень над ней «насмеялся», на глазах у всех .сорвал с нее «шелковый платочек», «зажал парень у красной девицы золот перстенечек». Девица ходит по городу и нанимает писаря написать жалобу на молодца. Жалоба девицы и ответ на нее губернатора — композиционно выполняют функции диалога.  Другая песня открывается запевом:  Не свивайся, не свивайся, трава, с повеликой!  Не свыкайся, не свыкайся, молодец, с девицей!  Хорошо было свыкаться, тошно расставаться.  (Соболевский, 5, № 633)  И далее идет песня формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог», в которой детализируется содержание приведенного запева. Краткое содержание песни таково. В чистом поле стоит березушка. Возле нее стоят молодец и девушка. Песня заканчивается монологом молодца, который начинается словами: «Не плачь, девка, не плачь, красна, не плачь, расканалья!»  Особенностью лирических песен является то, что в них довольно широко употребляется прием единоначатия. Так, песни-монологи, различные по своему конкретному содержанию, но близкие по своей эмоциональной тональности, начинаются с обращения к подружкам: «Кумушки-голубушки, подружки мои» (Соболевский, 2, № 269; 434; 5, № 91, 93); к соловью: «Соловей мой, соловей» или «Соловей мой, соловеюшко» (Соболевский, 2, № 128-131; 3, № 141, 142; 4, № 164, 676; 5 — № 132; 6 — № 209, 468); к ноченьке: «Ах, ты ноченька, ночка темная» (Соболевский, 2, № 233, 462; 5, № 196, 253, 359; 6, № 428); к ветрам: «Вы не дуйте, буйные ветры» (Соболевский, 2, № 96; 3, № 818; 5, № 496; 6, № 133, 267); «Ветры мои, ветерочки» (Соболевский, 3, № 163, 394; 6, № 24).  Встречаются единоначатия и в песнях композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог (или диалог)». Например, многие такие различные по своему содержанию песни начинаются строками «Из-за лесу, лесу темного» (Соболевский, 1, № 198, 349, 372; 2, № 158, 202, 203, 218, 481; 3, № 50-56; 6, № 89, 126, 215, 325, 430); «По морю, морю синему» (Соболевский, 2, № 244-257; 3, № 202, 326; 6, № 275); «На заре было на утренней» (Соболевский, 3, № 413-415, 418; 6, № 292-294, 475).  Перейдем теперь к рассмотрению приемов и принципов внутренней композиционной организации народных лирических песен, и прежде всего остановимся на вопросе их сюжетности.  В нашей учебной и научной литературе неоднократно отмечалось, что народная лирика более сюжетна, чем лирика литературная. Если литературные лирические произведения, как правило, бессюжетны, то основная масса лирических песен имеет сюжет. Так, например, Т. М. Акимова считает, что «в народной лирической песне сюжет всегда есть, как бы он ни был мал и слаборазвит» [[12]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w12).  С этим утверждением нельзя никак согласиться по двумя причинам. Во-первых, значительное число народных лирических песен не имеет никакой повествовательности. И, во-вторых, повествовательность большинства песен не может быть названа сюжетом. Если мы возьмем какую-нибудь типичную лирическую песню и сравним ее, например, со сказкой или былиной, то убедимся в том, что их повествовательность очень различна. В сказке и в былине повествование всегда образует сюжет, в котором отражаются какие-то события или действия и который, как правило, имеет свою завязку, кульминацию и развязку. Ничего этого нет в лирической песне. В основе повествования лирической песни, как правило, лежит какой-нибудь один небольшой эпизод, в котором почти невозможно нащупать обязательные элементы эпического сюжета — завязку, кульминацию и развязку. Применительно к народной лирической песне, пожалуй, было бы точнее говорить не о сюжетах, а о сюжетных ситуациях или о повествовательности.  Отличен сюжет (точнее — повествовательность) лирической песни от сказочного или былинного сюжета и по своим идейно-художественным функциям. Если в сказках и былинах сюжет является главным средством создания их образов, именно через него и раскрывается основное содержание этих эпических жанров, то в лирической песне те или иные сюжетные ситуации чаще всего являются лишь поводом для выражения определенных мыслей и чувств.  Л. И. Тимофеев, характеризуя специфику лирического рода поэзии, пишет: «В отличие от эпоса и драмы, лирика не связана с сюжетностью, как конструктивным признаком, хотя не исключает в частных случаях простейшей сюжетной организации, пунктирно намеченной событийной линии. Естественно, что развитие переживания предполагает в ряде случаев наличие известной временной канвы (напр., у Пушкина «шли годы...» в стих. «Я помню чудное мгновенье», у Блока «Летели дни...» в стих. «О доблестях, о подвигах, о славе»), что иногда называют лирическим сюжетом, но очевидно, что здесь речь идет не столько о сюжете, сколько о композиционной организации, развитии переживания путем контрастов, нарастания, повторений, параллелизмов и др. приемов» [[13]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w13).  Все сказанное Л. И. Тимофеевым о лирическом роде поэзии и проиллюстрированное литературными примерами, полностью распространяется и на народную лирику. В отличие от сказок и былин сюжет в народных лирических песнях не является главным, определяющим, конструктивным элементом композиции. Наоборот, он сам зависит от других элементов композиции, имеет подчиненную роль. Это относится и к выделенной нами такой композиционной форме, как повествование. В этих песнях основное лирическое содержание выражается посредством включенных в них различных символических образов.  Итак, о сюжете традиционных лирических песен можно говорить только условно. В них, как правило, нет сюжета в том смысле и значении, которые мы вкладываем в этот термин применительно к эпическим произведениям (например, сказкам и былинам). Однако если мы не можем говорить о сюжете лирических песен, то мы можем и должны говорить о своеобразной повествовательности, которую мы находим почти в каждой народной лирической песне.  Прежде всего речь идет о так называемых песнях-повествованиях. Элементы повествовательности обнаруживаются нами и в песнях композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог (или диалог)». Элементами повествования в той или иной степени бывают пронизаны песни-монологи и песни-диалоги [[14]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w14). Особенно большое развитие повествовательность иногда получает в песнях-монологах. Примером может служить известная песня «Ох ты, горе-тоска-печаль» [[15]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w15).  Однако при этом следует подчеркнуть, что повествование, как в указанных, так и во всех других лирических песнях, выполняет функцию не эпическую, а лирическую. Его назначение не в том, чтобы нарисовать какую-то картину-событие, через описание тех или иных действий и поступков охарактеризовать образ, а в том, чтобы повествовательно выразить те или иные чувства лирического героя. Это не эпическая, а лирическая повествовательность.  Таким образом, элементы повествования имеют немаловажное значение для передачи содержания в народных лирических песнях. Однако главная роль при этом принадлежит другим композиционным принципам и приемам.  Каковы же эти приемы и принципы внутренней организации народных лирических песен, которые определяют их жанровую специфику?  В. И. Еремина в статье «Повтор как основа построения лирической песни» [[16]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w16) убедительно доказала, что принцип повтора является важнейшим в композиции традиционной народной лирической песни. Этот принцип всецело и вполне согласуется с особенностями ее синтаксиса и мелодической структуры.  Наиболее отчетливо композиционный принцип повтора проявляется в хороводных песнях, где он поддерживается повторением определенных действий, хороводных движений. Примером может служить песня «Улица узкая, хоровод большой». Песня начинается строфой:  Улица узкая, хоровод большой,  Разодвинься, когда я, млада, разыгралась!  Я потешила батюшку родного,  Прогневала свекора лютого.  (Соболевский, 2, № 572)  Затем эта строфа в песне повторяется четырежды с той лишь разницей, что вместо батюшки и свекра во второй строфе упоминаются «родная матушка» и «свекровь лютая», в третьей — «брат родной» и «деверь лютый», в четвертой — «сестра родная» и «золовка лютая» и, наконец, в пятой, последней — «друг милый» и «муж постылый».  Принцип повтора наблюдается и в протяжных лирических песнях. Однако он здесь выражен менее отчетливо: здесь почти нет лексико-стилистических совпадений, а наблюдается лишь повтор тем и ситуаций. См., напр., песню «Во горах было, во горах, во горах высоких» (Соболевский, 1, № 410).  Повторяться могут не только отдельные картины песен, но и последовательность образов внутри этих картин. Так, в песне «Как доселева у нас, братцы, через темный лес» вначале сообщается о том, что на «широкой дороженьке» лежит убитый «удалой добрый молодец», а затем говорится:  Прилетели к добру молодцу три ласточки;  Из них первая садилась на буйной его голове,  А другая-то садилась на белой его груди,  Ах, как третья садилась на скорых его ногах.  Что как первая-то пташка — родна матушка,  А другая-то пташечка — то мила сестра,  Ах, как третья-то пташечка — молода жена.  Они взяли мертво тело за белы руки,  Понесли они то тело во высокий терем...  Его матушка плачет — что река льется,  А родная сестра плачет — как ручьи текут,  Молода жена плачет — как роса падет;  Когда солнышко взойдет, — росу высушит;  Как замуж она пойдет, то забудет его...  (Соболевский, 1, № 358)  В приведенной песне отмечается повтор не только композиционный, но и синтаксический:  Его матушка плачет — что река льется,  А родная сестра плачет — как ручьи текут,  Молода жена плачет — как роса падет.  Одной из композиционных форм повтора в широком смысле этого слова является открытый А. Н. Веселовским поэтический параллелизм. Широкое применение принципа композиционного параллелизма в традиционной лирической песне обусловлено спецификой ее содержания, наличием в ней, с одной стороны, образов символических, из мира природы и, с другой — образов реальных, человеческих. В песнях, построенных по принципу параллелизма, всегда наблюдается такая закономерная последовательность: вначале дается природная, символическая картина, а затем следует картина-образ из человеческой жизни. Вместе взятые, эти две картины представляют собой в идейно-эмоциональном и художественном отношениях нечто целое, но по своему значению они далеко не равноценны. Об этом А. Н. Веселовский писал: «Общая схема психологической параллели нам известна: сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием» [[17]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w17).  В песнях, построенных по принципу параллелизма, первая, символическая, картина всегда выполняет функции своеобразного эмоционального вступления. Она создает определенное настроение и в общих чертах намекает на «человеческое» содержание песни. Во второй, «человеческой», картине раскрывается основное жизненное содержание песни, выражаются конкретные чувства и мысли того или иного лирического героя. По тонкому наблюдению Гоголя, природные картины песни, заключенные в ее первой, символической, параллели, не имеют какого-либо самостоятельного значения, а способствуют лишь усилению эмоциональной выразительности ее второй параллели, служат «для того только, чтобы сильнее выразить чувства души, и потому явления природы послушно влекутся у них за явлениями чувства» [[18]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w18).  Принцип композиционного параллелизма используется во всех отмеченных нами выше формах традиционной лирической песни. Вот пример песни-монолога, построенной на основе образного параллелизма:  Ты мой сизенький, мой беленькой голубчик,  Ты к чему рано с тепла гнездышка слетаешь,  На ково ты меня голубушку покидаешь,  Али я тебе, голубчик мой, не по мысли,  Не по твоему голубиному воркованью.  Ах ты, душичка, удалинькой молодчик,  Ты куда от меня, красной девицы, отъезжаешь!  На ново ты меня, красну девицу, покидаешь,  Али я тебе, мой милой друг, не по мысли,  Не по твоему молодецкому обычью [[19]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w19).  Примером песни-диалога, построенной на основе принципа образного параллелизма, является песня «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь?» [[20]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w20).  Приведем еще песню композиционной схемы «описательно-повествовательная часть плюс монолог (диалог)», использующую принцип параллелизма.  Вниз по реченьке, вниз по быстренькой  Там плывет утка да со селезнем,  Впереди плывет селезенюшка,  Селезенюшка сиз — косатенькой,  А за ним плывет сера утушка.  «Ты постой, постой, селезенюшка!  Ты постой, постой, сиз-косатенькой,  Ой, и лучше бы нам да умеете плыть.  Да умеете плыть, нам не розниться,  Промеж нас прошла быстрая река,  Быстрая река, разлука моя...»  В нас по сенюшкам, в нас по новеньким  Там ходил Степан да со Марьею.  Впереди идет да Степан-сударь,  А за ним идет да и Марья-свет.  «Ты постой, постой да Степан-сударь,  Ты постой, постой, да Иванович!  Ой, и лучше б нам да умеете идтить,  Да умеете идтить, нам не розниться,  Промеж нас прошла чужая жена  Чужая жена, разлука моя» [[21]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w21).  Основное содержание приведенной песни выражается, конечно, в ее второй части, в человеческой параллели. Однако и ее первая, природно-символическая, параллель также имеет большое значение. Если бы не было ее, то перед нами было бы не поэтическое произведение, а самая сухая прозаическая информация: в сенях ходит Степан, а за ним — Марья; она упрашивает его «не розниться». Символическая же параллель делает все произведение поэтическим. Она придает песне определенный эмоциональный настрой, передает настроение грусти, печали. Эти эмоции усиливаются и развиваются в следующей части. Символика способствует созданию ярких художественных образов, портретов. В песне две части, но воспринимается она не как две самостоятельные картины, а как нечто единое целое. В эстетическом сознании и восприятии певца и его слушателей выступают не селезень и утушка, Степан и Марья, а Степан, гордый, как селезень, и Марья, печальная, как утушка.  Принцип параллелизма в композиции лирических песен очень древний: в нем просматриваются следы раннего анимистического мышления. Особенность этого принципа в народных песнях выражается в том, что между двумя картинами (символической и реальной) существует устойчивая, совершенно определенная связь. Скажем, если в первой параллели упомянут селезень, то во второй половине обязательно будет назван молодец, если в первой параллели утушка, то во второй параллели — девушка. Только так и никак по-другому. Иными словами, перед нами устойчивая поэтическая ассоциация; тот или иной символический образ вызывает в памяти совершенно определенный реальный образ.  Принцип поэтической ассоциации затем надолго сохранится в лирическом творчестве. Однако впоследствии эта ассоциация из устойчивой (символико-реальной) превратилась в свободную, реальную. Отдельные картины песен в таком случае объединяются не по устойчивым символическим связям, а на основе свободной образно-поэтической ассоциации.  Такой композиционный принцип организации мы назвали принципом цепочного построения песни. Сущность организации поэтического материала в песнях, основанных на этом принципе, выражается в том, что отдельные картины песни связываются между собой «цепочно»: последний образ первой картины песни является первым образом второй картины, последний образ второй картины — первым образом третьей и т. д. Так вся песня постепенно от одной картины при помощи ее последнего образа «цепочно» переходит к следующей, пока не дойдет до самой важной картины, выражающей основное содержание песни. Образы как бы вырастают один из другого. Каждый последующий является продолжением и конкретизацией, поэтическим развитием предшествующего ему образа. Вот яркий пример песни, построенной на свободной образно-поэтической ассоциации, по принципу «цепочного» соединения картин. Песня начинается так:  Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет...  Веселая беседушка, где батюшка пьет.  Он пить не пьет, родимый мой, за мной, младой, шлет.  С последнего образа этой первой картины («младой») начинается вторая картина песни. Если в первой картине основным образом является «батюшка», а образ «младой» лишь только упомянут, то во второй картине он получает развитие, является в ней основным: вторая картина песни представляет собой повествование лирической героини («младой») о себе:  А я, млада-младешенька, замешкалася,  За утками, за гусями, за лебедями,  За мелкою за пташечкой, за журушкою.  Но если в этой второй картине песни образ «журушки» упомянут лишь между прочим, в самом конце, то ее третья картина начинается прямо с него; именно он является ее центральным образом:  Как журушка по бережку похаживает,  Шелковую он травушку пощипывает,  Студеною водицею захлебывает,  За реченьку за быструю поглядывает.  И совершенно естественно, на основе поэтической ассоциации, далее в песне рисуется заречная сторона:  За реченькой за быстрою четыре двора;  Во этих во двориках четыре кумы.  И как только в песне оказались упомянутыми «четыре кумы» (подружки), они сразу же становятся в центре внимания. Именно к ним обращается лирическая героиня:  Вы, кумушки, голубушки, подружки мои!  Пойдете вы в зеленый сад, возьмите меня;  Вы станете цветочки рвать, нарвите и мне;  Вы станете венки плести, сплетите и мне,  Пойдете вы на реченьку, возьмите меня,  Вы будете венки бросать, вы бросьте мой.  И заканчивается песня такими ее словами:  Как все венки поверх воды, а мой потонул;  Как все друзья домой пришли, а мой не бывал [[22]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w22).  Приведенная песня имеет композиционную форму «описательно-повествовательная часть плюс монолог». На основе образно-поэтической ассоциации могут строиться и песни-монологи. Так, одна песня-монолог начинается картиной:  Уж ты, веснушка, весна!  Ты не в радость мне пришла,  Не в радости, во тоске,  Во великой сухоте.  Болит сердце по тому  По зеленому саду.  И после того как оказался упомянутым «зеленый сад» (символ любви), идет к нему обращение лирической героини:  Уж ты, сад ли мой зеленый,  Сад, зеленый виноград!  Отчего, садик, подсох?  Отчего, зелен, приблек?  Отчего в тебе, мой садик,  Ни травушка не растет,  Соловьюшко не поет.  И заканчивается песня обращением ее к соловью:  Ты воспой, соловьюшко, жалобнехонько!  В этом обращении-монологе «молодка» рассказывает о том, как ей «жить тошнехонько»: все ее на улице «журят, бранят», «плакать велят», в поле туман «растуманился», а ее милый «припечалился» (Киреевский, № 1426).  В принципе «цепочной» связи отдельных картин песни, в ее ассоциативной композиции как нельзя лучше проявляются особенности не только народной лирической песни, но и лирики литературной, своеобразие лирического рода поэзии вообще.  Лирическое произведение композиционно развивается, отдельные жизненные факты следуют в нем друг за другом не в их объективной жизненной связи, а в зависимости от характера и развития выражаемого чувства. Весь жизненный материал в лирическом произведении организуется композиционно, пропускается через призму мыслей и чувств лирического героя в той связи и последовательности, в какой это необходимо для наиболее полного и яркого выражения их. «...Содержание лирического произведения, — писал Белинский, — не есть уже развитие объективного происшествия, но сам субъект и все, что проходит через него» [[23]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w23). Все это распространяется и на народную лирику [[24]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w24).  Кроме рассмотренных композиционных принципов повтора, параллелизма и цепочного построения в традиционных лирических песнях употребляется ряд приемов, через которые нередко реализуются эти принципы. Композиционные приемы чаще всего используются лишь в отдельных частях песен.  Наиболее распространенным композиционным приемом в народной лирике является ступенчатое сужение образов. Чаще всего он употребляется во вступительно-повествовательной части песни композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог (диалог)». Посредством этого приема создается картина, в которой образы следуют друг за другом в направлении их пространственного сужения. Подметивший этот прием Б. М. Соколов справедливо писал, что «последний, наиболее «суженный» в своем объеме образ как раз с точки зрения художественного задания песни является наиболее важным. На нем-то, собственно говоря, и фиксируется главное внимание. Можно даже сказать больше того: ступенчатое нисхождение предыдущих образов имеет своей художественной функцией выявление конечного образа, стоящего на самой узкой нижней ступени ряда, с целью фиксации на нем наибольшего внимания» [[25]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w25).  Вот пример песни, использующей прием ступенчатого сужения образов:  В чистом поле при долине Луговинка зелена;  Что на этой луговинке Зелен садочик стоит,  Что во этом во садочке Рябинушка выросла;  И на той ли на рябинке Соловьюшко поет. —  Ты не пой-ка, соловейко, Во зеленом во саду!  (Киреевский, № 1331)  В описательно-повествовательной части приведенной песни по линии последовательного объемно-пространственного сужения идут образы: в чистом поле долина, на долине луговина, на луговине садочек, в садочке рябина, на рябине соловей. Конечный, наиболее «суженный» образ этой картины — соловей. Он является главным в картине и символизирует любовь. Именно к нему (по образно-поэтической ассоциации) и обращается герой (или героиня) со словами «Ты не пой-ка, соловеюшко, во зеленом во саду!». И это сразу придало песне печальный характер.  В приведенной песне «В чистом поле на долине» после описательно-повествовательной части следовал монолог. Приведем песню, в которой после описательно-повествовательной части, созданной приемом ступенчатого сужения образов, следует диалог.  Дорожка, дорожка, торна, широка!  На тебе, дорожке, желтеньки песочки,  На этих на песочках стоят три садочка:  В первыим садочке кукушка кукует,  В другиим садочке девушка горюет,  В третьем садочке мать сына спрашивает:  — Сынок ли мой, сыночик, ясный соколочик!  Ты скажи, сыночик, кто в роду милее:  Жена, али теща, али мать родная? —  Жена по привету, теща по совету,  Нет в свете милее матушки родимой!  (Киреевский, № 1525)  Нередко в песнях используется также прием выделения. Этот прием, как мы помним, применяется и в былинах. Но если в былинах он является одним из средств создания главного героя — богатыря, образ которого раскрывается преимущественно в его поступках, то в рассматриваемых нами песнях он служит выделению героя, главные мысли и чувства которого раскрываются в произносимом им монологе. Так, в одной песне рассказывается о том, как девушка собрала своих подружек, усадила их на высокие лавки:  А сама села выше всех,  Наклонила головушку ниже всех,  Думает думушку крепче всех.  И затем в песне идет монолог лирической героини, в котором раскрывается ее тоска по милому, рисуются ее робость и застенчивость:  «Что долго нет Ивана?  Мне посла послать — некого,  Мне самой идтить — некогда.  Я хотя пойду, не дойду;  Я хотя дойду, не найду;  Я хотя найду его,—  Позвать к себе не смею».  (Киреевский, № 146)  Чаще всего прием выделения, как и в приведенном примере, используется именно в начале песни, в ее описательно-повествовательной части. Но он может быть применен и в середине песни. Так, в известной песне «Уж ты степь, ты моя степь, степь Моздокская» вначале дается описание степи, потом говорится, что никто этой степью не проезживал и не прохаживал, а «только шли прошли молоды извощички». И далее рассказывается о смерти одного из извозчиков, который обращается к своим товарищам с монологом-просьбой передать последний поклон его родным (Киреевский, № 2497).  Прием выделения может использоваться и в конце песни. Примером может служить приведенная нами выше песня «Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет».  Отмеченные нами приемы выделения и ступенчатого сужения могут совмещаться, употребляться одновременно для создания песни по принципу цепочной связи картин. Так, одна песня начинается картиной:  Волга, ты Волга матушка!  Широко Волга разливалася,  Со крутыми берегами поровнялася,  Понимала все горы, долы,  Все сады зеленые.  Оставался один зелен сад,  Што во тем саду  Част ракитов куст;  Под кустиком беда лежит.  Упомянутый в конце первой картины образ беды получил дальнейшее развитие во второй картине:  Беда лежит — тело белое,  Тело белое молодецкое:  Резвы ноженьки вдоль дороженьки,  Белы рученьки на белой груде,  С плеч головушка сокатилася.  (Киреевский, № 2389)  Особенность народной лирической песни заключается в том, что различные ее композиционные принципы и приемы генетически связаны с теми или иными явлениями ее синтаксиса. Так, например, такие ее композиционные принципы, как повтор и поэтический параллелизм связаны с синтаксическими повторами и синтаксическим параллелизмом. Принцип цепочной связи картин восходит к особенностям построения синтаксических единиц в разговорной речи по принципу ассоциативного присоединения [[26]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w26). По заключению И. А. Оссовецкого, такой «...композиционный прием, как ступенчатое сужение образов, в значительной степени определяется паратактическим синтаксическим строем» [[27]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_w27).  Известно, какое большое место занимают в синтаксисе народных лирических песен обращения. С них, например, начинаются очень многие песни-монологи. Но нередко обращения, пронизывая всю песню, играют важную роль и в ее композиционной организации. В таких случаях обращения чаще всего взаимодействуют с тем или иным композиционным принципом. Так, например, обращения в функции композиционного приема выступают в песне «Ах ты, сад ли ты, мой садочек» (Соболевский, 4, № 421), построенной на принципе повтора ее строф (точнее, картин), и в песне «Уж ты веснушка, весна!» (Киреевский, № 1426), построенной на основе ассоциативно-цепочной связи ее образов и отдельных картин.  В заключение можно сказать, что композиционные принципы и приемы традиционных народных лирических песен обусловлены их жанровой природой и (каждый по-своему) служат единой цели — максимально глубокому и яркому выражению мыслей и чувств лирических героев.  Анализ показывает, что поэтический материал, различные образы, выражаемые мысли и чувства в традиционной лирической песне, как правило, идут по линии их все большей и большей конкретизации. Песня композиционно развивается в направлении максимального усиления ее идейно-эмоциональной выразительности. Все это достигается как основными принципами ее построения (повтор, поэтический параллелизм и ассоциативно-цепочная связь картин), так и отдельными приемами (прием выделения, ступенчатое сужение образов и др.). Поэтому естественно, что все эти композиционные принципы и приемы в народных лирических песнях находятся в самой тесной взаимосвязи и во взаимопроникновении. Применительно ко многим песенным текстам можно говорить не об исключительном, а только лишь о преобладающем значении определенного композиционного принципа, о ведущей роли того или иного приема.    [[1]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww1) *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 12.  [[2]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww2) *Добролюбов Н. А.* Полн. собр. соч. В 6-ти т. М., 1934, т. 1, с. 122.  [[3]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww3) *Там же,* с. 123.  [[4]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww4) *Радищев А. Н.* Избр. соч. М., 1952, с. 63.  [[5]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww5) *Пушкин А.* С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., 1956, т. 1, с. 185.  [[6]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww6) *Герцен А. И.* Собр. соч. В 30-ти т. М., 1956, т. 7, с. 185.  [[7]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww7) Подробнее об особенностях содержания традиционной лирической песни см.: *Лазутин С. Г*. Русские народные песни. М., 1965.  [[8]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww8) *Кашин Д.* Русские народные песни. М., 1959, с. 66.  [[9]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww9) См.: *Песни,* собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М., 1929, вып. 2, ч. 2, № 1640. Далее в тексте: Киреевский, № песни.  [[10]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww10) *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. Спб., 1898, т. 4, № 805. Далее в тексте.: Соболевский, том, № песни.  [[11]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww11) *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов. М., 1976, с. 169.  [[12]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww12) Акимова Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966, с. 10.  [[13]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww13) *Тимофеев Л. И.* Лирика. — КЛЭ. М., 1967, т. 4, столб. 210.  [[14]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww14) См.: *Шишанко В. Н.* Отрывки из народного творчества Пермской губернии. Пермь, 1882, с. 95; *Шейн П. В.* Великорусе. Спб., 1898, т. 1, вып. 1, с. 209, № 797.  [[15]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww15) См.: *Мордовцева А. Н.* и *Костомаров Н. И.* Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии. — Летописи русской литературы и древности, издаваемые И. Тихонравовым. М., 1862, т. 4, с. 91, № 5.  [[16]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww16) См. в кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972, с. 37-65.  [[17]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww17) *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940, с. 144.  [[18]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww18) *Гоголь Н. В.* Поли. собр. соч. Л., 1952, т. 8, с. 94.  [[19]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww19) *Чулков М. Д.* Собрание разных песен. Спб., 1913, № 148, с. 668.  [[20]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww20) См.: *Гурилев А.* Избранные народные русские песни. М., 1968, № 53.  [[21]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww21) *Русская* беседа. М., 1862, кн. 2, с. 126.  [[22]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww22) 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизированных Н. А. Римским-Корсаковым. М., 1882, № 15.  [[23]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww23) *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 45.  [[24]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww24) Композиционному принципу ассоциативно-цепочного построения песен как нельзя лучше соответствует их цепное стихосложение. См.: *Добровольский Б. М.* Цепная строфика русских народных песен. — В кн.: Русский фольклор. М.-Л., 1966, вып. 10, с. 237-247.  [[25]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww25) *Соколов Б.* Экскурсы в область поэтики русского фольклора. — В кн.: Художественный фольклор, М., 1926, вып. 1, с. 40.  [[26]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww26) См.: *Артеменко Е. П.* Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации. Воронеж, 1977, с. 126-129.  [[27]](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_3.html" \l "_ww27) *Оссовецкий И. А.* Язык современной русской поэзии и традиционный фольклор. — В кн.: Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977, с. 138. |

|  |
| --- |
|  |

[Главная страница](http://infolio.asf.ru/) | [Далее](http://infolio.asf.ru/Philol/Lazutin/1_4.html) D:\Larisa\классика\Лазутин\Лирическая песня.files\gg.png[Rambler's Top100](http://top100.rambler.ru/top100/)