



Г.И.МАЛЬЦЕВ

традиционные
ФОРМУЛЫ
РУССКОЙ
НАРОДНОЙ
необрядовой
ЛИРИКИ





Предлагаемое исследование принадлежит молодому талантливому ленинградскому ученому, который должен был защитить его в качестве кандидатской диссертации. Судьба, к сожалению, распорядилась иначе: Георгий Иванович Мальцев (11 окт. 1947 г. — 14 авг. 1982 г.) не дождал нескольких месяцев до защиты.

Издать книгу побудил не только долг перед памятью друга, но главным образом то обстоятельство, что работа поднимает коренные вопросы народной поэзии и решает многие из них на самом высоком научном уровне.

Щедро наделенный способностями, Г. И. Мальцев обладал и завидным трудолюбием, работал всегда вдохновенно, радостно, увлеченно. Закончив итальянское отделение филологического факультета, Георгий Иванович вышел из стен Ленинградского университета с превосходным знанием нескольких европейских языков, широкой эрудицией в области лингвистики, теории и истории литературы, искусствознания. Желание проникнуть в суть народного искусства привело его к необходимости изучения фольклорного мышления, художественного языка устной поэзии. Исследователь обратился к ключевому началу народной эстетики — к формульности, которая, в свою очередь, является одним из выражений канона — универсальной, сквозной категории фольклора.

Работа Г. И. Мальцева имеет принципиальное значение и с точки зрения методики исследования фольклорных жанров. Опираясь на известное положение В.Я. Проппа (фольклор есть своеобразное явление, возникшее на определенном этапе развития культуры и типологически отличающееся от привычной нам профессиональной культуры нового времени), автор отказывается от традиционного литературоведческого подхода к поэтике народного творчества, находит те способы и методы анализа, которые позволяют выявить закономерности его эстетики, исходя из специфики самого фольклора.

Г. И. Мальцев написал единственную книгу, но она, безусловно, займет видное место в ряду фундаментальных работ по фольклору.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Г. И. МАЛЬЦЕВ

ТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМУЛЫ
РУССКОЙ НАРОДНОЙ
НЕОБРЯДОВОЙ ЛИРИКИ

(Исследование по эстетике
устно-поэтического канона)

Ответственный редактор
А. Ф. НЕКРЫЛОВА



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1989

Рецензенты
В. Е. ВЕТЛОВСКАЯ, Б. Н. ПУТИЛОВ

М $\frac{4604000000-602}{042 (02)-89}$ -484-89

© Г. И. Мальцев, 1989 г.

ISBN 5-02-027881-5

ВВЕДЕНИЕ

1

А. Н. Веселовский охарактеризовал поэтический строй народной лирики как «стилистический Домострой». Это образное выражение довольно точно выявляет художественную специфику фольклорных лирических текстов и лежащий в их основе творческий метод. Многосторонняя заданность текста, его канонический характер наиболее рельефно проявляются в наличии разного рода устойчивых, повторяющихся и в других текстах элементов, т. е. художественных стереотипов — от одного ключевого слова до целой группы стихов. Эти устойчивые компоненты традиционного текста — постоянные эпитеты, устойчивые сравнения и тропы, «типические», «общие места», «подвижные отрывки», тематические стандарты, стилистические клише, образные стереотипы и т. п. — оформляют ситуации, образы персонажей, их чувства, действия, характеристики, речи, изображение природы, течение времени и т. д. вплоть до мельчайших стилистических деталей. При этом стереотипам стиля соответствует и стереотипность содержания — ограниченный выбор тем, варьирующийся от песни к песне. Различны по объему и содержанию указанные явления, разнообразны и обозначения их исследователями, на которые мы указали. Наиболее общим, часто встречающимся и достаточно емким является выражение традиционная формула. Традиционные формулы, не связанные с определенным сюжетом и лежащие в основе всего репертуара традиционных песен, наглядно выявляют такую эстетическую закономерность народной лирики, как художественный канон.¹ Поэтому формулы — не част-

¹ Вызывают недоумение выражения типа «народно-поэтическая стихия», «народно-песенная языковая стихия» и т. п., ставшие «общим местом» во многих литературоведческих рабо-

ный аспект поэтики фольклора, но явление, которое можно рассматривать как центральное для историко-эстетического анализа и уяснения многих закономерностей художественной системы народной лирики. Само наличие в разных песнях повторяющихся элементов различного типа является фактом очевидным и не требующим никаких доказательств. Но этот факт нуждается в научном объяснении, в специальном анализе.

Формульность является одной из типологических универсалий фольклора в целом.² Отмеченная еще Л. Уландом, Я. Гриммом, А. П. Афанасьевым, Ф. И. Буслевым, А. Н. Веселовским³ и многими другими исследователями народной поэзии формульность как закономерность художественной системы мировой народной лирики более детально показана в работах Р. Майера, А. Даура, Т. Фрингса, С. Боура, Г. Пойкерта, Р. Келли, С. Ванга, О. Хольцапфеля, Д. Бухана для индоевропейских, африканских и восточных традиций.⁴

тах, затрагивающих вопросы фольклоризма. И такое говорится о культуре, насквозь пронизанной идеей канона, о культуре, где периодическое превращение Космоса в Хаос (отображаемое, в частности, в «ряжении») основано на системе строгих правил (Хаос как Космос (порядок) с обратным знаком).

² *Pop M.* Der formelhafte Charakter der Volksdichtung // *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde.* 1968. Т. I.

³ См. напр.: (*Веселовский А. П.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 272). «... то, что мы зовем народною лирическою песней, не что иное как разнообразное сочетание тех же простейших мотивов, стихов или серий стихов: вы встретите их там и здесь, как общее место. Все это бывает связано незатейливым диалогом, либо каким-нибудь положением, кто-нибудь ждет, задумался, плачется, зовет и т. п.; и стилистические формулы служат к анализу психологического содержания: формулы печали, расставания, приветия, как в эпической песне есть формулы боя, столования и т. д.; тот же стилистический Домострой».

⁴ *Meyer R. M.* Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben. Berlin, 1889; *Daur A.* Das alte deutsche Volkslied. Leipzig, 1909; *Frings Th.* Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert. München, 1960; *Bowra C. M.* Primitive song. London, 1962; *Peukert H.* Serbokroatische und makedonische Folkslyrik. Berlin, 1961; *Cully R.* Oral-Formulaic Language in the Biblical Psalms. Toronto, 1967; *Wang Ch. H.* The Bell and the Drum. Berkeley, 1974; *Holzapfel O.* Studien zur Formelhaftigkeit der mittelalterlichen

Формулы в их различной морфологической спецификации явились предметом исследования в самых разных жанрах фольклора. А. И. Веселовский поставил вопрос об изучении «общих мест» обряда: «Я склоняюсь к убеждению, что при изучении народного поверья и обряда следует выделить в том и другом то, что я назвал бы общими местами культа, жертвоприношения и т. п., повторяющимися в сходных чертах, при разного рода праздниках и вне связи с местом, занимаемым ими в земледельческом годе».⁵ Этот методический принцип был реализован в известной работе В. Я. Проппа.⁶ О формульности творческого метода можно говорить и применительно к «пластическому фольклору» — народному изобразительному и прикладному искусству.⁷

Разумsetся, как объем, так и содержание понятия **ф о р м у л а** будут различны в разных жанрах и видах народного творчества. Общими признаками здесь являются стереотипность, устойчивость, повторяемость. Такова констатация «формульного факта». Ч. Хокетт на основании исследования фольклора «примитивных обществ» дал следующее определение литературы: «В каждом обществе, известном истории и антропологии, с одним незначительным исключением, имеются некоторые речевые произведения, короткие или длинные, которые все члены общества согласно оценивают положительно и которые, по их желанию, должны повторяться время от времени, преимущественно в неизменном виде».⁸ «Незначительное исключение», о котором здесь говорится, — это европейская и американская литература нового времени. Это «исключение» не будет казаться столь парадоксальным, если вспомнить, что

dänischen Volksballade. Frankfurt a. M. 1969; *Buchan D. Ballad Formulas and Oral Tradition // Stockholm Conference on Ballad Formulas. Sumlen, 1978.*

⁵ *Веселовский А. И.* Разыскания в области русских духовных стихов. II. Св. Георгии в легенде, песне и обряде // Сборник отделения русского языка и словесности. СПб., 1881. Т. 21. № 2. С. 157.

⁶ *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования). М., 1963.

⁷ *Фадеева И. Е.* Народное искусство как пластический фольклор // Советское искусствознание '78. М., 1979. Вып. I. С. 284—306.

⁸ *Hockett Ch.* A course in modern linguistics. 1958. N 4. P. 554.

каноничность искусства (и связанная с ней стереотипность) была закономерностью художественного творчества на протяжении тысячелетий в культурах, ориентированных на повторение традиционных форм, а не на создание новых, а «неканонический» период не столь уж значителен. Как отмечала О. М. Фрейденберг, каноны, восходящие к жанрам фольклора, господствовали в европейской литературе вплоть до эпохи романтизма.⁹

Таким образом, формульность в ее различных модификациях является непосредственным проявлением канона в традиционной культуре. В более широком смысле разнообразные формулы и стереотипные модели как категории традиции существуют во всех типах культур, выступая как стабилизирующий фактор, как механизм сохранения идентичности данной культуры. Это распространяется и на «неканонические» культуры новаторского типа, так как ни одна культура не может существовать вне традиции. А культурная традиция, если воспользоваться определением современного исследователя, — «это выраженный в социально организованных стереотипах групповой опыт, который путем пространственно-временной трансмиссии аккумулируется и воспроизводится в различных человеческих коллективах».¹⁰ Причем не только для культуры в целом, но и для ее самых различных параметров характерна устойчивая повторяемость форм, их организация на основе стереотипных моделей. Например, в языке. Мы имеем в виду отнюдь не фразеологизмы, но некое более общее свойство использования языка, о котором писал В. В. Виноградов: «В системе русского языка слова, по большей части, функционируют не как произвольно и неожиданно сталкиваемые и сцепляемые компоненты речи, а занимая устойчивые места в традиционных формулах. Большинство людей говорит и пишет с помощью готовых формул, клише».¹¹ Сама устная бытовая речь, при всей ее спонтанности, в значительной мере связана с повторением стандартных рече-

⁹ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1936.

¹⁰ Маржарян Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. 1981. № 2. С. 89.

¹¹ Виноградов В. В. Современный русский литературный язык. М., 1938. С. 121.

вых блоков, употреблением разного рода клише.¹² Можно указать и на формы «традиционного поведения» вне сферы словесной коммуникации. Мы имеем в виду «поведенческий этикет», регулируемый соответствующими «моделями».¹³ Мы видим, что различные стереотипы (как выражения, так и содержания) являются закономерным явлением как разных культур, так и разнообразных параметров одной и той же культуры.

Таким образом, предмет нашего исследования — традиционные формулы русской народной лирики — выявляет не только свой общенародный, но и общекультурный характер. Из этого факта следует, что важнейшей задачей является конкретно-историческая спецификация исследуемого явления, выяснение того, в чем заключаются эстетическая сущность и художественная специфика традиционных формул в устной народной лирике.

2

Остановимся кратко на некоторых аспектах изучения устно-поэтических формул. Мы не даем «историю вопроса», так как, во-первых, для русской необрядовой лирики она практически не существует, а, во-вторых, такая история и не представляется нам необходимой. Цель нашего обзора — выявить проблемы, связанные с предметом нашего исследования, проблемы, ставящие перед исследователем такие вопросы, ответ на которые еще не прозвучал.

Если, как уже отмечалось, формульность народной поэзии является фактом общепризнанным, то трактовка этого факта, его теоретическая интерпретация исследователями неоднозначны. Историкографический обзор изучения поэтической фразеологии русской народной поэзии дан в недавней работе А. Т. Хроленко.¹⁴ Здесь

¹² Шведова Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., 1960; Лаптева О. А. Нормативность некодифицированной литературной речи // Синтаксис и норма. М., 1974. С. 5—42.

¹³ Левкович В. П. Обычай и ритуал как способы социальной регуляции поведения // Психологические проблемы социальной регуляции поведения. М., 1976. С. 212—236.

¹⁴ Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология русской народной лирической песни. Воронеж, 1981, С. 3—46.

приводятся высказывания таких исследователей, как Н. А. Добролюбов, Ф. И. Буслаев, В. В. Радлов, В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, К. С. Аксаков, А. Ф. Гильфердинг, А. А. Потебня, А. Н. Веселовский, В. А. Воскресенский, В. Карпов, Фр. Миклошич, А. П. Евгеньева, И. А. Оссовецкий. В конце своего обзора А. Т. Хроленко делает показательный вывод: «Несмотря на полуторавековую традицию в изучении устно-поэтической речи и ее фразеологических средств, нет пока цельной концепции народно-поэтической фразеологии (разрядка наша. — Г. М.), а отсутствие таковой не позволяет углубить описание ее сторон и элементов».¹⁵ При этом автор привлекает и скептический вывод И. А. Оссовецкого: «Проблема состава и функции поэтической фразеологии фольклора совершенно не разработаны».¹⁶

Работа А. Т. Хроленко — первое монографическое исследование некоторых типов фразеологизмов русской лирики в лингвистическом (или, как говорит сам автор, в лингвофольклористическом) аспекте. Она является важным вкладом в изучение языка традиционного фольклора. Указанный аспект предопределил предмет исследования и его цели. Как указывает сам автор, предмет его работы «подчеркнуто лингвистичен». Отметим сразу же, что предмет нашего исследования и его цели — явления иного порядка. Наша задача — не лингвистическое, а историко-эстетическое изучение устно-поэтического канона в лирическом жанре. Так, например, фразеологизмы, выявленные А. Т. Хроленко, — это только один из видов тех разнообразных явлений, которые мы обобщаем в понятии традиционной формулы. Кроме того, этот материал будет подвергнут иной (нелингвистической) категориальной обработке, обусловленной специальными целями нашего исследования. Поэтому мы не противопоставляем наш подход материалу А. Т. Хроленко, но считаем, что оба подхода, разные в своей направленности, являются взаимодополняемыми в изучении народной лирической песни.

¹⁵ Там же. С. 13.

¹⁶ *Оссовецкий И. А.* О языке русского традиционного фольклора // Вопросы языкознания. 1975. № 5. С. 73.

Мы, однако, совершенно не согласны с одним из основных выводов, который А. Т. Хроленко делает в своей книге. Речь идет о степени стереотипности фольклорных текстов, представления о которой автор считает сильно преувеличенными. Поскольку этот вопрос является принципиально важным для оценки специфики устной поэзии, рассмотрим его подробно. Автор пишет: «Рассмотрение большого количества разнообразных УСК (устойчивых словесных комплексов. — Г. М.) приводит к неоспоримому выводу о том, что стереотипность народно-песенного текста относительна. Подсчеты свидетельствуют, например, что только одна из десяти-четырнадцати конструкций, построенных по модели „существительное+прилагательное“, может претендовать на статус УСК».¹⁷

Однако эти подсчеты, показывающие абсолютное количественное соотношение элементов в системе языка (1 : 10, 14), не имеют никакого отношения к оценке степени стереотипности текстов. Стереотипность — это свойство текста, а не системы (словаря), это удельный вес стереотипных элементов в тексте. Стереотипность текста определяется отношением частоты употребления стереотипных элементов к частоте единичных, то есть их относительным удельным весом. Поэтому при абсолютном небольшом количестве стереотипов в системе их относительный удельный вес в тексте может быть очень значительным (в силу их повторяемости), намного бóльшим удельного веса единичных элементов. Мы взяли данные, которыми оперировал в своих подсчетах А. Т. Хроленко, и подвергли их статистической обработке. В результате был получен результат, заставляющий пересмотреть вывод автора. Материалом подсчетов является лексико-семантическое поле «растительный мир». Здесь А. Т. Хроленко выявил «ядро» — 6 УСК (стереотипов) и «периферию» — 55 «единичных и редких словосочетаний»: «Всего 55 словосочетаний, и это против шести, входящих в ядро рассматриваемого поля. Соотношение здесь 1 : 10, оно близко к установленной выше про-

¹⁷ Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология. . . С. 160.

порции (1 : 14)». ¹⁸ Но это соотношение, как мы знаем, еще ничего не говорит нам о степени текстовой стереотипности для данного «поля». Какова же она, т. е. каков удельный вес этих шести УСК в текстах? Для ответа необходимо знать частоту их употреблений. Вот данные А. Т. Хроленко (в скобках указана частота в его выборке): «част ракитов куст (13), ракитовый куст (10), белая береза (11), шелковая трава (10), лазоревый цветок (9), алый цветок (7)». ¹⁹ Итак, частота употреблений в текстах выборки этих шести УСК равна 60. Таков удельный вес стереотипности текстов для «поля» «растительный мир». Следовательно, чтобы определить степень стереотипности текстов, мы должны сопоставить 55 и 60 (а не 61). Эта степень, выраженная соотношением 60 : 55, составит 52 %. Отметим, что эта цифра не отражает нашего подхода к степени стереотипности лирических текстов. Но она показывает, что даже в методических границах установления УСК в подходе А. Т. Хроленко стереотипность текста значительна. Вывод А. Т. Хроленко оказался оспоренным теми данными, из которых он исходил. Причем полученная степень стереотипности (52 %) значительно возрастет (приближаясь к 100 %), если мы увеличим выборку. Основанием для такого вывода являются те «редкие и единичные», по словам автора, словосочетания, которые противопоставлены в работе А. Т. Хроленко стереотипным. Вот их список: алые лазоревые цветочки, бело-ярова пшеница, бел лазоревый цветок, белая капуста, молодой горький осинничек, горький частый осинничек, горькая трава, горькая осина, зеленая сосна, зеленая маковка, злые корешки (коренья), зеленый горошек, зеленая груша, зеленая трава, зеленая мурава, зеленый виноград (виноградник, винограды), зеленая белая кудрявая береза, кудрявая рябина, кудрявая береза, купористо (купорисно) деревцо, красные ягоды, кудрявая яблоня, лазоревы алые цветочки, лавровы листочки, любая трава, липовый лист, мелкие лозы, малиновый прутик, маковый цветок, молодая черемушка, незрелая черемушка, сахарные яблоки, сладкие наливчатые яблочки, наливчатые яблоки, разные цветы, розовый цветок,

¹⁸ Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология. . . С. 42—43.

¹⁹ Там же. С. 42.

сырой дуб, сыр зелен дуб, стрекучая крапива, сладкие вишанья, садовая яблонька, сладкая яблонка, тонкий листок, частый ельпик, черная смородина, чужая трава, шелковая мурава, широкий лист, яровая мякина, яровая пшеница, ястребина травка, ярая трава.²⁰

Мы не будем подвергать этот список статистической обработке. Стереотипный характер большинства приведенных здесь словосочетаний достаточно очевиден. Методологический просчет в подходе А. Т. Хроленко к проблеме фольклорных стереотипов заключается в противопоставлении стереотипности «динамизму текстов» (вариативности).²¹ Однако типологическая природа фольклорной формы требует принципиального включения динамизма (варпативности) в саму структуру стереотипа.

Изучение формул как основных единиц фольклорного языка связано с вопросом о наддиалектных формах устной речи. Еще А. Н. Веселовский рассматривал устойчивые формулы как основу устно-поэтического койне: «Дело в том, что поэтический язык состоит из формул . . . Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов. . .»²² В отечественной филологии вопрос о наддиалектных формах устной речи в связи с проблемой формульности фольклорного языка был монографически исследован А. В. Десницкой.²³

Изучение формул в собственно поэтическом аспекте явилось предметом «исторической поэтики». Именно формула, понимаемая здесь предельно широко (от постоянного эпитета до устойчивого сюжета), оказалась очень удобным средством для анализа эволюции форм художественного сознания. В работах А. Н. Веселовского слово *формула* являлось *ключевым* (хотя и меняло свое содержание в зависимости от исследовательского контекста). Современные работы продолжают классическую научную традицию.

Так, например, на материале различных морфологических оформлений устойчивой темы «человек—

²⁰ Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология. . . С. 7.

²¹ Там же. С. 40.

²² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 376.

²³ Десницкая А. В. Наддиалектные формы устной речи и их роль в истории языка. Л., 1970 (здесь же литература вопроса).

птица» выстраивается эволюционная цепочка, на одном полюсе которой располагается мифологема, а на другом — условный поэтический прием лирики.²⁴

Отметим здесь же, что мы в нашей работе не будем заниматься вопросами, связанными с историей (исторической жизнью) поэтических формул, вопросами о эволюции традиции, не будем обсуждать такие темы, как традиция и новации. Наша задача в ином: рассмотреть поэтические формы не в их эволюционном ряду, а в их обусловленности актуальным состоянием традиции. Ниже мы покажем, почему исследование поэтической традиции в ее синхронном аспекте является сейчас особенно актуальным, выдвигается на первый план для постижения художественной природы народной лирики. В связи с вопросом об истоках устно-поэтической традиции, о «первоначале» формул укажем на одно интересное научное направление. В рамках индоевропейской лингвистической палеонтологии осуществляется реконструкция общиндоевропейского поэтического языка (*indogermanische Dichtersprache*) — совокупности «поэтических формул, выделяемых с помощью древнейших индогерманских языков как древнее наследие формул праязыка».²⁵ Недавно был поставлен вопрос о существовании у славян еще до введения и распространения христианства раннего литературного языка — «устной народно-поэтической речи», т. е. праславянской поэтической традиции, диахронический фон которой составляет общиндоевропейская.²⁶

Количество фольклористических работ, затрагивающих в различных аспектах проблему формул, огромное множество. Это обусловлено самой формульной природой фольклора. Особенно «продвинутым» в этом отношении является эпос. Что касается русской народной лирики, то здесь число специальных исследований ничтожно мало. Вопрос о формульной природе лирической песни в связи с ее композицией ставится (но

²⁴ *Еремина В. И.* Миф и народная песня (к вопросу об исторических основах песенных превращений) // Миф—фольклор—литература. Л., 1978. С. 14—15.

²⁵ *Schmitt R.* Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden, 1967. S. 134.

²⁶ *Иванов Вяч. Вс.* К проблеме следов древнейшего литературного языка у славян // Славянское и балканское языкознание. М., 1979. С. 5—25.

только ставится) в известной работе Б. М. Соколова.²⁷ Автор указывает на наличие ограниченного числа тематических и стилистических констант, которые лежат в основе множества лирических текстов. Важным является положение Б. М. Соколова о «внутреннем сцеплении» традиционных образов в тексте. Исследователь поставил вопрос, и чтобы ответить на него, необходимо исследовать фольклорную специфику формульной композиции. В книге М. П. Штокмара²⁸ вопрос о формулах связывается с вопросом о контаминации. Интересен термин, который М. П. Штокмар предлагает как программный для изучения роли *loci communes* в текстах различных песен, — «миграционная поэтика». Здесь мы можем выделить следующую проблему: в чем фольклорная содержательность текста, построенного из различных фрагментов? Или иначе, поэтика и поэзия «фрагмента»? П. Д. Ухов²⁹ в небольшой статье о формулах лирических песен констатирует наличие ограниченного запаса устойчивых образов, «готового материала», которым пользуется певец-импровизатор. Формулы как явление поэтики П. Д. Ухов связывает прежде всего с импровизацией. Разумеется, импровизация предполагает наличие разного рода клише. Однако формула сама по себе еще не предполагает никакой импровизации.³⁰ Мнемотехническое объяснение оставляет открытым вопрос о художественной природе традиционных устойчивых образов. Вот практически и все специальные работы о русских лирических формулах.

Показательно, что многочисленные работы о формулах современных зарубежных ученых, написанные в русле известной формульной теории Пэрри—Лорда, число которых по библиографии Э. Хаймса³¹ насчи-

²⁷ Соколов Б. М. Экскурсы в область поэтики русского фольклора // Художественный фольклор. М., 1926. С. 38—53.

²⁸ Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.

²⁹ Ухов П. Д. О типических местах (*loci communes*) в русских народных традиционных песнях // Вестник Моск. ун-та. 1957. № 1. С. 94—103.

³⁰ Это наблюдается и в рамках больших жанровых форм. Ср. типологию эпических певцов у А. М. Астаховой.

³¹ Haymes E. R. The Haymes Bibliography of the Oral Theory. Cambridge, 1973.

тывало к 1973 г. более 500, являются, по выражению того же Э. Хаймса, «топтанием на месте», а сама теория, как писал недавно один из ее создателей А. Б. Лорд, зашла, в определенном смысле, в исследовательский тупик.³² Подобные неудачи объясняются тем, что исследователи исходят прежде всего из технических условий устно-поэтического творчества: устность, фиксация произведения в памяти, создание «текста» в момент исполнения. Как это ни поразительно, но в многочисленных работах о формулах устной поэзии в центре внимания находился преимущественно «механический» аспект этого явления вне всякой собственно эстетической проблематики (хотя некоторые авторы и оперируют при этом таким ставшим модным термином, как «устная поэтика» и даже «устная эстетика»). Итог этих исследований довольно точно подводит М. Наглер в обзорной статье о формулах: «... Достоин сожаления тот факт, что, несмотря на многочисленные предложения и отдельные разработки, до сих пор не создана адекватная эстетическая теория, которая позволила бы нам понять и оценить особую природу устной поэзии именно как поэзии».³³

³² *Lord A. B. Perspectives on recent work in Oral Literatur // Forum for modern language studies. Scottish Academic Press. 1974. Vol. X, N 3.* Для лирики эта теория не имеет объяснительной силы. Паглядным примером является работа Дж. Джонса, который применил формульную теорию к анализу английских и шотландских народных баллад из классической коллекции Чайльда (см.: *Jones J. H. Commonplace and Memorization in the Oral Tradition of the English and Scottish Popular Ballad // Journal of American Folklore. 1962. Vol. 74. P. 97—112*). Работа была подвергнута достаточно аргументированной критике (хотя преимущественно с позиций современного неотрадиционализма; см., напр., А. В. Friedman: там же, с. 113—115). В принципе многие из аспектов, которые содержатся в теории А. Лорда, известны русской науке еще со времен В. В. Радлова и А. Ф. Гильфердинга.

³³ *Nagler M. Towards a Generative View of the Oral Formula // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1967. Vol. 98. P. 273.* Но и сам М. Наглер в своей интеллектуальной монографии об «устном искусстве» не предложил такой теории. Сделав немало для преодоления механицизма и вульгарно понимаемой «устности», автор, исходя из ряда посылок логического позитивизма (Витгенштейн) и лингвистической теории Н. Хомского, разработал концепцию формулы, которая достаточно точно отражает ряд ее существенных аспектов (понимание самой природы формулы как «представления сознания» (*mentle template*), обладающего порождающими возможностями,

О «неформальной» обусловленности использования эпических формул свидетельствуют результаты исследования эпического стиха. В. В. Иванов, исходя из наблюдений Г. Надя,³⁴ пишет, что «метрические нерегулярности, обычные в архаическом гекзаметре, объясняются тем, что он монтирован из более коротких частей — эпических клише. Соблюдение точности воспроизведения эпической формулы было при этом более существенно, чем строгость метрической схемы самого гекзаметра».³⁵ Таким образом, не формула оказывается производной от метра, но сам метр подчинен формуле (отсюда и метрические нерегулярности). Данный факт имеет принципиальное значение, так как показывает с о д е р ж а т е л ь н у ю обусловленность единиц, которые рядом исследователей трактуются как «метрические кирпичи» для монтажа «правильных строк». Однако цель устного поэта — не нечто сказать, но, прежде всего, сказать н е ч т о.

Объяснение творческого метода, основанного на использовании формул, исключительно устностью и хранением информации в памяти имеет ограниченный характер. Фактор памяти должен, разумеется, учитываться, но не должен преувеличиваться и тем более абсолютизироваться. Интересно в этой связи указать на то, что в сфере канонического искусства именно память могла играть и «противоположную» роль, а именно, выступать как антиканонический фактор. Так, например, В. Н. Лазарев, характеризуя творческий метод средневековых художников, в частности практику рублевской мастерской, отмечал, что при всей каноничности и обусловленности «железной закономерностью традиционной формулы», «работая не с патуры, а по памяти, либо же „по образцу“ средневековый мастер, казалось бы, закрывал для себя воз-

как «импульса традиции» и т. д.). Но его теория является слишком «имманентной» и закрывает тем самым выход к собственно эстетической, мировоззренческой проблематике. Поэтому практически она остается в методологических пределах теории Пэрри—Лорда. См. *Nagler M. Spontaneity and Tradition. Cambridge, 1974.*

³⁴ *Nagy G. Comparative studies in Greek and Indic meter. Cambridge, Mass., 1974.*

³⁵ *Иванов В. В. Происхождение древнегреческих эпических формул и метрических схем текстов // Структура текста. М., 1980. С. 70.*

возможность свежо и непосредственно откликаться на виденное. Однако это не так. Он обладал настолько острой памятью, что последняя неизменно являлась хранительницей живых воспоминаний. Эти воспоминания он передавал в своем произведении не в чистом, а в претворенном виде, вплетая их в традиционную иконографическую систему».³⁶

Работы о формулах лирики, которые написаны вне рамок «устной теории», также не опираются на последовательную историко-эстетическую концепцию. Это работы «немецкой школы» (А. Даур, Г. Хайльфурт, Г. Пойкерт, О. Хольцапфель).³⁷ Общим для этих авторов является признание большой роли формульных элементов в текстах народной лирики. Однако подчеркивание поэтических достоинств и конструктивной, творческой роли стилистических, тематических и композиционных стереотипов, являясь фактически верным, теоретически оказывается почти полностью декларативным, так как не обосновано внутренне непротиворечивой теорией народной поэзии. Несмотря на ряд интересных наблюдений, эти теории носят эклектический характер, и при переходе от общих утверждений к конкретному анализу формульности исследователи порой приходят к выводам, не подтверждающим, а иногда и противоречащим пафосу их общих высказываний. Основные положения этих авторов можно резюмировать следующим образом.

1) Формулы — результат «типизации» на уровне стиля и содержания,³⁸ причем эта «типизация» в песне связана с «типизацией» социальной действительности, т. е. формулам поэзии соответствует «формульность жизни».³⁹ Подобная социологическая параллель верна. Однако она остается всего лишь параллелью, не приближая нас к уяснению художественной специфики этой типизации. А это вопрос первостепенной важности, ибо, опираясь только на типизацию быта, не

³⁶ Лазарев В. И. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 205.

³⁷ Daur A. Das alte deutsche Volkslied; Heilfurth G. Das Bergmannslied. Kassel, 1954; Peukert H. Serbokroatische und makedonische Volkslyrik; Holzapfel O. Studien. . .

³⁸ Holzapfel O. Studien. . . S. 83.

³⁹ Daur A. Das alte deutsche Volkslied. S. 39.

может быть решен вопрос об эстетике формулы (или решен неверно: существуют явления художественной типизации, в соответствие которым не может быть поставлена подобная социологическая параллель, достаточно вспомнить о средневековой живописи).

2) Формулы, будучи коллективным достоянием, есть проявление индивидуальной творческой способности (*poetisch Unbegabte*) отдельного певца: «Эта беспомощность в отношении формы, поэтической техники и выражения и обуславливает необходимость формулы для народной песни».⁴⁰ Здесь уже явно формулы получают эстетический минус, а, следовательно, такой отпечаток несет и вся построенная из них поэзия.

3) Эта «творческая неспособность» и компенсируется наличием специальных средств — формул, назначение которых — дать возможность каждому певцу, импровизируя, сложить песню (А. Даур, Г. Пойкерт, С. Бора). Здесь мы опять возвращаемся к указанным выше теориям «технических условий творчества» в устной поэзии, основательная критика которых, с различных позиций, была высказана за последние годы рядом исследователей.⁴¹

Разумеется, характер передачи, хранения информации, особенности ее кодирования, необходимость ее «культурной консервации» определяют во многом и характер используемых семантических единиц. Значение формул как мнемотехнических средств в фольклоре очень существенно и должно обязательно учитываться. Так, например, текст лирической песни, построенный из формул, обладает одной специфической особенностью, которая отсутствует в тексте современной поэзии. Эту особенность можно обозначить как «запоминаемость» — свойство, заложенное в самой структуре текста.

Однако мнемотехнические функции только отчасти и очень односторонне объясняют роль и специфику формул в народной лирике. Объяснять особенности творческого процесса хранением информации исклю-

⁴⁰ *Daur A.* Das alte deutsche Volkslied. S. 27.

⁴¹ *Пидаль Р. М.* Югославские эпические певцы и устный эпос в западной Европе // Изв. ОЛЯ АН СССР. 1966. Т. XXV, вып. 2. С. 102—117. *Latacz J.* Homer. Tradition und Neuerung. Darmstadt, 1979; *Smith J. D.* The Singer or the Song? A Reassessment of Lord's «Oral Theory» // *Man.* 1977. Vol. 12.

чительно в памяти и «устностью», игнорируя при этом природу фольклорного художественного мышления, совершенно недостаточно.⁴² Формульность является спецификой не только лирики, не только фольклора в целом, но целого ряда канонических художественных систем, как словесных, так и несловесных (например, народное изобразительное и прикладное искусство,⁴³ средневековая литература и живопись), где ни о какой устности и хранении в памяти не может быть и речи.

Анализ многочисленных работ о формулах фольклора приводит к одному очевидному выводу: насколько несомненна связь формул с устностью словесного творчества, настолько же мало их эстетическая сущность может быть объяснена этой устностью.

Мнемотехнические свойства формул носят предельно общий характер, они «слишком» универсальны, чтобы обладать объяснительной силой для жанра. Поэтому, отдавая должное этим абсолютным универсалиям фольклора, создающим, по выражению М. Пэрри, «характерные черты устного стиля» (the characteristics of oral style) всякой устной поэзии, необходимо вынести проблему лирических формул за рамки этих универсалий в ту область, где они теряют свой абсолютный смысл, а именно, в область исторической эстетики.

3

Для необрядовой лирики, где, во-первых, о composition in performance («сочинении в момент исполнения» А. Лорда) говорить не приходится, а, во-вторых, словесные компоненты, хотя и не ритуализованы связью с обрядом, стереотипны и устойчивы, задача объясне-

к.к. 42 «Трудно думать, чтобы это техническое объяснение при всей своей соблазнительной многих простоте было адекватно сложности самих фактов. Традиционные формулы . . . представляются мне особенностями поэтического мышления. . .» (*Журмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. М., 1979. С. 169).

43 «Историка поражает сохранение однажды выработанных типов на протяжении многих столетий . . . Мастер, как и сказитель, всего лишь варьирует однажды выработанный тип» (*Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств. М., 1955. Т. 3. С. 345—346).

ния поэтической природы формулы, исходя из закономерностей народной эстетики, из специфики фольклорного лиризма, выдвигается на первый план. Эта задача представляется в высшей степени актуальной, так как формула является своего рода идеальной парадигмой фольклорного слова, концентрируя в себе целый ряд ключевых закономерностей фольклорной эстетики и поэтики. Но решение этой задачи осложняется целым рядом обстоятельств. Дело в том, что жанр русской необрядовой лирики еще очень мало изучен. Этот жанр, если его не модернизировать, оказывается очень проблемным. Однако насколько научно богаты исследования по повествовательному фольклору, настолько же бедна литература о необрядовой лирике. Это, во-первых. А, во-вторых, во многих случаях нельзя опереться на имеющиеся работы, так как в них оказывается невыявленной художественная специфика народной лирики, ее типологическое своеобразие. Приходится констатировать вполне определенное отставание в изучении данного жанра в методологическом плане. Чем это можно объяснить? Если отбросить различные факторы субъективного порядка, то указанное отставание в изучении народной лирики как особой актуально функционирующей поэтической системы в известной мере можно объяснить двумя взаимосвязанными причинами.

Традиционная «историческая поэтика», фундамент которой заложил А. Н. Веселовский, является «исторической» в двух смыслах. Во-первых, в ее рамках был выработан конкретно-исторический подход к анализу и оценке художественного слова (в противоположность существовавшим нормативным поэтикам). В таком историзме заключается ее методологический пафос. Во-вторых, она была (и во многом остается поныне) ориентирована, собственно, на историю развития и изменения поэтического стиля и форм. В этом заключается ее ярко выраженный диахронический подход, интерес к проблемам генетического порядка, эволюционистский характер. Усилия исследователей преимущественно были направлены на то, чтобы установить последовательность переходов форм и смыслов, выстроить эволюционную цепочку на той шкале, где одним из полюсов является семантика мифа, а другим — условный поэтический прием. Мифологическое содер-

жание «застывая» превращается в форму, и эта форма в дальнейшем развитии наделяется различными смыслами. История «застываний» и «наделений», связанная с трансформациями соответствующих смыслов и форм, — вот второй отмеченный аспект «исторической поэтики». Пафос этого историзма — в исключительном внимании к становлению художественного слова. Однако здесь заключалась и известная методологическая опасность, которая выявилась позднее и впоследствии породила ряд конкретных недостатков в новых направлениях анализа. Дело заключается в том, что фольклор при указанном подходе оказался, в определенном смысле, растворенным в категории «чистого становления» поэтических форм.

При исследовательском скольжении от «мифологии» к «техническому приему» литературы оставалась во многом невыявленной «особость» среднего звена в триаде миф—фольклор—литература, т. е. не выявлена типологическая специфика фольклора как особой эстетической и художественной системы, системы актуально (синхронно) функционирующей.⁴⁴ Успехи диакронических исследований достигались, в известном смысле, за счет (а иногда и в ущерб) анализа актуальной (синхронной) фольклорной традиции. Однако традиционный фольклор, являясь, разумеется, стадией эпохального становления в развитии художественной словесности, всегда, на протяжении многих веков, существовал прежде всего в своем конкретном бытии как специфическая актуально функционирующая конкретно-историческая художественная система. Вот этот-то аспект бытийности фольклора и оказался мало затронутым в рамках традиционной «исторической поэтики».⁴⁵ Результатом указанного внутреп-

⁴⁴ Показателем в этой связи подход В. Карпова, для которого образ в лирической песне — это либо сохранившийся факт мифологии, либо технический прием творчества. Ср.: *Карпов В.* Технические приемы творчества в великорусской народной лирической поэзии в связи с поэтическими мотивами // *Этнографич. обозрение.* 1898. № 3—4. С. 69. При таком подходе всякая специфика фольклора, который уже не мифология, но еще и не литература, исчезает.

⁴⁵ Пасколько много мы теперь знаем о «исторических корнях» и трансформационной морфологии некоторых жанров,

него самоограничения «исторической поэтики» (сначала объективно необходимого) явился внешне парадоксальный, но логически вполне закономерный факт. «Сверхисторизм» диахронической поэтики обернулся почти полным внеисторизмом во многих появившихся описательных (ориентированных синхронно) поэтиках фольклора. Там, где историзм должен был бы лечь в основу описания и анализа материала, явиться критерием эстетической оценки его форм, он оказался почти полностью вытесненным нормативным подходом, при этом подходом, исходящим из норм нефольклорных художественных систем.⁴⁶ Конкретно это проявилось, в частности, в том, что большинство существующих описаний (поэтик) народной лирики основано на методах, разработанных и ориентированных применительно к материалу новой литературы. Итогом этих работ явилась утрата (невьявленность) о с о б о с т и, и н а к о в о с т и фольклорного текста, его эстетической специфики в типологическом плане.

До сих пор многие исследователи народной лирики в неявной форме исходят из положения, которое вполне отчетливо в начале века было сформулировано позитивистски настроенным М. Сперанским: «Таким образом, присматриваясь к процессу творчества необрядовой песни, мы должны сказать, что процесс творчества тот же самый, что и процесс творчества у современного художника, поэта».⁴⁷

В результате применения методик, ориентированных на анализ новой литературы, текст народной поэзии зачастую наделялся особенностями, совершенно не соответствующими его эстетике и поэтике,⁴⁸ и само

настолько же мало мы до сих пор осведомлены о их художественной «идеологии».

⁴⁶ При диахроническом описании историзм отчасти «навязывается» исследователю уже самим материалом. При системном описании материал часто «утаивает» свою историческую специфику, поэтому исторический подход становится здесь принципиальным условием успеха анализа.

⁴⁷ Сперанский М. Русская устная словесность. М., 1917. С. 166.

⁴⁸ Б. П. Путилов, говоря о сознательных или бессознательных тенденциях «к осмыслению и анализу историко-фольклорного процесса в привычных категориях и границах литературоведения», констатирует, что: «В результате мы получаем картину историко-фольклорного процесса весьма условную, по

содержание народной лирики порой трактовалось как ложно понятая эмоциональность.

Из этого следует, что задача изучения лирической традиции как актуальной синхронной художественной системы выдвигается на первый план, имеет методологическое значение. И формулы народной лирики — первообразы традиции — представляются нам наиболее адекватным материалом для такого анализа. В работах по русской лирике невозможно обойти вопрос о формулах, которые являются первоэлементами лирического жанра. Поэтому естественно, что формулы неоднократно привлекались в качестве материала для изучения отдельных аспектов жанра, особенно в исследованиях по поэтике (в частности, по исторической). Некоторые типы формул, такие, например, как постоянные эпитеты, особенно привлекали внимание: их реестры можно видеть в работах и разделах книг, посвященных стилю и поэтическим приемам народной лирики. Другие группы формул, которые не укладывались в систему известных литературоведческих тропов, обычно не анализировались в поэтиках; констатировалась только их традиционность (понятие, без которого не обходится ни одно фольклористическое исследование, но которое зачастую носит крайне неопределенный характер), без всяких попыток эстетической интерпретации. При этом многие «петропные» формулы отсылались в ведомство лингвистики (язык фольклора). И хотя в целом ряде работ накоплено немало ценных наблюдений, однако непосредственное обращение к проблемам, связанным с формульной природой народной лирики, приводило к односторонним, а иногда и просто неверным выводам. В неявной, а иногда и в явной форме высказывались мнения о том, что содержательность лирической песни лежит за пределами формул как якобы «омертвевших» и утративших поэтическую свежесть образований. Можно констатировать вполне определенную тенденцию оты-

существу неверную, мало чего дающую для понимания подлинной истории фольклора в целом . . . Как показывает опыт нашей науки, литературоведческий подход к историко-фольклорным проблемам оказывается в конечном счете бесперспективным для фольклористики» (*Путилов Б. Н. Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора // Проблемы фольклора. М., 1975. С. 12*).

скивать творческое начало «по ту сторону» традиционности, воплощенной в «неоригинальных» стереотипах.⁴⁹ И для того, чтобы «оправдать» художественную природу внешне однообразных песен, построенных из традиционных формул, исследователи указывали на неформульные, нетрадиционные, так сказать, «свежие» элементы, иногда встречающиеся в песнях.

Однако формулы как традиционные элементы устно-поэтического канона, из которых строится весь основной фонд народной лирической классики, не нуждаются ни в каком оправдании. Необходимо выяснить художественную специфику этой лирики, дать объяснение «формульного факта» в соответствии с современным этапом развития науки о народном творчестве. Уже банальное формально-логическое рассуждение заключает, что в поэзии, традиционной по определению, наиболее традиционные элементы являются и наиболее существенными (во всех отношениях), они, в известном смысле, — ключ к «тайне» этой поэзии.⁵⁰ Проблема заключается в том, чтобы установить конкретное художественное содержание этой традиционности, т. е. неформально охарактеризовать устно-поэтический канон необрядовой лирики. Другими словами, пользуясь искусствоведческой терминологией, важно дать не только иконографическое описание (Ф. И. Буслаев, Г. Вельфлин) этого канона,⁵¹ но необходимо прежде

⁴⁹ Вот недавний пример подхода, связывающего поэтические достоинства традиционных лирических текстов прежде всего с тем, что в них «появляются на первый взгляд неожиданные, трудно объяснимые соединения предмета и образа . . . Такие элементы создают яркие, оригинальные образы» (*Кочетов В. Н. Метафора в бытовых лирических песнях // Художественные средства русского народного поэтического творчества. М., 1981. С. 69*).

⁵⁰ Ср.: «. . . Любой текст важен для нас прежде всего своими устойчивыми элементами, поскольку именно они представляют собою величину постоянную, закономерную, не подверженную случайностям. Непредвзятый анализ показывает нам, что в любом традиционном тексте именно эти устойчивые элементы содержания и поэтики составляют доминанту» (*Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976. С. 189—190*).

⁵¹ Эта задача, предполагающая, в частности, создание типологии формул, может иметь большое прикладное, практическое значение. Так, например, тематические формулы являются кон-

всего раскрыть его иконологический (·). Панофский) смысл.

Выше мы говорили о различных аспектах изучения формул в фольклоре.

Если же говорить об изучении *loci communes* как универсальной закономерности словесного творчества определенных исторических эпох, то история вопроса начинается еще с античности (Протагор, «Риторика» Аристотеля, «Топика» Цицерона, неоплатоническая теория Гермогена о словесных формулах-архетипах)⁵² и продолжается в течение веков⁵³ до наших дней в исследованиях по поэтике древних и средневековых литератур,⁵⁴ в основе которых лежал канон. «Общие места», формулы различного рода — это положительный фактор (в оценочном смысле) канонических художественных систем на протяжении тысячелетий. Иным становится отношение к этим категориям в искусстве нового времени. Клише, шаблон, стереотип, «общее место», стандарт — сейчас эти слова имеют явно отрицательный семантический привкус, обладают эмоцио-

штаптами, на основании которых может быть разработана методика систематизации огромного материала для Свода русского фольклора. О создании такого рода методики на материале румынской народной лирики см.: *Мальцев Г. И.* Проблема систематизации народной лирики в зарубежной фольклористике (Обзор методов) // Русский фольклор. М., 1977. Т. XVII. С. 127—130.

⁵² Теоретик риторики эпохи «второй софистики» Гермоген разработал правила поэтической техники, согласно которым произведение строилось по заданным и непреложным канонам (формулам различного объема и содержания). Эта формульность ни в какой степени не была связана ни с «памятью», ни со специфической материей. Поэтическая техника Гермогена исходила из концепции искусства, в которой мимесис (воспроизведение) понимался как отображение эйдоса (вида образа). О н и с а т ь в риторическом языке Гермогена — не значит изобразить индивидуальность лица персонажа, его психологические особенности, но это означает выявить его символический образец, его а р х е т и п. Этой цели и служат словесные формулы.

⁵³ Для средневековья показателем, например, трактат «*Artis poetarum*» («Поэтическое искусство»), составленный в XIII веке Матье де Вандомом. Это своеобразный инвентарь различных поэтических клише, которым должны следовать поэты для создания образцовых произведений. Такой трактат типологически сопоставим со средневековыми русскими иконографическими подлинниками.

⁵⁴ *Лухачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1971; *Zumthor P.* Essai de poétique médiévale. Paris, 1972.

пально-уничижительным характером. Достаточно обратиться к словарям: «Общее место . . . давно и всем известное, опошленное частым повторением, не новое» (В. Даль); «. . . всем известное, опошленное частым употреблением суждение или выражение, избитая истина; бессодержательное рассуждение».⁵⁵

Но вот перед нами народная лирика, построенная из «общих мест», из формул. Сколько-нибудь законченной эстетической теории формул народной лирики в настоящее время не существует. И основная цель нашей работы — изучить поэтическую специфику традиционных формул народной лирики, выявить эстетические особенности поэзии «общих мест».⁵⁶

История вопроса показывает, что проблемы, связанные с традиционными формулами, выходят далеко за рамки поэтики фольклорного текста, что они тесно связаны с вопросами народной эстетики, с эстетическим отношением народа к слову. Анализ поэтических формул должен быть основан на историко-эстетической концепции традиционной лирической песни. И такая концепция будет предложена в нашей работе. В этой связи такие понятия, как «коллективность», «безавторство», «вариативность», «художественная форма», «поэтическое содержание» текста, его «композиционное единство», «традиционность», получают новое конкретное уточнение, а в отдельных случаях требуют существенного пересмотра устоявшихся представлений. Именно здесь историзм в подходе должен показать «особость» этих категорий в фольклоре сравнительно с другими, типологически иными, поэтическими системами.

Категории фольклорной эстетики не раз обсуждались в связи с различными аспектами устно-поэтического творчества, и наша задача — показать, как

⁵⁵ Толковый словарь русского языка / Под ред. Б. М. Волина и Д. Н. Ушакова. М., 1938. Т. 2. Стб. 192.

⁵⁶ Р. Крид ставит вопрос, центральный, на его взгляд, для поэтики формул: «What kinds of excellences are possible in an art built on formulas?» (Какого рода художественные достоинства возможны в искусстве, основанном на формулах?) — *Creed R. P. On the Possibility of Criticizing Old English Poetry // Texas Studies in Literature and Language*. 1961. Vol. III. P. 98.

эти категории воплощаются в природе фольклорной художественной формы, в специфике строения лирического текста. Именно анализ традиционной формы должен выявить специфику и фольклорную реальность указанных категорий.

4

Разнотипные константы лирической традиции мы обозначили словом формула. Это обобщение указывает на категориальный характер нашего термина. Уточним объем и содержание используемого понятия. Реальное наполнение слова *формула* различно у разных исследователей, т. е. обусловлено теми аспектами материала, которые они привлекают для анализа («типические» слова, постоянный эпитет, метрически обусловленная группа слов, типический образ, стереотипная ситуация и т. д.).

Если иметь в виду не стилевой и морфологический, а эстетический аспект формулы, то следует признать, что в этом отношении она не имеет до настоящего времени однозначного определения. Это отчетливо видно прежде всего из того факта, что смысл, вкладываемый в это понятие различными исследователями, значительно варьируется, так же как и объем самого понятия. Как известно, дать определение — это значит включить данное понятие в некую более широкую категорию, указав затем признаки (или признак), отличающие объект определения от других объектов того же рода. Если более широкой категорией по отношению к формуле мы считаем *канон*, то специфицировать наше понятие — значит выявить признаки, которые характерны для устно-поэтического канона фольклорного типа, т. е. специфицировать именно данный канон, отличив его тем самым от типологически сходных канонических систем иного рода. На уровне морфологии — это значит указать признаки, отличающие формулу как тип от других типов устойчивых словесных комплексов, прежде всего от языковых фразеологизмов и от топки средневековой литературы.

Различные стереотипы, составляющие уровень по-

этической традиции, взятые в аспекте их функционирования, их художественной реализации и взаимосвязи, выступают как определенная эстетическая норма, как система правил, т. е. как канон. Это — система правил построения текста (морфологический аспект) и его функционирования (содержательный аспект). Устно-поэтический канон — это художественная традиция, взятая в конструктивно-функциональном аспекте, т. е. в отношении к многообразию текстов. Канон не отождествляется у нас с традицией, но выступает как один из ее параметров, центральный для поэтического строя народной поэзии. Элементы канона, его «позиции» связаны, соотнесены друг с другом. Эта соотнесенность «позиций» канона выступает как их композиция. Т. е. формулы — элементы канона — не есть конгломерат разнотипных форм, но некое фигурное целое, определенным образом упорядоченное. Мы могли бы назвать это целое «лирическим универсумом» жанра. Лирический универсум — это своеобразно организованный, композиционно и функционально-семантически специфицированный слой общефольклорной традиции.

Непосредственно канон проявляется в статистическом факте распределения устойчивых элементов в различных текстах. Исходя из этого факта, можно получить разные ряды (списки) традиционных форм. Однако списки формул, их каталоги еще не выявляют эстетическую специфику лирического универсума фольклора. Мы наблюдали в них не столько саму традицию, сколько оставленный ею «след». Необходимо пройти по этому «следу», подвергнуть факты содержательной интерпретации. Определить эстетическое значение формул — категориальных компонентов устно-поэтического канона — значит прежде всего изучить их функционирование в системе т р а д и ц и я — п е в е ц — т е к с т. Категория формулы дана нам в градации разнообразных форм, различных типов. В задачу нашей работы не входит ни морфологическая типология, ни тематическая классификация формульных единиц. Таксономический аспект формулы — предмет специальных исследований. Однако для уточнения объема и содержания понятия формулы важно привлечь и этот аспект. Укажем на те разнотипные факты, которые обобщаются понятием ф о р м у л а.

В морфологическом отношении широкое понимание формул характерно для работы А. Вирта.⁵⁷ К формулам он относит устойчивые зачины и концовки баллад, двучленные словосочетания, типизированное изображение природы, чувств, времени, устойчивые числа, типичные речи персонажей и т. п. Особенное внимание автор уделяет типическим персонажам баллад: так, например, паж, привратник, кормилица и т. п. для автора являются типическими формулами. Формулы для А. Вирта — это также и конь, сокол, певчая птица. Как видим, в основу формульности в этой работе положено понятие типического, в какой бы сфере оно ни проявлялось. Этот факт достаточно показателен. Как пишет исследователь формул немецкой народной песни А. Даур, «в сущности под понятие формульности следует подводить все то, что, часто повторяясь, заключает в себе понятие типического для жанра».⁵⁸ Многомерный подход к формулам мы наблюдаем в работе Б. Фера.⁵⁹ Его классификация включает две большие рубрики: 1. Формульные словосочетания; 2. Формульные предложения. Сама работа представляет исчерпывающий каталог словосочетаний самого различного типа: именные, атрибутивные, адвербальные, глагольно-именные. Учитывается также тип связи (координация, субординация). Кроме того, в этот раздел включены слова, расположенные в смежных, параллельных стихах (вид устойчивой связи, который А. Т. Хроленко в своей работе называет ассоциативным рядом). Что касается формульных предложений, то их классификация также является достаточно исчерпывающей. Учтены (на основе тематической рубрикации), во-первых, различного рода описания и ситуации (изображение действий, аффектов и т. п.), во-вторых, речи персонажей, в-третьих, — типы зачинов, концовок, различного рода устойчивые тропы. Как видим, ряд «формульных фактов» очень широк и разнообразен по типам.

⁵⁷ *Wirth A. Untersuchungen über formelhafte und typische Elemente in der englisch-schottischen Volksballade.* Halle, 1897.

⁵⁸ *Daur A. Das alte deutsche Volkslied.* S. 39.

⁵⁹ *Fehr B. Die formelhaften Elemente in den alten englischen Balladen.* Berlin, 1900.

Для русской лирики типология формул была предложена в уже приводившейся работе А. Т. Хроленко. Здесь под понятием «поэтической фразеологии» обобщен класс разнотипных явлений, т. е., пользуясь нашим термином, здесь формула выступает прежде всего как категория, а не как тот или иной морфологический тип. Как уже отмечалось, поэтическая фразеология в работе А. Т. Хроленко — понятие лингвистическое. Поэтому, например, одно слово не является у него поэтической константой (формулой). Кроме того, А. Т. Хроленко считает, что «в народно-песенной фразеологии стержнем являются имена и прежде всего существительные».⁶⁰ Это положение существенно образом сказалось на предложенной автором классификации устойчивых единиц. Если сам подход А. Т. Хроленко к песенной фразеологии последователен и непротиворечив (в рамках его лингвистической ориентации), то положение о «стержневом характере» имен вызывает у нас возражение. Удельный вес глаголов в формульном составе народной лирики так же значителен, как и имен. Персонаж всегда показан в действии, в состоянии. И само состояние очень часто передается действием. Это соответствует фундаментальному принципу народной эстетики *выражать внутреннее через внешнее, через жест*: ср. «хорошо ходить», «ходить не по-прежнему», «что не весел, голову повесил» (Соб. Т. 3, № 394, 395, 564, 565; Т. 5, № 20, 125); «что не весело стоишь» (Соб. Т. 5, № 3, 184).

Как писал А. Н. Веселовский, «древняя и народная поэзия любила выражать аффекты действием, внутренний процесс внешним. Человек печалится — падает, клонится долу; сидит пригорюнившись. Сиденье . . . стало формулой грустного, тихо-вдумчивого настроения»⁶¹ (ср. в русской лирике «спидение девушки» у окна, на берегу реки, на камне). В русской народной лирике эстетика жеста ярко выявляет себя в формульных конструкциях с глаголом *падать*, в представлениях, связанных с этим значением. Ср.: «Встрепену руками, паду грудью» (Соб. Т. 5, № 88, 92), «Размах-

⁶⁰ Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология. С. 20.

⁶¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 362—363.

нувши белы руки, / Пала грудью на воду. . .»⁶²; «Села-пала над водою, плакала слезами» (Соб. Т. 4, № 150); «Ясны очи помутились, / Белы руки опустились» (Соб. Т. 2, № 274); «Мое сердце поет, поет, запывает, / Скоры ноги подломились, подломились, / Руки белы опустились, опустились, / Очи ясны помутились, помутились» (Соб. Т. 2, № 375).

Семантика «падения» в ее связи с характеристикой аффективных состояний наглядно выступает в известной формуле: «Пал туман на сине море, / А тоска-кручина в ретиво сердце». Ср. также: «Тоска (печаль) нападает» (Соб. Т. 2, № 107; Т. 5, № 239, 240, 366, 667); «Без милова-то дружка, без сердешнава / Нападает тоска, грусть великая» (К. 2251); «Да на ту траву роса пала, / Роса-то пала студеная, / Да студеная, ядреная; / Как на девушку тоска пала, / Тоска пала с кручиною» (К. 1652). Подчеркнем, что поэтическая роль глаголов очень существенна в народной лирике.

Аффективность и художественность сопровождают глагольные конструкции, даже если «внешне» перед нами номинативно простые формы без всякой метафоры: «Да пойдю с горя схожу в чисто поле, / Ой, сяду я, млада, на гору. / Взойду, посмотрю в ту дальнюю сторонку, / Где мой миленький живет» (Мезень. № 35). Ср. огромную роль, которую играет, например, формульное слово «пойду» (пойду—выйду, пойду с горя, пойду гулять, заплакала пошла и т. п.). Формульный характер глагольных конструкций с «ходить» («пошла заплакала») ⁶³ рельефно выступает при обращении к следующему тексту заговора: «. . .чтобы красная девица (имя рек) тосковала и горевала по (имя рек) во сне . . . в теплой паруше калиновым щелоком не смывала, шелковым венником не спаривала, пошла, слезно плакала. . .» (Майков, № 3).

Приведем примеры (только как примеры, не претендуя ни на какую-либо полноту охвата морфологи-

⁶² Калужские губернские ведомости. 1860. № 28.

⁶³ Ср. эддическую формулу *gess grátandi* (пошла, плача), где горе передается не только указанием на плач, но и подчеркиванием движения. О большой роли глаголов в стиле эддической поэзии (где любое событие, действие, состояние персонажа сопровождаются указанием на то, что он пошел, что характерно и для русской лирики) см.: *Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса.* М., 1968. С. 111.

ческих типов, ни на статистику данных) еще нескольких глагольных фразеологизмов.

Глагол+наречие (ср. «слезно плакать»): «жить тошнехонько» — Соб. Т. 5, № 32, 53, 71, 79, 132, 144, 145, 146, 174, 239, 240, 417; хорошо (весело) ходить — Соб. Т. 3, № 454, 457; Соб. Т. 3, № 554, 556; нерадостно гулять — Соб. Т. 3, № 281—286, 278.

Глагольные биномы: сушить-крушить — Соб. Т. 2, № 18, 19, 92, 106, 154, 167, 215, 216, 245, 289, 439, 447, 530, 568; Соб. Т. 3, № 20, 22, 27, 29, 31, 53, 60, 63—66, 125, 211, 212, 245—247, 286, 346, 347, 348, 399, 400, 441, 442, 454, 456, 457, 458, 459, 462—466, 468, 469, 471, 482, 513, 526, 569, 571, 574, 589.

Глагол+прямое дополнение: чесать (завивать) кудри (голову) — Соб. Т. 2, № 135, 236, 243, 309, 312, 442, 464, 465, 469, 471, 472—474, 478, 486, 487, 604, 607, Соб. Т. 3, № 226—229, 234—238, 256, 402, 447, 456, 457, 463, 464, 466, 469, 523; Соб. Т. 4, № 137; Соб. Т. 5, № 14, 23, 46, 76, 109, 110, 112—115, 129, 293, 298, 338, 349, 417; плести, заплетать косу — Соб. Т. 5, № 12, 31, 46, 109, 110, 112—115, 129, 267, 293, 295, 298, 374, 388, 414, 417; Соб. Т. 2, № 235, 236; вынуть (терять) румянец (из белого лица) — Соб. Т. 3, № 469, 245, 44, 45; Соб. Т. 2, № 602; Соб. Т. 5, № 520, 44, 163, 270, 296, 297, 298, 324, 338, 439, 133, 156, 163, 284—286, 294; друга нажать — Соб. Т. 2, № 289, 290; Соб. Т. 3, № 82; Соб. Т. 5, № 58; посылают меня — Соб. Т. 2, № 4, 5, 6, 7, 11, 129, 131, 543, 545, 546, 547, 548, 549; Т. 3, № 20, 31, 37, 56, 58, 59.

Глагол+обстоятельство места, выраженное существительным с предлогом: разбросать по дорожке — Соб. Т. 2, № 6; Соб. Т. 3, № 13, 256, 257, 258, 259, 260, 300, 375, 427, 453, 455; в крайнем дворе [. . .] живет — Соб. Т. 5, № 109, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 127.

Глагол+обстоятельство времени, выраженное существительным с предлогом: «Я пойду ли, молоденька, / Во всю темну ночь гулять / Своего милого искать» (Соб. Т. 2, № 110); «Посылала Ваньку мать / Во всю темну ночь гулять,⁶⁴ / Все вечерочки спознать» (Соб. Т. 4, № 24).

⁶⁴ В этом фразеологизме формульное слово «гулять» соединяется с формулой «темна ночь», образуя формулу высшего уровня. Кроме того, формула «во всю темну ночь гулять», соеди-

Имя+глагол (предикативная конструкция): грусть-тоска берет — Соб. Т. 5, № 142, 184, 185, 186, 187, 186—195, 199, 205, 234; голова болит⁶⁵ — Соб. Т. 5, № 53, 54, 76, 78, 177—182, 183, 184, 307; К. 1734, 1768, 2242; мил стоит (передо мной) — Соб. Т. 4, № 593, 230, 232; Соб. Т. 5, № 426; сердце болит (ноет) — Соб. Т. 5, № 3, 8, 10, 16, 20, 29, 32, 64, 94, 96, 97, 98, 99, 155, 85, 101, 163, 164, 170, 171, 176, 179, 180, 183, 195, 215, 259, 289, 312, 371, 398, 419, 423.

Инфинитивный фразеологизм: как не тужить — Соб. Т. 5, № 392, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 402, 403, 404—407.

Все это только небольшая иллюстрация. Примеры можно было бы умножить, показав, что всем возможным типам глагольных конструкций в языке лирики соответствуют устойчивые словосочетания. Мы могли бы поставить вопрос о «глагольном стиле» русской лирики. Но это не входит в задачу нашей работы.

Указанные ограничения в построении А. Т. Хроленко классификации народно-песенных констант не отменяют большого значения предложенной им типологии как первого опыта систематического описания некоторых видов фольклорных стереотипов русской народной лирики. Принципиально важным является объединение в рамках «поэтической фразеологии» различных по объему, структуре и функции устойчивых конструкций: 1. Линейные конструкции (биномы); 2. Вертикальные конструкции (ряды); 3. Линейно-вертикальные конструкции (блоки).

Мы наблюдаем здесь разнообразные группы фактов, устойчивость (воспроизводимость) которых требует эстетического обоснования.

пяясь с формулой «посылать (с именным или местоименным дополнением)», еще раз повышается в «формульном ранге». Вопрос о «формульных уровнях» будет рассмотрен во второй главе работы.

⁶⁵ Здесь символика: болезнь — любовь; характерно и текстовое развертывание этого символа в виде детального описания болезни. Ср.: Отчего была больна?

— Я больным-больна,
Вы постелюшку слягла,
Вы постели лежать буду,
На век дружка не забуду —

(К. 1729. Ср.: Соб. Т. 5, № 170, 178, 183, 204, 206, 207; Соб. Т. 2, № 437, 447, 494).

Работы о формулах народной поэзии показывают, что необходимо различать формулу как определенный морфологический тип (от одного слова до стереотипной ситуации, выражаемой группой стихов) и формулу как категорию, обобщающую разнородные и многообразные типы констант фольклорной традиции.

Мы считаем, что содержательным основанием такого обобщения является не просто повторяемость и устойчивость различных форм («внешняя» традиционность), но проявляющаяся в этих фактах вполне определенная эстетическая доминанта («внутренняя» традиционность), которая создает саму устойчивость форм и мотивирует их повторяемость. Эта доминанта, обусловленная спецификой творческого метода и особой эстетической природой народной поэзии и позволяет категориально обобщить разнотипные факты как однопорядковые явления фольклорной художественной системы. Раскрыть конкретное содержание этой доминанты — значит исследовать эстетику устно-поэтического канона, изучить формулу.

Итак, во-первых, в настоящей работе традиционную формулу мы понимаем как категорию фольклорной эстетики, как категорию устно-поэтического канона. Во-вторых, мы учитываем, что художественное бытие формулы как категории дано нам в градации традиционных форм (различных стилистических и тематических формул). Наш подход, с одной стороны, не «смешивает» и не «размывает» различные морфологические типы формул, а, с другой, не «растворяет» формулу в многообразии ее проявлений. Понимание формулы как эстетической категории — необходимое условие для выявления закономерностей устно-поэтического канона, для анализа конкретно-исторического типа художественной формы, для выявления фольклорной содержательности текста, построенного из «общих мест». Такое понимание формулы, во-первых, расширяет круг исследуемых фактов, а, во-вторых, категориально ограничивает эти факты в аспекте их интерпретации. Проблема формул ставится не как проблема фразеологии, а как проблема народной эстетики и поэтики: устойчивость стиля необходимо понять как «стилистику устойчивости», а стереотипы содержа-

ния — как содержание стереотипов. А понимание формулы как градации разнотипных форм — необходимое условие для выяснения закономерностей строения текста, для выявления его композиционных компонентов, его частей и отношения этих частей к целому.

Рассмотрение всего комплекса проблем, связанных с формулами русской народной необрядовой лирики, невозможно в рамках одной работы. Поэтому наше исследование ставит конкретные цели.

В главе I мы стремились установить эстетическую природу традиционных формул и показать специфику фольклорной содержательности традиционных лирических текстов. Эта цель выдвигает следующие задачи.

1. Рассмотреть традиционные формулы как закономерное явление фольклорной эстетики.

2. Определить эстетическую специфику формулы как особого типа художественной формы.

3. Выявить функции формул в «механизме» песенного смыслообразования.

4. Определить фольклорную природу «действительности», отображаемой и изображаемой в традиционном формульном тексте.

5. Выяснить соотношение и взаимодействие категорий т р а д и ц и я — ф о р м у л а — т е к с т.

Цель II главы мыслится как определение композиционных закономерностей лирического текста, построенного из формул. Для этого необходимо решить следующие задачи.

1. Установить композиционные константы традиционного текста.

2. Определить «формульные уровни» этих констант, т. е. показать иерархию традиционных компонентов в структуре текста.

3. Выяснить соотношение композиционных компонентов в тексте.

4. Выяснить фольклорную специфику связности и единства лирического текста.

5. Показать внутреннюю связь композиции текста с его фольклорной содержательностью.

Материалом исследования является русская народная необрядовая лирика, как сам жанр, так и контекст этого жанра. Контекст образуют, во-первых, другие жанры фольклора, а, во-вторых, совокупность различных параметров народной культурной традиции

(разнообразные явления этнографического порядка). Подход к материалу обусловлен нашим пониманием «фольклорной реальности», проблема которой будет обсуждена в настоящей работе.

Нами используются материалы не только русской, но и других (не только индоевропейских) традиций. Проводятся также сопоставления и типологические параллели с древней и средневековой литературой и искусством. Цели этих сопоставлений ясны в соответствующих случаях. Подчеркнем, однако, один аспект методического порядка. В связи с отсутствием в современной фольклористике сколько-нибудь непротиворечивой терминологической системы некоторые параллели и сравнения выступают как язык описания, как средство уяснения исследуемых явлений.

Подчеркнем также, что в работе исследуются не песни, но тексты песен, т. е. материал ограничен филологическими рамками.⁶⁶ Поэтому, мы будем анализировать не содержание песни и не содержание всех компонентов текста песни, но лишь один аспект содержания песни, на наш взгляд, центральный, который обусловлен формульным строением текста.

В качестве основных источников использованы известные собрания народных лирических песен сводного типа А. И. Соболевского и П. В. Киреевского, привлекается также ряд региональных сборников.

Необходимым условием для ответа на поставленные вопросы является методологический подход, основанный на конкретно-историческом анализе эстетической природы фольклорного текста. Формулы есть прежде всего элементы традиции, и поэтика формул — это поэтика традиции, в которой воплощен устно-поэтический канон.

Не тексты и не их безграничная сумма являются, на наш взгляд, исходной реальностью народной поэзии. Такой реальностью является традиция — центральная категория фольклорной эстетики. Это положение может показаться банальным. Действительно, без упоминания традиции и традиционности не обходится почти ни одно фольклористическое исследова-

⁶⁶ О собственно филологическом подходе к народной песне см.: Braun M. Das Volkslied als philologisches Problem // Die Welt der Slaven. 1958. J.—g., III. II. I.

ние. Однако эти упоминания зачастую носят чисто декларативный характер. Из того, казалось бы, очевидного факта, что народная поэзия есть по своей эстетической сущности поэзия т р а д и ц и о н н а я, было сделано мало конкретных методологических и методических выводов. Категория текста обычно заслоняла (подчиняла) категорию традиции. Установление конкретного соотношения этих двух сопрягаемых реальностей является одной из самых актуальных проблем нашей науки. Эстетика фольклорной традиции является «ключом» к «тайне» народной поэзии. Только исходя из этой категории, можно установить художественные особенности построения традиционных текстов, специфику их содержания, определить их композиционные компоненты и отношения между ними. Подчеркнем, что, если в школе А. И. Веселовского поэтические формулы постоянно привлекались как материал для диахронических и генетических исследований (т. е. для описания эволюции традиции), а в школе Э. Р. Курциуса⁶⁷ «историческая тошика» (*loci communes*) использовалась для обоснования единства и непрерывности западной литературной традиции от «пожара Трои» до Гете, то в нашем подходе категория поэтической формулы применяется для анализа а к т у а л ь н о г о (синхронного) функционирования художественной традиции, взятой *in statu quo*.

Выявление конкретно-исторических особенностей устной народной поэзии в указанном аспекте представляется очень актуальным и имеет методологическое значение. Показать и н а к о в о с т ь художественной системы, составившей великую эпоху в истории мировой словесности, системы, типологически отличающейся от привычной нам литературной культуры, — это одна из важнейших задач филологии в наши дни: «Как это ни парадоксально, но именно современная эпоха с ее мощными унифицирующими тенденциями с особой остротой выдвинула проблему научного исследования локального параметра культуры человечества».⁶⁸

⁶⁷ *Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern, 1948.

⁶⁸ *Маркьян Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции.* С. 91.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ФОРМУЛЫ И СОДЕРЖАНИЕ ПЕСНИ ТРАДИЦИЯ — ФОРМУЛА — ТЕКСТ

1

«Стилистический Домострой» и «песенная риторика» — эти явления устно-поэтического канона, о которых писал А. Н. Веселовский, обусловлены формами художественного сознания, для анализа которых необходим подход, устанавливающий связь стилистических, эстетических закономерностей с общемировоззренческими, а, шире, и с историческими условиями, породившими данное мировоззрение. Такими условиями являлась прежде всего бытовая традиция патриархальной жизни — «массовый, всезаполняющий поток, который не терпит пустоты».¹ Поток этот полностью поглощал личность, причем личность женщины в особенности.² Специфику женского традиционализма отмечал А. А. Потебня: «Вообще мысль мужчины шире, подвижнее, изменчивее в силу новых, входящих в нее, стихий, чем мысль женщины, заключенной в кругу медленно изменяющегося домашнего быта, более близкой к природе и неподвижному разнообразию ее явлений. Женщина — преимущественно хранительница обрядов и поверьев давно застывшего и уже непонятного языка».³

Эта особенность женского традиционализма непосредственно связана с особенностями народной поэзии. Как писал Ф. И. Буслаев: «Мы не имеем поэзии родового быта; зато все славянские племена неистощимо богаты песнями с е м е й н ы м и, и — что особенно

¹ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 192.

² Ефименко А. Исследование народной жизни. М., 1884. Вып. I; Комаровских Г. Женщина в патриархальной семье. Вятка, 1895.

³ Потебня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1860. С. 6.

замечательно — песни, именно женские составляют самую главную часть этого семейного эпоса. . .»⁴. Т. Фрингс характеризует фольклорную лирику (в типологическом плане) как женскую по преимуществу. Именно *Frauenstrophen*, по его мнению, лежат в основе новоевропейской лирики (в частности, немецкого миннезанга).⁵ Каковы же мировоззренческие закономерности, обусловленные обрядовым кругом жизни?

Мировоззренческим субстратом эстетики устно-поэтического канона является символизирующее ритуальное мироощущение, которое в сфере сознания выступает как обрядовое мышление. Специфика мировоззренческого субстрата фольклорной эстетики явилась объектом многочисленных исследований, затрагивающих многообразные аспекты этого явления. Эта специфика отразилась в специальной терминологии, которой оперировали авторы, анализируя закономерности «долитературного сознания». Это сознание определялось как мифологическое, как «архаическое», как «магическое».⁶ Б. Н. Путилов предлагает говорить о специфически «фольклорном сознании».⁷ Э. Хавелок пользуется понятием «устное сознание», спецификой которого является стереотипно-формульное восприятие

⁴ *Буслаев Ф.* Исторические очерки. Т. I. С. 105.

⁵ *Fring's Th.* Die Anfänge. . . S. 17.

⁶ Магический пласт сознания — «отнюдь не „пержитки“ дохристианских верований и способов поведения, а неотъемлемая часть повседневной практики людей аграрного, традиционного общества» (*Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 137).

⁷ «Фольклорное сознание как художественное сознание коллектива обусловлено мировоззрением народа как системой его взглядов на мир, его идеологией, моралью, его политическими и социальными стремлениями, но вместе с тем оно не совпадает вполне с мировоззренческой и идеологической системой, оно относительно самостоятельно. . .» (*Путилов Б. Н.* Историко-фольклорный процесс. . . С. 16). «Традиционность художественного видения мира, наличие определенного набора стереотипов, формульный способ описания отношений, ситуаций, поведения людей, невозможность переступить известные эстетические границы, нормы и принципы, определенная системная замкнутость — все это реальные черты не просто фольклорной поэтики, но фольклорного сознания в целом» (*Путилов Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976. С. 183).

действительности.⁸ Несмотря на различие терминологии у разных авторов, в их исследованиях были выявлены общие закономерности мировоззренческого субстрата устно-поэтического канона. Для наших целей существенной является такая характеристика «обрядового сознания», которая имеет непосредственное отношение к типу художественной формы, внутренне необходимому, т. е. эстетически мотивированному идеологией «фольклорной эпохи». Спецификой такого сознания являлись постоянство, относительная замкнутость, стремление к гомеостасису — тождеству различных состояний (что необходимо порождало стереотипы и формулы представлений, организующих восприятия) и традиционность как мера и критерий действительности любых сфер — бытовых, социальных, идеологических. В замкнутом патриархальном кругу, где отсутствует история (понимаемая как *res gestae*)⁹ и вся жизнь подчинена различным циклам, повторяющиеся события, отождествляясь, превращаются в «тип» («рамки-кадры» А. Н. Веселовского), который получает ценностную весомость и непреходящий характер. Ритмическое переживание жизни в обрядах и ритуалах — не простое повторение одного и того же, но постоянное возвращение к «изначальным образцам», которые наполнены глубоким жизненно важным традиционным содержанием. Это нашло себе выражение в идее «вечного возвращения». И консерватизм патриархальных стереотипов в рамках такого мироощущения обладает определенной творческой силой: он активно хранит и передает традицию. Обрядовый характер жизни, регламентация всех ее сфер,¹⁰ вплоть до самых интимных —

⁸ *Havelock E. A. Preface to Plato. Cambr., 1963. P. 36—93.* О связи «устности» и мифологической доминанты в сознании см.: *Гаспаров Б. М. Устная речь как семиотический объект // Семантика номинации и семиотика устной речи. Тарту, 1978. С. 63—112.*

⁹ *Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. М., 1980. С. 13.* «*Res gestae*» (лат.) — бранные подвиги, военные действия и т. д. О категории «история» в указанном аспекте см.: *Топоров В. Н. О космологических источниках раннеисторических описаний // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. VI. С. 106—150.*

¹⁰ Так, например, такое понятие, как «воля», в отношении к девушке имеет вполне определенное традиционное наполнение как особая система разрешений и запретов.

«формулы быта», — связаны с тем, что общее, «типическое» (т. е. традиционное) доминирует над отдельным, а единичное, никогда прежде не случавшееся, не имеет никакой самостоятельной ценности, оно недействительно («незущностно»), если не сопричастно традиционному «образцу». И в отношении к лицу называется «освященное традицией статуарное безлице».¹¹ Быть отцом, мужем, женой, свекровью и т. д. — все это функциональные формулы традиции. Достаточно взглянуть на «Указатель песенных сюжетов» А. И. Соболевского, чтобы увидеть этот ограниченный круг персонажей — «масок» и соответствующие им столь же типовые «функции».

Это сравнение — не голая социологическая параллель, о которой мы говорили в связи с «немецкой теорией» формул. Так, например, известная формула — «не пускает на улицу гулять» (муж, свекровь) — не является непосредственно связанной с реальными отношениями в быту, но обусловлена эстетикой фольклорной традиции. «Обязательность хороводного веселья»¹² необходимо предполагает его «противников», что и порождает соответствующий сюжет, отложившийся в поэтической формуле. Выводить из этой формулы лирики, обусловленной эстетикой «веселья», «формулу быта» было бы неверно.

Не следует представлять себе дело таким образом, что традиция — это нечто внешнее, навязываемое ии-

¹¹ *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 134. Ср.: «Когда мы ныне говорим о действительности какого-то события, то, по-видимому, имеем в виду нечто иное, нежели реальное явление с точки зрения человека раннего средневековья. Ибо для того, чтобы дать оценку своему индивидуальному опыту, практическому или духовному, этому человеку было необходимо соотнести его с традицией, т. е. осознать и пережить собственный опыт в категориях коллективного сознания, овеященных в религиозном или социальном ритуале, в обрядах поведения или в литературном этикете. Подлинностью случившееся обладало постольку, поскольку могло быть подведено под соответствующую модель, идентифицировано с чем-то выходящим за рамки индивидуального, неповторимого, растворено в типическом. Познание сущности явлений в этой системе сознания, очевидно, состояло прежде всего в узнавании в них определенных архетипов» (*Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. С. 207).

¹² *Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая песня на западе и у славян. СПб., 1905,

дивиду, обезличивающее его «самость». Действительно, тенденция патриархального общества воспринимать явления «парадигматически» и «архетипически» выступает для нас в виде своеобразного парадокса, сформулированного М. Элиаде: человек является действительным и осознает себя «воистину самим собой» в той мере, в какой он «перестает быть самим собой, отказывается от своей внутренней самости». ¹³ Парадокс этот, однако, является таковым только для современного наблюдателя (in den Augen eines modernen Beobachters). Подобной коллизии не существовало для самих представителей традиционного общества, и признание традиционной формы имело не вынужденный, а органический характер, вполне отвечало индивидуальным устремлениям и потребностям личности. Следование ограниченному числу первообразов традиции, данных объективно и авторизованных коллективом и силой предания, обеспечивало как индивидуальное самоопределение личности, так и культурное движение всего коллектива.

Как писал К. Маркс: «Во всех этих формах основой развития является воспроизводство заранее данных... отношений отдельного человека к его общине и определенное, для него предопределенное, объективное существование как в его отношении к условиям труда, так и в его отношении к своим товарищам по труду, соплеменникам и т. д. — в силу чего эта основа с самого начала имеет ограниченный характер, но с устранением этого ограничения она вызывает упадок и гибель». ¹⁴

Поэтому вполне закономерно, что народные формы ритуального мироощущения для наблюдателя «извне» выступают как «однообразие готовой мудрости» (И. А. Бунин). Основной эстетический принцип такого сознания — это воспроизведение, а не произведение.

¹³ *Eliade M. Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr.* München, 1966. S. 34.

¹⁴ *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: 2-е изд. М., 1968. Т. 46. Ч. 1. С. 475.*

Символический материал самой традиционной действительности и «обрядовое мышление» обусловили эстетические принципы, которые формируют специфику лирического художественного канона и соответствующий ему творческий метод. Было бы неточным выводить каноничность поэзии из ритуализма мышления и быта. Это скорее однопорядковые явления, обусловленные специфически традиционной символизацией действительности и «типо»-логизирующей особенностью обрядового сознания. Эстетически ценностной для такого сознания могла быть художественная форма, которая выступала бы как своего рода обрядовый знак, снимающий различие между единичностью свершившегося и его постоянным сущностным смыслом. Содержанием такой формы не могло стать нечто непосредственно существующее как недействительное для обрядового сознания. Только традиционное, «типо»-логическое, «возвращающееся к себе», т. е. постоянно и императивно актуализируемое как непреходящая ценность, могло стать таким содержанием. И именно устно-поэтическая формула, художественно сконцентрировавшая и типизировавшая традиционный социокультурный опыт, явилась необходимым проявлением эстетики «вечного возвращения».¹⁵ Сущность лирической формулы как устно-поэтического канона заключается прежде всего в том, что она фиксирует, отображает традиционные смыслы, а не изображает непосредственно существующее. Формулен, каноничен именно традиционный смысл, и постоянство формы — следствие этого. Существенным признаком фольклорной формулы является именно эта ее внутренняя смысловая обязательность — эстетическая предпосылка ее

¹⁵ Буслаев Ф. И. Русская народная поэзия. СПб., 1861; Веселовский А. Н. Историческая поэтика; Чичеров В. И. Русское народное творчество. М., 1959; Лосев А. Ф. История античной эстетики (Ранняя классика). М., 1963; Неклюдов С. Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 191—219; Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981; Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976; Eliade M. Kosmos und Geschichte.

использования (столь же обязательного) в разных песнях. Суть этой обязательности заключается в необходимости постоянного обращения к традиционным смыслам, заключенным в формулах, в их постоянной реактуализации; это — необходимое условие для того, чтобы, в соответствии с эстетикой «вечного возвращения», «быть в традиции».¹⁶ Следствием этого и является повторяемость художественных стереотипов в различных песнях, что, собственно, и позволяет нам фиксировать различные элементы и целые группы стихов в качестве формульных.

Нельзя согласиться с положением Дж. Хайнсворта (и представляемой им школой) о том, что «сущность формулы в ее повторяемости» («The essence of a formula is its repetition»);¹⁷ повторяемость — только следствие, результат «сущности» формулы, т. е. внутренней обязательности данного представления, данного смысла как традиционной идеи. Хотим подчеркнуть, что не повторяемость словосочетаний в разных текстах является основанием и критерием формульности. Элемент (или их группа) является формульным в меру своей традиционности, которая выявляется не статистическим измерением частотности (факт, в известной степени, внешний, но центральный для ряда работ: сколько раз должен повториться данный элемент, чтобы мы могли считать его формулой?), а путем комплексного фольклористического анализа. А. Даур, переставив причину и следствие, пишет, что «формула — это, в сущности все, что в результате частой повторяемости концентрирует в себе понятие типического для жанра».¹⁸ Это постоянное обращение к традиционным художественным ценностям, выражаемым небольшим запасом традиционных форм большой обобщающей силы, создает тот своеобразный стилистический и тематический ритм народной поэзии, при котором она,

¹⁶ Ср. замечание Б. М. Соколова о «внутренней принудительности» художественного слова в русской народной лирике. См.: Соколов Б. М. Эскурсы в область поэтики русского фольклора. С. 34, 53.

¹⁷ Hainsworth J. B. Structure and Content in Epic Formula: The Question of the "Unique Expression" // Classical Quarterly: New series. 1964. Vol. 14, N 2. P. 155—164.

¹⁸ Daur A. Das alte deutsche Volkslied. S. 88.

по удачному выражению Ф. И. Буслаева, «однообразна и всегда свежа».¹⁹

Эстетика формулы — это эстетика обобщения, типизации. Причем обобщение это — не движение от конкретного к абстрактному, но, пользуясь выражением А. П. Скафтымова (с необходимыми оговорками), «внутренняя художественная концентрация». Обобщение носит идиостнический характер, анализ которого выявляет национальную специфику фольклора. Поэтическая формула как своего рода «клетка» в свернутом виде отражает закономерности жизнедеятельности всего организма. Причем эти закономерности не лежат на поверхности, установление их требует специального исследования. Как писал А. Н. Веселовский, «наш „дородный добрый молодец“ и „парень красавец“ (*fetu frumos — formosus*) румынской народной поэзии принадлежат двум различным обобщениям».²⁰ Каким? Чтобы ответить на это, необходимо определить специфику эстетической доминанты, которая проявляет себя на разных уровнях (от формулы — «клетки» до особенностей построения текстов). В. Д. Уваров на основании экспериментального исследования стиля итальянских и русских сказок показал разные доминанты, лежащие в основе их построения: «Основным принципом, по которому строятся итальянские тексты, является красота. . . Основным принципом построения русских текстов является, как правило, сила».²¹ Мы видим здесь соответствие (на уровне доминанты) формулам, приведенным А. Н. Веселовским.

Другая эстетическая доминанта — в выражении «красная девица»; установить эту доминанту — задача специального исследования.²² Поэтому важно подчеркнуть, что в формуле скрыт пласт народных представлений, непосредственно невыговариваемых, требующих для своей формулировки значительных усилий со стороны наблюдателя.

¹⁹ Буслаев Ф. Русская народная поэзия. СПб., 1861. С. 546.

²⁰ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 76.

²¹ Уваров В. Д. Экспериментальное этнолингвистическое исследование стиля итальянских и русских сказок. : Автореф. дис. . . . канд. филол. наук. М., 1973. С. 5.

²² Как отмечал В. Я. Пропп, «возвышение воспеваемой — одна из основ народной эстетики» (Пропп В. Я. [Вступ. ст.] // Народные лирические песни / Вступ. ст., подг. текста и примеч. В. Я. Проппа. Л., 1961. С. 64).

Одна из особенностей формулы заключается в том, что форма не просто называет определенный смысл, но именно воплощает его. Так устанавливается специфически фольклорное тождество формы — смысла. В этом — принципиальное отличие фольклорной лирической формулы от языкового фразеологизма и от топики (*loci communes*) литературы. Поскольку эти три вида стереотипности внешне достаточно близки и в ряде работ даже отождествляются, сделаем необходимые разграничения. Формулы как категория поэтики — явление лингвистическое. Отличие фольклорной формулы от фразеологии (т. е. от несвободной комбинации лингвистических единиц, как бы эта последняя ни интерпретировалась и какие бы явления языка сюда ни привлекались) заключается в следующем: во фразеологии как явлении языка несвобода сочетаемости слов и словесных значений, которые выступают, по словам О. Есперсена, в виде «готовых к употреблению формул»,²³ определяется прежде всего в н у т р и я з ы к о в ы м и о г р а н и ч е н и я м и в лексико-синтаксической системе языка. Устойчивость и несвобода фольклорных стереотипов (некоторые из которых внешне сопоставимы с языковыми фразеологизмами) обусловлены не внутриязыковыми ограничениями, а указанными причинами экстралингвистического характера. Со строго лингвистической точки зрения, фольклорные формулы — это свободные словосочетания. Разумеется, в текстах фольклора имеются и собственно фразеологизмы. Кроме того, некоторые формулы могут становиться фразеологизмами (но это

Имеется, однако, опыт и вульгарносоциологической интерпретации этой формулы: «Так, например, если существительное „девица“ сочетается с постоянным эпитетом „красная“, то словосочетание „красная девица“ не будет равнозначно сочетанию „красивая девица“. Сочетание „красная девица“ означает, что это именно девица, а не жещина и, как правило, девица — крестьянка. Эта девица в меру красива (а не красавица), в меру некрасива (но не уродлива); она нормального роста, правильного сложения, не богатая и не бедная и т. п.» (*Ухов П. Д.* Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации и создания образа // Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958. С. 164).

²³ *Есперсен О.* Философия грамматики. М., 1958. С. 16

обычно происходит за пределами собственно фольклора). Одним словом, необходимо различать фразеологию в фольклоре и «фольклорную фразеологию».²⁴ Традиционные формулы можно сравнить (но только сравнить) со свободными словосочетаниями, которые отображают устойчивые отношения внеязыковой действительности — рядоположенные «по природе» взаимоотношения предметов и состояний — и в языке воспроизводятся в стереотипном виде (ср.: стакан воды, чашка кофе, бокал вина; пить воду, молоко, но есть суп, кашу). Все такого типа свободные сочетания являются своего рода устойчивыми культурно-языковыми штампами,²⁵ но в аспекте лексико-синтаксической организации языка они выступают как свободные сочетания, поскольку на сочетаемость подобного рода не налагается никаких внутриязыковых ограничений. Фольклорные формулы в этом отношении еще более далеки от собственно лингвистической проблематики: в таких, например, базовых формулах лирики, как «пойду с горя в чисто поле», «сяду у окна», «маншет правую рукой», «ше пой соловей», «встану ранешенько» и т. д., нет ни внутриязыковых, ни внеязыковых (в указанном смысле, т. е. «по природе вещей») ограничений. Кроме того, формулой в фольклоре является не только словосочетание. Формульным может быть и одно слово («рано», «гулять»), и целая группа стихов, т. е. единицы, несоотносимые с возможными типами языковых фразеологизмов:

Ср. формульное слово «вечор»:

Вечор Дуню мать журнула-бранила (Соб. Т. 4, № 58); **Я вечор**, молоденька, поздненько шла (Соб. Т. 4, № 66, 67); **Вечор** сокол, **вечор** ясен / Сыры боры облетал (Соб. Т. 4, № 78); **Вечор** звали молодца (Соб. Т. 4, № 123); **Вечор** на капустку, / **Вечор** на вилую / Выпал частый дождик (Соб. Т. 4, № 166); Как **вечор** меши милой / Целовал да миловал (Соб. Т. 4, № 292); **Вечор** был я у тебя (Соб. Т. 4, № 306); **Я вечор** в гостях гостила (Соб. Т. 4, № 313, 314, 315, 316, 318); **Я вечор, вечор**, молоденька, / Долго вечера просидела (Соб. Т. 4, № 428); **А я вечор**, красна девка, / Поздно вечером

²⁴ Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология... С. 15.

²⁵ Гак В. Г. Проблемы лексико-грамматической организации предложений: Дис. ... д-ра филологич. наук. М., 1967-

сидела (Соб., Т. 4, № 429); Вечор поздно припоздавши, / Я голубкой полечу (Соб. Т. 5, № 60).

Ср. многоярусную формулу «ночь без сна»:

Не сидела бы, девушка, в новой горенке одна,
Не гасила бы во всю ноченьку, во всю темную огня,
Не лежала бы белой грудью, грудью на окне,
Не ронила бы горьки слезы, горьки слезы за окно,
Не глядела бы девушка в поле, в чисто поле далеко.

(Соб. Т. 3, № 74)

Языковый фразеологизм может в частном случае явиться лингвистическим компонентом поэтической формулы. Однако несвобода компонентов самой формулы, их совместная воспроизводимость как целого и заданного (темный лес, в зелен сад гулять) обусловлены не языковыми причинами, не стереотипными реалиями быта, а комплексом традиционных значений, которые и создают художественный канон.

Разумеется, фразеологические процессы происходят и в сфере фольклорного языка, уже в силу того простого факта, что это — язык. С одной стороны, в них проявляются общелингвистические закономерности, характерные для фразеологизмов. С другой стороны, специфика этих процессов обусловлена тем, что сферой их является язык поэтический. Это проявляется прежде всего в семантике фразеологически связанных компонентов различных словосочетаний.²⁶

Принципиально важно подчеркнуть, что фразеологические компоненты устойчивых сочетаний — это именно языковые элементы, т. е. только один из разнообразных видов того материала, из которого создается особый тип фольклорной художественной формы, обобщаемый нами в понятии традиционной формулы.

Теперь необходимо указать на различие между лирическими формулами фольклора и формулами (топикой) литературы. Отметим здесь наиболее существенное для характеристики устных форм народной художественной традиции. Средневековая поэзия была связана не меньшей «риторикой лиризма», чем народная песня, и получила у современных исследователей

²⁶ Еремича В. И. Поэтический строй. . . ; Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология. . .

такие характерные определения, как поэзия «общих мест»,²⁷ «поэзия-клише».²⁸ Творческий метод средневекового лирика определялся эстетикой «соответствия», «установленного» (*convenance*)²⁹ «этикета» и предполагал строго регламентированное следование канонам литературной традиции. Создать произведение — это значит выбрать из предоставляемых традицией несколько «общих мест» — тематических и стилистических формул — и, в меру таланта, скомпоновать, «разработать» их.³⁰

Эти «общие места», топосы, очень важную роль которых в литературном развитии средневековья показал Э. Р. Курциус,³¹ внешне сопоставимы с формулами фольклора.³² Но есть одно принципиальное различие между этими явлениями, одна особенность в самой структуре литературной топики, в специфике ее использования автором. Топика в литературной традиции — формулы — это прежде всего «схемы мысли и схемы выражения» (*Denk- und Ausdrucksschemata*), которые, во-первых, могли оформляться по-разному, а, во-вторых, оформлять различное содержание. Для характеристики таких формул — «первообразов» традиции — удобно воспользоваться одним из определений «архетипа» у К. Г. Юнга:³³ «Содержательную характеристику первообраз получает лишь тогда, когда он проникает в сознание и при этом наполняется материалом сознательного опыта. Напротив, его форму можно . . . сравнить с системой осей какого-нибудь кристалла,

²⁷ *Guette R.* D'une poésie formelle en France au Moyen Age // *Revue des Sciences humaines.* 1949. Avril—juin. P. 61—68.

²⁸ *Bec P.* Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale // *Mélanges Rita. Lejeune, Ziège,* 1969. P. 1309—1329.

²⁹ *Dragonetti R.* La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Bruges, 1960.

³⁰ *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948; *Bec P.* Quelques réflexions; *Dragonetti R.* La technique poétique; *Zumthor P.* Essai le poétique médiévale. Paris, 1972.

³¹ *Curtius E. R.* Europäische Literatur.

³² Между ними может существовать и генетическая связь. Ср. отыскивание формул в книжных эпосах для доказательства их устного генезиса у сторонников теории Нэрри—Морда.

³³ Э. Курциус сам апеллирует к К. Г. Юнгу в названной выше книге. В другой работе он связывает понятие топоса и архетипа. «Анализ топоса привел нас не только к установлению риторической преемственности, но и к выявлению ее психологи-

которая до известной степени преформирует образование кристалла в маточном растворе, сама не обладающая вещественным существованием. . .».³⁴ Разумеется, литературный канон средневековья наряду с заданными темами предполагал и набор устойчивых стилистических клише для их разработки. Однако отношение между формулами различного уровня было здесь очень неоднозначным и допускало значительное варьирование и определенную степень свободы в «игре» с формой. Существенно, что выражение и содержание при всей их стереотипности были здесь в известной степени «разведены».³⁵

В противоположность этому фольклорный *locus communis* обладает, так сказать, сквозной формульностью. Формульная тема строится из более мелких стилистических формул, которые в совокупности образуют очень устойчивую формульную микро-систему.³⁶ Лирическая формула канонична как со стороны содержания, так и со стороны выражения, что и создает указанное выше тождество формы-смысла, а также наделяет художественный стереотип своего рода субстанциальным аспектом.

Эта специфика фольклорного художественного стереотипа — неотграниченность формы от содержания — имеет одно очень существенное следствие: к устной поэзии не применима такая литературоведческая категория, как «художественная форма». Разумеется, подобное утверждение менее всего направлено на какое-либо отрицание художественности фольклорной лирики. Именно уяснению специфики этой художественности и посвящена данная работа. Но понятие «художествен-

ческой основы. < . . . > Допустимо в этой связи говорить об образе коллективного бессознательного, об архетипе в смысле К. Г. Юнга». — *Curtius E. R. Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern, 1960. S. 13.

³⁴ *Jung C. G. Von der Wurzeln des Bewusstseins*. Zürich, 1954. S. 95, 96.

³⁵ Ср. разграничение Э. Р. Курциусом *formale Topoi* и *inhaltliche Topoi* (*Curtius E. R. Gesammelte Aufsätze*. . ., S. 8).

³⁶ «Обнаружение структурности в общих местах говорит в пользу их фольклорного генезиса. С этой точки зрения самым надежным критерием фольклорности является дальнейшая делимость общего места, обнаружение в нем ряда элементов, которые сами в известной мере «формульны» (*Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса*. М., 1968. С. 109).

ная форма», которым мы пользуемся при обращении к литературе, есть понятие историческое (т. е. исторически изменчивое), специфическое именно для литературы,³⁷ и, с точки зрения исторической эстетики, нет никаких оснований применять его к поэзии фольклора. «Художественная форма» возникает с появлением «автора». Это категории взаимосвязанные: «Осознание авторства происходит, как правило, через осознание формы . . . осознанное авторство распространяется сначала только на форму, но не на содержание».³⁸ В истории европейской литературы, в условиях, когда средневековый поэт, уже как автор, противостоящий анонимной традиции, но в этикетных рамках заданной тематики и содержания, стремился выразить свою оригинальность и индивидуальность в утонченном варьировании и артистизме формы, эта форма и получает значение самостоятельной эстетической категории.³⁹

Такой категории нет в фольклоре, как нет в нем и «авторов». «Безавторство» народной лирики как категория ее поэтики неразрывно связано с эстетической природой фольклорного слова.⁴⁰ Как верно замечает исследователь народной лирики: «К словотворчеству, как и к изысканности ритмического рисунка или к на-

³⁷ Ср. понятие «чистой формы» у Э. Кассирера, который зафиксировал в этом термине специфику профессионального художественного творчества как особой символической формы, отличной от таких символических форм, как фольклор и мифология. Одна из символических функций искусства — конструирование красивой формы. См.: *Cassirer E. Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1927. — Bd. 21.* Ср. также утверждение Ван Тигема, который в категорической форме исключает фольклор из сферы искусства: «Искусство, — пишет он, — не имеет отношения к этой анонимной традиции, которая по своему характеру остается безличной». См.: *Van Tieghem P. Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amerique de la Renaissance á nos jours. Paris, 1941. P. 89.*

³⁸ *Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 140—141.*

³⁹ *Curtius E. R. Europäische Literatur. . . ; Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика; именно «формальной» назвал эту поэзию Р. Гьет. См.: *Guiette R. D'une poésie formelle.**

⁴⁰ Как пишет А. Даур, куртуазная поэзия в своем стремлении к художественной форме ощущала формулу как *бесформенность* («Im Streben nach künstlerischen Form empfindet sie die Formel

рочитому разнообразию строфики и другим поискам, подчеркивающим характер индивидуального мастерства в поэзии профессиональной, народная песня, как правило, не стремится».⁴¹ При всей условности трафаретных форм народной лирики здесь нет собственно «украшающих» элементов, нет «приема». «Безавторство»⁴² входит в самую структуру художественного слова, оно «подразумевает определенное соотношение формы и содержания произведения, а именно, их неотграниченность друг от друга, их абсолютную слитность (разрядка моя. — Г. М.)».⁴³ В этом — художественная специфика фольклорной формулы в отличие от топки литературы. Традиция предельно заполняет фольклорное слово как со стороны выражения, так и со стороны содержания, не оставляя места ни для «автора», ни для «формы», что и приводит к указанной слитности. Это художественное «тождество» в строении образа народной поэзии отмечал еще Ф. И. Буслаев: «. . . внешнее их выражение, художественная форма, в неразрывной связи с самою идеею зачавшеюся».⁴⁴ Постоянство формы свидетельствует не только о постоянстве представления, стоящего за этой

als Formlosigkeit). — *Daur A.* Das alte deutsche Volkslied. S. 13. Ср. также: «Отсутствие автора народной песни — это не столько реальный факт (факт истории текста произведения), сколько явление самой поэтики народной песни, ее внутренней структуры» (*Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 220). В связи с проблемой типологии «безавторских» текстов в истории культуры ср.: «Согласно точке зрения Мимансы, наиболее ортодоксальных из всех индийских философских систем, веды вечны и не сотворены, не имеют автора. Подобная само-достаточность текста не только означает приписывания ему уникального онтологического статуса, она также превращает его в уникальный лингвистический объект» (*Парибок А. В.* О методологических основаниях индийской лингвистики // История лингвистических учений. Средневековый Восток. М., 1981. С. 162).

⁴¹ *Колпакова И. П.* Русская народная бытовая песня. М.; Л., 1962. С. 239.

⁴² Наряду с «безавторством» следует отметить еще один аспект, существенный для эстетики лирики. Необрядовая песня не предполагает «слушателя». Это является фактом ее поэтики, определяющим, в частности, специфику художественной формы.

⁴³ *Стеблин-Каменский М. И.* Историческая поэтика. С. 140.

⁴⁴ *Буслаев Ф.* Русская народная поэзия. С. 132.

формой, но и о типе их связи, которая носит «безусловный характер».

Интересно, что Ф. И. Буслаев, а затем А. Н. Веселовский, говоря о формулах фольклора, бережно хранимых народом, сравнивали их с иконой. Поскольку, как было показано выше, специфика формул отнюдь не заключается только в их устойчивости и стереотипности, полезно продолжить это сравнение.

Учитывая сказанное о топике литературы, можно предложить следующую метафорическую параллель. Слово в литературе — это картина, т. е. оно прежде всего сигнификативно, в нем осознаются раздельность и условность выражения и содержания. Такое слово называет смысл — форму содержания, но отделено от ее субстанции. Слово в фольклоре — это икона, и оно не столько сигнификативно, сколько, так сказать, онтично (онтологично). Здесь нет указанной раздельности, и сама субстанция содержания присутствует в форме. В отношении к слову сказались глубинные основы народного мирозерцания, и можно поставить вопрос о «народном реализме понятий». Обозначение в фольклоре семантически стремится к имени. Формула — это комплекс традиционных смыслов, имеющий свое имя собственное. Поэтому он не может быть перефразирован. «Темный лес» не допускает синонимических замен в указанном смысле, он выражает одну из «реалий» лирического универсума, которая не может быть обозначена иначе, так как, если изменить имя, то, в соответствии с эстетикой фольклорного слова, необходимо изменить и понятие.

Формулы — это «имена собственные» поэтической традиции. И интересно, что, если обозначение стремится к имени, то и само имя собственное в фольклоре обладает внутренней семантической программой своего функционирования, т. е. является формулой.⁴⁵

⁴⁵ См., например, анализ традиционной семантики «реки Смородины»: *Ермина В. И.* Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978. С. 63, 176—177. Ср. также: «Значимость имени персонажа и, следовательно, его метафорической сущности развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» (*Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 245).

Таким образом, особенностью устно-поэтических формул является рассмотренный «художественный онтологизм» фольклорного слова, и поэтому сама художественность этих явлений не всегда лежит на поверхности, являясь для современной культуры не столько данностью, сколько проблемой.

Необходимо заметить, что при всей своей «сквозной» каноничности формула менее всего является какой-либо неподвижной окаменелостью.

В формуле несколько парадоксальным образом соединяются два противоположных, но взаимообусловленных свойства. Формула принципиально «незакончена», открыта, фрагментарна. Она — импульс возможностей, открытый класс реализаций как морфологических, так и семантических. Формула такова потому, что она — органическая клетка живой традиции. Пока традиция жива, формула, пользуясь выражением В. Гумбольдта, — не *ergon*, а *energeia*, т. е. не «готовый продукт», а «деятельность».

Но, с другой стороны, именно в силу своей органичности формула — вполне целостное образование, самодостаточное семантически и, следовательно, морфологически и функционально. Внутренняя связь с традицией создает цельность любой реализации. Формула, так сказать, эстетически метонимична. В формульности существенно прежде всего постоянство данного представления, данного традиционного смысла, а не морфологическая стабильность. Так, например, «темный лес» фольклора и без эпитета (ср. Лесом шла / Деревья шумят) будет «темным», т. е. включенным в систему смысловых связей, отражаемую данным эпитетом.⁴⁶ Части (элементы) формулы могут быть «разведены» или просто отсутствовать. Мы имеем «вариационное поле» формулы. Вариативная природа фольклорного знака побуждает нас рассматривать формулу как гештальт, как образносмысловую целостность, не сводимую к сумме составляющих. Если на уровне текстового строения формула выступает как лексическое или лексико-синтаксическое единство (или совокупность таких единств), то на уровне межтекстовых отно-

⁴⁶ *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.

шений формула — это образопорождающий тип (стабильность типа при нестабильности его манифестаций).

«Вариационное поле» формулы располагается в пределах ее традиционности. Подчеркнем это. Дело в том, что «пределы» имеют не формальный (морфологический), а функциональный характер. «Пределы варьирования» есть не что иное, как мера соотнесенности с традицией, т. е. со смыслами фольклорного универсума. Различные формы выступают как тождества, пока соответствуют фольклорной картине мира. Формула-гештальт выступает как конструктивно-смысловой фактор (импульс традиции), функция которого — соотнести форму и традиционную значимость, т. е. создать фольклорный художественный образ. Формула — это и форма текста, и компонент его содержания, и способ «движения» к содержанию, путь от «формы» к «смыслу».

Особый тип фольклорной художественной формы неразрывно связан со спецификой фольклора как эпохальной стадией в развитии мирового словесного творчества. Эта «особость» народной поэзии была глубоко осознана «археологом» художественного сознания А. Н. Веселовским, который писал: «Она (народная поэзия. — Г. М.) стоит на границе (разрядка наша. — Г. М.) между мифической поэзией языка и той образованной поэзией, которую мы привыкли называть лирической и драматической».⁴⁷

4

Указанный динамизм — неотъемлемое свойство устно-поэтического канона, который предполагает «неограниченное» варьирование традиционных смыслов при вполне ограниченном наборе средств выражения.

Одним из следствий этой эстетики (как, впрочем, и всего породившего ее обрядового синкретического мировоззрения) является видимая диспропорция между бедностью артикулируемых художественных форм — трафаретов и богатством и многоплановостью жизненного содержания, коллективными и личностными представлениями, которые непосредственно не выявля-

⁴⁷ Веселовский А. Н. Миф и символ // Русский фольклор. Л., 1979. Т. 19. С. 195.

ются⁴⁸ (о «снятии» этой диспропорции в песне см. ниже).

С этим же связана и большая условность народной лирики, существующей в предустановленном кругу формул, которые обязательны для построения песни. Ни о каком отсутствии условности, ни о какой «простоте», «наивности», «непосредственности» и «безыскусственности» применительно к фольклорной лирике говорить не приходится (ср. противопоставление *Naturpoesie* и *Kunstpoesie*, живущее со времен романтизма вплоть до наших дней в некоторых работах). Как справедливо замечает современный исследователь, «идеал „безыскусственности“ — очень поздний идеал, соответствующий насквозь „интеллигентскому“ вкусу античных поклонников Лисия или новоевропейских поклонников Руссо, но неведомый фольклорной архаике».⁴⁹

Условный характер этой поэзии виден на примере тематической формулы «избывание»:

. . .

Не чаяла матушка
Сына милого избыть,
Сжила, сбыла матушка
За единый за часок;
Построила матушка
Сыну легкое судно,
Сама вышла матушка
На крутенький бережок,
Воскликнула матушка
Своим громким голосом:
«Вернись, вернись, дитятко,
Воротись ты назад».

К. 2354

«Избывает» отец сына (К. 2316), дочь (К. 2253), молодец девушку (Соб. Т. 4, № 162); молодец сам

⁴⁸ Мы не можем принять тезиса А. Н. Веселовского о том, что «Аффективная сторона этой лирики монотонна, выражает несложные ощущения коллективной психики» (*Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 272*). Каждая структура обладает своим богатством переживаний и своей «сложностью» содержания. Однако существуют исторические эпохи, для которых характерна рациональная (идеологически артикулированная) невыявленность существенных слоев коллективных переживаний.

⁴⁹ *Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 140—141.*

просит его «избыть» (Соб. Т. 5, № 107). Обязательность данного образа, т. е. его традиционная мотивация, приводит к условности. Но в лирике эта формула при внешней условности обладает устойчивым поэтическим содержанием. Для нее актуальны такие значения, как «безысходность», «утрата» и весь комплекс представлений, связанный с «разлукой».⁵⁰ Такую интерпретацию подтверждает совмещение формулы «избывания» с речевой формулой «вернись» в нашем примере. Внешне это выглядит как противоречие (в чем и выразилась условность). Но внутренне глубинное значение формулы вполне гармонирует с контекстом. Поэтическая семантика объясняет использование этой формулы в разных песенных циклах. Общее содержание их — „разлука“, которой в традиции соответствует формула «избывания». И формула эта функционирует в разных песнях, реализуя заложенные в ней возможности.

Как уже указывалось, мир непосредственный — люди, природа, обстановка, чувство, ситуации — не представлен в этой «условной» поэзии таким, каков он «сам по себе». Разумеется, «поводы» и «стимулы» могут исходить из различных конкретных сфер жизни, но, взятые непосредственно, для этой поэзии именно как поэзии они несущественны. Творческий метод народной лирики предполагает своеобразную «эстетическую апперцепцию» (термин Н. И. Конрада), т. е. наличие определенных устойчивых и заданных поэтических моделей восприятия, что, в частности, и порождает указанную условность. Формулы — эти средства «эстетической апперцепции» — и определяют художественную практику певца. Всякое поэтическое переживание необходимо преломляется через эстетическую призму формулы. Только так оно может стать художественно достоверным, и формула — это своего рода маленький семантический обряд, в котором разыгрывается содержание этой поэзии.

Выше была отмечена художественная «безусловность» фольклорного слова, взятого в аспекте «формасодержание». А теперь, фиксируя поэтическую условность этого слова как явления художественного канона, необходимо подчеркнуть, что при всей внешней «ис-

⁵⁰ *Фрэнк-Каменецкий И. Г.* Разлука как метафора смерти в мифе и в поэзии // Изв. АН СССР. Отд. обществ. наук. 1955. № 2.

кустственности» всякий орнаментализм далеко отступает перед «сплошным» семантизмом словесных компонентов песни. Формульное слово лирики в силу своей эстетики (а также учитывая специфику фольклорного синкретизма), в определенном отношении, в большей степени «отягощено» содержанием, чем «свободное» слово литературы.

Канонический смысл, заключенный в формуле, развоплощая индивидуальность явления, вскрывает в нем общезначимую внутреннюю сущность. Как это внешне ни парадоксально, но именно такая деконкретизация ведет к выявлению уникальной эстетической ценности, которая не лежит на поверхности, а скрыта, и ее нужно найти. Отмечаемый исследователями «схематизм» изображений в народной лирике и связан прежде всего со стремлением к выявлению «внутреннего». ⁵¹ Условная, внешне схематичная формула обладает большей реальностью, большей художественной правдой, чем непосредственная реальность, иногда встречающаяся в тексте.

В народной лирике изображение персонажа обладает тем большим правдоподобием и художественностью, чем в большей степени оно подчинено стандарту, который и наделяет его истинностью, придавая ему статус символического образца. При этом нетрадиционные имена персонажей, встречающиеся в песнях, обычно включаются в определенную формульную модель, которая «канонизирует» их, т. е. наделяет традиционным значением. Рассмотрим это явление на примерах. Наряду с такими формульными персонажами лирики, как «красна девица», «млада», «добрый молодец», «милый дружок» и т. д., мы встречаем в текстах и другие лица. Воспользуемся списком этих «лиц», приведенным в работе А. Т. Хроленко. ⁵² Наше обращение именно к этому списку обусловлено тем, что А. Т. Хроленко, выявляя фразеологизмы, обращался к атрибутивным конструкциям. Предлагаемый список содержит атрибутивные пары, не являющиеся, по

⁵¹ Ср., например, процессы, происходящие в семантической структуре постоянных эпитетов. Здесь общее направление движения от внешнего (цветовой, световой) к внутреннему (ценностно-этический). Детальный анализ этих явлений см.: *Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. . .* С. 70—81.

⁵² *Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология. . .* С. 41, 43.

критериям автора, фразеологизмами (они составляют, по терминологии А. Т. Хроленко, периферию лексико-семантического поля). Атрибутивные пары, обозначающие персонажей в этом списке, объединены общим эпитетом: «У периферии нескольких лексико-семантических полей заметна тенденция к унификации определения. Так, у большинства многочисленных персонажей, относимых к полю „человек“, используется эпитет м о л о д о й. Например: молодой (-ая, -ое, -ые) — целовальник, казак, ребята, крестьянин, извозчик, парни, офицер, вдова, молодчик, девка, детки, монашенка, мать, батрак, монахи, палач, драгуны, полковница, кузнецы, служанка, княгиня, князь, хозяйка, царевич, солдат, чернец, королевна, Ванюша, егери, детинушка, барабанщики, рожечники, караульщики, купец, молодки, полковник, размальчишка, матрос, охотник, дружки, жандарята (жандармы)».⁵³

С нашей точки зрения, не все перечисленные персонажи составляют «периферию». Некоторые из них — типичны и традиционны. У нас иные критерии, и мы не оспариваем здесь А. Т. Хроленко, так как и он последователен в своих принципах отбора. Сейчас для нас важно другое, а именно, функция эпитета «молодой», который дается персонажам. Вопрос идет о содержании. Молодость — постоянный признак персонажей народной поэзии (или, напротив, перед нами будет «старый муж»). В эпосе жена ждет Добрыню 3, 9, 12, 30 лет, но не стареет, остается молодой. В приведенном списке имеются и нетрадиционные персонажи. Что собственно означает «унификация определения», что она отражает? Мы считаем, что здесь наблюдается не только «тенденция к унификации определения» (молодой), но тенденция к дифференциации имени персонажа (традиционных «молодца», «младой», «младенькой», заменяемых на другие имена). При этом традиционная семантика имени (молодость), которой соответствует устойчивая форма выражения, не только сохраняется, но, в известном смысле, даже подчеркивается в результате обнажения внутренней формы при межкатегориальном преобразовании (молодец — молодой). Морфологический механизм указанной тенденции можно описать следующим образом: м о л о

⁵³ Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология. . . С. 43,

дец как постоянный персонаж трансформируется в постоянный эпитет (молодой) к варьируемому имени персонажа. Таким образом, можно сказать, что формула меняет свой морфологический статус, но не утрачивает при этом своей традиционной семантики. Эпитет «м о л о д о й» выступает как знак устно-поэтического канона, как формульная «оправа» варьируемого имени.

Семантика «молодости» (вечной молодости) фольклорных персонажей — добрый молодец, удалой молодец, молодой (имя персонажа) (ср. южнослав. «юнак») — это задача специального исследования. В связи с лирической формулой «млада», «младенька» укажем на архаические истоки ее семантики: «А женщины вообще? Богини и женские ипостаси имели полное соответствие гению в женской форме, и это была Юнона < . . . >. Древнейший культ Юноны (Иуноны) был связан с новой луной . . . и ее рождением. Как поворожденная, обновленная луна, Юнона была богиней женских функций. < . . . > Древнейшие женские функции Юноны определялись светом и женским плодородием. . . Јупо и юность очень близки не в силу простого созвучия. Как показала наука, Јупо первоначально означает „юная“, но только в форме не прилагательного, а в более древней форме — существительного; юно значит „юница“, имя каждой женщины — как бы Юна. < . . . > От имени всех молодых женщин, „юная“ приобретает значение „молодой“ < . . . >.

Нужно обратить внимание на общие законы семантизма и формообразования. „Молодая“ называется так не потому, что она молода, а вследствие того, что всякая женщина с плодородящими функциями есть „юная“, есть Юна (Юнона). Вдумаемся в это. Не по логическому признаку девушка „молодая“: не потому, что ей 15—16 лет. Она „молода“ в течение всего периода женской потенции. Это свойство Юноны, женской природы. Каждая девушка есть Юнона». ⁵⁴

⁵⁴ Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 35, 36, 43. В связи с приведенным ср. русск. м о л о д и ц а, м о л о д и ч к а, м о л о д у х а, м о л о д к а, м о л о д у ш к а, м о л о д а й к а в значении «молодая баба, замужня нестарая женщина лет до сорока» (Даль).

Для того чтобы конкретно установить художественные функции устно-поэтических формул, необходимо проанализировать их функционирование в текстах лирических песен. Не затрагивая всего многообразия возникающих здесь проблем, рассмотрим роль формул в тексте, ограничившись аспектами, которые выявляют прежде всего эстетическую специфику устно-поэтического канона. Особенно важно выяснить, как в каноническом тексте происходит «снятие» указанной антиномии между формульной «бедностью» этой поэзии (схематизм, трафаретная условность) и жизненным содержанием, выражаемым ею («песня— правда»).

Если воспользоваться терминологией Э. Кассирера, согласно которому «значение» образа выступает в двух видах: 1) как предметно-изображенное (*Gegenständlich-Darstellten*) и 2) как лично-выраженное (*Persönlich-Ausgedrückten*),⁵⁵ то задача заключается в том, чтобы установить взаимодействие этих видов «значения» при использовании формулы в песне. Но сначала необходимо остановиться на вопросе, связанном с первым видом «значения» (предметно-изображенное), выполняющим миметическую функцию. Вопрос этот принципиально важен для эстетики народной лирики, для определения исторических критериев оценки ее форм. Это вопрос о мимесисе.

Проблема мимесиса — это проблема не только и з о б р а ж е н и я действительности, но это и проблема д е й с т в и т е л ь н о с т и, которая изображается. Эстетика фольклорного канона включает в себя оба эти полюса, и по поводу каждого из них необходимо дать недвусмысленный ответ. Необходимо со всей ясностью решить вопрос о том, какова та реальность, та действительность, которую изображает и выражает народная лирика. Здесь можно указать на два типичных случая в подходе к этой проблеме, т. е. к изображению действительности в народной поэзии. Они помогут рельефней выделить указанную проблему и наметить пути ее решения.

⁵⁵ *Cassirer E. Zur Logik der Kulturwissenschaften. Darmstadt, 1961. S. 41.*

В первом случае лирика изображает «конкретные жизненные ситуации, бытовые картины с обилием драматических правдивых подробностей, взятых с натуры», в ней мы находим «немало сведений о русской природе», «различные мелкие подробности деревенского общественного быта»⁵⁶ и т. п. Такая «миметическая установка», а именно, что эта лирика изображает «непосредственную действительность», индивидуальность явлений, сразу превращает традиционные формы этой поэзии и сам творческий метод в нечто весьма сомнительное. Традиционные формулы не могут, разумеется, изобразить «подробности, взятые с натуры», «индивидуализировать песенный образ».⁵⁷ Поэтому рядом с ними отыскиваются раритеты, которые могли бы восполнить этот «художественный пробел» традиционной поэзии. И вполне логично при таком подходе, что ключевые компоненты традиционной лирики получали отрицательную оценку и сама традиционность выступала как недостаток. Так, например, «сине море», «крут бережок», «зелен сад» и т. п. «в силу их частой употребляемости давно стали традиционными и привычными». Эти эпитеты «принадлежат к привычным и в значительной мере потерявшим свою поэтическую свежесть», а традиционное — это «застывшее» и по существу «маловыразительное».⁵⁸

Второй подход к вопросу об отражении действительности исходит из верной предпосылки, что «проблема художественного метода в фольклоре не может быть разрешена без учета устойчивых традиционных форм», «традиционного устойчивого канона».⁵⁹ Этот канон характеризуется как художественная типизация, которая «суммирует в себе мировоззренческий опыт, так сказать, в самых общих формах», и «традиция в фольклорном искусстве поставляет каждому художественному акту готовую форму поэтического воплощения жизненных впечатлений».⁶⁰ Данные положения

⁵⁶ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. С. 145, 146.

⁵⁷ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. С. 242.

⁵⁸ Там же. С. 242, 243, 244.

⁵⁹ Аникин В. П. Творческая природа традиций и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре // Проблемы фольклора. М., 1975. С. 31, 32.

⁶⁰ Там же. С. 32, 33.

о специфике традиционных форм и роли традиции достаточно очевидны и никаких сомнений не вызывают. Но когда речь заходит об изображаемой действительности, то она понимается автором так же, как и в предыдущем случае — «реальная конкретность», «развивающаяся действительность».⁶¹ Автор сам специально это подчеркивает. При указанном понимании художественных форм возникает видимое противоречие, для «снятия» которого В. П. Аникин вводит понятие «художественной сублимации» реальности. «Сублимация» как такой переход от одного состояния к другому, когда минует промежуточная стадия, выдвигается как основной творческий принцип народного творчества: «искусство широких обобщений в фольклоре идет от реальности, но минует стадию непосредственного воспроизведения реальности в той ее форме, которая свойственна только исторически ограниченным периодам времени».⁶² Однако такое «пропущенное звено» в изображении действительности, как результат «сублимации» («минует промежуточная стадия»), отрывает друг от друга традиционные формы и «конкретную реальность», им подлежащую. Между ними нет никакой видимой связи. Образуется своего рода «миметический провал», и появляется альтернатива: либо традиционные формы вовсе и не отражают реальности, либо эта реальность есть нечто особое, несовпадающее с «реальной конкретностью развивающейся действительности», т. е. уже «другая реальность».

Приведенные примеры иллюстрируют миметическую проблематику устно-поэтического канона и народной лирики в целом. Внеисторический подход к проблеме фольклорной реальности привел в первом случае к дискредитации традиционных форм самой традиционной поэзии, а во втором — к «исчезновению» изображаемой реальности. Надо, однако, заметить, что второй пример, в определенном смысле, — в отношении поэтического языка, — отчасти верно отражает существо дела. Традиционные формы художественной концентрации, наделенные большой обобщающей силой, действительно не могут быть обоснованы внешней «конкретной реальностью». Выводом может быть сле-

⁶¹ Там же. С. 33.

⁶² Аникин В. П. Творческая природа традиций. . . С. 32, 33.

дующее: эта поэзия (элиминируя всякую реальность) в качестве единственного «реального объекта» имеет саму себя, т. е. ее поэтические формы не «относятся» (в миметическом смысле) ни к какой реальности, кроме самого поэтического языка, их образующего. Подобная точка зрения не является абсолютно ложной. Такая тенденция интерпретировать традиционную поэзию последовательно развивается в работах ряда зарубежных медиевистов, в частности при анализе лирики, построенной из условных формул-стереотипов, предельно удаленных от «обыденного восприятия фактов» (*la perception banale des faits*).⁶³ Такой подход осуществляется в рамках общей концептуальной предпосылки — «поэзия—игра». Однако, что касается народной лирики, то, учитывая прежде всего обрядовое отношение к слову, идея «игры в формулы» представляется неприемлемой. И тем острее встает вопрос о фольклорной реальности, отражаемой в песне, вопрос о мимесисе.

6

Формула как категория устно-поэтического канона выполняет роль образца, стандарта для построения образа песни. Таков «формативный» аспект этого явления. И если рассматривать эту поэзию в альтернативе — реалии жизни / стереотипные образы, то, действительно, при постоянной повторяемости форм нельзя выявить ни их значения, ни содержания самой поэзии. Однако эстетическая система фольклора включает еще один параметр, вне которого не могут быть поняты ни содержательность форм, ни содержание песни. Таким параметром является традиция.

В предлагаемом подходе мимесис фольклорной необрядовой лирики понимается как ее направленность на традицию. Т. е. сама традиция понимается как субстанция содержания лирической песни, как та единственная реальность, которую изображает и выражает народная лирика. Именно традиционные смыслы и создают ту действительность, которая воспевается в песнях, создают тот своеобразный мир, который непосредственно не соотносим с миром «реальных

⁶³ *Zumthor P. Lanque, texte, enigme. P., 1976. P. 123.*

данностей»⁶⁴ и в известной степени противостоит «конкретному бытию», — это мир традиции.

Разумеется, предложенное понимание мимесиса не должно провоцировать представление о том, что эта лирика не отражает никакой «объективной реальности». Во избежание недоразумений сделаем две оговорки. Во-первых, нет никаких оснований отказывать в статусе «реальности» и определенной степени онтологизма самой традиции. Во-вторых, имеющая хождение в ряде работ неявная предпосылка, что действительность всегда была одной и той же, что человек всегда жил в одном и том же мире, но только изображал его по-разному, является неверной. Проблема «относительности» реальности в рамках исследования словесного творчества была четко сформулирована О. М. Фрейденберг.⁶⁵ Фольклор типологически относится к стадии дорефлексивного мышления, которое конструирует действительность из категорий собственного сознания и живет в этой действительности, поэтому вопрос об «относительности» и специфике реальности должен решаться исторически.

Наше понимание фольклорной реальности с необходимостью вытекает из специфики «обрядового сознания», для которого традиционность и действительность — своего рода тождества. Поэтому, пользуясь выражением А. Ф. Лосева, мы можем охарактеризовать традицию как «абсолютную эстетическую действитель-

⁶⁴ Так, например, народная поэзия не изображает природу, как совершенно справедливо писал Е. В. Аничков: «...описания природы ей чужды». — *Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая песня на западе и у славян. СПб., 1903. Ч. I. С. 61. Это же отмечал и В. Я. Пропп, говоря о тенденции избегать «непосредственное» выражение в русской народной лирике. Он писал, что «пейзажи никогда не описываются, как и люди, даются штрихи» (*Пропп В. Я.* Вступ. статья // Народные лирические песни. Л., 1961. С. 65). Ср. также: «„Вещный словарь“ народной лирики не полностью покрывается „миром вещей“ реального быта, этот словарь часто называет такие реалии, которые тоже не встречаются в крестьянском быту их исполнителей, потому что эти реалии имеют традиционный характер и принадлежат идеальной художественной действительности произведения» (*Оссовецкий И. А.* Некоторые наблюдения над языком стихотворного фольклора // *Очерки по стилистике художественной речи.* М., 1979. С. 211).

⁶⁵ *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. С. 26, 27.

ность»⁶⁶ лирической песни. И формулы как элементы, в которых наиболее полно конденсируется традиционная информация, как художественные первоэлементы традиции, носители ее «глубинных значений» являются наиболее существенными для фольклорной песни. Именно в них она разворачивает свое содержание. Формулы не наделяются в тексте смыслом, а сами наделяют им текст. В силу своей эстетической природы формула как элемент традиции обладает своей собственной внутренней мотивацией. Отсюда вытекает одно очень важное для исторической эстетики фольклора следствие: элементы фольклорного текста мотивированы на уровне традиции,⁶⁷ а не на уровне самого текста. Такая специфика компонентов фольклорного текста имеет непосредственное отношение к специфике его строения, композиции, закономерности которой мы рассмотрим во второй главе работы.

Действительность, изображаемая и выражаемая в песне, — это лирический универсум фольклорной традиции. Этим и определяется миметический статус традиционной художественной формы. Отыскивать в содержании традиционных форм «реалистические», конкретные черты было бы антиисторично (хотя конкретные реалии и встречаются в текстах; однако, во-первых, они не определяют специфику этой поэзии, а, во-вторых, как мы видели выше в примере с именами персонажей,

⁶⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963. С. 535.

⁶⁷ Поэтому мы не можем согласиться с мнением Г. Пойкerta, что «совершенно ошибочно рассматривать формулу вне структуры песни» (*Peukert H. Serbokroasische und makedonische Volkslyrik*. S. 183). Хотя формула материально и существует в фактуре текста, она в силу своей традиционности первична по отношению к нему и текст не может служить отправной точкой. По тем же причинам мы не можем принять положений типа следующего: «„Белый камень“ фольклора вне текста внеэмоционален» (*Венедиктов Г. Л. Внелогическое начало в фольклорной поэтике // Русский фольклор. Л., 1974. Т. 14. С. 237*). Несоотнесенность семантики традиционных форм с бытовыми реалиями не должна пониматься как «сплошной символизм» лирических образов. При таком подходе «символ» утратил бы всякую определенность, т. е. перестал бы «значить». Показательно, что в исследовании, где «символ» понимается вполне определенно, образы, не являющиеся, по мнению автора, символами, тем не менее не наделяются «реально бытовыми» значениями: «„Зеленый сад“ — это жизнь человека с ее радостями и печальями» (*Ермина В. И. Поэтический строй. . . С. 122*).

сами эти реалии обычно формульно «оправлены», соотношены с каноном).

Высказанное положение о миметическом статусе формулы — ее направленность на традицию, а не на непосредственные реалии быта — находит подтверждение, причем фактическое подтверждение, в истории самой народной поэзии. Речь идет о действительности (в миметическом смысле), и фактом, подтверждающим нашу концепцию мимесиса лирической песни, является «соприкосновение и скопирование крестьянского художественного сознания с новой действительностью»⁶⁸ (разрядка наша. — Г. М.). Мы имеем в виду исторические песни XVIII века. В основе действительности этих песен лежали конкретные исторические факты, дифференцированные формы быта, но песня при этом, как пишет исследователь, «обращаясь к конкретному историческому факту . . . , должна была как бы уже заранее считаться с невозможностью его прямого отражения».⁶⁹ Именно историческая песня наглядно выявила миметический статус традиционной художественной формы, выявила тем, что ясно показала границы эстетического потенциала этой формы при ее соприкосновении с «нетрадиционной» действительностью: «историческая песня, как таковая, оказывается, представляет собой такую форму отражения действительности, реализация всех возможностей которой в условиях устной традиции попросту немыслима».⁷⁰ Таким образом, ограниченность возможностей в отражении действительности фольклорными формами, которую мы наблюдаем на материале исторических песен XVIII века, подчеркивает органичность той действительности, которая и создала сами эти формы, т. е. фольклорной традиции.⁷¹

⁶⁸ Емельянов Л. И. Русские исторические песни XVIII века // Исторические песни XVIII века. Л., 1971. С. 14.

⁶⁹ Там же. С. 17.

⁷⁰ Там же. С. 18.

⁷¹ Проблема действительности продолжает оставаться актуальной для всех жанров фольклора. Ее методологическое значение не раз подчеркивал В. Я. Пропп. А. Хойслер напоминал предостережение фольклористам Свенда Грундтвига о том, что «два подводных камня» угрожают исследователям на

Традиция понимается как сложная многоуровневая категория, художественная, эстетическая, мировоззренческая, обладающая своей особой реальностью. Традиция — это своего рода метапоэтическое знание, это, так сказать, *Folklore* в его этимологическом значении. «Внешний» уровень традиции проявляется как ограниченный набор «готовых образцов», репертуар устойчивых приемов, правил и условий создания текстов (П. Г. Богатырев, Р. Якобсон, Ю. М. Лотман, П. Цумтор).⁷² Как замечает П. Цумтор, отождествляемая с этими образцами традиция функционирует в виде «идеальных центров», где устанавливаются межтекстовые отношения. При этом произведение (создание) текста выступает как воспроизведение образца, что соответствует эстетическому принципу «познавания» как «узнавания».⁷³ В этом аспекте традиция выступает и как континуум коллективной памяти, несущий последовательный ряд текстов, которые реализовали одну и ту же базовую модель. К таким моделям и образцам относятся рассматриваемые нами формулы.

родной поэзии: Сцилла — мифологическое истолкование, Харибда — историческая интерпретация. М. И. Стеблин-Каменский отказался в одной из своих последних статей от «поэтического эвгемеризма» в трактовке героев эпоса: «Разве образ героя в героической поэзии не возникал в результате поэтической идеализации конкретного лица, в результате творческого преобразования конкретного образа в образ идеальный? Да, действительно существует такое представление, и я тоже именно так представлял себе раньше возникновение образа героя. Однако теперь мне ясно, что это представление ошибочно» (*Стеблин-Каменский М. И.* Валькирии и герои // Изв. ОЛЯ. 1979. Т. 38, № 5. С. 448).

⁷² Именно так характеризует фольклорную традицию Ж. Врание в своей недавней работе. Упрекая фольклористов в невнимании к этой центральной категории фольклора (с чем вполне можно согласиться), он сам представляет традицию прежде всего как набор формальных моделей, «блоков-полуфабрикатов» (*panneaux prefabriqués*) и правил их комбинирования (*ars combinatoria*). См.: *Vrabie G.* L'art folklorique comme procédé // *Congres international d'esthetique*. 71. Actes. . . 28 aout—2 sept., 1972. Buc., 1977. Vol. 2. P. 169—171. Такой сугубо формальный подход не может, на наш взгляд, ни сколько-нибудь полно охарактеризовать саму традицию, ни сделать ее эстетическим критерием оценки текстов (на что претендует названный автор). Этот «технический аспект» затрагивает не самое существенное в рассматриваемом явлении.

⁷³ Об этом см.: *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. С. 207.

Однако такого рода представления о традиции очень односторонне, неполно и формально отражают столь сложное явление. Они фиксируют только поверхностный слой. Констатация надличного и объективного аспекта традиции, являясь сама по себе верной, в известной мере отделяет традицию от сознания её носителей. И если древние певцы осознавали традиционный характер своего творчества как действительно «надличный», что выразилось в известной формуле «обращения к Музе», то одностороннее выдвижение этого аспекта в исследовательской практике может привести к устранению певца-поэта из самого творческого процесса (ср. типичное (для ряда исследователей) положение К. Майстера о том, что «художественный язык Гомера творит вместо самого поэта»).⁷⁴

Актуально рассматриваемая традиция (т. е. традиция с синхронной точки зрения) должна быть охарактеризована содержательно. В такой характеристике должен быть отражен, если воспользоваться словами Н. И. Костомарова, «взгляд народа как на прошедшую, так и настоящую свою жизнь, рассматриваемую *in statu quo*, взятую как бы в один момент его существования: это картина жизни, внутренняя история, передаваемая изустно самим народом».⁷⁵

Традиция — это прежде всего смысловая, ценностная категория. Так, исследуемые нами формулы — это своего рода надводная часть айсберга. А часть «подводная» — нечто наиболее содержательное и, пожалуй, зачастую наиболее существенное — непосредственно не выражается в текстах и пользуется для своего выявления особыми путями. В содержательном аспекте традицию нельзя ни представить, ни описать как код строгих правил порождения и трансформации текстов. Такое описание применимо только к некоторым сторонам традиционного универсума. Но в целом такая система всегда останется неполной.⁷⁶ Традиция образует определенное смысловое пространство, которое включает зоны как мало формализуемые, т. е.

⁷⁴ *Meister K.* Die homerische Kunstsprache. Stuttgart, 1968. S. 234.

⁷⁵ *Костомаров Н. И.* Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, 1843. С. 11.

⁷⁶ *Zumthor P.* Essai de poésie médiévale. P. 96.

не отображаемые до конца на знаковом уровне, так и зоны совсем не формализуемые. Обладая, с одной стороны, указанным набором артикулируемых схем и образцов, традиция другой своей стороной (наиболее существенной) обращена к сложным комплексам народных представлений, которые существуют латентно и не всегда выступают на уровне сознания, являясь достоянием подсознательного и бессознательного. Эти представления условно могут быть обозначены ключевыми словами типа «судьба», «воля», «горе». Лирический универсум традиции со своими особыми временными и пространственными связями (пространство лирики — во многом «магическое» пространство) еще очень мало изучен. Для многих исследований лирики характерен «атомарный подход» к анализу традиционного мира. Однако спецификой лирического универсума является не просто системность и целостность, но своего рода синкретизм, обусловленный глубинными связями лирики с субтрадициями других жанров и, в целом, с этнической традицией. На глубинном уровне происходит своеобразная «встреча смыслов». Глубинный уровень традиции со своими собственными параметрами, тенденциями и связями может рассматриваться как содержательный и потенциально неисчерпаемый центр, «иррадирующий» значения. Традиция — это порождающая категория,⁷⁷ и формулы выступают как каноническая фиксация определенных зон традиционной семантики. Это создает, с одной стороны, их относительную автономность, а, с другой, наделяет их комплексом традиционных связей (что в текстах выступает как потенциальный набор «композиционных ассоциаций»).

7

Чтобы установить эстетическую специфику функционирования формул в тексте, необходимо детальнее выяснить соотношение традиции и текста песни. Лирическую песню можно рассматривать как актуализацию традиции, но это такая актуализация, которая обладает своеобразной «обратной связью».

⁷⁷ Путилов В. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. С. 187.

Еще Цицерон отмечал возможность неоднозначной интерпретации риторического текста, связанную с использованием «общих мест», которые обладают как собственно риторическим значением, так и культурно-историческим (т. е. «знанием традиции»). Эти два вида значения и создают двойную перспективу традиционного текста. Текст песни выступает на поверхности, а традиция располагается в невидимых глубинах поэтического пространства и проявляется как цель, предстоящая тексту и определяющая его функционирование. Текст песни поэтому обладает двойной функциональностью: 1) «внутренней», в силу того, что он — «автономное» произведение искусства со свойственной ему внутритекстовой поэтической организацией; 2) «внешней», в силу своей традиционности, которая вносит существенные коррективы в отмеченную автономность. Эта «внешняя» функциональность текста представляется нам ведущей, а «внутренняя» является ведомой, подчиненной «внешней», и не может быть успешно раскрыта без опоры на нее (т. е. на поэтику традиции).

В условиях живой фольклорной традиции устанавливается своего рода «эквивалентность» между различными поэтическими высказываниями, как одновременными, так и последовательными. Это — активная отнесенность, причастность каждого текста обширному потенциальному универсуму, который складывается как из словесных элементов, так и, в очень значительной степени, из латентных значений, непосредственно не выраженных, заложенных в сознании и подсознании певцов.

Универсум традиции образует своего рода *locus communis* различных текстов, а также *locus communis* певцов и аудитории. Т. е. текст отсылает непосредственно к традиции. Именно по отношению к ней определяется его значение, его собственно фольклорное содержание, целостное в своей традиционности. Эта активная направленность текста на традицию выступает как указанная «обратная связь». Другими словами, «значение» лирической песни есть ее включенность в традиционный универсум — объект ее содержания. В этом мы видим специфику этой лирики, отличающую ее от других поэтических систем.

Интересно в этой связи привести замечание Д. С. Лихачева о том, что «. . . содержанием народной лирической песни так часто бывает само пение песни. . . Исполнитель песни поет о том, что он поет. Это зеркало, отраженное в другом зеркале до бесконечности < . . . > народная песня есть песнь о песне».⁷⁸ Исследователь объясняет данный факт тем, что «народная лирическая песнь поет о том, что думает ее исполнитель в момент исполнения. . . , что он сейчас делает».⁷⁹ Отмеченный исследователем факт можно связать с предлагаемым пониманием специфики народной лирики. «Песнь о песне» можно истолковать как проявление метапоэтического сознания певцов, как факт эстетики, для которой воспеваемая реальность есть традиционный универсум, воплощенный в песне. Поэтому петь о песне — это петь о традиции.

Каким же образом практически осуществляется диалог традиции и текста? Как традиция (и прежде всего ее глубинные и «далекие» смыслы, в слове не выражаемые) входит в песню и как песня обращается к традиции? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к собственно традиционным элементам текста, т. е. к формулам. Рассмотрим в этой связи некоторые из многочисленных функций формул, функции, которые можно обозначить как «внетекстовые».

Формула является сложным и внутренне противоречивым образованием. Один из наиболее существенных аспектов этой внутренней сложности, обусловленный эстетической природой традиционной художественной формы, заключается в ее «двойной природе», двоякой отнесенности. С одной стороны, входя в словесную ткань текста, формула является его интегральной частью, его композиционным компонентом, элементом поэтики текста. С другой стороны, формула есть базовый элемент традиции, категория ее поэтики, не связанная, по самой своей природе, непосредственно ни с одним конкретным текстом. Внешне это наглядно проявляется в том, что одна и та же формула используется при построении разных текстов. Таким

⁷⁸ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 222, 223.

⁷⁹ Там же. С. 222.

образом, формула по своей эстетической природе — не часть отдельного текста, но самостоятельное целое. Ее восприятие только как части — результат взгляда на фольклорный текст как на текст авторской литературы. Дело не просто в том, что одна формула входит в разные тексты. Важнее другое, а именно то, что формула — это прежде всего элемент традиции, что и делает возможным и необходимым само это вхождение. В определенном смысле формула (традиционная тема) одновременно и принадлежит тексту и не принадлежит ему, составляет его часть и находится за его пределами. Формула одновременно отсылает к традиционной реальности и (через ее посредство) к контекстуальному смыслу. В этой двунаправленности и заключается один из самых существенных аспектов формулы.⁸⁰ Она находится на пересечении традиции и текста. Это и определяет ее функциональный статус. В силу своей двойной отнесенности формула является посредником между традицией и текстом как двумя сопрягаемыми реальностями. Формулы — это элементы, в которых традиция находит свое наиболее полное воплощение, поэтому, входя в текст песни, формула подключает песню к традиции.

Таким образом, формула проецирует традицию на текст, включает его тем самым в широкий универсум социокультурных ценностей. Формула в песне действует как своего рода сигнал, отсылающий за пределы текста — к традиции, которая при помощи этого средства потенциально присутствует в данном тексте (точнее, в эстетическом сознании певца). И песня, тем самым, получает очень большую суггестивную и аллюзивную силу при внешней словесной бедности. В этом и заключается проективная функция формулы. Здесь на уровне текста в созданном художественном образе и происходит снятие указанной выше антиномии между бедностью артикулируемых форм и полнотой жизненного «душевного» содержания. В снятии этой антиномии заключается специфика эстетики устно-поэтического канона,

⁸⁰ «Способность части любого уровня функционировать как целое, а любого целого — как часть создает высокую концентрацию информации и практически неисчерпаемые резервы нового смыслообразования» (*Лотман Ю. М. Мозг — текст — культура — искусственный интеллект // Семиотика и информатика. М., 1981. Вып. 17. С. 12).*

именно в рамках которого субъективные личные переживания переводятся на объективный язык традиционных смыслов.

Одной из предпосылок проективной функции является наличие у формул канонических глубинных значений, которые и связывают формулы, а тем самым и текст, с миром традиционных представлений и идеалов. Суггестивное богатство этих произведений, основанное на «присутствии традиции», может быть очень значительным (при лексической бедности и синтаксическом однообразии, которые для наблюдателя «извне» создают впечатление монотонной банальности). Формулы, какова бы ни была их природа и объем (от одного слова до группы строк), в силу своей глубинной семантики обладают большой аллюзивной значимостью, смысловой интенцией, которые часто преобладают над их собственно изобразительной, наглядной стороной. Рассмотрим это на примере.

Возьмем формульное словечко «рано». Целью примера является показать, что, во-первых, одно слово может быть вполне самостоятельной формулой, а, во-вторых, что за этой внешне простой формулой может стоять очень сложный комплекс представлений, коренящихся в культурной традиции. Подчеркнем, что при анализе приводимых данных мы учитываем их различия с точки зрения их отнесенности к различным параметрам традиции. Во-первых, мы привлекаем разные жанры, а также материалы других традиций, во-вторых, мы используем разные сферы, где отражаются представления, связанные с «ранним утром», «рассветом», «зарей»: миф, обряд, демифологизированная поэзия, литература, язык. Учитывая различия в культурно-исторической характеристике данных, мы получаем право использовать их для решения поставленной задачи.

Слово «рано» часто выступает как компонент другой формулы — «встану рано», а эта формула в свою очередь бывает включена в состав формулы высшего уровня:

Встану ранешенько,
Умоюсь белешенько,
Наряжусь хорошенько.

Формульная функция словечка «рано» в этой тематической формуле — это постоянное подчеркивание р а н е г о вставания: Ср.:

Завтра встану я ранешенько,
Я умоюся белешенько,
Я умоюся белешенько,
Снаряжуся хоропошенько, —
Погоню ли я коров на росу.

Соб. Т. 3, № 133

Ах, встану ль я, младешенька,
Я по утру ранешенько,
Я умоюся, младешенька,
Шуйским мыльцем белешенько;
Пойду ль я к петушку под насест.

Соб. Т. 4, № 717

Поутру-то я встану раным-ранешенько,
Я умоюся белым-белешенько,
Наряжуся я хорошохоенько,
Подойду я к дружку потихохоньку,
Разбужу я тебя полегохоньку,
Провожу я тебя далекохонько.

К. 1579

Эта формула применяется и к молодцу:

Уж я стану, молоденек, утром рано,
Я умоюсь, молодешенек, беленько,
Снаряжусь я, молоденек, хорошенько,
Я поеду ли во Новгород гуляти,
Что закупочку закупати.

Соб. Т. 3, № 537

Ср. также: Соб., Т. 3, № 54, 133; Печора, № 325 (о молодце); К. 2853, 1963, 2055, 2061. Ср. также:

А мне, молодой, спать пора;
Ложуся я поздненько,
Устаю раненько,
Умываюсь беленько.

К. 2054

Ср. в связи с этой формулой широко известную французскую песню о красавице Аэлис (засвидетельствована еще в рукописи XIII века), где присутствует, совпадая лексически, такая же формула:

Main se leva la bien faite Aelis,
Bel se para et plus bel se vesti.
(Рано встала красавица Аэлис,
Хорошо парядилась и оделась).

Далее следует мотив «умывания». Эта формула «пробуждения» встречается в самых разных жанрах фольклора. Ср. в эпосе:

Ото сна Алеша пробуждается,
Встает рано-ранешенько,
Утрен(н)ей зарею умывается,
Белаю ширинкаю утирается.

КД. № 20, 46—49

В ритуальном тексте:

Стану я, раб Божий (имя рек),
поутру ранешенько,
обуюся гладенько,
умоюся беленько. . .

Майков, № 181

В загадке (о восходе солнца):

Встану я рано, бело да румяно;
Умоюсь росой, распущу золотые косы.
Как взойду на горы в венце золотом
Да гляну светлыми очами,
И человек и зверь обрадуются.

Садовников. 1906

Ср. пословицу: Рано встати, треба ся вмыти и расчесати.

Перейдем теперь к формуле «рано вставать». Выше мы видели, что она является компонентом более «объемной» формулы. Но она же функционирует и вполне автономно как самостоятельная формула в различных контекстах. Ср.:

Што приходит ли ночка темная,
Ночка темная, время долгая;
Ляжу ли я, ляжу, ни усну,
Я устану ли рана на вутру.
Подымалися ветры буйные, . . .

К. 2111

Я сама только, млада, рано устану,
Тебя, мой друг, до свету разбуджу.

К. 2875 (Ср.: К. 1431)

Как по утру я, красна девица, рано встану,
Погляжу-то я, красная девица, в чисто поле.

Чернышев. № 167

Поутру рано вставала,
Выходила на крыльцо,
Выходила за ворота,
Выпускала сокола.

Чернышев. № 325

По утру рано вставала,
Его провожала.

Соб. Т. 4, № 400

Ср. поговорку: Кто рано встает, тому бог подает.

Почему надо рано вставать? В чем поэтический смысл этой формулы («встану ранешенько») в лирике? Для ответа необходимо выяснить тот круг народных представлений и верований, который скрывается за выражаемым здесь понятием. Но сначала покажем формульность словечка «рано» как самостоятельной формулы. Мы делаем очередной шаг в переходе от одного формульного уровня к другому. «Рано» — как слово, так и стоящее за ним представление — выступает и вне оборота «рано вставать», встречается в различных контекстах, что и дает нам право рассматривать это слово как самостоятельную формулу. Ср.:

Ой, посею конопёлку,
Рано-рано-рано, конопёлку
Не на пахотну земёлку,
Рано-рано-рано, вот земёлку. . .

Мезень. № 123

Здесь «рано-рано-рано» (с эпитетическим подхватом) повторяется после каждой строки, выступая как лейтмотив.

Ср. также:

В среду рано
Я сады посадила,
В четверток рано
Я сады поливала,
В пятницу рано
Я сады укрывала,
В субботу рано
Я цветы сощипала.

К. 1112

Я ночесь-то, молода, всю я ночку не спала;
Поутру раным-рано в зелен сад гулять пошла.
Я во садичке целый день дружка ждала;

Соб. Т. 4. № 463

Из утра-то рано во садичке была.

К. 1321

По утру раным-раненько выпала пороша;
Как по этой по пороше шел Ваня хороший;

Соб. Т. 4, № 382

Растворю тесовые ворота я на двор,
Выйду рано я на утренней заре,
Во синю далиюшку туманну погляжу,
Друга милого хоть сердцем провожу.

Соб. Т. 4, № 59

Горемычная кокушка,
Ох, и ты утрення моя да рання покликуша,
Ты покликуша,
Ты по зори ранешенько летала. . .

Мезень. 28 (Ср.: Мезень. 27)

Поутру рано на заре
Щекотала ласточка на дворе.
Всплакала девонюшка на море,
На белом горячем на камене.

К. 1135

Ср. противопоставление «утро — вечер»:

Обещался друг любезный
Издаlechа в гости быть,
Издаlechа, издаleка по вечерней по заре,
По вечерней по заре, по утренней по росе.

К. 1355

С вечера позднѣхонько девки думал-думали,
На белой-то зоре в лес по ягоды они пошли,

Чернышев. № 259

Я за то его любила,
Что ходит порою:
По утру — раным раненько,
Вечером — поздненько.

Соб. Т. 4, № 400.

В вечеру позднешенько — стговорѣнная,
По утру ранешенько — увезѣнная!

Чернышев. № 181

Ср. «рано» в эпосе:

А поутру рано-ранёшенько,
На светлой заре рано-утре(н)ней,
На восходе краснова солнушка
Выезжал удалой добрый молодец,
КД, № 26, 172—175

В свадебной песне «рано» выступает как лейтмотив:

Налетели, палетели ясные соколы,
Ой, рано, рано, ранёшенько, (да)
Рассадились соколы да за дубовые столы,
Ой, рано, рано, ранёшенько, (да).
Ещё все-то соколики пьют и едят,
Ой, рано, рано, ранешенько, (да).
Что один-то соколик не ест, не пьет,
Ой, рано, рано, ранешенько, (да),
Он не ест, не пьет, да всё за завесу глядит,
Ой, рано, рано, ранёшенько (да).
Он за завесу глядит, да красну девицу машит,
Ой, рано, рано, ранёшенько.
Да поспела ли, поспела да Марфа-душа,
Ой, рано, рано, ранешенько,
Да поспела, поспела Навловна?
Ой, рано, рано, ранешенько, (да).
Не поспела, не поспела да Марфа-душа,
Ой, рано, рано, ранешенько, (да).
У ей белые дары да не добелёные,
Ой, рано, рано, ранешенько, (да).⁸¹

В другой свадебной песне этот лейтмотив оформляется как «о-дй, о-дй, о-дй рано мое». ⁸²

В южно-славянской народной поэзии «рано» является формулой также и в метрическом отношении, выступая как стиховая матрица в десетерце в разных контекстах (является тем самым формулой и по теории Нэрри—Лорда):

Рано рани ђаконе Стеване. . .
Вук. № 3, с. 7

Рано рани Туркиша ђевојка.
Вук. № 57, с. 340

Уранио старцу калуђере. . .
Вук. № 14, с. 63

⁸¹ Русская свадьба Карельского Поморья. Петрозаводск, 1980. С. 156, № 16.

⁸² Русская свадьба. . . С. 158, № 17.

Поранио Облак Радосавѣ.

Вук. № 83, с. 499

Поранио Кралевићу Марко,⁷
Поранио низ Косово равно, . . .

Вук. № 69, с. 417

Ср. формулу *árg var alda* («было это в ранние времена», где *árg* имеет лексическое значение «рано») в эддической поэзии.

Мы показали формульный характер выражений, обозначающих «рано», «на рассвете», «на заре». Приведенные данные свидетельствуют об особенной отмеченности этих значений в народной поэтической традиции. Эта отмеченность связана с отмеченностью «рассвета» в различных сферах культурной традиции. Обращение к этим сферам позволит указать на те представления, которые существенны для глубинной семантики формулы «рано». Эта микроформула впитала в себя все богатство народного опыта, повторявшегося в бесчисленных круговоротах обрядов и ритуалов и вошедшего в поэтическую традицию.

Анализ широкого этнографического и фольклорного материала показывает особую качественную отмеченность утра, связанную со спецификой восприятия и переживания времени. В суточном цикле «рассвет» появление солнца — это время «начал», время рождения, возрождения, время, связанное с судьбой. Магия рассвета обусловлена именно этими представлениями. Как всякое «начало» утро сакрализуется и мифологизируется. Очень тесной оказывается связь между некоторыми аспектами утренней и весенней обрядности.⁸³ Исторически это связано с тем, что суточный цикл как основная категория времени предшествовал годовому. Функции богини Зари получают соответствие в функциональной наполненности весенних и других годовых праздников, связанных с солярным циклом (ср. функции ведийской Ушас, италийской *Mater matuta*). В Ведах основная единица времени — это день (сутки), воплощающий опыт переживания времени. Рассвет и сумерки — это «стыки» дня, моменты

⁸³ Г. Пари связывал *d'éveil* — песни о раннем пробуждении — с весенней обрядностью.

наиболее «критические». Ежедневный утренний обряд «священного огня» обуславливал появление солнца. Позднее обряд стал совершаться раз в году; единица времени изменилась, но сам обряд остался основной временной структуры.⁸⁴ Показателен изоморфизм суточного и годового циклов в египетской мифологии (представление суточного цикла как смерти—рождения). Ср. наблюдения С. М. и Н. И. Толстых (на полесском материале) об изоморфизме структуры дневного ритуала календарному циклу и их обоих — годовому циклу в целом. Как сама возможность прихода, так и качественная наполненность периодов — маркированных точек — годового и суточного циклов обусловлены обрядностью народного календаря. Показательно наложение этих точек: закливание весны в русской традиции совершалось рано утром. Время являлось функцией этих обрядов, их производным: «Сакральный календарь средневековья упорядочивал время. Не он зависел от времени, а в известном смысле время зависело от него».⁸⁵

От утра — начала — зависит течение, судьба грядущего дня. Так, например, берберы придают такое значение утренним предзнаменованиям, что, если человек, выходя из дома в начале дня, заметит на земле табуированный предмет, он вернется домой, ляжет в постель, делает вид, что уснул, чтобы изменить свое утро.⁸⁶ Для африканских традиций специфична отрицательная характеристика «рассвета». Если ночь — это время отдыха и безопасности, мира и покоя, то рассвет — это «Ру-пини», злое начало, опасности и напасти, «воплощение проблем, риска и страданий, которым человек подвержен на протяжении всей своей жизни».⁸⁷

«Критический» характер рассвета и связанный с этим опыт магии слова отразились в языке (ср. лат. *mane* «рано», образованное от *manus* «хороший, благоприят-

⁸⁴ *Panikkar R.* Temps et histoire dans la tradition de l'Inde // Les cultures et le temps. Paris, 1975. P. 75—101.

⁸⁵ *Зелинский А. Н.* Конструктивные принципы древнерусского календаря // Контекст. 1978. М., 1978. С. 90.

⁸⁶ *Destaing E.* Interdicrions du vocabulaire en berbère // Mélanges René Basset. 1925. Vol. II. P. 177—277.

⁸⁷ *Оком н'Бутек.* Африканские традиционные религии. М., 1979. С. 199—201.

ный»; франц. *de bonne heure* «рано утром» (буквально «в добрый час»); немецк. *zu guter Zeit*; русск. «доброе утро»).⁸⁸

Однако индоевропейская Заря — начало по преимуществу благое. «Вставайте», звучит в гимне к Заре — Ушас (Ригведа, I, 113, 16). Необходимо встать на заре, когда действует ее магия. Она продлевает жизнь, возобновляя ее, несет блага людям. Раннее вставание должно благоприятствовать начинаниям.

Утренняя пора — время для сбора целебных трав и набирания целебной воды во многих традициях. При этом, как отмечалось, типично пересечение утренней обрядности с календарной: «В Сербии в Юрьев день при восходе солнца шли купаться в реку, чтобы отворотить от себя вечное зло, а женщины и девушки брали из водоворота воду и приносили ее в дом как чудодейственную».⁸⁹

Как пишет П. С. Ефименко, у самых разных народов этот праздник (Георгиев день) «совершался весною и притом ранним утром», что «определяет его значение, как праздника в честь бога весны и утра. . .».⁹⁰ Это отразилось и в ритуальных текстах:

Рано ранил светы Гергы,
На личен день, на Гергьов день,
Обседла си добра коня
Та обиде урядом ниве,
Урядом ниве и ливаде. . .⁹¹

Утренняя обрядность включена в различные календарные праздники в восточнославянской традиции. Магия утра здесь многократно и разнообразно подчеркивается.⁹² Аналогичные данные дает материал и других европейских традиций. Ср., например, в тра-

⁸⁸ Еще одним языковым свидетельством отмеченности рассвета является то, что в большинстве индоевропейских языков обозначение «завтра» (день, следующий за сегодняшним) образовано из форм со значением «рано», «утро».

⁸⁹ Шаповалова Г. Г. Егорьевский цикл весенних календарных обрядов у славянских народов и связанный с ним фольклор // Фольклор и этнография. Л., 1974. С. 134.

⁹⁰ Ефименко П. С. О Яриле, языческом божестве Русских Славян // Зап. имп. рус. геогр. об-ва. СПб., 1869. Т. 2. С. 106.

⁹¹ Там же. С. 104.

⁹² Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979.

диции народов Пиренейского полуострова значение утра в день св. Иоанна: «Для полного счастья надо утром напиться из семи источников». ⁹³

Заря — не только магический временной контекст заговора, но и его магический адресат. Ср.: «Ворожея приходит к больному три раза по зорям, выводит больного на зарю и, смотря в воду в сосуде, говорит: Заря заряница, красная девица, избавь раба божия. . .» (Майков. № 109).

В связи с противопоставлением утра вечеру ср.: «Нужно остерегаться начинать булку хлеба вечером, потому что не будет спора в нем». ⁹⁴ Магия утра связана и с магическим управлением самим утром, временем: «. . . в первый день Рождества белорусы стараются разговеться до рассвета непременно, так что если хозяйка не справится сварить до дня и начнет светать, то запирают ставни или завешивают чем-нибудь окно». ⁹⁵ Русская поговорка гласит, что «утро вечера мудренее». Ср. в этой связи разграничение в гносеологии Аврелия Августина двух видов познания: *cognitio matutina* (утреннее познание) и *cognitio vesperina* (вечернее познание). Истинным является первое. Утренний свет истины озаряет, «иллюминирует» ум человека. Эта традиция иллюминационизма в мистической форме сохранялась в эпоху Возрождения и в Новое время. Она вдохновила в XVII веке Якоба Бёме создать произведение под названием «Аврора, или утренняя заря в восхождении» («*Aurogæ oder Morgenröthe im Aufgang*»).

Как мы указывали, многие заклинания читаются рано на заре. Формульный характер и магическое значение «рапо» явственно проступают в «Слове о полку Игореве». Заклинательное причитание Ярославны совершается рано утром: «На Дунаи Ярославнынъ глась слышитъ, зегзицею не знаема рано кычетъ. . .» Ее заклинание трижды вводится следующей формулой «Ярославна рано плачетъ въ Путивль, на забралъ, аркучи. . .»

⁹³ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Летне-осенние праздники. М., 1978. С. 48.

⁹⁴ Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края. СПб., 1902. Т. 3. С. 337.

⁹⁵ Там же. С. 345.

В западно-европейской средневековой литературе «рано утром» формализуется, т. е. утрачивает фольклорную семантическую мотивированность, и превращается в топику — элемент чисто литературной традиции. В «Лэ об Аристотеле» Анри д'Андели (XIII век) эпизод с Филлидой происходит в саду (*vergier*) — классический *locus amoenus* — в утреннюю пору (*Au matin, quant tens fu et eure*).

Существенна связь «рано», «зари» с идеей судьбы, долей-недолей. Эта связь видна в обрядах гадания на заре, в частности по лучам восходящего солнца. Рассвет связан с мировым деревом и с девами судьбы. Ср. ритуальный текст: «На солнушном усходе, солнце светлое, земля праведная, вырос столб от земли до неба; на том столбу сидя, три красные девицы, три родные сестрицы, кроили пелены и ризы. . .» (Майков. № 219.).

Р а н о у т р о м решается вопрос о судьбе души умершего человека в иранской (авестийской) мифологии: «После того как скончается человек, после того как отойдет он, после того дайвы, злые, зломудрые, подойдут к нему, когда рассветет и засияет заря, когда на горы с чистым блеском взойдет победоносный Митра и блестящее солнце станет подниматься, тогда, праведный Заратустра, дайв по имени Визареси, овладеет связанною душою. . .».⁹⁶

В связи с идеей судьбы и доли-недоли, прорастающей в «рано», ср.:

Калина с малиной раным-рано расцвела,
На ту пору молоду меня мать родила.

Соб. Т. 3, № 19

Заря моя, зорюшка!
Что ты рано узошла?
Калина с малиною
Рано, рано расцвела.
На ту пору матушка,
Мати сына родила.

Чернышев. № 81

Эта идея судьбы, как мы считаем, проясняет и известный зачин свадебной песни:

⁹⁶ Коссович К. Четыре статьи из Зендавесты. СПб., 1861. С. 38—39.

Затрубили трубоньки рано на заре,
Рано на заре,
Заплакала Дарьюшка об русой косе,
Об русой косе.

Л. р. с. 192

В связи с семантической связью «судьбы» и «рано» ср. приведенную выше свадебную песню, где «рано» выступает как лейтмотив. Связь «судьбы», «рассвета» и «трубы» дает нам образ эддического бога Хеймдалля.

Другая важная семантическая связь — это отмеченная уже связь рассвета, зари с возрождением, воскресением из мертвых.

«Рано» образует контекст в связи с этими представлениями. Ср.: «По прошествии же субботы Мария Магдалина и Мария Иаковлева, и Саломия купили ароматы, чтобы идти помазать Его. И весьма рано, в первый день недели, приходят ко гробу, при восходе солнца» (Марк. 16. 1, 2). «В первый же день недели, **очень рано**, неся приготовленные ароматы, пришли они ко гробу. . .» (Лука. 24.1).

Проснуться рано значит «ожить», «возродиться». В русской традиции эта семантическая связь сохраняется. Она актуализируется в периоды и дни, сакрально отмеченные. Ср. русский народный обычай: если кто-нибудь в первый день Пасхи (и в другие праздники) проспит заутреню, то его окачивают водой или купают в реке.⁹⁷ Вся семантика здесь прозрачна. Описывая «бытовое протекание праздника Рождества», П. В. Шейн отмечает, что «обед в этот день всегда бывает рано, около 9-ти часов утра»⁹⁸ (ср. здесь семантическую связь «рождения», «утра» и «еды»).

Мы рассмотрели некоторые представления, связанные с формулой «рано». Какие же поэтические выводы делает лирический жанр из комплекса традиционных значений? «Встану ранешенько» — в этой формуле выражается один из аспектов этико-эстетического идеала, который воплощен в группе формул, в целом создающих панегирический образ лирической героини. Приведенная маленькая формула при своей номинативной простоте обладает этическим, эстетическим и своего

⁹⁷ *Забьилин М.* Русский народ: Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1880. С. 274.

⁹⁸ *Шейн П. В.* Материалы. . . Т. 3. С. 69—70.

рода эмблематическим смыслом. В этом же и ее типологическое значение (в смысле «типа» как культурного образца). Не меньшую семантическую нагрузку несут и формулы «умоюсь белешенько», «наряжусь хорошопенько» (в последнем случае уже на уровне корня ясно проступает связь таких понятий, как «порядок», «обряд», «урядливость», «ряжение», «нарядность» (мира и человека) — понятий, являющихся ключевыми для всех ярусов народной культуры).

Как элементы традиции формулы стремятся к наиболее полной концентрации смысла. Их суггестивная и аллюзивная сила потенциально не ограничены. Поэтическая выразительность и глубина содержания лирической песни в гораздо большей степени связаны с включением песни в традицию, нежели с внутритекстовыми поэтическими приемами. Содержание песни, в известном смысле, находится за пределами текста. Потому-то поэтика текста в применении к лирической песне может дать очень ограниченные результаты, если она не будет подчинена поэтике традиции.

Эффект традиционности тем сильнее, чем сложнее и лучше разработаны традиционные элементы, помещенные в произведении. Под разработкой имеется в виду реализация тех глубинных значений, которые содержатся в традиционной формуле. Наличие у формул глубинной поэтической семантики и их большая аллюзивная сила обуславливают способность формулы проецировать традицию на текст песни, т. е. включать его в сложный универсум народных представлений и идеалов, где, собственно, и разыгрывается содержание песни. Однако эта соотнесенность с традицией как действительностью, отражаемой в песне, не является пассивным следствием традиционного содержания формулы. Здесь дело отнюдь не ограничивается банальными «поэтическими ассоциациями». Наряду с указанными предпосылками функции проективности существует еще одна, принципиально важная и, в определенном отношении, ведущая. Формула народной лирической песни, в отличие от слова литературного, обладает одной очень специфической особенностью: ей присуще свойство обращения, зова, призыва — активного обращения к традиции, устремленность к тому традиционному идеалу, который ее облакает,

и ответ от которого она получает из глубин традиции. Это — способность фольклорного слова активно взывать к традиционным культурным ценностям, вступать в своеобразный диалог с традицией, актуализировать значения на всех уровнях синкретического фольклорного универсума. Подчеркнем, что эта актуализация обычно происходит на уровне художественного сознания, не выступая непосредственно на словесном уровне. Это связано, во-первых, с такой особенностью фольклорного сознания, как его «эстетическая метонимичность», внешним проявлением которой являются схематизм, фрагментарность, отчасти описательность. Во-вторых, как уже говорилось, традиция включает смысловые области поэтической субстанции, которые ни непосредственно, ни опосредованно не могут быть выражены словесно.

Как можно объяснить эту специфическую вокативность, присущую фольклорному слову? Думается, что здесь существует целый ряд обстоятельств. Инвокация вообще свойственна фольклорному слову с самых истоков словесного искусства.⁹⁹ Что касается необрядовой лирики, то вокативность связана с такой особенностью фольклорного художественного сознания, как его **активность**. Здесь нет «активного» творца и «пассивной» аудитории. «Только с появлением индивидуального творчества станет возможным обособление активного и пассивного начал внутри самого сознания и появляется искусство с его творцами и с его силой воздействия на не-творцов (как и в религии — разделение на верующих и неверующих). Чем искусство древнее, тем меньше разницы между активными и пассивными формами художественного сознания, тем воздействие искусства сильнее; мы удивляемся, узнавая, какое мощное влияние имело на древних людей их искусство».¹⁰⁰ В кругу патриархального цикла фольклора не существует разницы между активными и пассивными формами художест-

⁹⁹ В связи с вокативностью формы существенно отметить генетическую глубинную связь лирики с заклинанием. Магическая партиципация превращается в эстетической сфере в активную смысловую устремленность традиционного слова.

¹⁰⁰ *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. С. 166, 167.

венного сознания. Традиция равно дана всем. В этом — одна из причин вокативности формулы.

Вокативность слова связана и с эстетической природой самой формулы. Формула вокативна в силу своего содержательного динамизма, она способна тронуть, взволновать певцов и аудиторию, возбудить в них чувства, причастить к идеалу, пережитому и переживаемому всеми и общему для всех. Она включает в себе, резюмируя и конденсируя, все богатство векового духовного опыта народа. Формула поэтически неисчерпаема и активна в том смысле, что она виртуально удерживает, захватывает фрагменты культурного континуума, она останавливает многослойную текучесть смыслов, фиксируя и сохраняя их. Формула — это центр семантической гравитации, на который оседают духовные ценности целых эпох.

Это свойство фольклорной формулы выявляет одну проблемную область в семантической структуре лексики. Мы имеем в виду тот уровень значения, применительно к которому можно было бы говорить о смысловой памяти слова. Идею о том, что в слове «негласно» хранится вся его семантическая история, высказывал еще Ф. И. Буслаев. Об этом же говорили такие разные в своем видении слова исследователи, как Г. Шпет¹⁰¹ и П. А. Флоренский. Последний писал: «...по самому существу дела душу слова невозможно исчерпать хотя бы приблизительно. Она есть все то, что осадилось с течением веков на внешней форме, хотя и не оставляя вещественных или иных извне учитываемых следов».¹⁰² С. С. Аверинцев, комментируя это высказывание П. А. Флоренского, отмечает, что «представление о том, что родовая память человечества (реализующая себя, между прочим, и в языке) удерживает хотя бы смутно, бессознательно, „неответчиво“, но реально все, что раз в нее вошло, представление это (присущее из мыслителей XX в. также К. Г. Юнгу) не может быть ни доказано, ни опровергнуто».¹⁰³

Что касается форм языка, то современная наука о слове научилась отыскивать следы прежних смыслов

¹⁰¹ Шпет Г. Эстетические фрагменты. Пг., 1923.

¹⁰² Флоренский П. А. Строеие слова // Контекст. 1972. М., 1973. С. 355.

¹⁰³ Аверинцев С. С. Комментарий к статье П. А. Флоренского // Там же. С. 372.

и вполне определенно высказывается о реальности семантической памяти: «можно сделать вывод о возможности наличия в смысловой структуре слова некоего измерения (хотя бы потенциального), соотнесенного с „историческим“, т. е. с этимологией этого слова. . . . есть основания думать о двух типах (тенденциях) семантической организации слова, один из которых ориентирован на предельное забвение собственных истоков и легкую включаемость в систему иных связей (внешних по отношению к исходному ядру), а другой — на максимальное использование унаследованной системы смыслов, постоянное обращение к ним, их оживление и развитие. . . . всегда нужно иметь в виду эту потенциальную часть, которая в некоторых предельных ситуациях может вступать в полноправную и — более того — определяющую все основные смыслы игру. Эта потенциальная и до времени скрытая часть семантической структуры несет на себе отблеск „этимологического“ (resp. „исторического“), и в этом смысле „этимологическая» характеристика слова отсылает к одному из действенных факторов словесной структуры вообще, хотя этот фактор и лежит в ином плане, чем, например, совокупность семем данного слова. При таком подходе вырисовывается и другой аспект проблемы — связь между этимологией данного слова . . . и глубинными смыслами этого слова (и обозначаемого им понятия), которые не выступают как лексические значения слова, т. е. пребывают, если говорить о языковом уровне, в латентном состоянии».¹⁰⁴

Бытовавшее раньше выражение «живая старина» приобретает конкретный смысл применительно к формам народной поэзии, в которых прошлое продолжает жить не в виде омертвевших форм, но в живом спектре смыслов, поддерживаемых тем, что О. М. Фрейденберг называла «культурной неуничтожимостью традиции».

Фольклорная формула активно удерживает осевшие на ней смыслы, хотя и хранит их в синкретически свернутом виде. Функционируя, она и обращается к ним с запросом и получает ответ, так как в соответ-

¹⁰⁴ *Топоров В. Н.* Ведийское ВТА: к соотношению смысловой структуры и этимологии // *Этимология*, 1979. М., 1981. С. 140, 142.

ствии с принципами эстетики «обрядового сознания», «вечного возвращения» традиции императивно требует постоянно актуализировать свои «далекие» смыслы, и формульное слово, живое и свежее этими смыслами, активно удерживает их, оно «ответчиво», пока жив тот идеал, который оно воплощает, т. е. пока жива традиция. Использование повторяющихся стандартных форм — не пресловутая приверженность к «старому, прежнему», не «поэтический этикет» словесного творчества. Формульный метод обусловлен актуальной (синхронной) потребностью обратиться к «заветному». Формула и является средством для такого «обращения». Вот почему фольклорному слову присуща вокативность.

Обращаясь к традиции, формула приводит в действие активное художественное сознание певцов и аудитории. Содержание формулы — аккумулятор значений, всегда готовый передать свой мыслительный заряд. И резонирующая сила формулы зависит от степени традиционности словаря певца, т. е. от богатства традиционных смыслов и идеалов, которые способна возбудить формула. Чтобы выразить личное чувство, певец вовсе не избегает «общих мест», но отдается им и в них черпает материал для вдохновения. Поэтому-то песня, как заметил А. Н. Веселовский, и есть «коллективное самоопределение личности».¹⁰⁵

Исторически необходимо разграничивать «личное чувство» и «индивидуальность» при анализе поэтических форм. «Личное чувство» есть у любого певца, как, впрочем, у любого человека при любом виде деятельности. Для поэтики это не категория. Другое дело «индивидуальность», которая как категория поэтики начинает формироваться в средневековой литературе, когда певец — выразитель личных чувств — становится поэтом, который дает чувствам индивидуальное (сначала на уровне формы) поэтическое выражение. В народной лирике «индивидуальность» не выступает как категория формы. Признак фольклорной формы — «хоровое начало», заключенное в ней. Исполнение песни — это прежде всего обращение к «коллективным формам» объективации индивидуального. Происходит своего рода лирический катарсис — осознание и расширение границ индивидуального сознания в рамках «всеобщей»

¹⁰⁵ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 271.

художественной формы. Такое расширение сознания по-новому освещает индивидуальный опыт. И традиционная формула является средством перехода от индивидуального к всеобщему. В этом ее катартический смысл. Поэзия «общих мест» — это поэзия объективации как обобщения-осознания личного чувства в «коллективной художественной форме». Такая форма по своей природе концентрирует, углубляет и высвечивает личное чувство в эстетической сфере. Чувство, тем самым, получает внутреннюю ценность как бы «извне». Воплощенное в традиционный стереотип, оно (чувство) находит в нем свою сущность. Встреча с традиционной формой обуславливает сопереживание для певца-слушателя как единого субъекта творческого процесса в фольклоре. Предпосылка этого сопереживания заключается в эстетической природе традиционной формы, в указанных ее функциях, в ее всеобщности и заданности. Здесь выявляется не только духовная активность певца-слушателя, но, что принципиально важно, духовная активность самой художественной формы. Эта форма, в силу своей внутренней активности, превращает певцов-слушателей в соучастников песенного действия. Разумеется, не в тривиальном смысле совместного исполнения, но в смысле внутренней включенности каждого в общий традиционный лирический универсум (комплекс смыслов). И эта включенность — не нивелировка чувств, не подведение их под «всеобщий знак» как «одну мерку». Скорее наоборот, «всеобщий знак», выявляя и возвышая индивидуальные чувства каждого участника, делает их лично осознанными. Он не только обобщает, но прежде всего приобщает интимные переживания, не возвышается над ними, но возвышает их, способствует их «встрече» в «общем тексте», создает их совместность на глубинно-семантическом уровне. Именно в этом нам видится один из аспектов коллективности фольклора, коллективности не в виде феномена «группы людей с общими художественными вкусами», но в смысле имманентных конститутивных свойств фольклорной художественной формы. Формула не может существовать как категория поэтики, если она на уровне своей смысловой структуры не адресована многим, если не обладает «внутренней коллективностью», «хоровым началом». Эта коллективность, совместимость, как

прежде всего внутреннее эстетическое достояние и достоинство традиционной формы, внешне подчеркиваются речевой аморфностью, возникающей внешней разноместностью при исполнении песни. Распев и многоголосие внешне «дезорганизуют» и деструктурируют словесный текст как собственно лингвистическую конструкцию. Текст в таком виде не только не воспринять, его даже нельзя услышать (в языковом, а не в акустическом смысле), если не знать его заранее.

Современный исследователь в работе, посвященной проблеме содержания канонических текстов (а именно к таким относятся тексты лирических песен), ставит вопрос, откуда же берется информация в текстах, вся система которых наперед предсказуема⁹ Он пишет: «И тем более существенно поставить вопрос о необходимости изучать не только внутреннюю синтагматическую структуру текста, но и скрытые в нем источники информативности, позволяющие тексту, в котором все, казалось бы, заранее известно, становиться мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры».¹⁰⁶

Мы считаем, что предложенное понимание традиционных формул, т. е. устно-поэтического канона в лирическом жанре, дает ответ на поставленный выше вопрос. Именно формулы с их функциями, направленными от текста к традиции, и являются возбудителями информации в каноническом тексте. Художественная активность сознания певца и вокативная, творческая роль формулы создают то дополнительное и, собственно, основное содержание, которое непосредственно не присутствует в самом тексте.¹⁰⁷ Таким

¹⁰⁶ Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 22.

¹⁰⁷ Ср. характеристику «внетекстовой содержательности» в эпосе: «Семантическая нагрузка типового эпического мотива не исчерпывается его непосредственным содержанием, любой эпический мотив в контексте песни значит много больше того, что прямо выражено в словесном тексте. Объем и границы этого значения обусловлены тем, что в типовых ситуациях и эпизодах содержится как бы в скрытом виде определенный знаковый смысл, отнюдь не покрываемый прямым текстовым выражением» (Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 147).

образом, те самые «мертвые» формы, вопреки которым и рядом с которыми порой пытались искать содержательность в песне, являются главным механизмом создания этой содержательности.

Для выяснения эстетической специфики устно-поэтических формул были рассмотрены только их некоторые внетекстовые функции, а именно, функции проективности. Но у большинства формул эти функции сложно переплетаются с другими, в частности внутритекстовыми. Существует, однако, ряд формул, где внетекстовые функции выдвигаются на первый план, а внутритекстовые предельно ослаблены. Таковы общеизвестные подвижные зачины, использующиеся не только в разных циклах, но и в разных жанрах. Один зачин может обслуживать разные «тексты», а один «текст» может иметь разные зачины. Неформальная типология таких формул-зачинов отсутствует. Зачины эти интерпретируются по-разному: как «настраивание чувства», как стремление певца к изобразительности, к эмоциональной выразительности и т. д.

Однако основная роль подвижных формул-зачинов видится в другом. В эти зачины входят образы, наиболее типически выражающие ключевые моменты фольклорного универсума («чисто поле», «темный лес»). Тем самым эти формулы создают традиционный контекст для дальнейшего текста, включают песню в комплекс виртуальных традиционных значений. Они во всей полноте выполняют проективную функцию. И сам факт существования таких групп зачинов, где внетекстовая функция отсылки к традиции обособлена и доминирует, подтверждает фольклорную реальность выявленных свойств поэтической формулы. И в этой связи мы не можем согласиться с А. Н. Веселовским в его трактовке подобных фактов. А. Н. Веселовский разграничивает такие понятия, как «формула» и «общее место». Формулы у него функционально связаны с фактурой текста, а «общее место» в лирике применяется «там и сям» без видимой связи с содержанием текста, выступает как «топика», утратившая всякий смысл, и певец «побрякивает формулами как „общим местом“». ¹⁰⁸

¹⁰⁸ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 94, 267, 360 и др.

В подобном разграничении мы видим не «выветривание смысла» на одном из полюсов *loci communes*, но прежде всего обособление и спецификацию функций формул, из которых одни обладают всей полнотой традиционных интенций и композиционных возможностей, а другие выступают прежде всего как знаки традиции, накладываемые на текст песни, обладая при этом всей полнотой традиционного содержания.

Этим определяется и композиционная роль этих зачинов: они создают «поле традиции» для дальнейшего текста, выступают как целое, функционально равное всему дальнейшему тексту, создают своего рода содержательную «жанровую рамку».

Для построения научной классификации зачинов необходимо выяснить соотношение различных функций. Незаработанность типологии песенных зачинов связана, пожалуй, именно с неразграниченностью их функций, а здесь важны прежде всего учет соотношения внетекстовых и внутритекстовых связей подвижных мест, оценка их «удельного веса» для каждой группы, цикла, жанра в целом.¹⁰⁹

Своеобразное «качание» формулы между традицией и конкретным текстом, приводящее иногда к впечатлению внешней несвязности и даже алогизма, обуславливает специфику композиции лирической песни. Но это уже особая проблема, связанная с анализом внутритекстовых функций формулы, которые мы рассмотрим в следующей главе. Здесь мы проанализировали только те аспекты устно-поэтического канона, которые позволяют установить соотношение и взаимодействие категорий, образующих своеобразную триаду: традиция—формула—текст. Указанные функции наделяют поэтическую формулу большой творческой силой, образорождающими возможностями.

Рассмотрим конкретный пример, чтобы показать некоторые принципы поэтики традиции, сложное синкретическое содержание формулы, ее творческую роль, ее активность и «ответчивость», роль певца в твор-

¹⁰⁹ О типологии зачинов и их связи с текстом см.: *Мальцев Г. И.* Проблема систематизации народной лирики в зарубежной фольклористике: (Обзор методов) // *Русский фольклор.* Л., 1977. XVII. С. 124—125.

ческом процессе. Возьмем формулу «девушка у реки». Это одна из базовых формул народной лирики, она встречается во множестве песен, в разных контекстах, в начале (н), в середине (с), в конце текста (к). При анализе были исследованы наряду с лирическими текстами идеологические представления, связанные с «водой», «выходом на берег», «смотрением в воду», обряды и ритуалы, связанные с этим комплексом. Необходимо подчеркнуть, что необрядовая лирика свободна от обряда, но не от обрядового значения. И ее жанровая поэтическая содержательность, вполне автономная, есть результат сложного процесса перекодировки и трансформации значений из различных сфер общеклассической и этнической традиции. Так, например, выход на берег реки носит ритуальный характер при проводах.¹¹⁰ Семантика этого ритуала определяется традиционным тождеством «разлука — смерть».

При своей видимой простоте формула «девушка у реки» обладает глубокой традиционной семантикой, большой аллюзивной силой и всей полнотой функций. Семантическим и, соответственно, композиционным контуром этой формулы является «горе».

Народная лирика не знает полутонов, она резко поляризует представления.¹¹¹ И поэтическим выводом, сделанным жанром для этой формулы из комплекса традиционных значений является именно «горе». Таков ее семантический ареал. «Горе» или его поэтические синонимы и выступают как словесный контекст этой формулы: с горя девушка идет к реке, она горюет на берегу, глядя в воду, горестно ждет там милого, она избывает горе в реке:

¹¹⁰ *Базанов В. Г.* Причитания русского Севера в записях 1942—1945 годов // Русская народно-бытовая лирика. М.; Л., 1962. С. 10—12.

¹¹¹ Говоря о поляризации представлений в народной лирике, мы выделили только одну из закономерностей устно-поэтического сознания. Но есть и другая, связанная с первой, — амбивалентность символического содержания традиционного образа, на что указывал еще А. Н. Афанасьев. Об амбивалентности фольклорных образов см.: *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.

Н

Пойду выйду на бережок,
Сама сяду под кусток,
Сама сяду, горько всплачу
Я об горе об своем.

Соб. Т. 2, № 14

Н

Я над реченькой, девушка, стояла,
Мне над быстрой над речкой счастья нет.

Соб. Т. 4, № 278

С

С того горя, со печали тяжкой я по реченьке гулять пошла.
Прихожу я к быстрой речке, тоску-горе приношу,
Тоску-горе приношу, Дунай-речке говорю:
Теки, речка, Дунай быстрый, возьми горюшко с собой!
На воде горе не тонет, волной горе не несет!

Соб. Т. 5, № 160

Н

На реченьку я выходила,
Веселого я денечка ждала.

Соб. Т. 4, № 277

С

Пойду к бережку крутому разгуляться с горя на часок,
Разгуляться, повидаться с любезным

Соб. Т. 4, № 617

С

С горя-кручины. . .

.
Пойду я на речку на реку,
Пойду я на быстру на большу,
Стану я на крут бережок,
Совью я на головушку венок

Соб. Т. 4, № 28

К

С горя кручины. . .
. . .совью себе венок. . .
Выйду я на берег на песок

И спуцу с головушки венок.
Тонет ли, не тонет ли венок?
Тужит ли, не тужит ли дружок?

Соб. Т. 4, № 27

с

И я с горя со кручины,
Со великия печали
Я пойду гулять на Волгу,
Что на пристань корабельну
Посмотрю, млада-младенька,
.
Не плывет ли легкий кораблик,
На котором моя радость. . .

Соб. Т. 4, № 238

с

И я пошла, молода,
За двои чисты поля (2 р.)
На крутые берега.
Плывет вдали суденышко
.
Сердце мое ност,
Мила дружка ожидает.

Соб. Т. 4, № 436

н

Я, младешенька, по бережку хожу,
Я хожу, хожу, похаживаю,
Со воды гусей соганиваю.

Соб. Т. 2, № 52

н

По бережку я, младешенька, хожу,
Я по крутому прогуливаюсь,
Я в табун гусей заганиваю.

Соб. Т. 2, № 57

н

Вдоль по бережку ходила, молода,
Белу рыбину ловлю я, удала.

Соб. Т. 4, № 780.

Н

Я, млада, коло речушки хожу,
Я, млада, рыбушку ловлю.

Соб. Т. 4, № 792

Н

Ходит Настенька по бережку,
По бережку по крутому,
Со камешка ножки мыла,
Ножки мыла, сама слезно выла.

Соб. Т. 2, № 86

Н

Ой, выйду я на реченьку,
Посмотрю на быструю,
Ой, посмотрю я, молода,
Да куда течет вода.
Ой, течет речка по песку
Во матушку во Москву,
Ой, разнеси ты, быстра реченька,
Печаль мою, тоску.

Соб. Т. 4, № 533

С

С тоски выйду, молодец,
На крут красен бережок;
Погляжу я, молодец,
Вдоль по Волге, по реке.

Соб. Т. 5, № 173

С

Без любезного грусть великая.
Я пойду с горя в сад, разгуляюся;
Я на речку сойду, прогуляюся.
А там, за рекой, ходит мой милый.

Соб. Т. 5, № 187

С

Пойду, с горя я умоюсь на реке;
Перестанет сердце ныть о паренъке.

Соб. Т. 5, № 752

С

Пойду с горюшка в долинку,
Сама сяду близ ручья.
В ручеечек меж кусточком.

Быстра реченька течет;
Я на эту речку быстру
Разгуляться выхожу.

Соб. Т. 5, № 323

с

Я на эту на быстру речку
Гулять с миленьким дружком выхожу;
Выхожу я со своим любезным,
Печаль-горюшко-горе выношу;

Соб. Т. 5, № 43

с

Выйду ль я на реченьку, сяду на лужок,
Посмотрю по реченьке судно плывет.

Соб. Т. 5, № 167

с

Я на эту быстру речку
Гулять выхожу, ~~там~~
Тоску-горе выношу.

Соб. Т. 5, № 327

к

Я стояла на Москве на реке
На крутом берегу,
Дожидалася, младенька,
Пока устоялася вода.

Соб. Т. 2, № 88

с

С горя-кручины, молода,
Пойду я на речку, на реку,
Пойду я на быстру, на большу,
Стану на крут бережок.

Соб. Т. 4, № 28

с

Пойду к берегу крутому
Следов милого искать,
Не нашла следов милого,
Залилась горьким слезам.

Соб. Т. 4, № 542

Вот, в принципе, все основные поверхностные структуры этой формулы — ее текстовые контексты в большинстве песен. Отметим, что эти контексты имеют ти-

повой, повторяющийся характер. В образном строении самой формулы присутствует эстетика жеста: девушка идет к реке, она х о д и т по берегу, с т о и т над рекой, с и д и т на берегу. Жест всегда подчеркнут.¹¹²

Все приведенные выше образы, оформляющие формулу «девушка у реки», — это только внешние проявления глубинных уровней поэтического сознания. Эти уровни, как уже говорилось, обычно не выступают в образной сфере, т. е. формально не выражены в тексте. Но вот внешне «необычный» контекст этой формулы, который позволяет зримо увидеть глубины поэтической семантики, скрытые в формуле:

Сяду я, сяду на крут бережок,
Что не одна я, девушка, сидела.
Вижу я, вижу тень на воде.
Тень сухая, тень моя пустая,
Тень — холодная в речке вода.

Соб. Т. 5, № 75

Затем в этой песне следует «появление милого».

Формула «девушка у реки» представлена в этом примере строкой «Сяду я, сяду на крут бережок». Следующие четыре строки — контекст формулы — можно рассматривать как распространение (но не индивидуализацию) формулы. Мы сказали о внешней необычности этого контекста, так как в большинстве случаев «сидение на берегу и смотрение в воду» не сопровождаются такой образностью. Ср.:

Садилася к бережку.
Я сидела, севши, глядела, —
Бежит речка, точно слеза.

Соб. Т. 5, № 324

Схожу я на реченьку,
Погляжу на быстрюю,
Не увижу ль милого.

Соб. Т. 4, № 534

¹¹² Ж е с т, так сказать, с л о в е с н. И интересно заметить в этой связи, что речи героев выступают как своего рода ритуальные реплики, как «условные реакции» на ситуации, в которых они встречаются. Т. е. речь, слово выступают как ж е с т. Не случайно целый ряд речевых формул лирики включен В. Далем в его сборник пословиц русского народа.

В нашем примере девушка сидит на берегу реки, смотрит в реку, видит тень (с ее эпитетами), затем появляется милый. Ср. пример, где та же тематическая структура, но без «теневого образности»:

По-край речки, по-край быстрой.
На крутеньком берегу.
Во реченьку посмотрю,
Идет милый мой дружок.

Соб. Т. 4, № 18

Нашей целью является показать, что «теневого» контекст мотивирован глубиной семантикой формулы «девушка у реки» и семантически является традиционным, т. е. «обычным»¹¹³ при внешней текстовой необычности. Этот пример позволяет показать ход мысли в построении образа, исходя из принципов поэтики традиции, к чему обязывает эстетическая природа формулы.

Какова же традиционная поэтическая семантика формулы «девушка у воды», которая определяет ее функциональный статус и мотивирует контекст? Как объяснить выбор метафорических эпитетов — тень «пустая», «сухая», «холодная» (холодная в речке вода) — исходя именно из традиции? Т. е. нашей задачей является показать, что в формуле «девушка у реки» скрыты те представления, которые отражены образом «тени» и ее эпитетами. Рассмотрим глубинную семантику формулы «девушка у воды».

В этой формуле синкретически сконденсирована целая гамма поэтических представлений лирического универсума. Эти представления, по самой их природе, нельзя назвать, но на них можно указать. Методом такого указания является анализ поэтического синкретизма и выявление семантических полей, его образующих. Подчеркнем, что приводимые нами значения суть не названия, а только указания на те зоны поэтической семантики, которые синкретически воплощены в фоль-

¹¹³ Показателем традиционности является и распространённость различных вариантов этой песни, сохраняющих «тень» образность: см. *Шейн*. № 762; К. 1921; 40 народных песен села Барятина. СПб.; М., 1902. С. 43; Песни и сказки пушкинских мест. Фольклор Горьковской области. Л., 1979. Вып. I, № 37, 38; ГИМ, ф. 56, п. 44а, л. 33-34 (Собрание П. И. Якушкина).

кларной формуле как особой символической форме (в смысле Э. Касспрера) и не могут быть переведены на язык других символических форм.

Традиционное содержание формулы «девушка у воды» указывается следующим образом. Первый семантический комплекс: связь с женским началом. Гадание — обращение к неведомому, скрытому, душевная темнота, страх, ожидание, запрос и отклик — отражение — образ — смерть. Обращение к судьбе, а идея судьбы связана с идеей смерти. Здесь — Гадание-Судьба-Смерть-Темнота — поэтические синонимы-тождества.

Второй семантический комплекс — это непосредственно «горе» и «смерть». Связь реки и смерти для русской традиции показали Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, А. А. Потебня, В. Я. Пропп, В. Харкинс,¹¹⁴ Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. В этот семантический ареал входят: утрата, разлука, безысходность, душевная драма, холод, темнота.

Вот основные зоны поэтической семантики этой формулы. Их символическим выражением является слово «смерть».¹¹⁵

Теперь о смерти. Смерть находится на пересечении ряда семантических полей. Укажем необходимые для анализа связи.

Смерть связана с понятием холода, стужи и, что важно, с холодной водой. Стикс — не только царство Смерти и черная река в этом царстве, но так назывался родник в Аркадии, вода которого, холодная как лед, считалась смертельной.

Смерть — черна, связана с темнотой и, что опять-таки важно, с черной, ночной водой (А. Н. Афанасьев).

Смерть связана с сухостью. Смерть — сухая (А. Н. Афанасьев). И опять связь с водой. У В. И. Даля: сухая вода — мель, живая — глубокая. Отсюда поговорка: Нос на сухой, корма на живой воде. В индоевропейской традиции светлый и обильный водами источник предвещал счастье, мутный сулил беду, а иссохший — смерть.

¹¹⁴ *Harkins W. E. The Symbol of the River in the Tale of Gore—Zločastie // Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun. New York, 1968. P. 71.*

¹¹⁵ *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. С. 72, 83, 84, 153 и др.*

Смерть связана с пустотой. В связи с водой известная примета: полные в о д о й ведра — к счастью, п у с т ы е — пророчат беду.

Итак, связь, а точнее, пересечение семантических полей: СМЕРТЬ—ТЕМНЫЙ—СУХОЙ—ПУСТОЙ—ХОЛОДНЫЙ—ВОДА.

Теперь о тени. Здесь выделяется шесть семантических полей, из которых остановимся на трех.

Первое — поле темноты, мрака, символика которых общеизвестна.

Второе семантическое поле — это поле подобия, отражения, образа человека. Однако для русской традиции не характерна тема «тени — двойничества». Это — специфика ряда африканских традиций.

Идиоэтнической спецификой славянской традиции является пересечение семантического поля подобия, образа человека с семантическим полем смерти как т р е т ь и м полем тени. Т. е. тень — это душа покойника. В связи с тенью как образом покойника ср.:

Сойму маленькую картоцьку
Ды спишу я тело мертвое,
Его лицюшко-то блёклое,
Да всю стинь я целовецеску. . .

Русские плачи, с. 162

Целый ряд примет и поверий связывает идею смерти с тенью человека и с отражением его образа в воде или зеркале. В греческой онирокритике (толкование снов) увидеть свое отражение в воде значит умереть. По сербским поверьям человек, глядя в воду, мог прочесть на своем отражении приближающийся час смерти. В южнославянской поэзии смотрение на свое отражение в воде является «общим местом».¹¹⁶ В нашем примере «тень» находится на пересечении трех указанных семантических полей. Эпитеты к ней (сухая, пустая, холодная вода), как было показано, входят прежде всего в семантическое поле «смерти». В римской традиции к слову *umbra* «тень», при его вхождении в семантическое поле смерти, дается эпитет *gelida* — «тень холодная», т. е. — душа покойника. А *gelida* (холодная) — постоянный эпитет слова *mons* «смерть». Кроме того, прилагательное

¹¹⁶ *Кравцов Н. И.* Славянский фольклор. М., 1976. С. 220.

gelida, субстантивирюясь (gelida, ae, f.), значит — «холодная вода». К umbra «тень» как мертвой душе дается и определение inanis «пустая», т. е. umbra inan- nis (тень пустая) в семантическом поле смерти.

В греческой традиции «тень» и «смерть» прямо смыкаются: *σκιά θανάτου* — тень смерти. У В. И. Даля читаем: Сень смертная — мрак смерти.

Итог анализа: была указана глубинная семантика формулы, т. е. ряды поэтических значений, которые, пересекаясь, очерчивают своеобразный облик традиционного содержания. Они и определяют специфику функционирования формулы в разных контекстах, в которых выявляются ее различные смысловые интенции. Разные контексты в свою очередь обогащают содержание формулы, наращивая ее композиционную пластичность. Разумеется, в конкретном контексте формула никогда не реализует все заложенные в ней поэтические ряды. Они присутствуют латентно и только некоторые выражаются словесно. Если взять все ряды поэтических значений формулы, то, в известном смысле, можно говорить, что они представляют собой систему поэтических тождеств, так как глубинная семантика формулы — не простая совокупность разнородных значений, но единство — сложное синкретическое единство традиционных смыслов.

Все три метафорических эпитета (сухая, пустая, холодная) являются традиционными определениями традиционной семантемы «смерть», воплощенной в формуле «девушка у воды». Эта «смерть», а точнее, пересекающиеся в ней смысловые зоны, на словесном уровне выражены словом «тень» — метафорой (в смысле О. М. Фрейденберг). Таким образом, можно утверждать, что «тень» и ее эпитеты мотивированы глубинной семантикой формулы, т. е. традицией.

Так что же увидела девушка на воде? Смерть свою? Нет, такой ответ был бы неверен, хотя определения тени — это определения смерти. Но «смерть» с ее определениями — это только символ, фиксация в слове сложного комплекса указанных пересекающихся полей поэтической семантики, к пониманию которых нас ведет поэтика традиции. В этих глубинных смыслах и живет содержание образа. И все они заданы в исходной формуле «девушка у реки». «Тень» с ее эпитетами — ответ традиции на запрос формулы, ибо формула во-

кативна и «ответчива». Архетип тени,¹¹⁷ семантические связи которого гнездятся в глубинах подсознания, всплыл на поверхность.

В чем же сказалась творческая роль певца-слагателя этого образа? Это действительно редкий пример, но полная традиционность его нами доказана. В большинстве случаев эта формула — «девушка у реки» — функционирует со всей полнотой указанных поэтических значений, однако эти значения обычно выступают только на уровне эстетического сознания или подсознания. Талантливый и чуткий певец углубился в формулу и, получив эстетический импульс, воплотил его в виде художественного образа. Мы вправе рассматривать этот образ как художественный комментарий к эстетическому содержанию формулы.

В первой главе мы рассмотрели эстетическую специфику традиционных лирических формул как явления устно-поэтического канона. Проанализировав их «внетекстовые» функции, мы показали их роль в механизме песенного смыслообразования. Было показано, что содержание даже внешне простых формул — это сложная амальгама культурно-исторической информации. Именно из формул — этих элементов различного объема и содержания — и строится своеобразный лирический мир классического фольклора. Если взять многообразие формул в их совокупности, то можно сказать, что они образуют сложную виртуальную систему, существующую объективно в недрах традиции и в недрах языка фольклора, но не смешиваясь с ними. Каждая песня и разворачивается в пределах этой системы, общей всем песням жанра. Эстетика фольклорной традиции, рассматриваемая в свете поэтических формул, впитавших коллективный духовный опыт народа, позволяет по-новому взглянуть на тезис романтиков о *Volksgeist*, как творческом принципе народной поэзии. Определив фольклорную специфику формул и описав их «внетекстовые» функции, мы должны теперь обсудить вопрос о внутритекстовых отношениях формул, т. е. вопрос о композиции лирического текста.

¹¹⁷ О «тени» в культурно-эстетической перспективе см.: *Завадская Е. В.* Тень как философско-эстетическая категория // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1974. С. 47—59. В культурно-психологическом плане ср. архетип «тень» в системе глубинной психологии К. Г. Юнга.

ТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМУЛЫ И КОМПОЗИЦИЯ
ТЕКСТА

1

Вопрос о композиции фольклорного текста является многоаспектным. Из комплекса возникающих здесь проблем мы остановимся на вопросе о специфике связности фольклорного текста, на проблеме его единства (целостности), на особенностях его композиционных компонентов. Именно в трактовке данных вопросов особенно сильно сказались «искажающее» воздействие указанных во введении методов, применение к анализу фольклорных текстов методик, ориентированных на анализ авторской литературы нового времени. Это во-первых. А во-вторых, рассмотрение этих проблем поможет выявить ряд закономерностей, существенных для исторической эстетики фольклора.

Приведем сначала несколько примеров¹ указанной методологической модернизации в решении этих проблем. Цель этих примеров — не негативное стремление критики, но вполне позитивное намерение выявить интересующие нас аспекты проблемы и предложить некоторые пути ее решения.

Вопрос о связности текста непосредственно связан с вопросом о том, что считать частью текста (его композиционным компонентом), и, соответственно, с вопросом о расположении, последовательности и в з а и м о с в я з и частей. За последние годы широкое распространение в поэтиках фольклора получил выдвигаемый С. Г. Лазутиным принцип художественного построения текста лирической песни, обеспечивающий, по мнению автора, связь всех элементов произведения. Этот принцип получил название «цепочного построения»: «Сущность этого приема заключается в том, что отдельные

¹ Достаточно полную сводку современных взглядов на композицию лирической песни см.: *Кравцов Н. И.* Поэтика русских народных лирических песен. М., 1974. Ч. 1. Композиция.

картины песни связаны между собой „цепочно“: последний образ первой картины является первым образом второй картины и т. д. Так, вся песня постепенно от одной картины при помощи ее последнего образа „цепочно“ переходит ко второй, от последнего образа второй картины — к третьей и т. д., пока не дойдет до самого важного образа, выражающего основное содержание песни. Образы такой песни как бы вырастают один из другого. Каждый последующий образ является продолжением и как бы конкретизацией, поэтическим развитием предшествующего ему образа.² Описанный прием не может, однако, обеспечить художественную связность фольклорного текста. Во-первых, можно привести достаточное количество примеров, где одни и те же части, «цепочно» связанные, в разных текстах расположены в различной последовательности. Во-вторых, недостаточность повтора (в частности, цепочного типа) как приема и критерия связности текста была доказана в современных исследованиях, посвященных проблеме связности текста. Это ярко демонстрирует И. П. Севбо на примере следующего экспериментального текста: «Сегодня я взглянул на небо. Все оно было в черных тучах. Тучи образуются из пара. Горячий пар полезно вдыхать при насморке, и т. д.»³ Таким образом, принцип «цепочной связи», взятый как прием композиции, оказывается не столько принципом связности, сколько принципом бессвязности текста. Пользуясь им, можно связать друг с другом что угодно. И его использование в текстах лирических песен свидетельствует прежде всего о следующем: текст лирической песни обладает связностью на ином, «глубинном» (неформальном) уровне, что и делает возможным использование цепочного приема (как приема «поверхностной композиции», а не «глубинной»), который может только дополнить «глубинную» связность, но не создать ее. Высказанное по поводу «цепочного» принципа легко может быть применено и к другим приемам «поверхностной композиции», выдвигаемым на первый план в современных по-

² Лазутин С. Г. Композиция русской народной лирической песни // Русский фольклор. М.; Л., 1960. Т. 5. С. 214.

³ Севбо И. П. Структура связного текста и автоматизация реферирования. М., 1969. С. 85.

этиках лирической песни. В преимущественном внимании к приемам поверхностной композиции и сказался, в частности, бытующий в фольклористике «литературоведческий модернизм».

Между тем именно в фольклорном тексте принципиально важно различать «поверхностную» и «глубинную» композиции. И для филолога-фольклориста на первом месте должна быть именно «глубинная». Эту мысль высказывал еще Б. М. Соколов, но она так и оставалась нереализованной: «Главными организующими приемами в области народной лирики являются приемы внутреннего сцепления образов, соединения их по определенным, точнее говоря, долженствующими быть определенными и осознанными, стержнями. А раз так, то придется признать, что в народной песне смысловой, тематической композиции, покоящейся на приемах сочетания образов, принадлежит особенно большая роль. Внешнее (ритмико-синтаксическое) построение песни является как бы дополняющим и укрепляющим, цементирующим фактором того построения песни, какое предначертано приемами внутреннего сцепления образов».⁴

Другим проявлением указанного подхода явился взгляд на текст песни как на достаточно строгую последовательность составляющих его частей (компонентов). Характерно, например, применение таких композиционных схем, как «завязка—последовательное развитие—развязка» в описании строения текста. Говорится и о взаимосвязи всех его элементов, отыскивается наиболее важная часть текста (ср. слова С. Г. Лазутина по поводу «самого важного образа, выражающего основное содержание песни», см. выше), т. е. предполагается, что в фольклорном тексте существует единый композиционный центр. Описания такого рода исходят из представления о том, что одни компоненты текста вполне определенно мотивированы другими элементами того же текста и, в целом, единством данного текста как законченного художественного произведения, имеющего свое начало и свой конец.

Так называемое «основное содержание песни» оты-

⁴ Соколов Б. Эскурсы в область поэтики русского фольклора // Художественный фольклор. М., 1926. С. 38.

скивается различными исследователями на различных ярусах композиционной структуры. Если для Т. М. Акимовой «основное содержание песни заключается в повествовательной части»,⁵ то, по мнению С. Г. Лазутина, «основное содержание лирической песни выражают включенные в нее монологи и диалоги героев».⁶ Рассматривая конкретный текст (Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет. . . Соб. Т. 2, № 262), С. Г. Лазутин пишет, что «главный выразительный акцент ставится на конец песни»⁷ (Как все венки поверх воды, а мой потонул, Как все друзья домой пришли, а мой не бывал). «. . . Главное содержание, основной смысл всей песни — в заключительном монологе героини, даже в самом конце этого монолога».⁸

Обратимся к «вариантам». Мы не будем рассматривать их отношение ко всей тематической структуре текста Соб. Т. 2, № 262, хотя показательным является различие в таком строении у «вариантов» (напр., отсутствие эпизода «за реченькой» в тексте Соб. Т. 2, № 267; или н а ч а л о текста Соб. Т. 2, № 269, с эпизода «Вы, кумушки, голубушки, подружки мои», который в тексте Соб. Т. 2, № 26 расположен в середине). Нас интересует «основной смысл» всей песни, т. е. указанная концовка текста Соб. Т. 2, № 262. В текстах Соб. Т. 2, № 263, К. 1419 э т о й к о н ц о в к и н е т. В текстах Соб. Т. 2, № 265, № 269 — д р у г а я к о н ц о в к а. Н е с л у ч а й н о с т ь д р у г о й к о н ц о в к и следует из того, что при структурно-тематической общности перед нами различие на образном уровне. Ср.:

Поидете ль вы к Шуман-речке, возьмите меня!
Шуман-речка невсличка, круты берега;
Из этого из бережка песок высыпал;
На том на песочке лесок выростал;
А из того ли из лесу зайчик выбегал, —
Малшенок, белшенок, как снегу комок.

Соб. Т. 2, № 265

⁵ Акимова Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966. С. 10.

⁶ Лазутин С. Г. Композиция. . . С. 205.

⁷ Там же. С. 212.

⁸ Там же. С. 212.

Вы пойдете на Сну-речку, возьмите меня!
На Сне-речке, на речушке круты бережки, желтые пески. . .
На желтеньком на песочке лесок выросал,
Из лесика из темного соболю выбегал,
За соболю за черным милая кума. . .

Соб. Т. 2, № 269

Что же произошло с «главным содержанием, основным смыслом» текста (Соб. Т. 2, № 262)? Или надо отказать в массе случаев от такого «значения», если материал не подтверждает его, или — отказать массе самого материала в каком-либо поэтическом значении. И второй подход встречается при анализе народной лирики, оценочно «уничтожая» сам материал. Ср. характеристику вариантов, близких к приведенным нами, в работе Т. М. Акимовой (укажем только на оценочные моменты, которые достаточно красноречивы): «. . . Замена разрушила смысл . . . механическая замена искажала песню . . . Забвение смысла и искажение коснулось и конечного эпизода. Утратилось представление . . . тонкий лиризм и мелодия . . . не может искупить ошибок и искажений текста».⁹ «Основной смысл» имеет своей методологической предпосылкой «основной текст». «Плохие тексты» и являются результатом «разрушения в основном тексте».¹⁰ Критика понятия «основной текст» излишня. Однако и в тех случаях, когда исследователи не прибегают к этому понятию, их подход к композиции лирической песни оказывается внеисторичен, обусловлен принципами поэтики текста (а не поэтики традиции, которую мы считаем исходной).

Так, например, пишет Н. И. Кравцов: «Единая целенаправленность связывает все компоненты песни, придает ей целостность. Надо сказать, что в песне, как, впрочем, и в любом художественном произведении, существует не только единство содержания и формы, но и единство всех составных частей . . . (разрядка наша. — Г. М.) . . . Это служит основой большой целостности народной лирической песни».¹¹

⁹ Акимова Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. С. 43.

¹⁰ Там же. С. 43.

¹¹ Кравцов Н. И. Поэтика. . . С. 14—15.

Причем «единство» текста рассматривается или в категориях причинно-следственных отношений,¹² или обосновывается психологически («логикой» развития мыслей и чувств «лирического героя»¹³).

Здесь мы опять имеем дело с «филологической иллюзией». Фольклорному тексту приписываются признаки литературного. Ср. одну из характеристик композиции в авторской литературе: «... (Основная содер­жательность композиции воплощается, конечно, не в отдельных элементах, но в их взаимодействии. Композиция есть сложное, пронизанное многосторонними связями е д и н с т в о компонентов, созданное в процессе творчества, по вдохновению ... Все компоненты — как смежные, так и отдаленные друг от друга — находятся во внутренней взаимосвязи и взаимоотражении. И их отношения и сама их последовательность содер­жательны»¹⁴. Это написано по поводу литературы, но нечто подобное пытаются отыскать и в текстах фольклорной лирики.

Мы постараемся показать, что композиционные закономерности фольклорного текста принципиально отличаются от приведенных выше в определении В. В. Кожина. Как это ни странно, но указанное представление о единстве и связности фольклорного текста оказалось непоколебленным уже тем фактом, что существует значительная часть материала, т. е. тексты, в которых элементы располагаются в иных последовательностях сравнительно с описанными в поэтиках. Покажем это на ряде примеров. Так, по мнению Н. И. Кравцова, «определенное расположение компонентов видно в том, что, например, картины природы и картины быта обычно стоят в начале песни, а определенная последовательность компонентов видна в том, что далеко не всякий элемент может идти за любым другим элементом. . .»¹⁵ И далее: «определенный порядок следования компонентов друг за другом создает привычную, традиционную композицию песни. Это проявляется в песнях-миниатюрах, песнях самого малого объема, например:

¹² Там же. С. 15—16.

¹³ Там же. С. 18.

¹⁴ Кожин В. В. КЛЭ. М., 1966. Т. 3. С. 695.

¹⁵ Кравцов Н. И. Поэтика. . . С. 16.

Под окошечком сидела,
Пряла беленький ленок;
В ту сторонушку глядела,
Отколь миленький придет.
Ни с которой сторонушки,
Ни с востоку, ни с полуночи,
Ни с заката красна солнышка
Нет дружка, пету Иванушки.

Соб. Т. 5, № 48

Здесь последовательность элементов песни определяется последовательностью и мотивированностью действий: сидела под окошечком, а раз под окошечком, то глядела в окошко, а раз глядела, то стало быть зачем-то высматривала милого, а раз не увидела его, но высматривала внимательно, ожидая его, то перечисляются все стороны, куда девушка глядела, наконец, заключение: нет дружка.

Если в предыдущем примере изложение идет от имени условного повествователя, как рассказ со стороны, рассказ о ком-то, то в следующей песне рассказ идет от имени девушки (дан пример еще одной песни. — *Г. М.*)»¹⁶ Высказанные Н. И. Кравцовым положения и приведенные им примеры помогут нам показать проблемный характер «традиционной песенной композиции». За «исходный» (в иллюстративном смысле) возьмем текст К. 1612 (будем называть его текст А). Наша цель: 1) показать, что «картины природы» (зелен сад) и «картины быта» (светлица, окно) стоят обычно не т о л ь к о в начале песни, т. е. указанное «определенное расположение компонентов» перестает быть «определенным» (и, следовательно, его нужно определить иначе); 2) показать, что «здесь последовательность элементов песни» не «определяется последовательностью и мотивированностью действий», т. е. не «показывает взаимосвязь элементов» (и, следовательно, эту взаимосвязь нужно показать иначе); 3) показать изменение типа речи в пределах одного «содержания».

В основе «исходного» текста лежат различные формулы. Эти формулы обладают традиционной мотивацией и, следовательно, композиционной независимостью от контекста. Это и предстоит показать, сделать наглядным («формальным»). Если в содержательном

¹⁶ *Кравцов Н. И. Поэтика...* С. 15, 16.

отношении формульное строение текста — это прежде всего отношение текста к традиции, то в «формальном» аспекте формульное строение наглядно проявляется в межтекстовом отношении, т. е. в отношении данного текста к другим текстам.

Мы назвали это отношение «формальным» только в том смысле, что при обращении к межтекстовым отношениям можно зримо, наглядно, на уровне формы показать, что тексты построены из формул, т. е. показать, что компоненты (формулы), из которых строится данный текст, встречаются в других (отличных от данного) текстах, в различных контекстах, в иной последовательности.

Текст А:

1. По горенке похожу,
В окошечко погляжу
По батюшке потужу.
2. Тужила я, плакала,
Заливалась слезами,
Залила я, девушка,
Все дороженьки и лужки,
Круты славны бережки.
3. С бережку по камешку
Бежит речка, не шумит,
По камешку не гремит.
4. У меня, у девушки,
Соловей в саду поет.
5. Не пой-ко, соловушко,
Шибко, громко во саду,
Не давай тоски-назолушки
Сердечушку моему.

К. 1612

В этом тексте А мы выделили пять формульных тем, которые условно обозначим следующим образом:

1. У окна.
2. Плач.
3. Река бежит.
4. Сад с соловьем.
5. Не пой, не давай назолы.

Отметим сразу же, что здесь «сад» находится в середине текста (ср. выше положение Н. И. Крав-

цова). Такая позиция обычна для «сада с поющим соловьем» (ср. К. 1684, 1480, 1694, 2244, 1667; Соб. Т. 3, № 65; Мезень, 17). Ср.:

с

Во моем ли во садочку
 сладко вишенье растет.
На моем ли сладком вишенье
 млад соловушко поет.

Студ. 14

Формула «сада» может стоять и в конце текста:

к

Без милого дружка. . .
В чистом поле, при долинушке
Стоит зелен садик батюшкин;
Уж как в том ли саде-садике
Соловей громко поет.

Соб. Т. 4, 290

к

На разлучном местечку садик выросал;
Ва том ли во садику цветы расцвели, —
Да ва том ли во зеленом соловей поет,
Да мне, красной девушке, назолу дает.

К. 1768

В тексте Соб. Т. 3, № 63 после темы 5} («Не пой, не давай назолы») следует тема 6 («чужая сторона»):

И так сердечушко надорвалось плакучи,
В чужих людях живучи!
Чужая сторонушка без ветру сушит-крушит,
Чужою отец с матерью без нужды журит-бранит.

(Ср. К. 1365, где формула «чужой стороны» более развернута); напомним тематическую композицию этого текста:

1. У окна.
2. Плач.
3. Река бежит.
4. Сад с соловьем.
5. Не пой, не давай назолы.
6. Чужая сторона.

Текст К. 1480 начинается с темы 2 («плакала-залила»), затем следуют темы 3, 4, 5, 6 («чужая сторона»), и завершается текст формулой «старый муж», который «не пускает на улицу гулять» (тема 7):

Плакала сударушка, обливалась слезами,
 Залила сударушка все дорожки и лужки,
 Все дорожки и лужки, круты славны бережки.
 По бережку, по камушку течет речка, не шумит,
 В саду-ль, во садике соловьюшек поет.
 Не пой-ка, соловьюшко, шибко, громко во саду,
 Не давай назолушки сердечушку мому:
 Как мое сердечушко надорвалось плакучи,

.....
 На чужой сторонешке стосковалось живучи.
 Чужая сторонешка без ветра сушит-крушит,
 Чужой отец с матерью безвинно журят-бранят
 Журят, бранят, понапрасну говорят.
 Спокоилась девушка, молода замуж пошла,
 Молода замуж пошла за старого старика,
 Старый молодехоньку не пускает погулять,
 Не пускает погулять, с робятами поиграть,
 С робятами поиграть, с молодыми попутить.

К. 1480

Сравним тематическое строение этого текста со схемой текста А.

Текст А	Текст К.1480
1	
2	2
3	3
4	4
5	5
	6
	7

Несмотря на значительную часть обоих текстов, занимаемую «общим местом» (формулы 2, 3, 4, 5), здесь уже ощущается переходное состояние, зона, в которой непрерывность (вариантные отношения) становится прерывностью (разные песни). Формально это выражается в наличии трех формул, различающих эти тексты (1 в тексте А, и 6, 7 в тексте К. 1480).

Не переходя грань прерывности и возвращаясь к тематической схеме 1, 2, 3, 4, 5, укажем еще на случай ее композиционной подвижности. Текст К. 1694

тематически строится, как и текст А (1, 2, 3, 4, 5), но с добавлением концовки (формулы 8):

Так мое сердечушко изныло во мне,
Изныло, почернело, как черная грязь.

Кроме того, здесь можно отметить бóльшую стилистическую развернутость формулы сада (тема 4): Ср.:

.....	За той ли за речкой
У меня, у девушки,	Зелен садик расцветал;
Соловей в саду поет	Во том ли во садуку
.....	Соловей птишка поет.
К. 1612	К. 1694

Приведенная концовка текста К. 1694 — «Сердце изныло, почернело» — совпадает с концовкой текста. К. 2242:

Ай, не пой ты, соловушек, не пой молодой!
Не давай назолушки сердцу моему;
И так мое сердечушко изныло всё,
Изныло, почернело, черней матушки сырой земли.

Но бóльшая предшествующая часть текста (начало и середина) не сопоставима с тематической структурой 1—5, т. е. текст К. 2242 не является «вариантным» по отношению к тексту А (как это было в предшествующих случаях). Общими для этих текстов местами являются отдельные формулы («сад» и концовка).

Текст К. 1667 лишает формулу 1. «у окна» инициального статуса, так как здесь ей предшествует:

Пришли ночки темные,
Осенние, долгие.
Ох ты, миленький милой,
Проводи меня домой
До горенки, до новой.

Затем следуют темы 1, 2, 3, 4, 5 и уже известная концовка:

И стало сердечушко
Черней сырой земли.

При сравнении этого текста (К. 1667) с текстом А (К. 1612) хорошо видна композиционная относительность начала (формула 1) и

к о н ц а (формула 5) текста песни. Эта относительность делается еще рельефней при сравнении текстов, не связанных вариантными отношениями. При этом ясно выявляется и относительность композиционных связей между разными частями текста, т. е. формулами (в наших примерах — это формулы 1) «у окна»; 2) «плач»; 3) «река бежит»; 4) «сад»; 5) «не пой»; 6) «чужая сторона»; 7) «старый муж»; 8) «изныло сердце»).

Показательным является пример, где формулы 5, 6, 8 расположены в ином порядке сравнительно с их распределением в вышеприведенных текстах. Напомним это распределение: текст А (К. 1612) заканчивался формулой 5 («не пой, не давай назолы»); в текстах Соб. Т. 3, № 63; К. 1365 за формулой 5 следовала формула 6 («чужая сторона сушит-крушит»); в тексте К. 1694 за формулой 5 следовала формула 8 («сердце изныло»). Итак, в текстах Соб. Т. 3, № 63; К. 1365, К. 1480 за формулой 5 следует формула 6. Обратимся к тексту Соб. Т. 3, № 65. В этом тексте формула 6 предшествует формуле 5 (за которой следует формула 8):

На чужой дальней сторонешке
Без ветра сушит-крушит;
Неродной-ет свекар батюшка
Без вины журит-бранит;
Неродная свекровь матушка
Никогда не сноровит;
Что чужой-ет сын отеческий
Без плетки новыучит.
Ты не пой, не пой, соловьюшко,
Не пой громко, не свищи,
Не давай тоски-назолушки
Сердечушку моему!
Что и так мое сердечушко,
Все изныло, живучи,
Все изныло, изболело же
По тебе, сердечный друг!

Текст Соб. Т. 5, № 98 строится следующим образом: 4, 5, 8, затем следует формула «лесом шла», и заканчивается формулой «цветок-дружок».

Формула 5 — к о н е ц текста А — может оказаться н а ч а л о м другого текста. Ср. в начале:

Ты не пой, не пой соловушек;
Не пой, вольный, молодой,

Ты не дай тоски-досады
Всё сердечку моему. . .

Соб. Т. 5, № 97

См. также Соб. Т. 5, № 96, 99, 101 (здесь к соловью обращается молодец).

В связи с использованием одной и той же формулы в разных частях разных песен ср.:

н

У нас на дворе погода —
То дождь, то снег;
На синем море погодушка.
Есть у девицы зазнобушка,
Зазнобил ее детинушка.

Соб. Т. 5, № 220

с

На синем море погодушка,
Есть у девушки зазнобушка;
Зазнобил сердце детинушка.

Соб. Т. 5, № 219

к

У нас на дворе непогодушка.
Есть у девушки зазнобушка,
Зазнобил сердце детинушка.

К. 1696

Отдельные элементы могут «меняться местами» в разных текстах. Ср. два текста:

Как у нас ли, у нас соловей в саду поет,
Он поет ли, поет, сам высвистывает.
А меня ли, молоду, грусть-тоска берет.
Распроклятое житье-житье все замужнсе;
Распрекрасное житье-житье красным девушкам.
Не на веки им житье-житье доставалось, —

Соб. Т. 5, № 234

Распроклятое житье девичье,
Развеселая жизнь казацкая!
Мне на век житье доставалось,

У меня во садичке соловей поет,
Он поет, сам принасвистывает,
Наговорочки сам он наговаривает,
Над моим садичком насмешается.

Соб. Т. 5, № 235

Ср. также:

Не во далечем-далече во чистом,
Что еще того подале во разделье,
Стоит-то, постоит белая березонька,
Белая, сама кудряватая.
По корешку береза, она корениста,
По середочке береза, она кривлевата;
По вершиночке она шишучиста.
Что под той-то березонькой,
Что под белой, кудреватой,
Не сиз-то голубь со голубушкой сидит,
воркует,

Девница с молодцем речи говорила,
Что о душечке, о красной девице.
Не дождичком бело лице смочило,
Не морозом ретиво сердце познобило,
Смочило бело лице слезами,
Познобило-то сердце тоской-кручиной.

Соб. Т. 5, № 51

У душечки у красной у девицы
Не дождичком белое лицо смочило,
Смочило бело личико слезами,
Тужа-плача по миленьком дружочке,
По ласковом, приветливом словечке,
Как далече-далече во чистом поле,
Стояла в поле белая береза;
Под той ли под белой под березой
Не голубь с голубошкой воркует,
Не сизенькой с беленькой воркует:
Девница с молодцем речь говорила...

Соб. Т. 5, № 494

Ср. К. 1248.

Обратимся снова к «исходному» тексту А (К. 1612). Он начинается формулой «девушка у окна» — одной из очень распространенных формул лирики (и не только лирики). Эта же формула лежит в основе приведенного у Н. И. Кравцова текста (см. выше). Она обладает традиционной мотивацией, которая наделяет ее композиционной автономностью как в позиционном, так и в семантическом отношении. Это значит, что формула «у окна», занимая различные позиции в текстах (начало — Соб. Т. 5, № 48, 67, 297, 301; середина — Соб. Т. 5, № 20, 27, 28, 65, 112, 117, 124, 125, 126, 134, 165, 295, 296, 298, 307, 308, 340, 341, 364, 370; конец — Соб. Т. 5, № 10, 36, 95, 138, 222), реализует свою традиционную семантику в разных контекстах. Отметим, что «у окна» может

находиться и «молодец» (Соб. Т. 5, № 124, 125, 126, 134, 222). Традиционное аффективное значение этой формулы — горе, горестное раздумье, грусть. Контексты этой формулы и связаны обычно с данным значением (например, «ожидание милого», «разлука», «неизвестность» и т. д.). Подчеркнем, однако, что различные контексты — не причина и не результат «сидения и смотрения из окна», но реализация (не носящая субординативный характер) скрытых в данном традиционном представлении возможностей. В частном случае формула «у окна» может не дополняться соответствующими семантическими компонентами (такими, например, как «с горя», «плачет», «ждет» и т. д.), и этим еще более подчеркиваются канонический характер и композиционная независимость образа. Ср.:

к

Она все в горенке сидит
Да за окошечко глядит.

Соб. Т. 5, № 138.

к

Я сидела, молода,
В новой горнице одна,
В новой горенке одна,
Под косящатым окном,
Под косящатым окном,
За круглым пирогом.

Соб. Т. 5, № 36

н

Под окошечком сироточка сидит,
Против ясного окошечка глядит.
В чистом поле цветет аленький цветок,
Он алеется — голубеется;
Цветок этот — миленький, возлюбленный дружок.

Соб. Т. 4, № 79

Обычны типовые контексты для формулы «у окна». Кручина, горе:

н

Ты, кручина, ты, кручинушка моя,
Безо время сокрушила молодую!

Под окошечком сироточкой сижу,
Сквозь стекольце во чисто поле гляжу. . .

Соб. Т. 4, № 368

с

Пойду с горя во светлицу,
Погляжу с горя в окошечко.

Соб. Т. 5, № 165

с

Я лежу-то, лежу, мальчишечка,
Сам в окошечко с горя гляжу.

Соб. Т. 5, № 134

после отъезда милого:

с

В доме остаюся, горя наберуся.
Я с этого со горя сяду под окошко,
На лавочку подопруся.

Соб. Т. 4, № 449

чужая сторона разлучила молодцев с родными:

к

Все бы, все бы я, несчастный, под окошечком сидел,
Все бы, все бы я, горемычный, в свою сторону смотрел!

Соб. Т. 5, № 95

Ср. также: К. 1725, 1655, 1716; Соб. Т. 3, № 82; т. 4, № 335, 368.

Плач:

н

Ва светлой было светлице,
Ва столовой было горнице,
Под касачетым окошечком
Сидела красная девушка:
Ана плачет, как река льетца,
А взрыдает, как волны бьютца!
Перед ней стоит добрый молодец.

К. 2283

после слов молодца:

Я уж об голубушке за каждой раз об ей тужу.

следует:

Ой, зайду я в нову горенку да сяду я к полому
окну,

Зайду в нову горенку да сяду к полому окну,

Ой, у пола окошечка да уливаюся слезами,

У пола окошечка да уливаюся слезами.

Ой, зайду я в теплу спаленку да лягу я
с горя я на кровать.

Мезень. № 21

Затем следуют ожидание милого и его приход к девушке. Ср. К. 2655; Соб. Т. 2, № 32; т. 4, № 453, 447. Девушка тужит:

и

В окошечко погляжу, по миленьком потужу!

Соб. Т. 3, № 63

Ср. К. 1356, 1694; Соб. Т. 4, № 32, 33, 34, 212, 326. Смотрит:

с

Ох, погляжу в окошечко, куда мил пойдёт.

Соб. Т. 5, № 117

Ср. К. 1725, 1347, 1655, 1716; Соб. Т. 4, № 79, 105, 163, 444, 564, 701.

Ожиданье:

с

А сама села середь лавки, под окошко,
Ждала дружка, ожидала.

Соб. Т. 4, № 429

Ср. Соб. Т. 4, № 444, 445, 446.

В значении «ожиданья» формула «у окна» включается в состав (является компонентом) формулы «ночь без сна»:

Всю я ночь, всю я ночь не спала,
 На окошке белой грудь пролежала,
 Своего дружка милого дождала.

Соб. Т. 5, № 654

Приведем еще два примера, которые важны тем, что формула «у окна» выступает в них как часть диалога (предыдущие примеры уже продемонстрировали разные оформления формулы с точки зрения типа речи: я — он, она):

С

Говорит: прощай, любезна, милая моя!
 Не томись ты у косевчатых окон!

Соб. Т. 5, № 370

К

Ты взойди-ка, мил, во горницу,
 Уж ты сядь-ка, миленький, на лавочку,
 Ты открой-ка, миленький, окошечко,
 Погляди-ка, миленький, на улицу.

Соб. Т. 5, № 222

Использование типов речи (монолог, диалог и т. п.) как принципов композиции предлагается в ряде работ.¹⁷ Однако, как показывает материал, для русской лирики такой подход представляется малооправданным, так как значительной части песен присуще свободное варьирование этих типов (я — ты — она могут оформлять одно и то же содержание в пределах вариантов одной песни).

Особая роль окна в лирике видна и в других группах формул (ср. «смотреть на окошко», «мимо моего окна» и т. д.), из которых укажем на формулу «три окна». Эта формула и семантически, и композиционно (совместная встречаемость, объединение) связана с формулой «у окна». Ср.:

¹⁷ Лазутин С. Г. Композиция...; Кравцов Н. И. Поэтика...

И сострою нову горенку в саду,
Со тремя красными окошечками, . . .
Под окошечком сударушка сидит, . . .

Соб. Т. 2, № 312

Ср. К. 1684; Соб. Т. 2, № 94, 96; Соб. Т. 4, № 341, 789.

В. Н. Перетц, рассматривая формулу «три окна» в связи с песнями о пострижении (начиная с известной песни «Возле реченьки хожу млада», которую П. А. Бесонов «нимало не постеснялся приписать... царице Евдокии»¹⁸ (т. е. царице Е. Ф. Лопухиной. — Г. М.), считает, что «общее место» — «построение кельи с тремя окнами» — «могло быть, по всей вероятности, заимствовано из жития св. Варвары-великомученицы».¹⁹ Вне зависимости от генезиса формула «три окна» является фактом фольклорной лирической традиции. Эта формула фольклорна как в аспекте своей семантики, так и в аспекте своей композиции (ср. «три зеленых сада», «три калиновых моста» через речку Смородину, «три сторожа» у девушки; ср. также: «. . . бросалась бы тоска в ночное окошко, в полуденное окошко, в денное окошко. . .»)²⁰

«Женщина у окна» — это один из образов мирового фольклорного фонда, восходящий к мифологической архаике. «Окно, — как пишет О. М. Фрейденберг, — семантизирует в тот период женщину. . . культ знает многие примеры этой стоящей у окна женщины, которая то воздевает руки кверху, то как бы выглядывает».²¹

«У окна» — «типическое место» горевания в плачах.

Сис(т)ь было мне, горящице,
Бедною да горегорькою,
Мне под красное окошечко, . . .

Русские плачи, с. 170

¹⁸ Перетц В. Н. Современная русская народная песня. Сравнительные этюды. СПб., 1893. С. 12.

¹⁹ Там же. С. 16.

²⁰ Майков. № 27.

²¹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета. . . С. 211. О формуле «девушка у окна» см.: Wilgus D. K. The Girl in the Window // Western Folklore. 1970. Vol. 29, N 4. О роли окна в мифологии, ритуале, фольклоре, в различных традициях см.: Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 115, 125—126, 130, 171, 209.

Ср. «сидение у окна» матери Добрыни во время его «отсутствия — смерти». Ср. также:

«Иезавель же, получив весть, нарумянила лице свое и украсила голову свою, и глядела в окно» (IV, Царств, 9, 30).

2

Приведенные примеры ²² показывают, что многие предлагаемые схемы интерпретации композиции лирической песни «не работают», т. е. не объясняют строения данного текста, как только мы переходим на уровень межтекстовых отношений. Из примеров ясно видна композиционная относительность частей данного текста именно как частей. Наблюдения над традиционными компонентами, их анализ в первой главе работы объясняют нам причины этой относительности. Мы видели в наших примерах, что некоторые компоненты данного текста могут отсутствовать в близком «варианте» или заменяться другими элементами. Характерна и фрагментарность целого ряда текстов.

Таким образом, пресловутые «единство» и «связность» фольклорного текста оказываются фикцией, а точнее, проблемой. И если применить существующие методы анализа к достаточно широкому материалу, то картина оказывается следующей: отсутствие единства текста, связности его элементов, его фрагментарный характер, отсутствие последовательного развития тематических элементов текста, различного рода алогизмы и т. д. Почему это произошло? На наш взгляд, основная причина неадекватности современных методов анализа композиции фольклорного текста заключается в следующем: в основе указанных методов лежит поэтика текста. Если такой подход и допустим в литературоведении, то в фольклористике он может дать крайне ограниченные результаты.²³

²² Одна из методических целей этих примеров — создать массив фактов, необходимый для дальнейшего обсуждения в этой главе проблем композиции лирического текста.

²³ Так, например, уже отмечалось, что элемент фольклорного текста понимался обычно как компонент, мотивированный на уровне данного текста, т. е. другими элементами текста и текстом в целом. Это подход, исходящий из норм авторской литературы, к тексту традиционного фольклора он неприменим.

Вопрос о композиции ставился обычно как вопрос об организации, связи компонентов текста. Но при этом почти не затрагивался вопрос о эстетической природе этих компонентов, о том, как эта природа проявляется в характере их связи. Т. е. в сущности не ставился вопрос о специфике связности текста на «глубинном уровне».²⁴

Стремление в ряде работ описать текст как стройное, внутренне связанное единство составляющих его элементов исходит из той молчаливой предпосылки, что текст песни обязательно должен быть связным,²⁵ что песня — связанное тематическое целое (единство),

С «литературной» точки зрения вполне последовательным будет вывод о том, что текст песни есть некая аморфность, к которой вообще неприменим термин композиция. Ср.: «... текст лирической песни, особенно протяжной, лишен признаков поэтической композиции <...> Такой вполне аморфной прозаический текст можно прервать в любом месте. . .» (*Невзглядова Е. В.* Интонация в жанрах музыкального фольклора и мелодика литературного лирического стиха // *Русский фольклор*. Л., 1974. XIV. С. 240).

²⁴ Связность (цельность, единство) лирического текста часто объясняли цельностью замысла (единство настроения, чувства и т. п.), того «нечто», что находится «за текстом». И при этом, разумеется, не возникало ни проблем, ни вопросов. Но они неизбежно появятся, если спросить: что и как в самом тексте соответствует этому «единству», какие у нас есть основания говорить о связности текста, исходя из него самого? Ссылки на «лирический произвол» научно несостоятельны по отношению к коллективной фольклорной лирике, где, по удачному выражению А. Н. Веселовского, царит «стилистический Домострой» и которая, по его же выражению, связана «риторикой лиризма». Единство «личного замысла» тоже фикция в этой связи.

²⁵ Иначе, это — «отклонение от нормы»; такой текст — «неудачный», «испорченный», «певец не свел концы с концами» (П. Д. Ухов) и т. п. С этой точки зрения — большая часть необрядовой лирики — «отклонение от нормы». У подобного филологического предрассудка (пример логически порочного круга) есть свои причины: 1) бытовая привычка к «единству» и «связности» в «природе вещей»; 2) эстетические навыки новой литературы; 3) языковой опыт — всякое речевое высказывание (текст) коммуникативно вполне целостно. Но проблема связности и целостности культурного феномена, материалом которого является язык, не должна решаться ни исходя из эстетических особенностей типологически отличных художественных систем, ни из обывательского представления о связности и целом, ни из лингвистических навыков. Вопрос о связности культурного текста столь же конкретен и историчен (т. е. исторически изменчив), как и вопрос об исторической специфике данной культуры в целом.

и если эту тематическую целостность и связность не всегда легко показать (что признают сами авторы), то тем не менее она существует в структуре текста вполне реально, и с ней-то и имеет дело композиция.²⁶ Предлагавшиеся концепции композиции имели нормативный характер, т. е., во-первых, они в неявном виде были ориентированы на эстетические нормы нефольклорных художественных систем (в чем проявился их внеисторизм), а, во-вторых, как следствие первого, они содержали вполне определенные ограничения для привлекаемого материала.

В этой связи можно сказать, что они были заранее «обречены на успех», так как из огромного количества текстов всегда можно выбрать такие, которые «вписывались бы» в предлагаемые рамки.

Однако, если отказаться от подобного нормативного подхода, если исходить из принципов не нормативной, а исторической эстетики, то, как было нами показано, можно привести массу контрпримеров, неслучайный характер которых демонстрирует несостоятельность ряда композиционных гипотез, основанных на нормативной эстетике. Следует еще раз подчеркнуть, что указанная выше молчаливая «презумпция связности» текста не обосновывается, а выступает как сама собой разумеющаяся. Она получила и ярко выраженный оценочный статус. Это видно на примерах характеристики тех текстов (вариантов), где особенно рельефно выступают различные непоследовательности: «алогизмы» разного рода, изменение типа речи в пределах одной песни (я — ты — она, при сохранении тождества персонажа), смена персонажа при сохранении типа речи, незаконченность, фрагментарность, отдельные виды контаминации и т. д. Такого рода тексты воспринимаются как отклонения от «нормальных», т. е. внутренние (на уровне самого текста) связанных и законченных.

Однако уже тот простой факт, что текстов «второго сорта» зафиксировано громадное множество, свидетельствует о том, что они не являются какой-то аномалией, но вполне органичны для фольклорной традиции.

²⁶ При этом показательно, что большинство композиционных теорий ориентировано не на весь текст песни, а на его отдельные участки, на описание различных «приемов».

Это побуждает нас перенести низкую оценку, данную материалу нормативной эстетики,²⁷ с данного материала на саму эту эстетику. При этом оказывается, что связность, целостность, последовательность, завершенность «хороших» текстов оказываются также зачастую натяжкой, своего рода «филологической иллюзией», источник которой — в переносе привычных для нашей культуры представлений на материал культуры типологически иной, культуры, закономерности и механизмы которой в ряде моментов существенно отличны от привычных нам.

Мы показали, что попытки выделить определенные («логически» обусловленные) композиционные последовательности в расположении «частей» текста не выдерживают критики прежде всего со стороны самого материала. Один и тот же устойчивый образ (или их ряд) может встречаться в разных по содержанию текстах, причем в разных их частях (в начале, середине, конце, см. выше). Но не говорит ли это о том, что данные компоненты и не являются собственно «частями» (в привычных рамках этого понятия) данного текста, а следовательно, и не составляют текста как связного целого? И если все-таки рассматривать их как «части», но уже не отдельного текста, то чем оказывается то целое, не совпадающее с текстом, которое их объединяет и связывает? Такого рода вопросы, однако, не возникали в композиционных теориях, ориентированных на поэтику текста. Однако только ответ на эти вопросы позволит разобраться в строении текста, части которого являются не только его частями, но и принадлежат и чему-то другому, что непосредственно не наблюдается на словесном уровне, но незримо присутствует в текстах, создавая связность и цельность произведениям народной поэзии. Только выход за пределы поэтики текста, обращение к иной, но связанной с текстом реальностью, позволит выявить закономерности композиции самого текста.

Исторический анализ фольклорного материала и наблюдения над типологически близкими явлениями

²⁷ Ср.: «Возможно ли использование одинаковых поэтических образов в песнях с разным содержанием? Такие случаи в испорченных, полузабытых вариантах встречаются, но не они характеризуют своеобразие творческого процесса в фольклорной лирике» (Акимова Т. М. О поэтической природе. . . С. 46).

в древней и средневековой литературе заставляют отказаться от предвзятых представлений и рассмотреть строение текста лирической песни, исходя из закономерностей фольклорной культуры, из эстетической специфики фольклорной традиции. Мы постараемся ответить на следующие вопросы, связанные с проблемой композиции текста: 1) в чем эстетическая специфика композиционных компонентов, из которых строится фольклорный текст? 2) как строится текст песни на образно-тематическом («глубинном») уровне, т. е. как связаны компоненты текста между собой и с целым, в чем специфика связности фольклорных лирических текстов? 3) можно ли говорить о единстве и целостности текста лирической песни? И если да, то в чем заключается собственно фольклорная специфика этой связности и единства?

3

Специфика строения текста обусловлена его организующими элементами, его композиционными константами. Именно константный характер элементов — неперемutable условие для того, чтобы мы могли говорить о композиции в категориальном смысле, общезначимом для массы материала, а не для отдельных случаев (ср. выше анализ композиционных гипотез, в основе которых лежали псевдоконстанты различного рода).

Строевыми константами традиционного фольклорного текста являются традиционные формулы. Принципиально важным в нашем подходе к композиции является тот факт, что вопрос о построении текста неразрывно связан с вопросом о построении его смысла, с вопросом о фольклорной содержательности композиции. Особенности традиционных формул — строевых элементов текста, — выявленные в первой главе, обязывают именно к такому рассмотрению материала.

Как мы не раз отмечали, категория «формулы» дана нам в градации различных морфологических типов. Типология формул не входит в задачу нашей работы. Однако для решения вопросов, связанных с композицией, сделаем необходимые разграничения. Так, например, такие стилистические формулы, как «при долинушке», «гулять», «во всю темную ночь», «крут

бережок», «зелен сад», «умыться белешенько», «аленький цветок», «под окошечком», «жечь свечу», «не плачь», «постой», «во след» (бежать, кричать) и т. д., такие формулы, являясь константами, композиционно ограничены «в ранге», т. е. выступают как компоненты других формул, формул более высокого ранга.

Для целей нашего анализа необходимо выделить такие типы формул, которые играют ведущую роль в построении текста, т. е. являются его непосредственными композиционными составляющими. К такого рода формулам принадлежат устойчивые комбинации традиционных элементов, составляющие семантически целостные и функционально самостоятельные традиционные (формульные) «темы» (или просто темы в терминологическом смысле). Для каждой темы характерен особый набор формул «меньшего объема» (формульных оборотов, элементов), которые образуют ее «формульное ядро», что и создает ее собственно традиционный статус, а кроме того, наделяет ее композиционной автономностью. Формульная тема содержит принцип своей композиционной стилистики, т. е. определенный (типизированный) вариационный ряд элементов и условия их текстового развертывания. Схему формулы можно условно представить как конфигурацию этих элементов, различные сочетания которых выступают в текстах как варианты, представляя тем самым формульный тип, несводимый непосредственно ни к одному из вариантов. Эта несводимость обусловлена тем, что композиционный потенциал формулы — не жесткий детерминизм (типа «конструктора»), но модель вероятностного распределения элементов. Выше были показаны ряды вариантов, представляющих формульную тему «у окна». Схему этой формулы можно обозначить следующим образом: у (под, возле) о к н а; с горя, тоски, кручины; в тереме, светлице, на лавочке; идет, сидит, припадает; плачет, тоскует, грустит; работу работает (ткет, прядет); голову чешет; ждет (дружка, милого); где милый? (идет, едет); говорит (речи забавные); ругает (чужую сторону); глядит (на милого); смотрит (в чисто поле, в зелен сад, на улицу, в ту сторонку) и т. д. Формульные темы и являются композиционными константами фольклорной традиции, из ограниченного набора которых строится репертуар лирических текстов.

Слагаясь из формул «низшего ранга», эти темы — не простой конгломерат формульных элементов, но целостные единства.²⁸ Именно эта традиционная целостность и является ведущей при построении текста. Выше мы приводили примеры тематических формул: «сад с соловьем», «избывание по реке», «девушка у реки», «ночь без сна», «у окна», «урядливость» (встану рано, умоюсь, наряжусь) и т. д. Каждая из этих формул может быть представлена как система правил стилистического развертывания. Следует отметить, что разграничение формул «по рангам» на композиционные и стилистические в известной мере относительно. Так, например, стилистическая формула (например, «чисто поле») может функционально получать композиционный статус темы (ср. «Еще далече-далече во чистом было поле», «Уж ты, поле мое, поле чистое! Ничего поле не спородило»).

Как отмечает М. П. Штокмар, в народных песнях «отдельные фразеологические элементы могут преобразовываться в самостоятельные сюжетно-тематические построения».²⁹ Так, например, распространенная формула-сравнение «цветок-дружок» может получать композиционную самостоятельность вплоть до статуса отдельной песни:

Ох ты аленькой лазоревой цветок,
Што далече во чистом поле цветешь?
Ох ты, миленькой, хорошенькой дружок,
Что далече от меня, милой, живешь?
Жил бы, жил бы со мной двор обо двор,
Косящатом окошечком на двор.

К. 2383

Формула «темная ночь», обычно являющаяся компонентом других, высших «по рангу» формул (ср. «во всю темну ночь гулять», «всю темну ночь не спать»), в инициальной текстовой позиции может получить композиционную самостоятельность, т. е. статус фор-

²⁸ В первой главе мы говорили о том, что формулу следует рассматривать и как гештальт. Трактовка формулы только как лексико-синтаксического единства может вообще лишить нас критериев для идентификации вариантов одного формульного типа.

²⁹ Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952. С. 189.

мульной темы, что наглядно проявляется в ее стилистическом развертывании:

Эй, да уж вы, ночи темные,
Ах, ночи темные,
Ночи темные, долги осенние,
Да вы, осенние,
Надоели вы, ночи, надоскучили,
Ах, надоскучили.

Соб. Т. 5, № 351

С другой стороны, тема в разных текстах очень часто не реализует весь набор своих формульных компонентов. В тексте может выступать только один из ряда формульных оборотов, составляющих тему. При этом он метонимически представляет всю тему, т. е. выражает весь ряд ее традиционных смыслов, являясь тем самым целостным компонентом (как морфологически, так и функционально). И сами темы неоднородны в морфологическом отношении. Они могут состоять из довольно простого формульного сочетания (напр., «в зелен сад гулять»), а могут быть и достаточно развернутыми, построенными из ряда формульных сочетаний (ср. темы типа «избывания по реке», «ночь без сна» и т. п., построенные из группы стихов). Однако независимо от объема именно формульные темы являются непосредственными композиционными компонентами, из которых строится текст. Сделав необходимое разграничение, подчеркнем, что все формулы — от одного слова до темы — равнозначны в эстетическом отношении как элементы устно-поэтического канона, элементы традиции.

Разграничение формульных уровней имеет отношение не только к типологии формул. Анализ внутреннего строения «общего места» выявляет фольклорную специфику традиционной образности. Один из очень важных аспектов этой специфики — это соотношение инварианта и варианта в строении образа. И в этой связи метод анализа формульных образований выдвигается на первый план. Способ описания формулы оказывается тесно связанным с выявлением отмеченного аспекта. Это обязывает нас указать на методический принцип, лежащий в основе обработки и анализа материала настоящей работы. Его конкретное

применение будет продемонстрировано ниже. Здесь мы формулируем общие положения.

Тематическую формулу (*locus communis*) можно описать двумя противоположными способами.

1) Аналитически — т. е., исходя из совокупности образующих формулу элементов, рассмотреть эти элементы и отношения между ними. Например, взяв формулу «сада» —

Зелен сад стоит,
Соловей поет,
Не пой, соловей,
Не давай назолы, —

можно, сопоставляя эту формулу с ее «вариантами», показать входящие в ее состав лексико-синтаксические структуры, установить ее «общую схему», проследить варьирование этой схемы (ср. три сада; сад с вишенем; зелен сад расцветает / Соловей в саду заливается; У меня в саду соловей поет, и т. д.).

Именно так обычно анализируются «*loci communes*». При таком рассмотрении «общих мест» исследователь проходит путь от группы элементов к отдельному элементу (от «темы» к «слову»). Важно подчеркнуть, что при таком подходе исходными являются варианты, сами границы формулы устанавливаются интуитивно, она «вариантно ограничена».

2) Синтетически — этот подход является обратным предыдущему. Здесь исходным является простейший формульный элемент (инвариант), и целью рассмотрения — установить, в какие формульные конструкции высшего порядка он включается (путь от «слова» к «теме»). Такая методика предполагает привлечение не «вариантов» «той же» формулы, но прежде всего привлечение других формул, комбинируясь с которыми «исходная» формула образует формулы более высокого ранга («темы»). На каждом этапе устанавливается, с какими другими формулами может чередоваться «исходная» формула в составе именно данной формульной конструкции и в каких иных формульных конструкциях подобное чередование невозможно. Так, например, формулы «чисто поле», «темный лес» чередуются в комбинации с формулой «пойду с горя» (в чисто поле, в темный лес), но не

чередуются в составе других формул: например, Темным лесом шла / деревья шумят; В чистом поле аленький лазоревый цветок. Перед нами разные формулы, построенные из формульных компонентов меньшего объема. Спецификой синтетического метода и является движение по «формульным рангам», в результате чего мы получаем р а з н ы е тематические формулы. Так, например, формула «зелен сад» является компонентом формульной темы «гулянья». Ср.:

Во всю темну ночь не спала,
В зеленом саду гуляла.

К. 1202

Я пойду, я пойду
Во зеленый сад гулять;
Я сорву, я сорву
С травы аленький цветок.

Соб. Т. 5, № 289

«Гулять в зеленом саду» см.: Соб. Т. 5, № 3, 4, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 19, 61, 64, 82, 87—90, 91—94, 103, 129, 132, 142, 144, 145, 146, 187, 195, 266—268, 272, 289, 374, 377—386, 387, 410, 412, 421, 443.

«Соловей» не только «поет в зеленом саду». Он является устойчивым «персонажем» и другой формулы: «полети. . .»

Соловей мой, соловеюшка,
Соловей мой, батюшка!
Полети, мой соловеюшка,
На мою дальну сторонушку.

Соб. Т. 2, № 129

Формулу «полети, соловей» см.: Соб. Т. 2, № 130, 131—146, 285, 286, 549; т. 3, № 47—53.

Оба способа анализа материала (аналитический и синтетический) вполне правомерны, и выбор одного из них зависит от конкретных целей исследования. Так, например, первый (аналитический) способ был применен Б. М. Соколовым,³⁰ целью которого было показать, во-первых, что все многообразие текстов русской народной лирики сводится к ограниченному

³⁰ Соколов Б. М. Экскурсы. . . С. 38—53.

кругу устойчивых тем, а во-вторых, каждая из этих тем выражается ограниченным набором устойчивых элементов, отношения (характер связи) между которыми достаточно фиксированы (знаменитое «ступенчатое сужение образов»). Однако понятие темы («формулы» по терминологии Б. М. Соколова) выходит у Б. М. Соколова далеко за пределы фольклорного «общего места», приближаясь к категории «топики», а устойчивый компонент темы является чем-то средним между ключевым словом и простым лексическим индексом. Но в задачу Б. М. Соколова и не входил функционально-морфологический анализ различных формульных категорий. Исследователь в общей форме отметил ограниченность и стереотипность тематических и лексических констант народной лирики.

Эти явления мы рассматриваем как формулы различного уровня. Категориально обобщая эти формы как явления устно-поэтического канона и типологически различая их как явления песенной морфологии, мы с необходимостью используем метод, который позволяет установить отношения между формулами разного ранга (путь от формульного слова до формульной темы). Синтетический (интегрирующий) метод анализа обусловлен самим предметом исследования. Тематическая формула состоит из ряда более мелких формул различного рода, которые могут встречаться в составе других формульных тем, а кроме того, могут функционировать и автономно в различных контекстах (ср. примеры с формулой «рано», данные в первой главе). Это свидетельствует о известной относительности формульной темы, относительности в двух смыслах: взяв какую-либо тему — «группу стихов» — как исходную для анализа (аналитический способ), мы никогда не можем быть уверены в том, что она является достаточно «полной» реализацией традиционной модели, чтобы служить исходной. Это всегда будет так в силу того простого факта, что мы исходим из варианта. Кроме того, избранная тема может оказаться устойчивой комбинацией двух (или более) других тем. Так, например, в приведенном ранее материале мы видели, что формула «не пой, не давай назолы» употребляется вполне автономно вне формулы «сада». Автономно может употребляться и формула «не пой, соловей» (т. е. без формулы «не давай назолы»). Таков первый аспект относитель-

ности формульной темы. Второй аспект заключается в том, что разные темы могут иметь общие формулы.

Подобного рода отношения должны быть учтены и отражены при описании формульного строения темы. «Синтетическая» методика оказывается удобной для выполнения этой задачи.

Необходимо отметить, что оба указанных способа не описывают создания поэтического текста певцом, они имеют не психолингвистическое, а методическое значение, являются инструментами для анализа поэтической темы, анализа, имеющего целью установить 1) отношение темы к ее составляющим, 2) отношение темы к другим темам, 3) тем самым отношение темы к традиции. Преимуществом выбранной методики анализа многоярусной формульной системы является тот существенный факт, что исходным выступает не отдельный вариант формулы, а ее инвариантная составляющая. Кроме того, при самом движении от «слова» к «теме» варианты принципиально включены в систему инвариантных отношений. Выявляя инвариантные типы, мы одновременно, т. е. на основе именно этих типов, можем установить классы вариантов. Если при «аналитическом» подходе исходным является вариант, от которого путем сравнения с другими вариантами переходят к установлению инварианта, а затем на основе полученного «инварианта» оценивают каждый вариант (схема: вариант — инвариант — вариант), то в нашем подходе к анализу материала «вариант» и «инвариант» принципиально присутствуют на каждом этапе анализа.

4

В главе I мы показали, что компоненты фольклорного текста (в отличие от текста новой литературы) мотивированы на уровне традиции, а не на уровне самого текста. Компонент как часть текста и является, и не является его частью. Это во-первых, а во-вторых, часть может оказаться эквивалентна целому. Проанализированные в первой главе особенности формул — композиционных компонентов фольклорных текстов — прежде всего такие, как их традиционная мотивация и семантическая автономность, позволяют

говорить о специфически фольклорной связности, которая основана на использовании формул. Так, например, текст народной лирической песни (который внешне может выглядеть как ряд произвольно соположенных образных картинок) не менее строг и связан, чем текст новой поэзии. Но здесь есть одно принципиальное отличие. Связность фольклорного («внешне бессвязного») текста осуществляется не на уровне самого текста, а на уровне традиции. И здесь существуют свои строгие законы, которые существенно ограничивают попытки применять к лирической песне такое понятие, как «лирический произвол».³¹ Недаром А. Н. Веселовский писал о «песенной риторике».

Поскольку содержательность песни основана на «включенности текста» в традицию, приемы синтагматического связывания текстовых компонентов не играют существенной роли. Конструктивным принципом строения текста является не словесное соединение, но композиционное выделение «эпизодов». «Эпизоды» выглядят как «отрывки», внешне зачастую малосвязанные. Это приводит к двойной фрагментарности: внешней («незаконченность» многих текстов), внутренней — соположение в тексте несвязанных внешне фрагментов. Ср.:

Выду за ворота, —
Усе луга, болота;
Выду за новые, —
Луга зеленые.
Пускай люди судят,
Пускай люди рядят,
Что я тебя люблю!
Заростай, моя дороженька,
Травой муравую,
Алыми цветами!
Совыкались под белой березой,
Развыкались под горькой осиною!

Соб. Т. 5, № 453

Свободное соположение компонентов в линейной последовательности текста связано с их нелинейными отношениями, с их направленностью прежде всего на

³¹ О «лирическом произволе» (*lyrische Willkär*) в народной песне см.: *Shell O. Das Volkslied. Leipzig, 1908. S. 14.*

традицию, а не на соседние участки текста. Традиция, таким образом, внутренне присутствует в тексте, который внешне может выглядеть как совокупность «замкнутых на себе» эпизодов.

Текст организуется вокруг своих типовых традиционных элементов, он стремится замкнуться и сосредоточиться на формулах, которые, концентрируя традицию, определяют собственно фольклорную содержательность и реальность песни. А если текст разворачивается, то отправляясь именно от формульных элементов. Таков наиболее общий контур композиционного движения текста. Из этого следует, что в тексте, построенном из традиционных формул, не может быть какого-то одного композиционного «центра», который композиционно подчинял бы себе остальные компоненты. Традиционные компоненты равноправны в композиционном отношении и могут, следовательно, создавать в тексте целый ряд «центров».

Существует много вариантов, которые по отношению к песне как к инварианту, с точки зрения фольклористики с ее сопоставлением вариантов, являются «недопетыми», «незаконченными», «искаженными». Но с точки зрения фольклора, учитывая традиционную автономность формулы, такой вариант будет вполне закончен, ибо формула «замыкает его», делая целостным произведением искусства. Именно с помощью своих типических элементов — формул — эта поэзия образует внутреннюю гармонию. В этом рельефно проявляется композиционная роль фольклорной традиции. Она придает статус целостности и законченности почти любому фрагменту.

Отказ от текстового критерия (при котором неизбежно возникает «основной вариант») при оценке текстов и композиционное равноправие всех вариантов не означают, однако, какой-либо «уравниловки» всех текстов «перед лицом» традиции. Наоборот, именно теперь появляется объективный критерий для эстетической оценки отдельных текстов, для оценки того, с какой степенью полноты и художественности певец воплотил в них содержательное богатство народной традиции.

Что касается «текстового подхода», то, как мы отметили, его следствием почти всегда являлось (в неявной или явной форме) выделение «основного варианта»

как критерия группировки и оценки других, «близких» текстов. Такой подход мы считаем неприемлемым с точки зрения современного состояния науки о народной словесности.³² На наш взгляд, только использование несобственно-текстовых (традиционных) единиц анализа должно лечь в основу методологии и методики изучения фольклорного материала в целом и выявления вариантных гнезд отдельных циклов в частности.

Чтобы наглядно продемонстрировать закономерности построения фольклорного текста и ответить на поставленные вопросы, рассмотрим конкретный пример. Возьмем следующий текст (1):

1. Можно ль, можно душе красной девке,
Можно ль в роще, в роще разгуляться?
Разгуляю свою грусть-тоску,
2. Пойду я с горя на синее море,
3. Сяду я, сяду на крут бережок.
Что не одна я, девушка, сидела,
Вижу я, вижу тень на воде.
Тень сухая, тень моя пустая,
Тень — холодная в речке вода.
Спрошу я у быстрой речки:
Не бывал ли мой милый здесь?
Быстрая речка ему отвечала при мне:
Нет здесь, нет здесь никого!
4. Вечор поздно из лесочку
Мил на тройке ко мне выезжал.

Соб. Т. 5, № 75

Данный текст состоит из формульных элементов различного объема и содержания (например, «разгуляться», «синее море», «крут бережок», «пойду с горя», «девушка у реки», «появление милого»). Сконцентрируем наш анализ на следующем вопросе: почему получается так, что девушка идет к морю, а затем оказывается на берегу реки? Для традиционных композиционных гипотез о развитии содержания в лирической песне (типа: завязка — основная часть — развязка) здесь явный алогизм. Но если исходить не из нормативных схем, а из изложенных выше особенностей фольклорной эстетики, то можно показать, что в дан-

³² Кроме того, понятие «основного варианта» создает логически порочный круг: в зависимости от того, какие варианты мы захотели объединить, мы и выберем «основной вариант». Критический анализ такого подхода см.: *Мальцев Г. И.* Проблемы систематизации народной лирики. . . С. 128—129.

ном случае мы имеем дело с одной из закономерностей традиционной композиции.

Наш текст (1) построен из следующих формульных тем, которые мы условно обозначим ключевыми словами или тематическими индексами.

1. «Разгуляться».
2. «Пойду с горя».
3. «Девушка у реки».
4. «Появление милого».

Каждая из указанных тем, которые здесь следуют в приведенной последовательности (1, 2, 3, 4), является формульной, т. е. традиционной, и встречается в других песнях в сочетании с другими темами, т. е. в различном контекстуальном окружении. Каково же соотношение тем (2) «Пойду с горя на сине море» и (3) «Сяду на крут бережок у реки» (эта формула была нами проанализирована в первой главе работы)? Обе формулы обладают целостным традиционным значением, композиционной самостоятельностью и определенным набором элементов, которые могут в них входить. Формула «пойду с горя. . .» часто встречается в различных по содержанию текстах³³ и получает следующее стилистическое развертывание: «с горя» идут в «чисто поле», «лес», «к реке», «к морю». Таков образный канон этой формульной темы. Различные «места» в лирике связаны не с персонажем (хочет идет в лес, хочет в сад или рощу), но с определенным состоянием персонажа и со связанными с данным состоянием действиями. Эти состояния как бы отвлечены от персонажей и зафиксированы в традиционных формулах. Традиционная мотивация «мест» в народной лирике позволяет сформулировать такой тезис: скажи мне, где ты находишься, и я скажу, что с тобой происходит (и наоборот). Фольклорное пространство обладает способностью «моделировать иные непространственные (семантические, ценностные и прочие) отношения».³⁴

Итак, формула «пойду с горя. . .» — одна из тем

³³ Например, в пятом томе Собрания А. И. Соболевского, где помещено 786 текстов, эта формула встречается в 79 текстах, т. е. в среднем приходится на каждый 10-й текст.

³⁴ *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Миф—имя—культура // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6. С. 288.

лирического универсума (типичное положение) — обладает высокой степенью структурности, т. е. состав ее элементов устойчив и отношения между ними фиксированы (см. выше). Подчеркнем, что эта формула свободно функционирует в разных контекстах, в начале, середине, конце различных песен.

Например, в начале текста:

Печаль-то, горе, горе великое!
Я пойду-то с горя в темны леса
Соб. Т. 5, № 24

Мне куда с горя деватися,
Мне куда с горя идти?
Пойду с горя в чисто поле, —
Соб. Т. 5, № 27

в середине текста:

Пойду с горя на Дунай реку
Соб. Т. 5, № 196

Не мил, не мил белый свет.
Пойду с горя в темный лес.
Соб. Т. 5, № 331

Я с того горя, с кручины,
Со великия печали,
Я пойду, млада-младенька,
Во галерну пову гавань;
Посмотрю ли я, младенька,
Вдоль по синему по морю.
Соб. Т. 5, № 152

Куды же мне с горя бечь,
Али в поле, али в лес?
Соб. Т. 5, № 21

Пойду с тоски в темные лески,
А со горя — в чисто поле.
Соб. Т. 5, № 30

в конце текста:

Пойду с горя в чистое поле,
Сяду я на огород,
Посмотрю я в ту дальнюю сторонку,
Где мой миленькой да живет.
Печора. № 199

Пойду с горя я умоюсь на реке;
Перестанет сердце нить о пареньке.

Соб. Т. 5, № 752

В этих примерах (число которых можно значительно умножить) формула «пойду с горя в (поле, лес, море, река)» входит в тексты, содержание которых отличается от содержания текста, взятого для анализа, т. е. она сочетается с другими традиционными формулами. При подвижности самой формулы состав ее элементов устойчив. Что касается «моря» и «реки» в составе этой формулы, то сами по себе они еще не являются поэтическими синонимами. Хотя их и объединяет символический компонент «воды», это еще не дает нам права рассматривать их как поэтические тождества. Дело в том, что вне данной формулы («пойду с горя. . .») «море» и «река» включены в ряды с несовпадающими контекстами. Поэтому они синонимичны только в составе именно данной формульной темы, где они составляют вариационный синонимический ряд: поле-лес-река-море. Этот ряд близок магическому пространству заговоров, где лес, поле и море выступают как начала, противопоставленные до му, как места, связанные с бедой, болезнью, нечистью,³⁵ т. е. с горем. Ср.: «. . . мне из ворот три тропы: первая тропа — во темные леса, вторая тропа — на чистое поле, третья тропа — на сине море. . .» (Майков. № 260); «. . . выйду я в чистое поле; в чистом поле синее море; в синем море летит белый камень. . .» (Виноградов. Вып. I, № 54); «. . . понеси их за горы высокие, за леса дремучи, за моря широки, за реки глубоки. . .» (Майков. № 56). Важно подчеркнуть, что формульная тема «предшествует» входящему в ее состав элементу. И если вне данной темы «сине море» и «быстрая река» — это две различные формулы, то в рамках этой темы и «река», и «море», и «поле», и «лес» функционально равно синонимичны. Причем выбор именно этих «мест» во многом обусловлен их символикой. Поле связано с горем. Ср.:

Снежки белые ли да пунисты
Покрывали все поля.

³⁵ Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. С. 174—175.

Одного лишь поля не покрыли —
Горя люта моего.

Печора, № 199

Так, например, в «поле» идут «с горя», чтобы избыть там тоску, горе, печаль. Ср.:

Я посею горе во чистом поле.
Ты взойти, мое горе, черной чернобылью,
Черной чернобылью, горькою полынью!

Соб. Т. 3, № 214

Я пойду с горя в чисто поле, сходу
Я рассею грусть-тоску. . .

Соб. Т. 5, № 158

«Грусть-тоску» рассеивают и в л е с у:

Я со горя, со тоски
Возьму в руки гребешки,
Расчесу кудри-виски;
Пойду в зелены лески,
Я рассею грусть-тоску
Во зелененьком леску.

Соб. Т. 4, № 794

Г о р е пытаются избыть и в р е к е:

Ой, разнеси ты, быстра реченька,
Печаль мою, тоску.

Соб. Т. 4, № 533

Печаль-горе выношу, быстрой речке говорю:
Возьми, речка, возьми, быстра, возьми все
горе с собой!

Соб. Т. 5, № 104

Мы наблюдаем семантическую связь поля, леса, реки с горем. Связь эта очень архаична. Причем рассеивание горя в поле, т. е. «предание его земле», и избывание его в реке восходят к соответствующим ритуалам. Так, например, в хеттском обряде «изгнания немочи» из человека на «пациента» надевали черную одежду, и в его уши вкладывали черную шерсть. Затем, после ряда ритуальных действий, черную одежду снимали, черную шерсть вынимали и, произнеся над этими вещами соответствующую

щие заклинания (контагиозная магия), их бросали в реку или закапывали в землю.³⁶ Как мы видим, комплекс «горя» имеет свою устойчивую топологию. И «сине море» в поэтической традиции устойчиво связано именно с этим семантическим комплексом.³⁷ Море в песнях часто встречается как ключевой компонент формул типа:

Уж как пал туман на сине море,
А злодей-тоска в ретиво сердце,
Не сойдет туман со синя моря,
А злодей-тоска с ретива сердца.

В связи с этой и рассматриваемой нами формулой («пойду с горя. . .») ср.:

Я пойду, млада, во чисто поле,
Во чистом поле, на синем море туман.
Не схаживать туману со синя моря,
Злой кручинушке с ретива сердца.

К. 1243

Ср.:

Что меня ли, красну девицу, горе разбирает.
У морь-то, у озер-то девушка стояла.

Соб. Т. 5, № 205

Не наполнить будет синя моря слезами,
Не насеять будет чиста поля тоской, кручиной.

К. 1245

Болит мое сердце, режет белу грудь,
Пойду с горя к морю, не плывет ли что? ³⁸

Ср. также:

³⁶ Gurney O. R. Die Hethiter. Dresden, 1980. S. 171.

³⁷ Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семантические системы. С. 117 и др.

Ср. пословицы, где море связывается с горем. Уже в архаической греческой поэзии море получило статус «общего места» — *locus communis* — для выражения горя, смерти, душевного смятения, «сумеречности души», — см.: Vermeule E. Aspects of Death in early Greek art and Poetry. Berkeley, 1979.

³⁸ Песни и сказки пушкинских мест. Фольклор Горьковской области. Л., 1979. Вып. I. № 60.

Я пойду с горя во чистое поле,
Во чисто поле, ко синю морю.

Соб. Т. 3, № 518

Здесь «поле» и «море» — синонимичные элементы, что мотивировано традиционной темой «с горя. . .», которая, как уже говорилось, композиционно и семантически «предшествует» своим составляющим, т. е. мотивирует их на традиционном уровне.

Итак, то, что девушка в рассматриваемом тексте идет «к морю», обусловлено тем, что певец при построении текста обратился к традиционной формульной теме (2) «пойду с горя. . .» и выбрал один из возможных канонических вариантов ее реализации в тексте.

Выбор этой темы не предопределял сколько-нибудь однозначно дальнейшее развертывание текста. Это достаточно очевидно из приведенных выше примеров функционирования данной формулы в других текстах, где она сочеталась с другими образами. В нашем тексте за формулой (2) следует формула (3) «девушка у реки». Это, как отмечалось, одна из базовых формульных тем народной лирики (см. главу I). Напомним, что традиционной семантикой этой формулы является «горе». Таков ее традиционный семантический ореол: девушка горюет на берегу реки, горестно ждет там милого, она избывает горе в реке. Это обуславливает и композиционные интенции рассматриваемой формулы. Если предыдущая формула уже создала традиционное семантическое поле «горя», то использование следующей формулы, также связанной с горем, вполне органично. Традиционные темы оказываются связанными именно своими традиционными значениями, т. е. на уровне традиции, а не текста, что не всегда легко обнаружить при «словесном анализе».³⁹

Предыдущая формула создала своеобразный центр, очертив своими элементами вполне законченную сте-

³⁹ Ч. Павезе, анализируя греческую архаическую хоровую лирику, пишет, что «многие отрывки становятся ясными только при понимании традиционного элемента, представленного в них». Он выдвигает такое понятие, как семантематика (*semantematica*), которое, по его мнению, должно лечь в основу специальной области морфологии (*branca speciale della morfologia*), изучающей композиционные элементы традиционных текстов. См.: *Pavese C. O. Semantematica della poesia corale greca // Belfagor. 1968. 23. P. 389—430.*

реотипную ситуацию.⁴⁰ Следующая формула создает уже с в о й композиционный центр, свою стереотипную ситуацию (при этом с поразительным поэтическим мастерством реализуя на художественном уровне традиционный смысловой потенциал, заложенный в формуле: ср. «тень» и ее эпитеты).⁴¹ И так как для реализации темы «горе» была выбрана формула «девушка у реки», то «берег реки» и оказывается тем местом, где, в соответствии с поэтикой формульного построения текста, находится девушка. Если выбор формульной темы достаточно свободен, то выбор элементов, из которых строится тема, не свободен, так как каждая традиционная тема обладает специфическими правилами своего стилистического развертывания. Т. е. выбор конкретных поэтических элементов — место, время, действие и т. д. — определяется данной поэтической темой, которая, типизируя свой лексический состав, и является традиционной формулой. Лирический универсум фольклора и строится из этих тем. А из их различных комбинаций, определяемых (т. е. мотивируемых) традиционными связями,⁴² и строятся тексты песен. Что же при этом происходит в композиционном отношении? Если

⁴⁰ В связи с композиционной автономностью формулы «пойду с горя. . .» ср. народные песни о горе, в которых композиционным стержнем является «уход, бегство от Гора».

⁴¹ Ср. текст, где формульные темы 3, 4 даны без той художественной разработки, которую мы встречаем в анализируемом примере:

На крутеньком берегу,
Во реченьку посмотрю,
Идет милый дружок.

Соб. Т. 4, № 18

В нашем примере формула 3 («девушка у реки») очень развернута. В главе I мы проанализировали «теневой контекст». Обращение девушки к реке также имеет своей основой синтактико-семантическую формульную модель; ср.:

Спрошу у соловушки, тужил ли по мне милый.

Соб. Т. 5, № 67

Спрошу я у соловьюшка, любит ли меня милый.

Соб. Т. 5, № 91

⁴² Мы можем говорить о «валентности» темы, т. е. о заложенных в ее семантике условиях для сочетания с другими темами. Сочетательный потенциал темы (вероятностный набор ее композиционных связей) может быть установлен в результате статистической обработки значительного массива текстов.

отношения между общим значением формульных тем поэтически мотивированы (так, в нашем тексте обе рассматриваемые формулы связаны традиционной семантикой «горя»), то на уровне словесных элементов, их составляющих, переход от темы к теме является дискретным, прерывистым. Поскольку набор элементов каждой темы подчинен (и обусловлен) стилистическому канону именно этой темы и не зависит (не мотивирован) от лексических элементов, которые входят в состав другой темы, то между элементами разных формульных тем может отсутствовать всякая связь. Как уже говорилось, связность элементов текста мотивируется на уровне традиции, а не на уровне самого текста. Т. е. выбор элемента текста определяется не другими словесными элементами данного текста, а прежде всего традиционной темой, ее формульным строением. Поэтому каждая традиционная тема, взятая в аспекте своего внутреннего строения, относительно независима от других. Почти полная зависимость элемента от стереотипной ситуации (тематической формулы) и имеет своим следствием почти полную его независимость от элементов других (в тексте — соседних) стереотипных ситуаций, что иногда и создает эффект внешней бесвязности. Вопрос о связи элементов, входящих в состав разных формул, не имеет смысла. В фольклорном тексте подобные связи композиционно незначимы, т. е. «внутренняя функциональность» полностью подчинена «внешней» (см. выше), семантические механизмы которой находятся «вне текста», в традиции. Для композиции существенным является вопрос о связи формул между собой, так как именно стереотипная тема (ее традиционное значение, но не ее лексический состав) является непосредственным контекстом в традиционном тексте. И так как, повторим это, выбор элемента определяется композиционной формулой и не связан с элементами других формул, то становится ясным, почему в нашем тексте девушка, направляясь к морю, оказывается на берегу реки. Перед нами две разные самостоятельные формульные темы. И связаны между собой их общие «традиционные составляющие» — комплекс «горя», но не их лингвистические компоненты. «Топология» лирического

универсума своеобразна, но не алогична. Скорее наоборот, именно закономерная логика в построении традиционного текста (движение не «от слова к слову», а от формулы к формуле) контекстуально сталкивает «море» и «берег реки» в одном текстуальном пространстве.⁴³ Вот еще один пример «столкновения» двух разных формул:

1. Да я пойду с горя схожу в чисто поле.
2. Ой, сяду я, млада, на гору.
Взойду, посмотрю в ту дальню сторонку,
Где мой миленькой да живет.

Мезень. № 35

Здесь за разобранный выше формулой «пойду с горя» следует формула «взойду (сяду) на гору». Это две разные формулы, что и объясняет «столкновение» по л я с г о р о й. Кроме того, мы наблюдаем здесь довольно необычную глагольную последовательность: сяду . . . , взойду, посмотрю. Действия внешне совершенно «изолированы» друг от друга, между ними нет видимой связи. Это нуждается в объяснении. «Взойти на гору» означает б е з ы с х о д н о с т ь, г о р е. Эта символика мотивована двумя различными семантическими сферами.

⁴³ Некоторую аналогию этому можно наблюдать в композиционной модели средневекового изобразительного искусства: «. . . фигуры, предметы, пейзажи в любом средневековом произведении расположены так, как их никогда нельзя увидеть. . . Взятые в виде отдельных фрагментов, вырванные из естественных связей, эти „видимые и чувством постигаемые вещи“ сопоставлены здесь по-новому, подчинены иной, внеприродной закономерности. . .» (Данилова И. Е. О композиции итальянской картины кватроченто // Советское искусствознание. 1973. М., 1974. С. 164).

Эту закономерность средневековой эстетики — совмещение в одном «текстуальном пространстве» «несовместимых образов» (что мы наблюдали при разборе примера) — типологически привлекал еще А. Н. Веселовский. Рассматривая явления координации (паратаксиса) в стиле старофранцузского и русского эпосов, он писал: «Так, у старых мастеров нет пространственной перспективы; близкое и далекое лежит в одном плане; так и на средневековой сцене соединены бывали местности, далеко отстоящие друг от друга, хотя бы Рим и Иерусалим. Зрители подсказывали перспективу, как подсказывали ее слушатели песни» (Веселовский А. Н. Историческая поэтика. . . С. 98).

Море может оказаться и в «поле», что, например, вполне соответствует поэтике заговора.

Во-первых, г о р а связана с «чужой стороной» (ср. «Чужа дальняя сторона — сколь гориста она и камениста»). Такое отношение к г о р а м и связанная с этим отрицательная аффективная окраска прослеживаются уже в древней индоевропейской традиции.⁴⁴ Во-вторых, г о р а имеет значение б е р е г, а в ы х о д н а б е р е г, как мы показали выше, связан с комплексом «горя». Реальность указанной семантики формулы «взойти на гору» подтверждается следующим. Эта формула функционирует как компонент другой более «объемной» формулы «избывание (кого-либо) по воде». И в составе формулы «избывание» г о р а чередуется с б е р е г о м, а глагол в з о й т и с глаголом с е с т ь. Ср.:

И отправлю ену во сине море,
Сам взойду, молодец, на круту гору,
Погляжу, молодец, на сине море.

Соб. Т. 3, № 518

Отвалю корабль на сине море,
А сам взойду на крутой берег.

Соб. Т. 3, № 519

Я пуцу жену вниз по матушке,
Вниз по матушке по Волге реке;
И я сам взойду на круту гору,
Погляжу-то я за худой женой.

Соб. Т. 3, № 517

Как взонел молодец
На круту гору;
Закричал молодец
Громким голосом.

Соб. Т. 3, № 522

Отпуцу жену, братцы, во сине море.
Сам повыстану, добрый молодец, на круту гору.

Соб. Т. 3, № 521

Построила матушка
Сыну легкое судно,
Сама вышла матушка
На крутенький бережок.

К. 2354

Спустила моя родная
На быстру речку гулять;

⁴⁴ *Бонгард-Левин Г. М., Грантовский Э. А.* От Скифии до Индии. Загадки истории древних ариев, М., 1974. С. 45—56.

Сама села, моя родная,
На крут красный бережок.

Соб. Т. 3, № 42

Посадила меня матушка на легкий стружок,
Сама села матушка на крутой бережок.

К. 1891

Теперь становится ясным соположение глаголов в нашем примере. На берег (гору) садятся, но, чтобы посмотреть, нужно войти. И глаголы — формульные оформители темы — связаны не друг с другом, но с разными аспектами стереотипной ситуации. Они не образуют последовательный ряд действий, выступая как равноправные микроформулы. В этом примере внутренняя композиция одной формулы отражает закономерности композиции фольклорного текста в целом. Персонаж в традиционной поэзии оказывается там, куда его помещает стереотипная ситуация, его действия ограничены данной темой и не мотивируют (в причинно-следственном смысле) ситуацию другой, следующей темы. И тематическое движение в традиционном тексте подчинено не выстраиванию последовательного сюжета, но целям максимального включения текста в традиционный универсум. При этом «внешняя» функциональность является доминирующей. «Сине море» в нашем примере влечет за собой широкий диапазон традиционных ассоциаций (см. примеры выше). Вопрос же о связности разных «мест» в тексте лирической песни не имеет, как это было показано, никакого смысла, так как вторая формула (берег реки) не подчинена первой. Они находятся в отношении сочинения (соположения). В композиции фольклорного текста действует принцип координации (а не субординации) образных тем. Только при этом условии возможно оптимальное взаимодействие текста с традицией. Это следует из типологической специфики народной лирики. Комбинация формул в тексте на основе координации, а не субординации (т. е. подчинении одной темы другой — ее текстовая мотивация) обусловлена тем, что «внешняя функциональность» текста является ведущей, необходимой для создания собственно фольклорного содержания. Свободно сопологаясь в тексте, формулы часто не создают какой-либо связный сюжет, но прежде всего наполняют текст глубоким содержанием, своеобразие которого зависит от использованных

традиционных художественных форм, составляющих эстетический канон устной традиции. Эти формы как бы вычерчивают определенный рисунок в пространстве лирического универсума. Они выделяют ключевые центры его различных семантических зон. Их преимущественная направленность на традицию, проникновение в ее глубины и обуславливают обособленность (координацию) тем в рамках текста. Сам текст песни и представляет своеобразную запись традиционного рисунка, своеобразную в том смысле, что она состоит не из непрерывных линий, но скорее из вех, которые конденсируют, художественно концентрируют традиционные значения (их семантические комплексы) в тексте, выступая как «канонические знаменатели». Если учесть, что многие композиционные формулы могут подвергаться различным модификациям (например, известные виды семантических и синтаксических повторов, приемы «реальной конкретизации» или амплификации, что создает, пользуясь выражением Л. И. Емельянова, «неформульные точки» в тексте и т. д.), то можно было бы говорить о своеобразном «волновом» строении текста.⁴⁵ Важно подчеркнуть, что текст при этом строится не из одного семантического центра, а из их ряда, которые и распространяют своего рода контекстуальные круги. Связывая при этом центры — формульные «ядра» тем — сами контексты не утрачивают своей внетекстовой соотнесенности, так как в лирическом тексте все приемы подчинены одной общей эстетической доминанте — в максимальной степени соотносить текст с традицией. И степень этой соотнесенности (максимум традиционных ассоциаций) является критерием художественности для элементов традиционной поэзии. Ни один внутритекстовый троп, каким бы совершенным он ни казался с «литературной точки зрения», не будет иметь сколько-нибудь существенного значения в фольклоре, если у него отсутствует внетекстовая традиционнo эстетическая перспектива. Эстетика фольклорной традиции и обуславливает композиционную независимость формульных тем, их внутреннюю каноничность построения, ибо, функционируя именно таким образом, она наделяет тексты их целостным фольклорным содер-

⁴⁵ Ср. пример с «тепелым» контекстом формулы «девушка у реки».

жанием, углубляет их поэтические связи вплоть до соотнесения с символическими слоями собственно этнической традиции. Другими словами, принцип координации «поддерживает» формулу именно как формулу, и нарушение этого принципа может привести к разрушению формулы как эстетической категории фольклорной традиции, следствием чего явилась бы утрата поэзией своей традиционности, которая и составляет ее художественную культурно-историческую специфику. Чтобы быть целостной и связной, эта поэзия (ее эстетическая природа) с необходимостью предполагает фрагментарность и дискретность в композиционном строении текстов.⁴⁶

Эстетической спецификой фольклорной традиции и является это необходимое раздвоение единого, необходимое для того, чтобы народная поэзия, функционируя в сложной системе традиция-певец-текст, сохраняла целостность и единство и «сходилась сама с собой».⁴⁷

Движение девушки к морю и ее выход на берег реки не связаны между собой, как не связаны в средневековой живописи элементы двух разных иконографических схем, помещенных рядом в пространстве одной картины (ср. также клейма в русской иконописи). В тексте фольклорной лирики соположенными (по принципу координации) оказываются стереотипные темы (но не их элементы). Из приведенных примеров (необязательная совместная сочетаемость двух анализируемых тем) видно, что мы имеем здесь дело с определенной прерывистостью изложения (дискретностью). Можно было бы сказать, что между двумя формульными темами существует своего рода композиционная дистанция. Эта дистанция часто неощутима, прежде всего в силу традиционной связности компонентов. Именно традиция заполняет «отрезки» (композиционные дистанции) между темами, не выступая при этом на

⁴⁶ Типологическая параллель этому может быть усмотрена в «эмблематическом стиле» средневековья, в котором «каждое слово, каждый образ замкнут на себе самом, завершен, без связей и соединений, и равен в своей значимости каждому другому». — *Fletcher A. Allegory. The Theory of a Symbolic Mode.* New York, 1964. P. 171.

⁴⁷ «Единое, расходясь, само с собою сходится, примером чего служит гармония лука и лиры». — *Платон. «Пир».*

словесном уровне текста, но существуя в сознании певца. Прерывистый (дискретный) характер строения текста особенно очевиден в анализируемой нами песне на примере темы 4. Формульное слово «вечор», вводящее тему «появления милого», резко переносит изложение в совершенно иной пространственно-временной план. Исследователи отмечали характерную для фольклора неоднородность и замкнутость в себе пространственно-временных форм. Этот аспект композиционного строения народной поэзии — скачкообразный (дискретный) переход образов в тексте, который мы объясняем его формульной природой, был подмечен А. А. Потемней, который писал: «. . . только эта определенность может состоять не в одной непосредственности сравнений, но и в разнородной *reservatio mentalis*, при которой указывается только начальное звено мысли, а последующие звенья дополняются понимающим в направлении, определяемым традицией. Археолог-комментатор лишь сознательно, медленно, ощупью и, конечно, не без ошибок восстанавливает то, что непосредственно понимающим, то есть невышедшим из колеи предания, дополняется бессознательно, быстро и безошибочно, как по инстинкту».⁴⁸

Эта мысль А. А. Потемни близка нашему пониманию художественной природы и композиционного движения фольклорного текста. В результате возникает своеобразный ритм внешне изолированных образов. Типологическую параллель данному эстетическому принципу можно наблюдать в романском стиле: дискретные сценки в скульптурном декоре, ритм тимпанов, каждый из которых иконографически замкнут на себе самом, — все это напоминает стиль архаической традиционной поэзии, в которой господствует паратаксис, и каждая здесь строка, по выражению Я. де Фриса, «живет своей собственной жизнью» (*Jede Zeile hat ja ihr Eigenleben*).⁴⁹

Принцип *reservatio mentalis* фиксирует, на наш взгляд, композиционную специфику традиционного

⁴⁸ Потемня А. А. (Рец. на: Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные М. Ф. Головацким) // Отчет о двадцать втором присуждении наград графа Уварова. Прилож. к т. 27 Зап. имп. Акад. наук. 1880. № 4. С. 141.

⁴⁹ *Vries de J.* Die geistige Welt der Germanen. Halle Saale, 1943. S. 128.

текста: традиция в тексте ставит своего рода индексы (формулы), которые не требуют дальнейшего словесного распространения, они устремлены «за текст» к «преданию», поэтому между ними в самом тексте и образуются отмеченные композиционные дистанции. Этот факт был показан нами на примере архитектоники двух формул (сохраняя устойчивую связь на уровне традиции, они свободны по отношению друг к другу, что проявляется в их самостоятельном функционировании в других текстах); подобным образом можно было бы показать и автономность других формул избранного текста («разгуляюсь» (1), «появление милого» (4)). Поступим, однако, теперь несколько иначе. Привлечем для нашего анализа тексты, «близкие» к исходному (то, что обычно называют «вариантами»). Напомним последовательность тем в первом (I) тексте: 1, 2, 3, 4. Второй текст (II)⁵⁰ состоит из следующей последовательности: 1, 3. Здесь нет формулы 2 «пойду с горя» и формулы 4 «появление милого». Третий текст⁵¹ дает нам следующую картину: 3, 4, 7, 8. Здесь отсутствуют формулы 1, 2 и появляются новые формулы: 7 «возвращение милого» и 8 «когда дружка увижу». Четвертый текст⁵² построен таким образом: 1, 2, 3, 4, 5, 6. Здесь формула 5 — «прощание с милым», 6 — «подарки милого». Строение пятого текста:⁵³ 1, 9, 3, 4, 5, 6. Здесь нет формулы 2, но появилась формула 9 — «с милым не видалась». Интересен в композиционном отношении и шестой текст:⁵⁴ 1, 2, 3, 2, 4, 5, 6. Здесь дважды встречается формула 2 «пойду с горя».

Из приведенного схематичного (по необходимости) показа «близких» текстов мы видим, что формула 1 нашего первого текста необязательно должна предшествовать формуле 2, т. е. являться зачином. Существует много текстов, где эта формула («разгуляться») встречается и в середине, и в конце текста. Второй текст, формульное строение которого 1, 3, еще раз продемонстрировал композиционную автономность формулы 3

⁵⁰ Песни и сказки пушкинских мест. Фольклор Горьковской области. Л., 1979. Вып. I. № 38.

⁵¹ Там же. № 37.

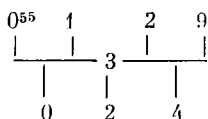
⁵² 40 народных песен села Барятина. СПб.; М., 1902. С. 43.

⁵³ К. 1921.

⁵⁴ ГИМ, ф. 56, п. 44а, л. 33—34 (Собрание П. И. Якушкина).

(во-первых, ей не предшествует формула 2, а, во-вторых, «продолжение текста» не является обязательным). Но оно возможно, что показывают тексты III, IV, V и VI, где вслед за «появлением милого» следуют различные новые формульные темы. Все эти темы встречаются в других текстах, в комбинациях с другими формулами. Так, например, формульная тема 5 (отъезд милого и прощание с ним) является ключевой для цикла песен, где именно этот семантический комплекс образует «ядро» «разлучного цикла». А формула «подарков милого» (6) — входит в цикл песен о «хождении к милой» (ходил-дарил, формульное перечисление подарков).

Мы не даем специального поэтического анализа приведенных формул. Нашей целью было показать композиционную специфику текста. Как можно видеть из примеров, между всеми формулами существует то, что мы назвали композиционной дистанцией. Это продемонстрировал как первый прием анализа, так и сопоставление «близких» текстов. Если обобщить соотношение тем в данных текстах, т. е. показать их не только внутритекстовые, но и межтекстовые композиционные связи (т. е. связи на уровне традиции), то это можно представить следующим образом. Ограничимся в схемах первыми тремя формулами нашего первого текста (1, 2, 3):



Эти схемы наглядно демонстрируют свободу комбинации формульных тем и композиционную дистан-

⁵⁵ 0 означает, что тема занимает инициальную или финальную позицию.

цию между ними. Наш первый текст (1, 2, 3, 4) — только одна из возможных комбинаций этих тем. И теперь вряд ли можно говорить о какой-либо завязке, основной части, развязке, да и о сюжете вообще,⁵⁶ применительно к нашему материалу. Все эти понятия неприменимы к традиционной лирике, построенной из формульных тем.

Говоря о традиции и тексте, следует постоянно помнить, что фольклорный текст существует в процессе естественного исполнения: его поют и его слушают. И этот аспект непосредственно связан с эстетической природой традиционной поэзии, а тем самым и с приемами композиции. О «безавторстве» как категории поэтики, непосредственно входящей в структуру текста, мы говорили в первой главе. Интереснее теперь указать на другое: *необрядовая лирическая песня не предполагает слушателя*. Речь идет, разумеется, не о банальной ситуации, когда певец (певцы) поет «для себя». «Отсутствие слушателя» мы понимаем как вполне конкретную эстетическую категорию восприятия текста другим лицом. Эта категория также непосредственно отражается в поэтическом строении текста, в специфике его композиции. В кругу патриархального цикла фольклора не существует разницы между активными и пассивными формами художественного сознания. Традиция равно дана всем, и текст песни не содержит в себе специальных средств, необходимых для его «декодирования». Здесь на уровне слушающего проявляется все тот же

⁵⁶ Показательным является отказ ряда исследователей от использования такой категории, как «сюжет», применительно к определенной части лирических песен. Попытки сохранить сюжет, предельно расширив это понятие, — это попытки спасти слово и обойти проблему. В широком смысле всякая глагольная форма обладает своим «сюжетом» (например, форма «лечит» предполагает указание на «кто», «кого», «от чего», «чем», «где», «как долго» и т. д.). Однако сюжет как художественная реальность, сохраняющаяся даже при известном отвлечении от средств выражения, в части лирики отсутствует. Здесь сюжет — не формирующее начало, как, например, в эпосе, а результат использования словесного материала. Ср. также: «Именно поэтические формулы — опора лирической композиции, при которой эти „нервные узлы“ замещают пространственно-линейное движение сюжета в других жанрах» (*Поляков М.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978. С. 262).

принцип *reservatio mentalis*. Художественное сознание певцов и «слушающих» равно активно.

Композиция текста поэтому не нуждается в дополнительных (собственно текстовых) средствах и приемах связности своих компонентов.⁵⁷ В известном смысле можно сказать, что патриархальная необрядовая лирика имеет субъектно-объектный характер. В этой связи такое выражение, как *коллективность* народной поэзии, получает еще одну конкретную эстетическую определенность. Это и проявляется в специфике ее композиции: текст строится не с точки зрения «автора»⁵⁸ и не с точки зрения «слушателя», но с точки зрения традиции, эстетика которой и определяет его композиционный тип.⁵⁹

Описанные нами закономерности строения традиционного текста в русской лирике находят себе интересные поэтические параллели в других традиционных культурах. Так, например, наблюдения О. М. Фрейденберг над художественным строем древнегреческой архаической лирики выявляют композиционные особенности, близкие к показанным нами. Это прежде всего самостоятельность отдельных образных фрагментов, отсутствие одного «центра текста», отсутствие последовательного развития единой темы. Как пишет автор, «. . . то, о чем он поет, схематично, без конца и начала . . . Оно лишено сюжета и не имеет длительности, плоско, точкообразно . . . мышление создает „картину“, но не движение сюжета; каждая последующая мысль не развивает предыдущей, а зацепляется за нее; в мелике нет центральной мысли».⁶⁰ Такой способ развертывания текста автор называет «стоячим методом изображения».

⁵⁷ Ср. в этой связи: «. . . устная крестьянская поэзия всегда имела понимающего слушателя, в высшей степени способного расшифровать систему ее иносказаний». — Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1964. С. 8.

⁵⁸ О соотношении категорий «композиция» и «точка зрения» см.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970. С. 5 и сл.

⁵⁹ Независимость элемента от ситуации и взгляда «извне» (ср. линейную перспективу в живописи) ярко проявляется на примере постоянных эпитетов в эпосе в тех случаях, когда значение эпитета «противоречит» значению контекста.

⁶⁰ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 369, 371.

Для древнегерманской поэзии также характерно такое построение текста, при котором изложение разворачивается «скачкообразно», от одной важной «вершины» к другой, оставляя лакуны во времени и в пространстве (*Gipfeltechnik*, как называют немецкие исследователи этот способ изображения одних лишь «вершин» — узловых моментов повествования). Певец, как писал А. Хойслер, «прямо переходит от одной изображенной им сцены к другой, скачками, без переходов; возникает ряд слабо связанных между собой картин».⁶¹ А. Хойслер подчеркивает исконность такого рода «фрагментарных» текстов («не часть более обширного целого»)⁶² Это наблюдение А. Хойслера подтверждает наш взгляд на роль традиции (знание предания) в специфике построения текста и характера связи его элементов. Здесь мы видим все тот же принцип *reservatio mentalis* А. А. Потебни, который можно считать универсалией традиционной народной поэзии. *Gipfeltechnik* — изображение одних лишь вершин — выявляет такую особенность традиции, как ее эстетическая метонимичность. Традиция в тексте выделяет «вершины» своих глубинных семантических зон, отталкиваясь от которых «певец-слушатель» и проникает в богатейшие недра народных представлений и идеалов. Текст русской лирики также построен на выделении «ключевых

⁶¹ *Хойслер А.* Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960. С. 60.

⁶² В русской науке подобные суждения были высказаны еще П. Полевым: «... первоначальные эпические песни составляли небольшие и краткие рассказы об одном отдельном событии, в которых певец нимало не заботился о связи с предыдущим или последующим, потому что предполагал то и другое уже хорошо известным в кругу своих слушателей. Одним словом, эти песни должны были прямо противоречить всякой эпической плавности и последовательности» (разрядка наша. — *Г. М.*). — *Полевой П.* Опыт сравнительного обозрения древнейших памятников народной поэзии германской и славянской. СПб., 1864. Ч. 2. С. 3. Этот эстетический принцип народной традиции был ландшапно сформулирован В. Я. Пронным: «... народ никогда не создает эпопей — не потому, чтобы он этого не мог, а потому, что народная эстетика этого не требует: она никогда не стремится к внешнему единству» (разрядка наша. — *Г. М.*). — *Пронн В. Я.* Фольклор и действительность. М., 1976. С. 311.

образов» — вершил лирического универсума, связи между которыми очень часто опущены. Эта лирика лаконична, но многозначительна.

В романской народной традиции мы встречаем аналогичную ситуацию. Как убедительно показал Р. М. Пидаль⁶³ (в противоположность большинству существующих взглядов), испанские народные романсы, для которых характерна фрагментарность изложения и своеобразная незаконченность («обрывистость», отсутствие ожидаемой концовки), являются не позднейшей трансформацией (забвением) более ранних текстов, но относятся к эпохе наивысшего расцвета романской традиции. А вполне связные, законченные тексты характерны для более позднего этапа. Здесь проявляется закономерность, важная для понимания соотношения традиции и композиции текста. Не случайно А. Хойслер придавал этому явлению методологическое значение для анализа материала. Он писал, что в группе текстов одного сюжета наиболее связный, законченный, последовательный и стройный исследователи долгое время считали исконным, «их подкупала эта далеко идущая взаимосвязь. Между тем . . . подобная взаимосвязь всегда является более поздним фактом, — это указание нужно иметь в виду при всяком исследовании».⁶⁴ Т. е. мы наблюдаем здесь вполне определенную закономерность: утрата цельности и единства на уровне традиции компенсируется изменением композиционной структуры текста. «Внешняя функциональность» текста, раньше являвшаяся ведущей, теперь во многом уступает место «внутренней функциональности». Поэтика текста начинает играть ведущую роль: символ, при забвении его традиционного содержания, разворачивается в словесный сюжет.⁶⁵ Отдельные формульные фрагменты, также утрачивая традиционную мотивировку, превращаются во взаимосвязанную последовательность мотивов, образуя сюжет, в котором внутритекстовые связи играют ведущую роль.

⁶³ Пидаль Р. М. Избранные произведения. М., 1961. С. 510—541.

⁶⁴ Хойслер А. Германский героический эпос. . . С. 66—67.

⁶⁵ Анализ таких процессов см.: Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на западе и у славян. СПб., 1905. Ч. II. С. 242, 269—274, 345.

В результате этого процесса⁶⁶ традиционная песня стала вытесняться литературной и творчеством по литературному образцу. На жанровом уровне патриархальную лирическую песню сменяет романс.⁶⁷ Здесь мы уже вторгаемся в область собственно «исторической поэтики», что явилось необходимым для выявления и с т о р и з м а рассмотренных композиционных закономерностей.

Исходя из нашего понимания эстетической природы традиционной народной поэзии, из понимания самой традиции как конкретной эстетической категории, мы стремились показать, как эта традиционность проявляется в строении фольклорного текста, каковы композиционные закономерности, обусловленные ею. Необходимой предпосылкой нашего анализа явилось выявление тех механизмов, которые обеспечивают взаимодействие традиции и текста и непосредственно сказываются на композиционном облике последнего. В ходе нашего анализа мы ответили на поставленные выше вопросы, в чем заключается единство и целостность фольклорной поэзии, связность ее текстов, многие из которых внешне выглядят как конгломерат бессвязных фрагментов. Повторим это еще раз: с одной стороны, сами тексты, на уровне их компонентов, действительно характеризуются бессвязностью, непоследовательностью, отсутствием тематического единства, у них нет ни начала, ни конца (в композиционном смысле «поэтики текста»); с другой стороны, традиция, обладая цельностью и единством, не является еще поэзией. И именно взаимодействие этих двух категорий — текстов и традиции — и создает подлинное единство, связность и цельность народной поэзии. Связь с традицией осуществляется в тексте через посредство формул, что превращает эти компоненты, одновременно

⁶⁶ Ср.: «... все влекло к расширению песенного содержания и одновременно к падению... эстетической цельности. Для хорошей народной лирики должна быть известного рода цельность мировоззрения». — *Веселовский А. А.* Любовная лирика 18 века. СПб., 1909. С. 25.

⁶⁷ «Независимо от того, восходят ли они к литературному источнику или нет, новые баллады литературны по своему ритмическому строю, языку, стилистическим приемам, по строфической композиции и наличию рифмы» (*Померанцева Э. В.* Баллада и жестокий романс // *Русский фольклор*. Л., 1974. XIV. С. 206).

принадлежащие «двум мирам», в композиционные центры текста. При этом формула как элемент традиции не нуждается в дополнительных связях на уровне текста, но и не исключает их. Развертывание фольклорного текста как переход от формулы (традиционной темы) к формуле придает всему тексту совершенно особый облик. Это рельефно наблюдается в следующих особенностях его композиции: 1) отсутствие единого композиционного центра текста; 2) сочинительный (координация, паратакис) характер связи между отдельными текстовыми фрагментами; 3) семантические механизмы связности фольклорного текста находятся за пределами самого текста (на уровне традиции); 4) весь текст делится на мелкие, сюжетно «неподвижные» относительно друг друга части — компоненты, которые построены из стереотипных формул и формульных оборотов; 5) контекстуальная немотивированность (независимость от данного текста) этих формульных компонентов; 6) поэтому композиционные эпизоды расположены таким образом, что не образуют последовательного пространственно-временного ряда, в них нет сюжетного движения; 7) подвижность композиционных компонентов как внутри текста, так и между разными текстами; 8) отсутствие композиционных схем для целого текста; 9) а следовательно, и отсутствие композиционных концовок текста (в известной мере это относится и к началу текста). Последнее полностью согласуется с такими фактами, как возможность продолжить текст или «недопеть» его, т. е. рядом с текстом, тематическая структура которого — 1, 2, 3, 4, — всегда можно найти тексты со структурой 1, 2, 3, 4, 5 или 1, 2, 3.

Во всех этих случаях текст будет сохранять свою традиционную целостность и единство, так как его формульные компоненты композиционно вполне автономны. Они включают поэтому любой фрагмент в «лирический универсум», т. е. соотносят его с субтрадией данного жанра.

Таким образом, текст русской народной лирической песни, с одной стороны, имеет принципиально «открытый» характер, т. е. его поэтическое строение предполагает его морфологическую динамику (вплоть до контаминаций с другими текстами). С другой стороны, тот же текст принципиально завершен, т. е. «замкнут

на формулы». В этом — второй аспект его поэтического строения. Специфика фольклорной композиции включает оба эти момента: и внутренний динамизм, «открытость» текста, и его законченный традиционно целостный характер.

Эстетика фольклорной традиции и предполагает именно такое строение текстов. Если бы текст был построен по принципам поэтики и эстетики литературы — единство текста как вполне автономного художественного произведения, особого художественного мира; связность всех его элементов друг с другом, обусловленная целым; развитие содержания, обусловленное «художественным миром» данного произведения, — все это лишило бы компоненты текста автономности, т. е. традиционной, не зависящей от данного текста мотивации (поэтика текста оказалась бы ведущей), и текст тем самым сразу же лишился бы тех художественных механизмов, которые связывают его с традицией, изменился бы его миметический статус, т. е. он просто утратил бы свое собственно фольклорное значение. Поэтому принципиальное различие в композиции фольклорных и литературных текстов отражает типологическое отличие разных эстетических систем. Подтверждением этому является описанный выше факт: с угасанием традиции тексты приобретают более «стройный», «разнообразный» характер. Не случайно поэтому, что приемы собственно «текстовой» поэтики не играют существенной роли в классических традиционных песнях (их роль чрезмерно преувеличена в работах, исходящих из поэтики текста, или, точнее, не вполне корректен подход к их «значению»). И поэтому впечатление фрагментарности, монотонности, лексической бедности, которое производит эта поэзия на наблюдателя «извне», глубоко закономерно. Художественность фольклорной лирики носит совершенно особый характер, несопоставимый ни с художественностью лирики литературного средневековья (ср. понятие *poésie formelle* у Р. Гиета),⁶⁸ ни с современной лирикой.

Итак, в противоположность ряду существующих гипотез о последовательном, сюжетном развитии текста фольклорной лирики, его законченности, связности

⁶⁸ *Guiette R. D'une poésie formelle en France au Moyen Age // Revue des Sciences humaines. 1949. Avril—juin. P. 61—68.*

всех его элементов и т. п. мы выдвигаем принцип аддитивной композиции текста, основные особенности которого сформулированы выше. Принцип аддитивности — это принцип соположения в тексте автономных тематических формул, которые оказываются связанными не непосредственно (т. е. не на уровне взаимосвязи их языковых элементов в тексте), а через взаимодействие с традицией, понимаемой актуально и содержательно, т. е. с той эстетической действительностью, которая изображается в фольклорном тексте.

Если обратиться к приемам так называемой «поверхностной» композиции, то следует согласиться с современными исследователями в том, что именно поворот (во всех его морфологических и семантических видах) лежит в основе организации традиционного материала.⁶⁹ Это вполне соответствует фольклорной эстетике «углубления» в традиционный образ. Если связность и мотивация элементов осуществляются на уровне традиции, то конкретная реализация этих элементов происходит в тексте. При организации текста происходит взаимодействие «глубинной» композиции с приемами «поверхностной». Результат этого взаимодействия и определяет конкретный облик песни.

Анализ материала (и прежде всего межтекстуальных отношений) приводит нас к выводу о том, что в русской народной лирике композиционными константами являются определенные устойчивые традиционные формульные темы, из которых складываются песенные тексты. (В частном случае текст может совпадать с темой). На другом полюсе располагаются определенные песенные циклы, в основе которых лежит система устойчивых тем, объединенных между собой различного рода традиционными (ассоциативно-каноническими) связями на уровне лирического универсума. Из различных комбинаций этих тем и складываются конкретные песенные тексты. Таким образом, для значительного пласта народной поэзии (женской лирики) следует констатировать отсутствие устойчивых композиционных схем для отдельных текстов. Это обусловлено традиционной (формульной) природой этих песен: композиционная константа составляет или часть текста

⁶⁹ См.: Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978,

(является заданной, предшествует ему), или находится «за текстом» — цикл как система взаимосвязанных устойчивых тем. Конкретный текст располагается между этими двумя константными фольклорными реальностями. Этим объясняется его принципиально нестабильный, текучий характер. Этим же объясняется и безуспешность ряда попыток описать систему вариантных отношений, исходя из категории текста, т. е. оперируя набором вариантов и не прибегая к категориям композиционных микро- и макроединиц, непосредственно не связанных с данными конкретными текстами.

Еще один вывод, связанный с анализом многоярусности формульного строения песни, имеет непосредственное отношение к таким категориям фольклора, как «инвариант» и «вариант». То, что является формулой на одном уровне (т. е. выступает как «инвариант», далее неделимое единство, например, «чисто поле», «сине море» и т. д.), может оказаться компонентом формулы более высокого уровня («пойду с горя» + указание на место) и в этом статусе является вариативной, переменной частью данной формулы высшего уровня, т. е. вариантом. Из этого следует, что феномен варьирования оказывается не вне традиции, не вне канона, не нечто противоположное ему (в частности, не отношение *parole* к *langue*, если воспользоваться известной метафорой), но включен в сам канон, в традицию, оказывается фактом ее морфологии. Другими словами, варианты можно описать как систему отношений между инвариантами, не выходя за пределы традиции и не прибегая к лингвистической метафоре *langue-parole*.⁷⁰ В этой связи получает совершенно конкретное наполнение общий тезис о том, что вариативность есть форма существования фольклорного типа. Инвариант и вариант оказываются равно традиционными, равно виртуальными образованиями устно-поэтического канона, предполагающими актуализацию (в частности, творческую) в тексте исполнителя. Анализируя примеры во второй главе, мы видим, что «текст» подвергается изменениям не хаотично, а в соответствии со своей формульной

⁷⁰ Здесь не имеется в виду собственно языковое варьирование элементов (которое очень сузится, если конкретно рассмотреть какую-либо региональную традицию), а также варьирование, связанное с применением различных тропов к одним и тем же тематическим элементам.

(канонической) природой. Наблюдая «дискретный» характер варьирования, мы отметили, что система межтекстовых отношений подтверждает композиционную дискретность в строении самого текста. Специфика строения текста отражается в закономерностях его варьирования. Внутритекстовые и межтекстовые отношения оказываются взаимосвязанными: правила «построения» текста выступают в то же время и как правила «изменения» текста. Отношение типа (инварианта) и варианта (в предложенном выше смысле) — это отношение традиционной формульной системы и традиционной формульной структуры. Используя эти понятия, выскажем наше понимание соотношения таких категорий, как «произведение», «вариант», «текст». ⁷¹ Наше отношение ко всему кругу связанных с этими понятиями вопросов полностью вытекает из изложенных в работе взглядов на сущность фольклорной лирической песни.

Отношение текста к произведению в народной лирике является опосредованным. При этом мы исходим, в частности, из того, что категория «текст» есть категория историческая (а такое понятие как «текущий текст» является внутренне противоречивым). ⁷²

В наиболее обобщенном виде произведение представляет собой совокупность традиционных типов. При этом каждый тип, являясь инвариантной системой (нелинейной), не может быть записан в форме текста. Т. е. тип наделен, так сказать, нетекстовой природой. В форме текста может быть записана формульная структура — вариант. Этот вариант, актуализируемый (с любой степенью артистизма в пределах традиции) певцом, может быть зафиксирован в виде языкового текста. Но текстом чего является такая фиксация? Этот текст — прежде всего результат актуализации формульного варианта традиционного типа. Является ли он текстом произведения? Нет, можно указать на другой текст

⁷¹ Соотношение этих категорий, каждая из них в отдельности — это проблемные области фольклористики. Мы не даем ни истории вопроса, ни специального анализа. Высказываемые положения — результат наблюдения над формульным строением песни.

⁷² Текст мы понимаем как линейную последовательность знаков, построенную по правилам определенной системы.

(тексты), похожий на данный, т. е. на «вариант» «той же песни». Но могут ли два разных текста быть одним и тем же текстом? В «текстовом» смысле не могут. Но если это разные тексты (а это обычно именно так), то они никак не могут быть текстами одного и того же произведения.⁷³ Перед нами альтернатива: или перед нами два разных произведения, которым и соответствуют два разных («похожих») текста, или мы имеем дело с одним произведением, у которого отсутствует текст. Первое явно неприемлемо. Что касается второго, то заметим, что встречающееся иногда выражение «нефиксированный текст» — это своего рода эвфемизм, который, с одной стороны, верно отражая суть дела, с другой, прикрывает неясность по данному поводу. И так, или есть текст, но нет произведения, или есть произведение, но нет текста. Второе решение исторически приемлемо, но недостаточно, так как остается открытым вопрос о том, что собой представляет «текст исполнителя».

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо исходить из эстетической специфики фольклорного произведения, внеисторический подход к которой, собственно, и создает приведенную выше альтернативу. В главе I нашей работы было показано, что текст песни по своей природе не является «имманентным» (в отличие от текста новой литературы) и взятый только как текст не выявляет значительной доли содержания. «Значение» песни находится за пределами текста (в традиции), и формулы являются основным механизмом перехода от «текста» к его «значению». Была показана и внутренняя противоречивость компонентов, из которых строится текст: они и части, и не части текста. Противоречиво и строение текста (ср. понятие «композиционной дистанции»). При этом само строение песенных компонентов (формульные системы) таково, что не может быть выражено в виде текста, т. е. линейной последовательности.

⁷³ Разумеется, если не понимать произведение как «замысел». Такое понимание, однако, представляется нам мало перспективным для анализа. В связи с трудностями перехода от «текста» к «песне» ср.: «Инвариант той или иной лирической песни установить иногда довольно трудно, а в некоторых случаях и невозможно» (*Оссовецкий И. А. Некоторые наблюдения. . . С. 202*). Ср. принцип: *duo cum idem faciunt, non est idem*. (Когда двое делают одно и то же, это уже не одно и то же).

Из всего этого следует, что песня, как она нами понимается, по самой своей природе не может быть представлена в виде языкового текста.⁷⁴ В тексте можно реализовать один из вариантов формульной системы — формульную структуру. Такой реализацией и является исполнительский текст. Поэтому вполне допустимо говорить, что каждый текст — это текст песни (произведения). Такое высказывание представляет собой сокращение. В полной форме: исполнительский текст — это языковая реализация одного из вариантов традиционного типа, который полно и непосредственно (как формально, так и содержательно) никогда не может быть выражен словесно. Принципиально важным является признание в е р о я т н о с т н о г о подхода к понятию песни (на это указывают все приведенные нами примеры). Однако он оказывается единственно возможным, так как альтернативой выступает пресловутый «основной текст», возвращающий нас к методам, критика которых уже прозвучала в работе.

⁷⁴ «Методически очень важно различать уровни: текст—произведение—жанр. Любое произведение фольклора реализуется в тексте, но объективно оно живет как бы независимо от данного текстового выражения. Состояние данного текста, записанного в каком-то месте, в какое-то время, еще не отражает состояния произведения в этот же период» (Путилов Б. Н. *Методология*. . . С. 189).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Виноградов — Виноградов Н. Заговоры, обереги, спасительные молитвы и пр. // Живая старина. 1907. Вып. 1, прилож. С. 1—24.
- Вук — Српске народне пјесме. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Биоград, 1895. Кн. II; 1899, Кн. VI.
- ГИМ
К. — Государственный исторический музей (Москва).
— Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. — М., 1911. Вып. 1; М., 1977. Вып. 2, ч. 1; М., 1929. Вып. 2, ч. 2 (нумерация песен сплошная).
- КД — Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым: 2-е изд. / Подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М., 1977.
- Л. р. с. — Лирика русской свадьбы / Издание подготовила Н. П. Колпакова. Л., 1973.
- Майков — Майков Л. Великорусские заклинания. СПб., 1869.
- Мезень — Песенный фольклор Мезени / Издание подготовили Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов. Л., 1967.
- Печора — Песни Печоры / Издание подготовили Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. М.; Л., 1963.
- Русские
плачи
Соб. — Русские плачи (Причитания). Л., 1937.
— Великорусские народные песни, изданные А. И. Соболевским. СПб., 1895—1902. Т. 1—7.
- Студ. — Народные песни Вологодской и Олонецкой губерний, собранные Ф. Студитским. СПб., 1841.
- Чернышев — Материалы для изучения говоров и быта Мещовского уезда. Сообщил В. Чернышев // Сборник Отделения русского языка и словесности имп. АН. 1901. Т. 70, № 7.
- Шейн — Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы собраны и приведены в порядок П. В. Шейном. СПб., 1898. Т. 1, вып. 1.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава I. Эстетическая специфика формулы и содержание песни. Традиция—формула—текст	37
Глава II. Традиционные формулы и композиция текста	105
Список сокращений	167

Научное издание

Георгий Иванович Мальцев

**ТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМУЛЫ
РУССКОЙ НАРОДНОЙ
НЕОБРЯДОВОЙ ЛИРИКИ**

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
Академии наук СССР*

Редактор издательства С. Ю. Трохачев
Художник Е. В. Кудина
Технический редактор Н. Ф. Соколова
Корректоры В. В. Крайнева и Г. А. Самаковская

ИБ № 44009

Сдано в набор 27.03.89. Подписано к печати 13.10.89.
М-36441. Формат 84 × 108¹/₃₂. Бумага книжно-журнальная № 2.
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 8.32. Усл. кр.-от. 8.57. Уч.-изд. л. 9.33.
Тираж 1500. Тип. зак. 1427. Цена 65 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
Ленинградское отделение
199034, Ленинград, В-34, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12





Монография посвящена коренным проблемам народной поэзии. Основной акцент сделан на изучении специфики эстетического отношения фольклора к действительности. Автору удалось снять многие привычные, шаблонные подходы к народной лирике, вскрыть глубинную семантику и многомерность фольклорной формулы, в которой сконцентрировано содержание и художественно типизирован социокультурный опыт народа.



«Наука»

Ленинградское отделение