

Художественные особенности русской народной лирической песни

Brešan, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:047680>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-31**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Sveučilišni diplomski studij

Ruski jezik i književnost; smjer: nastavnički

Petra Brešan

**Художественные особенности русской народной
лирической песни**

Diplomski rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Ruski jezik i književnost; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

Художественные особенности русской народной лирической
песни

Diplomski rad

Student/ica:

Petra Brešan

Mentor/ica:

dr.sc. Eugenija Čuto

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Petra Brešan**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Художественные особенности русской народной лирической песни** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 28. studenog 2023.

СОДЕРЖАНИЕ

<u>1. ВВЕДЕНИЕ</u>	1
<u>2. ФАКТОРЫ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ</u>	3
<u>3. ПРОБЛЕМАТИКА ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ</u>	8
<u>4. ЛИРИЧНОСТЬ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ</u>	12
<u>5. КОМПОЗИЦИОННЫЙ СТРОЙ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ</u>	16
<u>6. СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ</u>	21
<u>6.1. От мифа к тропу</u>	22
<u>6.2. Виды тропов</u>	26
<u>6.2.1. Метафора</u>	26
<u>6.2.2. Эпитет</u>	29
<u>6.2.3. Символ</u>	31
<u>7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ</u>	34
<u>8. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</u>	36
<u>9. РЕЗЮМЕ</u>	40
<u>10. SAŽETAK</u>	41
<u>11. SUMMARY</u>	42

1. ВВЕДЕНИЕ

В современном обществе, особенно среди молодого поколения, сложилось мнение о народном творчестве как о чём-то довольно примитивном, не заслуживающем внимания. Негативное отношение к народному творчеству пробудило в нас интерес к изучению русской народной песни и её особенностей. В настоящей дипломной работе мы будем стремиться доказать, что мнение о народных песнях как о недоразвитых, невысоких по степени художественности произведениях просто неверно. Встаёт вопрос, почему современный человек недооценивает художественные вкусы создателей народной песни? Русские народные песни не обладают одними и теми же художественными особенностями, как и профессиональное художественное творчество, с которым мы постоянно соприкасаемся. Таким образом, чтобы заметить художественные достоинства русской народной песни, необходимо сделать предварительное изучение её закономерностей.

О художественных особенностях народной песни писал Н. Г. Чернышевский (1855), отмечая, что «есть во всех народных песнях механические приёмы, проглядывают общие пружины, без помощи которых никогда не развивают они своих тем». Простота содержания и повторяющиеся композиционные приёмы всё же не препятствуют получению удовольствия и наслаждению народной песней. Однако соответствие между формой и содержанием и насыщенность народной песни выразительными средствами способствуют тому, чтобы наше эстетическое чувство признало значительную художественную красоту народной песни.

В действительности мы имеем дело с весьма сложным явлением, поэтому в изучении закономерностей народной песни, позволяющих обнаружить её художественность, нужно идти шаг за шагом. Основная часть дипломной работы будет построена в следующем порядке:

Русская народная песня вплетена в ткань жизни её создателя – народа и занимает важное место в его культуре. Не учитывая эту характеристику народной песни, невозможно полностью постичь смысл её содержания. Такое положение заставляет нас упомянуть факторы, влияющие на её возникновение и развитие. Это входит в состав первой главы нашей работы.

Художественные способы построения народной песни варьируются от жанра к жанру, поэтому необходимо коснуться её жанровой классификации. Однако никому из изученных нами авторов не удалось решить поставленную задачу в полной мере. Проблематике жанровой классификации посвящена вторая глава.

Русская народная лирика изображает реального человека, его жизнь и, в первую очередь, его эмоции. С лиричностью народной песни связан и её композиционный строй. Содержанием и композицией народной песни мы занимаемся в третьем и четвёртом разделах.

Наконец, в последней главе рассматриваются художественные выразительные средства, их важность для русской народной песни и их связь с древним мифологическим мышлением. Принять во внимание все изобразительно-выразительные средства, используемые народной песней, – весьма длительная работа, поэтому мы ограничились изучением самых важных создателей поэтической образности – тропов. В отдельных подразделах рассмотрены самые часто представленные тропы в русской народной песне – метафора, эпитет, символ.

В разработке темы нашей дипломной работы мы опирались, в основном, на научные труды Ю. М. Соколова, Т. М. Акимовой, В. Я. Проппа, Г. И. Мальцева, О. М. Фрейденберг, В. И. Ереминой, С. Г. Лазутина и других. Источниками песенных текстов послужили следующие сборники: «Великорусские народные песни» (1895, 1897, 1898) А. Н. Соболевского, «Народные лирические песни» (1961), «Песни, собранные П. В. Киреевским» (1917).

2. ФАКТОРЫ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

«Это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа», – писал о народной песне великий русский писатель Н. В. Гоголь в статье «О малороссийских песнях» (Гоголь 1835). Интересной является и следующая выдержка, в которой Гоголь отметил, что народная песня позволяет проследить всю историю народа:

«Когда историк захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне: история народа разоблачится перед ним в ясном величии» (1835).

О неразрывной связи народной песни с историческим прошлым и культурой народа писал и И. Г. Гердер (нем. *J. G. Herder*), немецкий историк культуры, который ввёл термин *volkslied* (народная песня) в научный оборот. По мнению Гердера, генезис, развитие и функционирование народной песни не может быть рассмотрено в отрыве от быта, психологии и идеологии народа, его социальной и трудовой жизни (Викентьев).

Своими корнями русская народная песня уходит в глубокую древность, но точную датировку её происхождения установить невозможно. Исследование фольклора России, в том числе и русской народной песни, затрудняет, помимо всего прочего, отсутствие письменных источников, так как грамотность на Руси была весьма слабо распространена вплоть до IX века. Первые записи русских народных песен известны нам только с XVII века, благодаря английскому путешественнику Р. Джемсу (англ. *R. James*), который составил древнейший сборник народных песен о Смутном времени (Соколов 2007: 36–37). Эти исторические песни внесли большой вклад в изучение не только песен того периода, но и русской повседневной жизни.

Не подлежит сомнению, что фундамент русской народной песни был заложен в древней славянской культуре, в язычестве восточных славян. С VII века восточные славяне начинают своё расселение и где-то вплоть до XIII века колонизируют Восточно-Европейскую равнину. Они пришли сюда земледельцами, но суровый климат не допускал рассчитывать на высокие урожаи, что их заставляло заниматься скотоводством, охотой, рыбной ловлей, добычей мёда, бортничеством и др. (Черникова 2015). В целях борьбы с

природой древние славяне, воспитанные на анимистических и магических представлениях, принимали участие в разных обрядах и ритуалах, при помощи которых они старались воздействовать на природу и защитить себя от неё. Интегрирующую часть обряда составляли именно сопровождающие обряды песни, обладавшие, среди прочего, утилитарно-магической функцией (Соколов 2007: 172, Сидельников 1959: 13).

Прирождённая склонность человека к ритмическому телодвижению, в данном случае при земледельческой работе, – это следующий из факторов, повлиявших на возникновение русской народной песни. В своём эмбриональном состоянии песня подражала звукам работы, что свидетельствует о второстепенности мелодии и текста, в то время как ритм занимал особое положение. Иными словами, непрерывно повторяющиеся возгласы и эмоциональные восклицания («Раз-два, взяли», «Раз-два, двинули», «Ух!») приобретали значение песни благодаря ритмическому повтору одного и того же тона (Бюхер 1899: 22; Жиров, Алексеева, Жирова 2015: 48). Таким образом, в самом начале становления народной песни ритм, как утверждает О. М. Фрейденберг (1998: 71), «подвергается (...) интерпретации человеческого сознания и становится явлением духовного порядка». После перехода к высшим уровням культурного и языкового развития, когда мелодия и поэтический текст уже оформились, ритм потерял свойство первоэлемента. Об этом свидетельствуют доведённые до высокого уровня развития трудовые песни: «Дубинушка», «Эй, ухнем», «Во всю-то ночь мы тёмную» и т. п. (Соколов 2007: 132; Жиров, Алексеева, Жирова 2015: 48).

Русская народная песня, очевидно, зародилась в низах общества, т. е. коренится в земледельческом быту и психологии русского крестьянства. Земледельческие работы в аграрном обществе выполнялись в строго установленном порядке и в точно установленные периоды (Подвойский).

«В проявлениях своего сознательного поведения „первобытный“, архаический человек не знает действия, которое не было бы произведено и пережито ранее кем-то другим, и притом не человеком. То, что он делает, уже делалось. Его жизнь – непрерывное повторение действий, открытых другими» (Элиаде 1987: 33).

Иначе говоря, знания и опыт минувших поколений были пронизаны традицией, которая понималась уже как выверенный образец действий в решении жизненно важных задач, и поэтому от неё отступаться нельзя (Мехнецов 2014: 55).

Отголоски одного из важнейших правил существования в традиционном обществе «поступай по образцу предка» (Боброва и др. 2019: 5), несомненно, находятся и в сфере устного народного творчества. Направленность на повторение традиционных форм, или, лучше сказать, превосходство традиционного над единичным, проявлялось в преобладании эстетического принципа воспроизведения, а не произведения (Мальцев 1989: 41). Ошибки памяти, непонимание или недослышка песенного текста заставляли исполнителей народных песен прибегать к импровизационным моментам, к разнообразным вариационным решениям. По мнению выдающегося русского этномузыколога А. М. Мехнецова (2014: 31), следует различать термины «вариант» и «порог вариативности». Если вариантом означает приспособление традиционного к новым историко-культурным обстоятельствам, то порогом вариативности формируется «иной по смыслу и предметному содержанию, самостоятельный в типологическом отношении текст (элемент текста)». Итак, цепь «воспроизведение – восприятие – повторение» важных элементов народной песни прерывает именно вариативность (динамизм), являющаяся свидетелем прогрессивного развития устойчивых традиционных форм, но и исторических и культурных изменений.

Своими истоками русская народная песня, бесспорно, восходит к языческим традициям восточных славян, сложившимся задолго до принятия христианства. Однако переломным моментом в истории русской народной песни было Крещение Руси в 988 году, связанное с именем киевского князя Владимира Святославича. С внедрением христианства в массы языческое мировоззрение не прекратило вполне своего существования, а переплеталось с православным вероучением, формируя так называемое двоеверие. Таким образом, земледельческий календарь восточных славян смешался с христианским годовым богослужебным кругом, многие божества, в частности, княжеской среды – Волос, Перун, Сварог, Хорс, Дажьбог, Стрибог – либо постепенно утратили ясность в сознании и памяти народа, либо соединились с образами святых (Волос – Святой Василий, Перун – Илья Пророк) (Соколов 2007: 146–148). С другой же стороны, вера в леших, водяных, полевых, домовых, русалок, вил и остальных персонажей народной демонологии практически сохранилась вплоть до современности (Бесков 2015: 30). Что касается народной песни, первоначально в её содержании параллельно сосуществовали христианство и народные верования, укоренённые в язычестве. С течением длительного времени языческий элемент,

с которым церковь неистово боролась, утратил своё влияние, последствием чего являлась господствующая византийско-христианская роль. Особенно с XVII века начинают пользоваться популярностью сборники духовных песен, но довольно быстро в их содержание проникает светский элемент (Соколов 2007: 34, 37).

Нельзя не отметить, что между фольклором и художественной литературой в течение веков всегда существовало взаимодействие. Достаточно бросить взгляд на «Слово о полку Игореве» и на другие выдающиеся памятники древней литературы и отыскать многие вкрапления фольклорных источников (фольклорные образы, традиционные формулы, олицетворение природы, символика, пословицы, поговорки и т. п.). Однако в XVII веке, когда впервые возникла потребность в широком распространении грамотности, всё сильнее ощущается влияние книжной литературы на область устной поэзии (Соколов 2007: 483). Несмотря на то, что, попав в народно-песенный репертуар, литературная песня утратила авторство и приспособилась к идеологии и психологии новой социальной среды, она, тем не менее, сохранила ей присущий авторский стиль, сюжетность и текстовую связанность. Во всяком случае, невозможно оспорить многие сходства между так называемыми песнями литературного происхождения и собственно народными, что особенно видно в тех случаях, когда установление литературного оригинала песни становится чрезвычайно трудным (Николаев).

Хронологический обзор развития народной песни русского народа не может быть восстановлен целиком и полностью, ведь всё ещё некоторые черты остаются загадочными или гипотетичными. Известно, что каждая историческая эпоха вносила определённые изменения в содержание и жанровую систему русской народной песни. К примеру, во второй половине XIX века с внедрением капитализма в промышленности деревня претерпела колоссальные социально-экономические изменения (Соколов 2007: 470). Почему в этих новых условиях жизни самой удобной формой выражения является нетрадиционная частушка?

«Разрушение патриархальных устоев крестьянского быта, возвращенного феодальным натуральным хозяйством, увеличившаяся связь деревни с городами, этими промышленными и торговыми центрами, изменили и внешний облик деревни и психический уклад её населения. Более быстрые темпы жизни и деятельности, постоянный приток новых впечатлений, частая смена переживаний — все это (...) должно было толкать на широкое использование в

поэтической практике краткой, подвижной формы частушек, с её сжатостью изложения и скоростью ритма» (Соколов 2007: 470).

Подведём итоги: вообще говоря, искусство – отражение явлений природы. И русская народная песня как вид народного искусства откликается на явления, непосредственно связанные с природной средой обитания народных масс с их бытом, образом жизни, обычаями и т. п. Это отсылает нас к анализу социокультурного контекста, который определил содержание народной песни, её жанровую систему и поэтику. Учесть все данные, до которых наука дошла, заняло бы большое количество текста нашей дипломной работы, поэтому мы выбрали только те факторы, которые, по нашему мнению, в наибольшей степени повлияли на становление русской народной песни.

3. ПРОБЛЕМАТИКА ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Во всякой науке, в том числе и в фольклористике, исходной точкой при изучении какого-то материала является классификация (от лат. *classis* – «разряд» и *facere* – «делать»). Распределить материал на классы, виды, разновидности, согласно отличительным признакам, – задача весьма нелёгкая, но особые трудности это вызывает в сфере устного песенного творчества русского народа. В подтверждение сказанного можно привести факт, что в русской фольклористике не существует единой, всеми признанной классификации народного песенного творчества. Справедливы слова В. Е. Гусева (1993: 40): «так разнообразны и несовместимы предпринимавшиеся опыты классификации народного искусства. И каждая неизбежно может быть опровергнута или оспорена».

В качестве основной классификационной категории, с которой надлежит приступать к изучению фольклора, а тем самым и русской народной песни, советские учёные выбрали жанр (Пропп 1998: 174). В теоретической литературе под понятием «жанр» разумеется «определённый вид литературных произведений, принадлежащих одному и тому же роду» (Квятковский 1966: 109). «Большая российская энциклопедия» предлагает следующую дефиницию жанра: «тип художественного произведения, отмеченный устойчивыми, повторяющимися композиционно-структурными и/или содержательными признаками» (БРЭ). Данные определения оказываются проблематичными в том смысле, что уравнивают жанр и вид или, во втором случае, жанр и тип. Однако между этими понятиями должны быть установлены иерархические отношения. На иерархичность категорий классификации указывает выдающийся русский фольклорист В. Я. Пропп. Наиболее ёмкую совокупность произведений, по мнению Проппа (1998: 33), охватывает род, который, в свою очередь, может быть разделён на области. Области распадаются на виды, виды – на жанры, жанры – на типы, типы – на сюжеты, сюжеты – на версии и варианты.

Традиционное деление народного песенного творчества на обрядовое и необрядовое следует признать вполне правильным, но эти категории всё ещё не представляют собой жанров. Задаётся вопрос: что вообще в области лирики считать жанром, а что нет? В литературоведении для определения жанровой принадлежности произведения достаточно принять в расчёт композиционную структуру. Другое дело в фольклористике: народная

песня – явление целостное, синкретическое. Говоря проще, изучать текст народной песни вне зависимости от музыки, танца, игры и обряда – значит понимать только половину дела. Для определения жанра русской народной песни наряду с её композиционным строем надо акцентировать своё внимание и на множестве других признаков, не имеющих никакого значения в художественной литературе. К таким признакам следует отнести бытовое применение, форму исполнения и отношение к музыке (Пропп 1998: 176–177). Однако определить признаки жанра, т. е. общие, повторяющиеся качества, присущие произведениям одного и того же жанра, – это препятствие, на которое наталкивается наука (Жиров, Алексеева 2009: 38).

Непонимание жанровых признаков ведёт к ошибочному делению песен, что, к примеру, видно в труде «Русское народное творчество» (1959) В. И. Чичерова. Народную лирику советский фольклорист разделил на следующие жанры: трудовые песни, обрядовые песни, хороводные песни, протяжные, юмористические и сатирические песни, игровые и плясовые песни, колыбельные и детские песни, песенные переделки стихотворений (1959: 333). Возьмём в рассмотрение хороводные и юмористические и сатирические песни. Во-первых, от внимания Чичерова ускользнуло, что по своему характеру хороводные песни могут быть юмористическими и сатирическими. Во-вторых, хороводные песни определены на основе формы, а юмористические – на основе отношения к изображаемому. Иными словами, признаки не исключают друг друга, и поэтому классификацию нельзя считать правильной (Пропп 1998: 48).

Говоря о жанровой классификации обрядовых песен, нужно подчеркнуть, что она не создавала учёным трудности, ведь сам народ уже сделал очень детальную их группировку. Причина того находится в обязательной приуроченности народной песни к обряду, что из-за большой важности для жизни не допускало никакой путаницы (Акимова 1966: 11). По народной традиции, обрядовую лирику принято делить на календарно- и семейно-обрядовую. Так как область обрядовой поэзии не является предметом нашего наблюдения, мы перечислим только наиболее распространённые из обрядовых песен: колядки, веснянки, песни масленичные, принадлежавшие к календарной лирике, и похоронные и свадебные, относившиеся к семейной лирике (Пропп 1998: 50–51).

Спорным же является вопрос классификации русской необрядовой лирики – необыкновенно богатого вида народного песенного творчества. Основанность русской народной песни на традиции и закреплённость за ней не означает в то же время её неподвижность, неизменность в течение столетий. В результате такой природы песен их признаки в такой степени неустойчивы, что общепринятой терминологии нет. Классификации песен, свободных от обряда, со стороны народа не существует, но считать, что народ свои песни не различал полностью, ошибочно. В пользу сказанному свидетельствует обилие названий для песен, широко использованных народом. Приведём несколько народных названий: песня протяжная, голосовая, частая – святочная, троичная – хороводная, круговая – девичья, посиделочная и др. (Пропп 1998: 54).

Первые попытки жанровой классификации песенного материала относятся к концу XIX – началу XX века, но до настоящего времени это осталось одним из кардинальных вопросов фольклористики. Тем не менее, разработать самую комплектную картину жанровой систематизации, которая и в наши дни считается образцом такой работы, удалось в середине XX века В. Я. Проппу. Под словом «жанр» Пропп (1998: 28) понимал «совокупность произведений, объединённых общностью поэтической системы, бытового назначения, форм исполнения и музыкального строя». В своей статье «Жанровый состав русского фольклора» он не слишком заморачивался вопросом классификации необрядовой лирики, а остался верным традиционной группировке. Что же касается необрядовой лирической поэзии, Пропп разделил её на 1) песни крестьян, ведущих земледельческий труд, 2) песни крестьян, оторвавшихся от земледельческого труда, и 3) песни рабочих. Он предположил и более дробную классификацию каждой из трёх групп. Учитывая форму исполнения, Пропп выделяет следующие жанры: хороводные и игровые, голосовые частые, голосовые нечастые и в том числе протяжные. Песни бурлацкие, разбойничьи, солдатские и тюремные входят в состав второй группы. И, наконец, третью группу составляют протяжные песни фольклорного типа, лиро-эпические стихотворные песни революционного содержания, сатирические песни также революционного содержания и гимнические произведения, уже не имеющие связи с фольклором (Пропп 1998: 60–69).

Недостатком данной классификации является применение Проппом термина «жанр». Возьмём для примера песни солдатские, определённые им как жанр. Другого

мнения придерживается Т. М. Акимова. Это чаще всего, как полагает она (1966: 12), циклы, которые в дальнейшем распадаются на жанры. Таким образом, в число солдатских песен входят походные (маршевые), боевые, лирические и сатирико-юмористические. Хотя до сего времени усилия Проппа являются примером научной жанровой систематизации песенного материала, ни он, как видим, не избежал критики. Следовательно, можно сделать вывод, что Пропп предоставил науке в распоряжение самый удачный предварительный набросок жанров русской народной песни, но и оставил места для дополнения и усовершенствования в будущем.

Хотя жанровая классификация Проппа нуждается в дальнейшей разработке, Пропп представил нам в простой и ясной форме подробную группировку русской народной песни. Вот почему мы решили дать преимущество его классификации перед работами такого типа остальных учёных (Н. П. Колпаковой, В. Е. Гусева, В. И. Чичерова и др.). Во всяком случае, какая бы классификация ни была выбрана, в каждой можно было бы указать на слабые места. Из всего сказанного вывод совершенно ясен: проблема классификации русской народной лирики, как мы уже отмечали, и сегодня остаётся актуальной в фольклористике.

4. ЛИРИЧНОСТЬ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Для начала разберёмся с ещё одной из неясностей фольклористики: что в области фольклора подразумевается под словом «лирика»? Пропп (1998: 49) определил лирику как «понятие широкое, в которое входят самые различные виды народных неэпических песен», а ей принадлежат как обрядовые, так и необрядовые песни. Лопатин, напротив, к лирической песенности относит только те песни, которые к обряду отношения не имеют. Так, по определению Лопатина, лирическая песня «не сопровождает какого-либо обряда, она не сочиняется на известный случай её употребления, и выражая собой душевное состояние поющего, поётся всегда и везде» (Лопатин, Прокунин 1956: 43). В нашей работе мы не будем предрешать вопрос о том, что входит в состав лирической песни и что нет. Однако с целью сужения корпуса песен, которые мы будем анализировать, мы ограничимся исключительно необрядовыми крестьянскими песнями.

При одном лишь упоминании понятия «необрядовая песня» нам сразу приходит на ум одна из её характеристик – не связанность с обрядом. Какие же характеристики придаёт народной песне слово «лирика»? В литературоведческом понимании задача лирики находится «в передаче субъективного отношения к изображаемому, в выражении чувств, мыслей, эмоциональных состояний субъекта высказывания» (Ранчин). Лирика, как видим, делает упор на душевном мире только одного человека, т. е. автора. Сказанное о лирике вообще не применимо полностью к области народной песни, в которой ценность имеет только общее, присущее каждому человеку из народа. Иначе говоря, в народной песне индивидуальные взгляды и понятия сливаются с коллективными (Лазутин 1981: 52).

Представителем внутреннего мира народа является коллективный лирический герой, который воплощает в себе обыкновенного, рядового человека – крестьянина, крестьянку и др. (Лазутин 1981: 52). Это объективный герой, существующий независимо от автора, но присутствие автора-народа в песне всё же становится заметным. Это присутствие осуществляется посредством разных композиционных приёмов. Делая акцент исключительно на психологических переживаниях героя, в народной лирической песне не даётся изображение ни его образа, ни его характера (Акимова 1966: 64, 133).

Сообразно вышеизложенному, народная лирическая песня не стремится дать сугубо реальное описание того, что сбылось, но передать мысли, чувства и настроения, которые у народа будят происходящие вокруг него исторические и государственные события (Акимова 1966: 3). Таким образом, с позиции Соколова (2007: 45), в традиционной лирической песне выражение человеческой эмоции выдвигается на первый план, а, в соответствии с тем, изложение сюжета занимает побочную роль. Однако мнения фольклористов расходятся и по вопросу лиричности народной песни. Во вступительной статье к сборнику народных песен «Народные лирические песни» (1961: 54) Пропп говорит:

«Народная песня не бывает всегда лирична, то есть никогда не говорит только о чувствах героев. Русская народная лирическая песня всегда до некоторой степени сюжетна, то есть в ней всегда говорится о каких-то событиях или обрисовывается некоторая ситуация. Народная песня всегда может быть пересказана в прозе; правда, она при этом теряет свой художественный характер и лирический смысл, но важна сама возможность такого пересказа».

Следует подчеркнуть, что сюжета как развитой системы событий в народной лирической песне нет. Это, точнее сказать, какая-то сюжетная ситуация, а именно один момент, вырванный из какого-то события, который имел место в настоящем времени для певца (Пропп 1998: 327). Следовательно, в основу сюжета лирической песни легла конкретная действительность, но идеализированная, представленная в приукрашенном виде. Однако далеко не все песни стали объектом поэтизации. Песни, чрезвычайно реалистично изображающие убожества крестьянского быта, не оседали в фольклоре, забывались. Такое их состояние объясняется общим убеждением народа, что петь о крестьянской неволе недостойно для создания лирических песен (НЛП 1961: 12).

Сообразуя вышеупомянутое, следует сказать, что самую большую группу лирических песен составляют песни о любви. С течением времени, тем не менее, всё реальнее рисуется тяжёлая бытовая обстановка крестьянства, а предметом содержания песен становится и их социальная борьба (Пропп 1998: 328). Говоря о степени присутствия реальности в народных лирических песнях, уместно упомянуть и неодинаковый подход к изображению действительности в женских и мужских лирических песнях. Мужские лирические песни, в отличие от женских, показывают жизнь реальнее, точнее (Акимова 1966: 125). Такое различие можно объяснить различным временем их происхождения. Песни мужские младше песен женских, следовательно, и ближе к нашим дням. Всё

сказанное иллюстрирует следующее утверждение Проппа (1998: 328): «чем песня позднее, тем ближе она к жизни и социальной борьбе».

Постичь смысл содержания народной лирической песни до конца невозможно, не учитывая традицию, о важности которой для жизни и для народного песенного творчества уже шла речь в первой главе нашей работы. Один из основных компонентов поэтической традиции – это формула. В кратком изложении этой характеристики народной лирической песни мы будем опираться на труд «Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики» (1989) Г. И. Мальцева. Традиционную формулу можно рассматривать двупланно, поскольку она в одно и то же время представляет собой форму текста и компонент содержания. Она не является составляющей исключительно одной песни, а одна и та же формула может входить в состав какого-либо текста. Вот несколько примеров традиционных формул: «у окна», «девушка у реки», «ночь без сна» и др. (тематические формулы); «во всю тёмную ночь», «крутой бережок», «тёмный лес», «чистое поле» и др. (стилистические формулы) (46–71). Чтобы разъяснить способ функционирования формул, мы возьмём для примера отрывки крестьянских песен «О чем, милая моя, тоскуешь» и «Грушица, грушица моя»:

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

(НЛП 1961: 146)

* * *

Пойду на быстрый на Дунай,
Стану на мелком берегу,
Брошу веночек мой я в реку,
Погляжу в ту сторону –
Тонет ли, тонет ли веночек?
Тужит ли, тужит ли дружок?

(НЛП 1961: 161)

Оба приведённых примера представляют формулу «девушка у реки», которая наделена глубокой традиционной семантикой. Берег, означая полосу суши в непосредственной близости реки, делит смысловое значение с рекой. Из обоих примеров

очевидно, что формула «девушка у реки» связана именно с комплексом «горя» (Мальцев 1989: 94). Употребление устойчивых элементов, каким является формула, свидетельствует о следовании крестьянской лирической песни традиционному канону.

Традиционную формулу можно рассматривать и как одно из мнемотехнических средств (Мальцев 1989: 17). Такая её роль и специфика в известной мере облегчает запоминание лирической песни, ведь народ свои песни не записывал, а передавал их из уст в уста, из поколения в поколение. Народная лирическая песня, тем не менее, поддаётся вариации и контаминации, что иногда с течением времени результирует вполне новым песенным текстом (Сидельников 1959: 27).

Подводя итоги, следует сказать, что данный краткий обзор даёт некоторое представление о народной лирической песне. Надо упомянуть, что в изложении мы сосредоточились на характере крестьянских песен. Их природа существенно иная по сравнению, например, с песнями рабочими. С XVII века, в отличие от крестьянских, в основу рабочих песен ложится не многовековая фольклорная традиция, а, напротив, русская поэзия (НЛП 1961: 60). Невзирая на различия, существующие между лирическими песнями разных социальных групп, в каждой из них ставится акцент как раз на чувствах и настроениях народа, что, впрочем, и является задачей лирической песни.

5. КОМПОЗИЦИОННЫЙ СТРОЙ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

Композиционное построение народной песни никогда не произвольно, а зависит от её жанровой природы, тематики и лирического характера. Способы построения народной лирической песни весьма разнообразны, так что требуют систематизации. Над композицией русской народной лирической песни работал С. Г. Лазутин (1981: 53), который чётко разграничил такие понятия, как форма (монолог, диалог, повествование, описание), приём (ступенчатое сужение образов, выделение) и принцип (повтор, поэтический параллелизм, цепочное построение песни). Спорным же в его систематизации является причисление психологического параллелизма к группе композиционных принципов. На такое мнение у нас есть действительно уважительная причина, а именно: в статье «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1989) А. Н. Веселовский, которому наука обязана вкладом в изучение развития и форм психологического параллелизма, определил параллелизм именно как приём. Заниматься особенностями всех способов построения народной лирической песни – весьма длительная работа, поэтому мы рассмотрим лишь некоторые из них. Однако на их примере становится очевидным, что, хотя они функционируют по различным принципам, цель каждого композиционного способа – выдвинуть на первый план эмоцию лирического героя.

Суть содержания русской народной лирической песни, о чём уже было рассказано в предыдущей главе, составляет эмоционально-психологическое состояние лирических героев. С содержанием лирической песни связана её композиционная форма (Пропп 1998: 49). Это значит, что задача формы – способствовать яркой передаче мыслей, чувств и настроений героев. Следовательно, монолог как одна из композиционных форм позволяет выразить эмоции от первого лица, т. е. непосредственно от лирического героя. Ту же функцию выполняет диалог, но одновременно он вносит в содержание и дозу эмоциональной напряжённости между участниками диалога, между первым и вторым героями. Третью и четвёртую композиционные формы лирических песен составляют повествование и описание, эмоциональное содержание которых доносится до слушателя посредством образов иносказательного смысла. Следует отметить, что перечисленные формы редко употребляются в чистом виде, а чаще всего они сочетаются друг с другом (Лазутин 1981: 51–58).

В своей статье «Повторяемость – организующий принцип построения лирической песни» (1978: 153–154) В. И. Еремина выделила как важнейший механизм устного творчества принцип повтора. У неё для такого мнения есть совершенно основательная причина, ведь в самые древние времена бесконечное повторение восклицаний, соблюдавшее определённый ритм, воздействовало на становление народной песни вообще. Следовательно, повторяемость – это древнейший принцип построения народной песни. В фольклорных песнях представлены разные виды и формы повторов, как, например: анафора, синонимический повтор, захват-повтор, синтаксический повтор и др. Однако в лирических песнях наблюдается в большинстве случаев повтор тем и ситуаций (Лазутин 1981: 64).

Во горах было, во горах, во горах высоких.
Во ущельях, во ущельях было глубоких, -
 Лежит молодец, молодец убитый,
 Молодец, молодой урядничек.
Как с родной его сторонушки пташки прилетали,
 Жалобнехонько ему песенки воспевали:
 «Встань, встань, добрый молодец!
 Как зима проходит, весна наступает,
 Твоя молодая жена по саду гуляет,
 По саду гуляет, мужа выбирает...»
 Лежит молодец, не дает ответу...
Как с родной его сторонушки пташки прилетали.
 Жалобнехонько ему песенки воспевали:
 «Встань, встань, добрый молодец!
 Как прошло лето, осень наступила,
 Твоя молодая жена весной по саду гуляла,
 По саду гуляла, мужа выбирала,
 А теперь глазами разводит, замуж выходит;
 Родимая твоя матушка слезно плачет».

(Соболевский 1895: 490–491)

В вышецитированной песне нам раскрывается жизненный путь лирических героев: молодого человека, погибшего во время исполнения воинского долга, и его невесты, уже готовящейся к вступлению в новый брак. Буквальный повтор ситуаций, сопровождаемый повтором синтаксических конструкций, имеет целью раскрыть противоположность судеб героев (Еремина 1978: 167).

Почему мы решили ставить в центр внимания психологический параллелизм? Во-первых, это наиболее универсальный композиционный приём организации текста и поэтического оформления замысла. Во-вторых, по Веселовскому (1989: 102), параллелизм дал начало огромному количеству тропов. Постараемся сейчас объяснить принцип, по которому параллелизм строится. Для этого мы должны сказать несколько слов о первобытном мышлении, которого мы коснёмся детальнее в продолжении нашей работы. Мышление архаичного человека характеризует отождествление человека с внешней природой. Человек (субъект) и природа (объект) составляют нерасчленённое целое. Следовательно, всё человеческое, в том числе и его внутренний мир, представляется через параллель с видимой природой (Фрейденберг 1998: 30). Такое архаическое мировоззрение легло в основу психологического параллелизма. «Итак, параллелизм покоится, – говорит Веселовский (1989: 101), – на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности. Объектами естественно, являлись животные (...), но и растения указывали на такое же сходство».

Вот как на практике выглядит применение этого композиционного принципа:

Ты мой сизенький, мой беленький голубчик,
Ты к чему рано с тепла гнезда слетаешь,
На кого ты меня, голубушку, покидаешь?
Али я тебе, голубчик мой, не по мысли,
не по твоему голубиному воркованью?

Ах ты душечка, удаленький молодчик,
Ты куда от меня, красной девицы, отъезжаешь,
На кого ты меня, красну девицу, покидаешь?
Али я тебе, мой милый друг, не по мысли,
Не по твоему молодецкому обычью?

(НЛП 1961: 138)

В песне «Ты мой сизенький, мой беленький голубчик» наблюдается один из первых видов параллелизма – двучленный параллелизм. Есть первая, символическая, картина природы, выражающая эмоциональную суть песни, а рядом – вторая картина человеческой жизни, в которой выявляются определённые чувства (Лазутин 1981: 65). Образ голубя, выпорхнувшего из любовного гнёздышка, даёт яркое представление о молодце, который оставляет свою девушку. Попросту говоря, одна картина раскрывает другую. Приведённая

песня – яркий пример параллелизма не только двучленного психологического, но и синтаксического. Таким образом, перед нами песня о несчастливой любви с двумя, проходящими по содержанию и синтаксису, членами параллели.

В песнях, построенных по принципу двучленного параллелизма, первая часть параллели выступает в качестве лирического вступления (Лазутин 1981: 123). В вышеизложенной песне-монологе, например, вступление, или зачин, представляет собой картину природы, наполненную символизмом. Однако зачин, принадлежащий к необрядовым песням, которые по своему характеру менее традиционны, как отмечает Акимова (1966: 139), в основном отходит от символического значения. Каким бы содержание вступления ни было, главная его цель – привести слушателя в расположение духа, которое доминирует в главной части лирической песни. Такая двупланная композиция, которая встречается в большинстве традиционных лирических песен, – ещё один свидетель подчинённости композиции содержанию, ведь без наличия вступления песня бы утратила глубину лиризма (Акимова 1966: 56).

Из двучленного параллелизма возникли остальные виды параллелизма, среди которых и одночленный. Как говорит само название, в этом случае сохраняется только один член параллели (картина природы), в то время как человеческая параллель опускается. Отсутствие персонажа-человека доводит до появления символа. Из символа, по мнению Веселовского (1989: 141), зародилась ранняя метафора, которая и есть «одночленная параллельная формула, в которую перенесены некоторые образы и отношения умолчанного члена параллели».

Наконец, мы укажем на ещё один широко употребляемый в лирических песнях композиционный приём – ступенчатое сужение образов. Чтобы не загружать теорией нашу работу, перейдём сразу к примеру его использования в песне:

Возвивался сокол высоко,
А белая лебедушка повыше его;
У белой-та лебедушки сокол спрашивал:
«Белая лебедушка, где ты была?»
– Я была лебедушка на синем море,
На синем море плывёт корабль;
В этом кораблике мурав челночок;
В муравом челночике вдовушка живёт;

Сидела вдовушка под красным окном,
Обливалась вдовушка горячими слезьми:
Не видать дороженьки на синем море.

(Киреевский 1917: 96)

В реплике лебёдушки обнаруживается следующая цепь: море – корабль – челночок – вдовушка. По пространственному охвату в качестве наиболее широкого образа выступают бесконечные морские дали, которые сужаются до образа корабля, а впоследствии – до образа лодки, в которой сидит вдова. Из всего приведённого становится очевидным, как функционирует приём ступенчатого сужения: образы постепенно сокращаются в пространственном объёме их содержания (Соколов 1926: 40). Последний, самый «суженный» образ в ряду – вдовушка. Именно на образ вдовы направляется наше внимание в целях раскрытия основного содержания песни, которое доносится до нас в форме метафоры – крайне тяжёлого и почти безвыходного положения женщины, оставшейся без мужа. Итак, подводя итоги, можно констатировать, что композиция в очередной раз послужила тому, чтобы на первый план вышло эмоциональное начало.

6. СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Создатель народных песен, несомненно, прилагал немалые усилия к подбору таких слов и оборотов, чтобы его речь вызвала особые эмоции у слушателя и усилила образность поэтического языка. Именно в этом проявлялось его личное художественное мастерство и талант. Одарённость создателя фольклорных произведений заключается в его способности мыслить образами, а не придумывать их. Его мысль через поэтическую форму находит путь к публике и «возбуждает в воображении [слушателя] наглядное представление или живой образ предметов, явлений, событий и действий» (Брокгауз, Ефрон 1901: 898). Иными словами, поэтическая форма такого вида включает в себе существенное свойство – изобразительность (образность), т. е. качество речи, которое делает её наглядной.

Изобразительности речи содействуют тропы (греч. *tropos* – «поворот, оборот речи») или, подробнее говоря, употребление слов в переносном, иносказательном смысле. Они усиливают эмоциональную окраску речи, позволяют создать запоминающийся, яркий образ и расширяют границы использования слова (СЛТ 1974: 427). Кратко остановимся на основных функциях метафоры, а всё сказанное применим затем ко всем остальным видам тропов. Видный советский лингвист В. Г. Гак (1998: 480) определил метафору, с одной стороны, как средство обозначения того, чему нет названия, с другой – как средство создания поэтического языка. Касательно первой функции, познавая новое явление, мысль нарекает его по одному из его признаков, т. е. на новое явление переносит уже известное название. Это перенесение значения и есть то, что, в сущности, мы считаем тропами (Брокгауз, Ефрон 1901: 899). Всё вышеупомянутое подчёркивает важность тропов в создании языка и расширении его семантической структуры. Однако такое понимание тропов очень далеко от взгляда на них как на стилистический приём, призванного создать эмоциональность и образность в песне.

При изучении тропов важны не столько наблюдения над структурными, сколько над их семантическими свойствами. Троп – это двухчастное словосочетание, содержащее в себе, с одной стороны, буквальное значение, а с другой – иносказательное. Слова, употреблённые в переносном значении, приобретают в художественном контексте вовсе новое значение, порой наводят на совершенно неожиданные мысли, но с основным значением уже никаких связей не имеют (СЛТ 1974: 427).

Простейший пример такого совмещения двух семантических планов мы находим в сравнении:

Родна матушка плачет, как река течет,
Родна сестрица плачет, как ручьи текут,
Молода жена плачет, как роса падает.

(Киреевский 1917: 25)

В данном случае две части сравнения сопоставлены по признаку текучести. Так, к примеру, образ «как река течет» имеет внутри себя признак безостановочного движения, т. е. родная мать слёз проливает так много, как обильная водою река. Наличие приёма ступенчатого снижения предполагает сужение образа сравнения (река – ручей – роса) в двух следующих примерах с намерением указать на постепенно прекращение печали и любви.

Итак, в первой части – прямое, общезыковое значение, а во второй – переносное, относящееся к конкретному случаю. Таким образом, сравнение, как и все остальные виды тропов, помогает создателю песен воплотить в словесную форму конкретную картину из окружающей действительности, конечно же, с целью усилить образность языка.

6.1. От мифа к тропу

Изобразительные средства, какими являются тропы, побуждают образное мышление у слушателя фольклорных песен. Таким образом во время исполнения народных песен у слушающей аудитории формировался мысленный образ, отражающий воспринимаемый объект окружающей среды. Именно мышление в образах дало начало тропам, ведь они «сформировались в процессе разложения мифологического синкретического образного сознания, расслоения смысла образа на прямой и иносказательный» (ЛЭТП 2001: 1099). Это утверждение заставляет нас обратиться к более древним временам, к эпохе первобытного мышления.

Первобытному, так называемому мифологическому, мышлению чужды отвлечённые понятия. Это значит, что речь идёт о конкретном мышлении, построенном на восприятии и объяснении объективной действительности на основе мифологических образов. Мифологический образ включал в себя в основном зрительный, внешний вид предмета. Он полисемантичен, ведь многие смыслы, даже противоречащие друг другу,

сливались воедино (Фрейденберг 1998: 234). «Это тоже можно видеть по фактам древних языков, где одно слово может обнимать целый семантический ряд: например, по-шумерски *a (aia)* означает *вода; семя; родитель; наследник*» (Дьяконов 1990: 40). Проще говоря, мифологический образ – это познавательная категория, мысль архаического человека, которая требует внешней формы существования. Такую роль выполняла метафора¹, которая представляла собой суженный образ, т. е. один из вариантов многозначного образа. Нужно выделить как особенно важное, что мы имеем дело с мифической метафорой или, лучше сказать, «до-метафорой», в которой ещё не обнаруживается переносности, но которая дала начало поэтической метафоре, т. е. тропам (Фрейденберг 1998: 25, 28).

Введение новых форм организации труда и разделение общества на классы изменили и форму мысли, отличительной чертой которой стала отвлечённость. Это мышление понятиями, которое положило конец мышлению образами. С развитием абстрактного понятийного аппарата связано и появление метафоры сперва как образного перенесения, а потом и поэтического тропа. Кроме того, переход к абстрактному способу мышления ознаменовал начало формирования поэтического образа как внутренней формы, указывающей на содержание художественного произведения (Фрейденберг 1998: 23, 222, 233; Потебня 1990: 26). Длительный процесс формирования поэтического тропа и поэтического образа мы не будем описывать в подробностях, а лучше задержимся на том, как переход от мифического мышления к поэтическому (метафорическому, иносказательному), т. е. от объективного к субъективному, отразился на область народной лирической песни.

Мифологическое мышление находит своё отражение в мифе. С нашей современной точки зрения, в содержание мифа просто невозможно поверить. Однако то, что мы рассматриваем как чистый вымысел, для архаического человека было самой подлинной правдой. «Миф есть связная интерпретация процессов мира, организующая восприятие их человеком в условиях отсутствия абстрактных (непредметных) понятий» (Дьяконов 1990:

¹ Значение метафоры в данной главе нашей работы нельзя понимать в буквальном смысле слова. В работе О. М. Фрейденберг «Миф и литература древности» (1998) метафора – это лишь формальные разновидности образа. Аристотель метафорами называл все тропы, а только позже античные риторы стали их отличать одни от других (ЛЭТП 2001: 1100). Мы присоединяемся к такому пониманию метафоры так, что будем понимать под ней и формальную сторону мифологического образа, и общее название для всех тропов.

12). В своём труде «Поэтический строй русской народной песни» (1978) В. И. Еремина подробно рассматривала так называемые мифы космогонические (описывающие сотворение мира) и мифы тотемические – мифы о родстве между группой людей и тотемом (объектами живой или неживой природы). Именно в них впервые возникает сама идея превращения. Мотив превращения, как утверждает Еремина (1978: 25), вышел за рамки мифа и нашёл благодатную почву не только в сказке, но и в народной лирической песне. Таким образом, через фольклорные произведения доносятся до нас отголоски мифологического мышления. Это возможно только благодаря традиции, которая «продолжала и передавала от поколения к поколению эти древние формы в их мифологической неприкосновенности» (Фрейденберг 1998: 171).

Злое зелье крапивное,
Еще злее да люта свекра!
Люта свекра – молодой снохе:
«Ты поди, моя невестка, во чисто поле;
Ты стань, моя невестка, меж трех дорог,
Четырех сторон,
Ты рябиною кудрявою,
Кудрявою, кучерявою!»
Туда ж ехал добрый молодец;
Он стал под рябинушку,
Кудрявую, кучерявую;
Без ветру рябина зашаталася,
Без дождю рябина мокра стала,
Без вихрю рябина к земле клонится,
За черныя кудри ловится.

(...)

– «Возьми, сын, ты остру саблю,
Ссеки рябину под корень!»
Он раз вдарил, она охнула,
Другой вдарил, она молвила:
«Не рябинушку секешь,
Секешь свою молодую жену!
А что веточки-то наши деточки!»

(Соболевский 1895: 129)

В этой песне переход женщины в иное состояние, в растение, осуществляется как нечто совсем привычное и естественное для героев. Превращение воспринимается свекровью как один из этапов в исполнении её страшного замысла: погубления невестки.

Таким образом, именно посредством мотива превращения делается возможным дальнейшее развитие темы, т. е. раскрытие семейной трагедии. В этой песне нет ни малейшего намёка на иносказание, а, прежде всего, мы имеем дело с отголосками мифологического мышления. Такая полная вера в превращения характерна для самой древней формы первобытного мышления (Еремина 1978: 27–28).

Разберём формулу превращения в следующей песне:

Не велят мне, добру молодцу,
За реченьку ходить.

(...)

Ко любавину двору
Добрым молодцем иду,
Через черную грязь –
Серым журавлем,
Через быструю речку –
Ясным соколом.
Дома ли любавица,
Дома ль, душечка моя?

(Соболевский 1897: 194)

Чтобы увидаться со своей возлюбленной, лирическому герою надо преодолеть опасную реку. В воображении всё возможно, даже переправиться через реку ногами журавля и крыльями сокола. Таким образом, превращение – это только нереальное, желаемое действие, что подтверждается и формальным моментом, т. е. использованием условного наклонения в конце песни:

Как бы дома ты была,
Вышла, встретила меня,
Гостинного сына,
За белы руки взяла,
Поцеловала, обняла!

(Соболевский 1897: 195)

Итак, резюмируем: превращение, представляемое лирическим героем, не соответствует реальности, но выражает его желание. Утрата веры в реальные превращения и переводение их в план фантазии означает переломный момент перехода от мифа к тропу (Еремина 1978: 25–26).

6.2. Виды тропов

И здесь, как в остальных разделах теоретической части, попытки классификации весьма многочисленны и разнообразны, но единой общепринятой классификации тропов по сей день не существует. По мнению А. А. Потебни (1990: 163), можно различать три основных вида тропов: синекдоху, метонимию и метафору. Эпитет Потебня в одном случае ставит в один ряд с фигурами, а в другом – с тропами. А. Г. Горнфельд (1911: 343) эпитет относит к самостоятельной категории. Иначе говоря, изобразительности речи, как отмечает Горнфельд, способствуют: эпитеты, сравнения, тропы и фигуры. Над классификацией тропов работал и Б. В. Томашевский (1925: 28–40). Он выделяет два обширных класса тропов, т. е. метафору и метонимию, а как основные их виды – эпитет, аллегория, перифраз. Н. Д. Тамараченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман (2004: 144) упоминают среди тропов метафору, метонимию и синекдоху.

Учёные, очевидно, сошлись во взглядах относительно выделения метафоры, метонимии и синекдохы. Однако эпитет, сравнение, гиперболы, литота, перифраз вызывают в этом вопросе значительные разногласия. Чтобы прийти к какому-то выводу, прежде всего, мы разграничим понятия «троп» и «фигура». «Тропы имеют результатом обогащение мысли, – говорит Горнфельд (1911: 335), – известным новым содержанием; фигура – определенные обороты речи, рассчитанные на известное действие, но не вносящие в содержание ничего нового, расширяющего познание». Возьмём для примера эпитет. В словосочетании «косматый лев» эпитет не передаёт никакого нового значения, только подчёркивает характеристику льва. В рассматриваемом случае эпитет с полным основанием можно отнести к фигурам. Однако во фразе «стальной голос» эпитет не только характеризует голос, но также передаёт его энергию и излучает ощущение холодного и нечувствительного человека. Мы имеем дело с метафорическим эпитетом, который вызывает новые ассоциации у читателя/слушателя, что позволяет нам при таких обстоятельствах причислить его к тропам. Таким образом, вышеприведённая неустойчивая отнесённость эпитета у Потебни, с нашей точки зрения, оказалась полностью правильной. На примере эпитета мы видели, что полная классификация тропов до сих пор едва ли возможна, и, вероятно, едва ли нужна.

6.2.1. Метафора

Метафора, самый экспрессивный из всех тропов, представляет собой перенос наименования с одного предмета на другой по принципу какого-нибудь сходства. Такое определение и толкование метафоры мы встречаем в большом количестве словарей: «Метафора – наиболее распространённый троп, основанный на принципе сходства, аналогии, реже – контраста явлений» (ЛЭТП 2001: 533). «Метафора – вид тропа, в котором отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений или по контрасту» (ФЕБ 1974: 208). «Метафора – вид тропа, в основе которого лежит ассоциация по сходству или по аналогии» (Петровский).

Давайте посмотрим, как метафора реализуется в пределах русской народной песни:

Я свою дружка Ванюшу к себе в гости позову;
Положу дружка Ванюшу на тесовую кровать,
Поднесу дружку Ванюше, стакан мёду поднесу,
Я спрошу дружка Ванюшу, что на сердечке лежит?
– У меня на сердечке камушек лежит.

(Киреевский 1917: 121)

В приведённом отрывке песни неприятные субъективные переживания лирического героя иллюстрируются метафорическим образом тяжёлого камня. Перенос осуществляется на основе аналогии признаков: тяжёлое, гнетущее чувство тяготит душу, словно тяжёлый камень. Метафора, очевидно, строится в соответствии с традицией, через предметы внешнего мира, но их значение уже совсем иное, т. е. иносказательное (Еремина 1978: 43).

Что под камушком под горячим
Не огонь горит, не вода кипит,
Что горит то сердце молодецкое,
Кипит то сердце матросское.

(Киреевский 1917: 80)

Основная метафора, которая порождает яркий художественный образ, «любовь – огонь» пользуется широкой популярностью в русских народных песнях (Теппеева 2021: 3529). Психология сближения ясна: любовные чувства молодца к «красной девице», возбуждающие у него приятные ощущения теплоты, изображаются в песне как огонь, жар. Итак, признак снова играет связующую роль между прямым (огонь) и переносным (любовь) значением.

Внимание в вышецитированной песне привлекает и один композиционный приём – отрицательный параллелизм («Не огонь горит, не вода кипит»). Он используется прямо в тексте по понятным причинам: во-первых, делает ясным метафорически названный предмет; во-вторых, выделяет в песне противопоставление и непричастность человека к миру природы (Еремина 1978: 42–43). Итак, благодаря образу метафора связывает народную песню с мифологическим мышлением, для которого характерно проявление внутреннего мира человека через образы внешнего мира, но в приведённом примере именно отрицательный параллелизм показывает произошедшее в сознании, отдаление от такого мировоззрения.

В предыдущих примерах метафор между основным и переносным понятиями существует какой-то общий признак, т. е. какое-то сходство, оправдывающее этот перенос наименования с одного понятия на другое. Такой принцип построения метафоры, как видим, соответствует литературоведческому толкованию метафоры, однако он не свободен от исключений. Метафорами, в которых отсутствует логическая связь понятий, занималась в своём труде В. И. Еремина (1978: 56), но она ограничилась только выделением их в песнях. Причина тому совершенно уважительна: она отказалась от интерпретации метафор, характеризуемых лирической произвольностью, ведь они требуют большой субъективности в толковании. Посмотрим на один из примеров метафоры такого типа:

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

(Соболевский 1897: 293)

У метафоры «сердце срезало» сильно затемнена внутренняя форма, вследствие чего о её значении трудно догадаться. В метафорах такого типа традиция уступила место лирической свободе, что причисляет их к ряду метафор позднего происхождения (Еремина 1978: 56–57). Учитывая всё сказанное, можно заключить, что метафора не только обогащает песню красивыми картинками и придаёт речи изящество, но её исследование позволяет нам определить историческое место и эпоху возникновения конкретной русской народной песни.

6.2.2. Эпитет

Было бы упущением рассуждать об эпитетах в русской народной песне без упоминания статьи А. Н. Веселовского «Из истории эпитета» (1989: 59). В этой статье Веселовский предлагает научную систематизацию эпитетов, к первой группе которой относит так называемые тавтологические эпитеты. К эпитетам такого рода принадлежат, например, «красная девица», «солнце красное», «белый свет», «грязи топучие» и др. Множество таких сочетаний, в которых прилагательное указывает на внутреннюю форму существительного, встречается в русских народных песнях: «Красна девица по берегу ходит, гуляет» (Киреевский 1917: 19); «Я сидела, красна девица, с добрым молодцем» (НЛП 1961: 163); «Ты взойди, взойди, солнце красное» (Киреевский 1917: 78); «Схожо красно мое солнышко» (НЛП 1961: 234); «Вздумаю про милого – не мил белый свет» (НЛП 1961: 145); «Да во грязи во топучие» (НЛП 1961: 255).

В русской народной песне вышеприведённые эпитеты в то же время принадлежат к числу постоянных эпитетов, т. е. к тем, которые употребляются только в сочетании с одним определённым словом.

Я пойду с горя, поплачу, в темный лес,
Где я с миленькой по рощице гулял,
Где я миленькую прежде целовал.

(Киреевский 1917: 93)

* * *

Я со той тоски-кручины,
Я со этого со горя
Я пойду-тко в чисто поле,
Я по полюшку похожу,
Тоску-горе разнесу.

(Киреевский 1917: 61)

Эпитеты «тёмный лес», «чистое поле», а к ним добавляем и «синее море», «быстрая река», «крутой бережок», «зелёный сад», «тёмная ночь» и др. – изобразительные. Поскольку народная лирическая песня стремится выдвинуть на первый план самые разнообразные мысли, чувства и настроения, в ней встречается немало выразительных эпитетов: «милый дружок», «добрый молодец», «родная матушка», «дорогая

подруженька», «свекровь злая», «несчастливая любовь», «чужая сторона» и др. (Лазутин 1981: 136–137).

Постоянные эпитеты, являющиеся какой-либо неподвижной окаменелостью, не допускают синонимических замен. Как устойчивые компоненты традиционного текста в русской народной лирике они выполняют функцию формулы. Приведённые выше отрывки песен представляют собой формульную тему «пойду с горя». Традиционные формулы, составляющими которых являются постоянный эпитет и существительное, «в тёмный лес», «в чистое поле» в рамках данной формульной темы синонимичны, ведь и те, и другие символизируют грусть, тоску. Иными словами, только в контексте определённой формульной темы можно подобрать синоним к постоянному эпитету, но в этом случае необходимо изменить и сопровождающее существительное (Мальцев 1989: 52, 141).

Второй тип в научной классификации А. Н. Веселовского (1989: 61) составляют пояснительные эпитеты, подвидом которых являются, помимо прочих, метафорические эпитеты.

Посмотрим на следующие примеры постоянных эпитетов:

Он не может наглядеться,
наглядеться-насмотреться,
На мое лицо белое,
На мое ли румяное,
На мои ли очи ясны,
На мои ли соколины,
На мои ли брови черны,
На мои ли соболины...

(Соболевский 1898: 185)

Контекст облегчает заметить переносность постоянных эпитетов. В основе эпитетов «очи соколины», «брови соболины» прослеживается сравнение, что их делает метафорическими. Сопоставление – это элемент, отличающий метафорический эпитет от обыкновенной метафоры (Томашевский 1925: 34).

В эпитете-метафоре как основная закономерность действует принцип конкретизации, что, по мнению В. И. Ереминой (1978: 61), связано «с основной функцией эпитета – быть определением». Так в наших примерах «очи соколины», «брови соболины»

эпитет определяет предмет через уже известное, конкретное, т. е. через сопоставление с животными. В очередной раз обнаруживаются отголоски древнего мировосприятия – проявлять душевные состояния человека через конкретно-вещественный мир. Итак, эпитет не прекращает быть образным определением предмета, но образ приобретает совсем новое значение, отвлечённое, что даёт основание причислить эпитет к тропам.

6.2.3. Символ

В каждом жанре фольклора тот или иной поэтический троп берёт верх над остальными словами или выражениями, используемыми в переносном значении. Когда речь идёт о русской народной лирике, наибольшее применение получает именно символ. Народная лирическая песня, как уже известно, содержанием своего текста стремится возбудить внутренние душевные волнения у слушателя. В. Г. Белинский (1954: 15) говорит, что «лирическое произведение представляет собою как бы картину, между тем как в нем главное дело не самая картина, а чувство, которое она возбуждает у нас». Такая специфика содержания и назначения данного жанра даёт основание для широкого употребления поэтической символики.

Согласно мнению учёных (Т. М. Акимова, С. Г. Лазутин, В. И. Еремина и др.), русская народная поэтическая символика возникла и оформилась в законченную систему поэтической образности только в феодальный период. Однако её истоки уходят глубоко в древнее анимистическое мирозерцание, когда человек одухотворял окружающий мир. Итак, источником поэтических символов русской народной песни являются окружающие человека явления природы. Согласно древнему мировоззрению, символом отца выступает месяц, матери – солнце и, соответственно, детей – звёзды (Лазутин 1981: 115).

В первую очередь, нужно подчеркнуть, что русская народная символика географически обусловлена. Символический запас русской народной песни составляют предметы, наиболее распространённые в зоне расселения славян. Таким образом, характерными символами являются берёза, дуб, рябина, сосна и т. п. (Гусев 1993: 24). Перечисленные образы, как видим, взяты из растительного мира, породившего наибольшее число символов русской народной лирики.

Ты полынушка, полынка,
Полынь, травка горькая!
Не я травку сеяла,
Что не я тебя садила,
Не сама-ли, злодейка.

(Киреевский 1917: 35)

В народной лирике «горькая полынь» всегда является символом горя и несчастья. Символы, принадлежащие в основном к миру растений, в русской необрядовой лирике чаще иллюстрируют психологическое состояние лирических героев, чем изображают какой-то конкретный персонаж (Акимова 1966: 169, Лазутин 1981: 116). В качестве доказательства этого утверждения идёт и приведённая выше песня, рассказывающая о подавленном настроении девушки, которой милый обещал прийти, но обманул.

По данному вопросу значительными являются наблюдения Н. П. Колпаковой (1962: 207): «Два основных цикла человеческой эмоции – радость и горе с их многочисленными тематическими подразделениями – составляют основное содержание народных лирических песен». Исходя из такого положения, символику русской народной лирики Колпакова распределила по двум группам: 1) символика счастья (свет солнца, зажигание огня, гулянье по цветущему саду, переход через воду, витьё гнезда и др.) и 2) символика горя (туман, дерево шатается, зарастание дороги, закат солнца, заросшая дорога, сломанный переход через воду и др.).

В народной лирике большую символическую группу составляют также и животные, особенно различные птицы. Доминирующими символами женщины чаще всего являются лебедь, утка, кукушка, голубка, а молодого человека – селезень, голубь, соловей, сокол.

Как по лугу, по лужочку вода соливат,
По зеленому лужочку золота струя бежит,
Что и струинька за струинькой, белой лебедь плывёт.
Что белая-то лебедка – красна девица душа;
Что и серый селезень – добрый молодец.
Что увидит девка молодца, обрадуется,
Во белом-то лице кровь появится.

(НЛП 1961: 118)

После того как был упомянут «зелёный лужок» (символ любви), вводятся художественные образы «белая лебедь» и «серый селезень», заменившиеся сразу образами реальными – красной девицы и доброго молодца. Расшифровка значения поэтических символов – сознательно используемый приём, часто встречающийся в необрядовой лирической песне (Лазутин 1981: 121). По принципу расшифровки значения построен и психологический параллелизм, о котором шла речь в главе о композиции русской народной песни.

После всего сказанного становится очевидным, что объектом символизации является человек и внутренние движения его души. Русская народная песня включает в себе гораздо большее количество символов, выступающих в роли женских образов, чем мужских. Преобладание женских символов над мужскими, несомненно, объясняет факт, что песни в основном создавались женщинами (Лазутин 1981: 116). Однако А. А. Потебня (1914: 5) причину этому находит в различных образах жизни женщин и мужчин. Иными словами, женщины, в отличие от мужчин, дни проводили в круге медленно изменяющегося домашнего быта и природы, что отразилось на устойчивости её мысли, а впоследствии – на языке и символике. В конце концов, независимо от того, являются ли символы мужскими или женскими, их цель одна и та же: создать яркие запоминающиеся образы и, в соответствии с анимистическим мировоззрением, наглядно показать эмоции, чувства и переживания.

7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наше изучение русской народной лирической песни не даёт возможности раскрыть в полном объёме её художественность. Всё дело состоит в том, что народная лирическая песня – обширная область исследования, и учесть в дипломной работе все её художественные особенности просто невозможно. Это заставило нас ограничиться только тем, что в наибольшей степени придаёт народной лирической (точнее, крестьянской) песне художественное своеобразие.

Исследование народной песни мы начали с самых древних времён, когда народная песня своей формой и содержанием была далеко не художественным произведением. Однако такой подход позволил нам лучше понять народную песню, ведь язычество, земледельческий образ жизни, христианство и др. легли в основу содержания народной песни и, в силу её традиционности, сохранились вплоть до наших времён.

Содержание имеет большое значение для народной песни, ведь разница в содержании подразумевает и разницу в форме. В работе над жанровой классификацией русской народной лирической песни, которую мы взяли за основу, В. Я. Пропп употребил форму классификации по признаку социальной принадлежности. Причина такого решения Проппа совсем понятна: различные социальные группы создают и различные по содержанию, а следовательно, и по форме песни. Что такое подлинная народная лирическая песня, с нашей точки зрения, лучшим образом раскрывают песни крестьянские. Именно художественным особенностям крестьянской лирики мы дали преимущество в нашей работе.

В народной лирической песне отражена действительность и её влияние на эмоциональное состояние человека. Воспроизведение действительности и выражение эмоций в образной форме являются основой и источником художественности. В тесной взаимосвязи с содержанием народной лирической песни находится её композиция, которая способствует тому, чтобы в центре внимания были чувства, настроения и переживания лирического героя. Такое единство содержания народной лирической песни и её формы является важным условием художественности.

Итак, русская народная лирическая песня – образное, т. е. художественное отражение жизни. Её образность создаётся при помощи тропов. Однако через тропы не только усиливается образность народной лирической песни, но и высвечиваются мифологические представления. Связь народной песни с мифологией свидетельствует о комплексности её природы и необходимости разностороннего подхода в её исследовании. Изученные нами метафоры, эпитеты и символы, доносящие до настоящего времени отголоски мифологического мировоззрения, формируют и воплощают содержание народной песни, придавая таким образом тексту художественность.

Русская народная лирическая песня, хотя, на первый взгляд, кажется простой и неискусно сделанной, осуществляет высокие идейно-художественные цели её создателя. В заключение отметим, что гармония всех элементов народной лирической песни, а в первую очередь, содержания, композиции и выразительных средств, позволяет с правом признать её художественное совершенство.

8. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акимова, Т. М. 1966. *О поэтической природе народной лирической песни*. Саратов: Издательство Саратовского университета.
2. Белинский, В. Г. 1954. *Полное собрание сочинений*. Том 5. Москва: Издательство Академии Наук СССР. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://russian-literature.org/tom/415784> (9.11.2023).
3. Бесков, А. А. 2015. *Язычество восточных славян. От древности к современности*. Нижний Новгород: НГПУ. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.researchgate.net/publication/301560194_Azycestvo_vostocnyh_slavan_O_t_drevnosti_k_sovremennosti (31.1.2023).
4. Боброва, С. П., Будник Г. А., Королева Т. В., Котлова, Т. Б. 2019. *Культурология*. Учебно-методическое пособие. Часть 1. Иваново: ИГЭУ.
5. БРЭ – *Большая российская энциклопедия*. Электронная версия (2017); Режим доступа: URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/1979693> (18.11.2023).
6. Брокгауз, Ф. А., Ефрон, И. А. 1901. *Энциклопедический словарь*. Том 33. Санкт-Петербург: типография Акционерного общества «Издательское дело», Брокгауз-Ефрон.
7. Бюхер, К. 1899. *Работа и ритм: Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение*. Санкт-Петербург: Контора изданий и книжный магазин О. Н. Поповой.
8. Веселовский, А. Н. 1989. «Из истории эпитета». *Историческая поэтика*. Москва: Высшая школа: 59–76.
9. Веселовский, А. Н. 1989. «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля». *Историческая поэтика*. Москва: Высшая школа: 101–155.
10. Викентьев, И. Л. «Гердер Иоганн Готфрид». *Портал VIKENT.RU*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://vikent.ru/author/275/> (11.11.2022).
11. Гак, В. Г. 1998. *Языковые преобразования*. Москва: Школа «Языки русской культуры».
12. Гоголь, Н. В. 1835. «О малороссийских песнях». *Статьи из сборника «Арабески*». [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://bibliotekar.ru/rusGogol/65.htm> (08.11.2022).
13. Горнфельд, А. Г. 1911. «Фигура в поэтике и риторике». *Вопросы теории и психологии творчества*. Харьков: Мирный труд: 335–340.

14. Горнфельд, А. Г. 1911. «Эпитет». *Вопросы теории и психологии творчества*. Харьков: Мирный труп: 340–343.
15. Гусев, В. Е. 1993. *Русская народная художественная культура: (теоретические очерки)*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский институт театра, музыки и кинематографии.
16. Дьяконов, И. М. 1990. *Архаические мифы Востока и Запада*. Москва: Наука.
17. Еремина, В. И. 1978. *Поэтический строй русской народной лирики*. Ленинград: Наука.
18. Жиров, М. С., Алексеева, О. И. 2009. «Культурная морфология русской народной песни: теоретико-методический аспект». *НОМОТНЕТИКА: Философия. Социология. Право*, 9 (10 (65)), 34–43. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-morfologiya-russkoy-narodnoy-pesni-teoretiko-metodologicheskiiy-aspekt> (12.2.2023).
19. Жиров, М. С., Алексеева, О. И., Жирова, О. Я. 2015. «Генезис народной песни: историко-культурный контекст». *Научный результат*, 1 (3), 42–52. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-narodnoy-pesni-istoriko-kulturnyy-kontekst/viewer> (31.1.2023).
20. Квятковский, А. 1966. *Поэтический словарь*. Москва: «Советская энциклопедия».
21. Киреевский, П. В. 1917. *Песни, собранные П. В. Киреевским*. Новая серия. Часть 1. Выпуск 3. Москва: Печатня А. И. Снегиревой.
22. Колпакова, Н. П. 1962. *Русская народная бытовая песня*. Москва; Ленинград: Издательство Академии Наук СССР.
23. Лазутин, С. Г. 1981. *Поэтика русского фольклора*. Москва: «Высшая школа».
24. Лопатин, Н. М., Прокунин, В. П. 1956. *Русские народные лирические песни*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
25. ЛЭТП – *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Редактор и составитель А. Н. Николюкин. Москва: НПК «Интелвак», 2001.
26. Мальцев, Г. И. 1989. *Традиционные формулы русской необрядовой лирики: (Исследование по эстетике устно-поэтического канона)*. Ленинград: Наука.
27. Мехнецов, А. М. 2014. «Типическое в природе и формах фольклора». *Народная традиционная культура: Статьи и материалы*. Санкт-Петербург: Нестор-История: 27–54.

28. Мехнецов, А. М. 2014. «Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры». *Народная традиционная культура: Статьи и материалы*. Санкт-Петербург: Нестор-История: 54–68.
29. Николаев, О. Р. «Почему мы не поём „русские народные“ песни до конца (о некоторых механизмах трансляции русской песенной традиции)». *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://ruthenia.ru/folklore/nikolaev1.htm> (12.01.2023).
30. НЛП – *Народные лирические песни*. Редактор В. Г. Базанов. Ленинград: Советский писатель, 1961.
31. Петровский, М. «Метафора». ФЭБ – *Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://feb-web.ru/feb/slt/abc/l1/l1-4342.htm?cmd=0&hash=> (21.10.2023).
32. Подвойский Д. Г. «Традиционное общество». БРЭ – *Большая российская энциклопедия*. Электронная версия (2017); Режим доступа URL: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/4199280> (24.10.2023).
33. Потебня, А. А. 1914. *О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и сродных с нею существах*. Харьков: Издание М. В. Потебня.
34. Потебня, А. А. 1990. *Теоретическая поэтика*. Москва: Высшая школа.
35. Пропп, В. Я. 1998. *Поэтика фольклора: (Собрание трудов)*. Москва: Лабиринт.
36. Ранчин А. М. «Лирика». БРЭ – *Большая российская энциклопедия*. Электронная версия (2017); Режим доступа: URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/2175120> (14.02.2023).
37. Сидельников, В. М. 1959. *Поэтика русской народной лирики*. Пособие для вузов. Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР.
38. СЛТ – *Словарь литературоведческих терминов*. Редакторы-составители Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. Москва: Просвещение, 1974.
39. Соболевский, А. И. 1895. *Великорусские народные песни*. Том 1. Санкт-Петербург: Государственная типография.
40. Соболевский, А. И. 1897. *Великорусские народные песни*. Том 3. Санкт-Петербург: Государственная типография.

41. Соболевский, А. И. 1898. *Великорусские народные песни*. Том 4. Санкт-Петербург: Государственная типография.
42. Соколов, Б. Г. 1926. «Экскурсы в область поэтики русского фольклора». *Художественный фольклор*. Москва: Красный пролетарий.
43. Соколов, Ю. М. 2007. *Русский фольклор*. Учебное пособие. 3-е издание. Москва: Издательство Московского университета.
44. Тамараченко, Н. Д., Тюпа, В. И., Бройтман, С. Н. 2004. *Теория литературы*. Том 1. Москва: Академия.
45. Тепеева, Дж. Р. 2021. «Лингвостилистические особенности русской народной песни». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 14 (11), 3526–3530. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvostilicheskie-osobennosti-russkoy-narodnoy-pesni> (21.10.2023).
46. Томашевский, Б. В. 1925. *Теория литературы*. Ленинград: Государственное издательство.
47. Фрейденберг, О. М. 1998. *Миф и литература древности*. 2-е издание, исправленное и дополненное. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН.
48. Черникова, Т. В. «Великое переселение народов и славянская колонизация». *История.рф. Федеральный портал*. Видеолекция. 20.01.2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ygi1We5SEbw> (10.11.2022).
49. Чернышевский, Н. Г. 1855. *Эстетические отношения искусства к действительности*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.litres.ru/book/nikolay-chernyshevsk/esteticheskie-otnosheniya-iskusstva-k-deystvitelnosti-22107810/> (14.11.2023).
50. Чичеров, В. И. 1959. *Русское народное творчество*. Москва: Издательство Московского университета.
51. Элиаде, М. 1987. *Космос и история*. Москва: Прогресс.

9. РЕЗЮМЕ

Художественные особенности русской народной лирической песни

Настоящая работа занимается художественными особенностями русской народной лирической песни. Народному песенному творчеству России присуще жанровое разнообразие. С целью сужения области исследования внимание сосредоточивается на русской необрядовой крестьянской лирике. Она коренится в жизни русского крестьянства, обладает характерной для неё устойчивой структурой и поёт всегда об эмоциональном состоянии лирического героя, испытывающего исключительно чувство радости или горя. Таким образом, выделение и раскрытие художественных признаков русской народной лирики невозможно без комплексного изучения её истоков, композиции, содержания и выразительных средств языка, т. е. тропов. В результате проведённого исследования доказано, что русские народные лирические песни отличаются особой художественностью, достигаемой благодаря гармонии её элементов (композиции, содержания и средств выразительности) и обилию в ней тропов, прежде всего, метафор, эпитетов и символов.

Ключевые слова: фольклор, народная песня, крестьянство, лиричность, мифологическое мышление, метафора, эпитет, символ

10. SAŽETAK

Umjetničke značajke ruske narodne lirske pjesme

Ovaj se diplomski rad bavi umjetničkim značajkama ruske narodne lirske pjesme. Narodnom pjesničkom stvaralaštvu Rusije svojstvena je žanrovska raznolikost. S ciljem sužavanja područja istraživanja pažnja se usmjerava na rusku neobrednu seljačku liriku. Ona vodi porijeklo iz života ruskoga seljaštva, ima sebi svojstvenu postojanu strukturu i uvijek pjeva o emocionalnom stanju lirskoga heroja koji osjeća isključivo radost ili tugu. Stoga je izdvajanje i otkrivanje umjetničkih obilježja ruske narodne lirike nemoguće bez kompleksnog proučavanja njezina porijekla, kompozicije, sadržaja i izražajnih sredstava jezika, tj. tropa. Kao rezultat provedenog istraživanja dokazano je da se ruska narodna lirska pjesma odlikuje osobitom umjetničkom vrijednošću postignutoj zahvaljujući harmoniji njezinih elemenata (kompozicije, sadržaja i izražajnih sredstava) i obilju tropa u njoj, prije svega, metafora, epiteta i simbola.

Gljučne riječi: folklor, narodna pjesma, seljaštvo, liričnost, mitsko mišljenje, metafora, epitet, simbol

11. SUMMARY

Artistic Features of the Russian Folk Lyrical Song

This thesis deals with the artistic features of the Russian folk lyrical song. Genre diversity is characteristic of the folk poetry of Russia. With the aim of narrowing the field of research, attention is focused on the Russian non-ritual peasant lyric song. It originates from the life of the Russian peasantry, has its own stable structure, and always sings about the emotional state of the lyrical hero who only feels joy or sorrow. Therefore, distinguishing and discovering the artistic features of the Russian folk lyric is impossible without a complex study of its origin, composition, content, and linguistic means of expression, i. e. tropes. As a result of the conducted research, it was proven that the Russian folk lyric song is characterized by a special artistic value achieved thanks to the concordance of its elements (composition, content and means of expression) and the abundance of tropes in it, above all, metaphors, epithets, and symbols.

Key words: folklore, folk song, peasantry, lyricism, mythological thinking, metaphor, epithet, symbol