

6902124
5-72 2453

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А.М. ГОРЬКОГО

М. П. Ш Т О К М А Р

◆

ИССЛЕДОВАНИЯ
В ОБЛАСТИ
РУССКОГО НАРОДНОГО
СТИХОСЛОЖЕНИЯ

◆

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА - 1952

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
В. О. ПЕРЦОВ

ИЗДАНИЕ С ПОСЛЕДНИМ ВСЕМ
ЛЕВИМ
ЛЫНЯ
ИЗДАНИЕ С ПОСЛЕДНИМ

С. О. П. 2037

ПРЕДИСЛОВИЕ

I

Национальное своеобразие искусства любого народа коренится в народном творчестве. Народное зодчество, народный орнамент, народная пляска, народно-песенная мелодия, народная поэзия являются неисчерпаемой сокровищницей творческих достижений, тщательно проверенных национальным самосознанием, и современный деятель той или иной отрасли данной национальной культуры не может избежать его воздействия. Это положение легко было бы подтвердить фактическим материалом, почерпнутым из истории искусств большинства народов мира. Так, мелодическое богатство итальянской музыки восходит преимущественно к итальянской народной песне. В частности, знаменитая «Кампанелла» Паганини, получившая особенную популярность в обработках Листа и Бузони, известная «Тарантелла» Россини имеют в основе «уличные», народные песенки. Свообразие мелодии и гармонии в творчестве Грига опирается на традиции норвежского фольклора, творчество Шопена органически впитало мелодико-ритмические особенности польских краковяков, мазурок и других народных песенных и танцевальных форм.

Однако принадлежность к той или иной национальной культуре определяется не формальными признаками личного происхождения художника, а его умением приобщиться к народному искусству и творчески воплотить те национальные черты этого последнего, которые составляют результат длительного накопления в художественном самосознании данного народа.

Не редки случаи, когда высокоодаренный композитор оказывается способным не только обогатить на песенной основе музыкальную культуру своего народа, но и внести ценный

вклад в музыку чужеземной национальности в результате глубокого усвоения ее народного творчества.

Гораздо сложнее обстоит дело, если авторы музыкальных произведений по тем или иным соображениям гнушаются использованием родного музыкального фольклора. Особенно поучителен в этом отношении пример космополитической американской музыки. Предприимчивые англо-саксы, переселяясь за океан, запасались на дорогу шестиствольными револьверами и коммерческой инициативой, но для традиций национального песенного фольклора в их багаже не нашлось места. Обосновавшись на новом континенте и разбогатевав, они стали задумываться и над тем, что казалось им «внешними» аксессуарами культуры, в частности над необходимостью иметь свою национальную музыку. Однако бизнесмены, задающие тон в идеологических вопросах, не вспомнили о песенном творчестве трудового американского народа. С помощью долларов они могли скупить по Европе немало музыкальных знаменитостей, но такими средствами культурным ценностям не сообщается национальная окраска, а остаться при банджо и кабатчине фокстротов было бы чересчур унижительно. Правда, американская музыка может назвать выдающихся певцов американского происхождения — негров Мариани Андерсон и Поля Робсона. Существует и местный американский фольклор, который может быть достойно использован для формирования американской национальной школы в музыке. Но фольклор этот также принадлежит американским неграм — тем самым, которые в поездах и метро размещаются в специальных вагонах, которые подвергаются линчеванию и прогоняются от избирательных урн, которые испытывают все ужасы расовой дискриминации. А между тем негритянские народные мелодии и составляют тот наиболее ценный вклад, с которым современная американская музыка приходит к сокровищнице мирового музыкального искусства.

Нас, русских, природа счастливо одарила не только богатейшими ресурсами материальных ценностей, но и неисчерпаемыми источниками творческой энергии. Русское народное искусство органически развивалось и совершенствовалось в течение многих столетий и уже в своих «безыскусственных», подлинно народных формах достигло столь высокого уровня, что ему могли бы позавидовать многие «национальные» художественные течения, являющиеся рафинированным продуктом профессионального мастерства. Бесконечно разнообразен и богат русский фольклор. Он представлен таким необозримым множеством жанровых разновидностей и отдельных произведений, что научно классифицировать, а тем более полностью включить их в круг своих исследовательских интересов смогут

лишь целые поколения нашей фольклористики. Однако и сейчас русская народная песня живет полной жизнью, да и ее старые фонды не лежат в библиотеках мертвым капиталом. Формирование русской музыки пошло по наиболее плодотворному, исторически неизбежному пути. Оно происходило под непосредственным воздействием песенной культуры русского народа, и если русская музыка добилась за последнее столетие мирового признания ее самобытности и высоких художественных достоинств, то в этом есть и немалый вклад безымянных мастеров русской народной песни. Менее решающим, но все же весьма значительным оказалось влияние фольклора и на русскую литературу. Представители нашей поэтической классики — Пушкин и Лермонтов, Кольцов и Некрасов — и мастера русской классической прозы — А. Островский, Лесков, Горький — многим обязаны народному эпосу, лирике, пословицам и поговоркам, образной выразительности и меткости народного языка. Тем не менее было бы несправедливо утверждать, что с освоением богатств русского фольклора все обстоит благополучно. Здесь наиболее отстающей является область теоретического осмысления. Так, историки и теоретики русской литературы, касаясь народного языка и выразительных средств народной поэзии, нередко применяют к этим последним мало оправданный «негативный» метод, трактующий их в плане отступлений и нарушений литературных норм. Такой подход не может иметь научных оснований, так как хотя между литературой и фольклором имеет место постоянное взаимодействие, но в плане генетическом (за исключением случаев бытования в фольклоре произведений письменной литературы) приоритет обычно остается на стороне фольклора. Народно-поэтическая речь представляет самостоятельную, законченную систему, заслуживающую специального изучения, и неразработанность народной поэтики принадлежит к числу самых вопиющих пробелов нашего литературоведения.

Несколько более посчастливилось, на первый взгляд, частной проблеме русского народного стихосложения. Этому вопросу русская филология XIX—XX вв. посвятила множество работ, которые, правда, не привели к беспорным выводам, но все же наметили ряд конкурирующих между собой теоретических концепций, ознакомление с которыми полезно для современного исследователя. Впрочем, значительная часть существующих теорий русского народного стиха имеет одну общую черту, к которой полностью применимо предостережение Козьмы Прутковка: «удивляйся, но не подражай!» Дух угодливого преклонения перед иноземной культурой, неоднократно игравший роль злого гения в развитии литературоведения, проник и в эту специальную область. Еще не разобравшись в структурных

принципах народного стихосложения, многие теоретики стали усердно хлопотать о «призвании варягов», соглашаясь усмотреть в русской народной метрике подражание поэтическим формам любой иноземной национальности — от древних греков и евреев до немцев, итальянцев, китайцев:

«...«склад» наших простонародных песен принадлежит к самым первобытным изобретениям человечества по части музыки слова и, с одной стороны, тесно связывается с питиею скандинавских скальдов и бярмских баянов, а с другой, со стихосложением древних Евреев и нынешних Китайцев»¹. «Все это еще более подтверждает согласие просодии наших народных песен с просодиею Итальянскою», — говорит С. Шевырев после анализа ритма русской народной песни «Туманно красное солнышко, туманно», в которой он находит «совершенно одиннадцатисложный Итальянский стих»².

По заявлению академика Ф. Е. Корша, «русская народная поэзия знает один стих, который отличается поразительным сходством с анапестическим диметром Греков:

Ах вы, сени мои, сени, сени новые мои...

Также со спондеями, даже во всех стопах:

Овечушки косматушки...»

а стих «Уж как пал туман на сине море» — «оказывается ионическим тетраметром»³.

«Эрудиция» М. Халанского идет еще дальше:

«По своему строю наш былинный размер представляется существенно сходным а) с размером некоторых др.-в.-нем. стихотворных произведений и б) с размером более поздних народных германских эпических песен... В частности, из др.-в.-немецких памятников с былинами по размеру на мой слух сходны оба мерзбургских заговора... существует полное вероятие полагать, что немецким странствующим певцам X—XIV в. принадлежит значительная доля участия в выработке русского былинного размера... Таким образом, и в исследовании русского эпического стиха приходится... «лицом повернуться к варягам»⁴.

¹ «Калевала, финская языческая эпопея». «Биб-ка для чтения», СПб., 1842, т. LV, отд. «Смесь», стр. 60.

² С. Шевырев. О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение. «Телескоп», М., 1831, ч. III, № 12, стр. 480—482.

³ Ф. Корш. Значение темпа в греческой ритмике. «Филолог. обозрение», М., 1893, т. IV, кн. 2, прим. на стр. 159 и 160.

⁴ М. Халанский. Южно-славянские сказания о Кралевиче Марке..., т. III. Варшава, 1895, стр. 791—792.

Из приведенных цитат с полной наглядностью видно, что эти теоретики нередко упускали из виду простое правило житейской мудрости: если человек хочет узнать, на кого он похож, то прежде всего ему следует посмотретья в зеркало. Их не заботило, какими путями и через каких переводчиков могло осуществиться в русском народе учительство иноземцев, да и возможно ли оно вообще в области стихосложения, зависящего от структуры языка гораздо больше, чем от каких бы то ни было посторонних воздействий. Но если система народного стихосложения непосредственно зависит от языка (ибо вне языка она существовать не может), то из этого вытекает ее неподатливость насильственным изменениям.

В гениальном труде И. В. Сталина по вопросам языкознания читаем:

«История отмечает большую устойчивость и колоссальную сопротивляемость языка насильственной ассимиляции. Некоторые историки, вместо того, чтобы объяснить это явление, ограничиваются удивлением. Но для удивления нет здесь каких-либо оснований. Устойчивость языка объясняется устойчивостью его грамматического строя и основного словарного фонда»¹.

Эти указания являются основополагающими и в области теории стихосложения.

Впрочем, версия о заимствованном характере русского народного стиха, очевидно, и не являлась подлинным теоретизированием, а всего лишь проявлением той «безнародности», о которой в отношении дворянской интеллигенции своего времени с горькой иронией писал декабрист А. Бестужев:

«...мы воспитаны иноземцами. Мы всосали с молоком безнародность и удивление только к чужому. Измеряя свои произведения исполинскою мерою чужих Гениев, нам свысока видится своя малость еще меньшею, и это чувство, несогретое народною гордостью, вместо того, чтобы возбудить рвение сотворить то, чего у нас нет, старается унижить даже и то, что есть»².

Строго говоря, теории русского народного стиха, ориентирующиеся на тех или иных «варягов», в силу своей анекдотической нелепости даже не заслуживают серьезного опровержения. Непосредственное знакомство с поэзией русского фольклора подсказывает безошибочный вывод о неповторимой самобытности нашего народного стихосложения. Ритмы

¹ И. Сталин. Относительно марксизма в языкознании. В кн.: И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1951, стр. 26.

² А. Бестужев. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов. «Полярная звезда». Карманная книжка на 1825 год..., изд. А. Бестужевым и К. Рылевым. СПб. б. г. [1825], стр. 2.

русской народной поэзии неисчерпаемо разнообразны, ее выразительные средства ослепительны по своему богатству, а потому первая задача исследователя состоит в том, чтобы восстановить истину, т. е. представить русскую песню в ее подлинном национальном значении и во всем блеске присущего ей высокого поэтического достоинства. Настоящая работа не ставит себе специальных полемических заданий, однако полностью устранившись от полемики все же оказывается невозможным. Критическое рассмотрение литературы вопроса необходимо не только ради сохранения преемственности научной традиции, но и в качестве наиболее наглядного и доступного средства разработки основных теоретических понятий и введения читателя в круг специфических частных проблем русской народной метрики. К тому же обращение наших теоретиков к «варягам» не всегда закреплялось отчетливыми формулировками. Представители тактовой теории народного стиха, которая по существу подчиняет русскую народную песню западноевропейским музыкально-ритмическим схемам в ущерб ее подлинной самобытности, не декларировали во всеуслышание своих антинациональных тенденций. Эти последние выявляются только в результате детального, кропотливого анализа. Таким образом, полемика в ряде случаев выходит из узкотеоретических рамок и соприкасается с основным замыслом настоящего труда, охарактеризованным выше. Пусть это обстоятельство послужит автору в извинение той резкости тона, от которой он не всегда мог, а иногда и не хотел воздержаться. Он полемизирует не столько со своими теоретическими противниками, сколько с теми, кто «старается унижить то, что есть» у нас наиболее заветного и дорогого.

2

Русским фольклором занимаются представители самых разнообразных специальностей: его изучают (или по крайней мере должны изучать) историки и этнографы, музыковеды и лингвисты, а это могло бы послужить немалым облегчением и для литературоведа — историка и теоретика литературы, задачи которого отчасти совпадают с интересами других научных дисциплин в области изучения фольклора. Таким общим вопросом, возникающим перед исследователем народного творчества, к какой бы отрасли гуманитарных знаний ни относилась его работа, является проблема хронологии — одна из самых важных и вместе с тем наиболее трудных проблем нашей фольклористики. Трудность здесь заключается в том, что письменная документация фольклора возникла в сравнительно недавнее время, и даже записи былин всегда в той или иной степени несут некоторый налет современности. А вместе с тем исследователь

не может не сознавать, что, наряду с элементами, возраст которых близок к моменту этнографической записи или несущественно отстает от него, в фольклоре содержится и немало традиционного, восходящего к более отдаленным эпохам, а нередко к глубокой древности. Однако и самые отвлеченные теоретические области гуманитарных наук не могут иметь прочных оснований без исторической ориентировки. История русского фольклора, которая все еще не разработана, представляет важнейший тормоз в развитии русской фольклористики вместо того, чтобы служить надежной опорой для исследователя. Помимо больших реальных затруднений, связанных с проблемой периодизации народного творчества, одним из отрицательных факторов для построения историографии фольклора, несомненно, является разобщенность и несогласованность исследований, предпринимаемых с позиций различных научных дисциплин. Дополняя и корректируя друг друга, они во многих случаях могли бы привести к более конкретным и доказательным выводам. Это относится, в частности, к изучению народного языка, которым лингвисты существенно облегчили бы эстетическую, т. е. собственно литературоведческую, оценку выразительных средств народной поэзии.

Но в специальной области народного стихосложения, вместо взаимопомощи и сотрудничества с музыковедением, которое, так же как и теория литературы, имеет дело с вопросами ритма, наблюдаются даже обратные тенденции. Наличие проблем, подлежащих обоюдному изучению, приводит к неясности в самой их постановке, в результате чего «заинтересованные стороны», сталкиваясь с методологическими затруднениями, привыкают выносить их за пределы своей науки и ожидать решающего слова от «противной стороны». Таким образом, «пограничные инциденты», которые нарушают подлинно добрососедские отношения между теоретиками музыки и стиха по вопросам народной ритмики, также основываются на отсутствии договоренности, а иногда и взаимного интереса. Хотя внешне эти противоречия носят маску великодушного самоограничения, их отрицательное влияние на музыковедческую и литературно-теоретическую разработку народной ритмики остается весьма серьезным. Демаркация «сфер влияния» этих наук представляет насущную задачу исследования народных ритмов, и ее решение не замедлило бы принести самые благотворные результаты.

Необходимо, однако, учитывать, что самое понятие ритма для теоретиков музыки и стиха имеет не вполне тождественное содержание. Современный музыкант подразумевает под термином «ритм» преимущественно общую тектонику музыкального произведения, а за основу его членения принимает прежде

всего смену ладовых моментов. Вследствие этого музыкальная ритмика оказывается тесно связанной с гармонией, но уделяет весьма ограниченное внимание повторяемости простейших группировок сильных и слабых времен, которые в качестве некоей формальной, а нередко и более или менее условной предпосылки музыкальной грамоты принято относить к области метрики. Теоретик стихосложения, напротив, ставит своей первой задачей определить признаки той фонетической упорядоченности (т. е. в конечном счете повторяемости элементарных единиц ритма), которая составляет специфическое отличие стихотворной речи от прозаической. Таким образом, центральная проблема теории стихосложения соответствует скорее не музыкальной ритмике, а метрике, которая является второстепенным, вспомогательным отделом теории музыки.

Надо полагать, однако, что такое несовпадение интересов и устремлений не имеет принципиального значения и до некоторой степени является кажущимся. Музыкальная метрика остается в тени лишь до тех пор, пока ее основы неизблемы и пока она служит (как в европейской музыке последних двух столетий) общей, механически подразумеваемой предпосылкой музыкального мышления. В музыке «неметрической» (если так можно выразиться), к которой по преимуществу относится русская народная песня, проблемы ритмической микроструктуры приобретают первостепенную важность и находят полное соответствие в смежной и тесно с ними связанной сфере народного стихосложения. В то же время и замкнутость теории стиха в узком круге вопросов, связанных с чередованием сильных и слабых моментов стихотворной речи, принадлежит к числу ее органических пороков, которые с особой остротой проявляют себя опять-таки на материале народно-песенного творчества. Как бы ни казалась последовательной с методологической точки зрения разработка в пределах поэтики фольклора самостоятельной главы о народном стихосложении, это последнее тесно связано с фонетической структурой и системой выразительных средств народной речи в целом, а потому его изолированное изучение неизменно приводит к неудовлетворительным результатам. Таким образом, подобно тому как музыкальная ритмика соприкасается с проблемами гармонии, так и словесно-ритмическая организация обнаруживает ее тесное взаимодействие с выразительной значимостью других элементов поэтического языка.

Все эти вопросы — иногда очень элементарные — приходится учитывать и терпеливо обсуждать при исследовании проблем народного стихосложения, ибо трудно найти другой отдел нашей филологической науки, который был бы столь

же запутан и противоречив даже в первоначальных своих определениях. Теоретики XX в., учитывая напев народной песни, договорились до того, что называют народное стихосложение системой «музыкально-ритмической». Если придавать этой формулировке конкретный смысл, то возникает законное сомнение: не останавливается ли компетенция филолога у порога теории народного стихосложения? Такое определение вообще перевернуло бы все наши представления о стихе как о системе фонетического упорядочения речи определенного языка определенной эпохи. Совершенно очевидно, что «музыкально-ритмическая» организация песовместима с этими представлениями, так как фонетическая упорядоченность стихотворной речи представляет систематизацию тех же самых элементов, которые уже содержатся в языке, между тем как признаки музыкального ритма в языке отсутствуют. Разумеется, можно было бы целиком передать народное стихосложение в ведение музыкантов. Однако музыканты интерпретировали бы его только как вокальную музыку, т. е. опять-таки не как стихосложение. Да и что стали бы они делать с другими системами стихосложения, не имеющими в своей основе напева и вовсе чуждыми музыкальной ритмике? Невозможно относить различные стиховые системы то к одной, то к другой науке. Одно из двух: либо народное стихосложение в принципе есть такое же стихосложение, как и всякое другое, и должно изучаться филологическими средствами, либо оно вообще не есть стихосложение, и тогда — зачем вмешиваться? — пусть себе входит, куда ему угодно.

Итак, мы пришли к необходимости устанавливать и выяснять самый предмет нашего исследования. Иными словами, нужно начинать с самого начала. Это не значит, конечно, что многочисленные попытки разобраться в структурных признаках народного стиха, предпринимавшиеся русскими теоретиками XIX в., автоматически выпадают из круга наших интересов. Рассматривая такие попытки, мы ознакомимся с рядом важных частных проблем народного стихосложения и выясним причины того теоретического тупика, который характерен для постановки этого вопроса в русской филологии начала XX столетия. Таким образом, критический обзор литературы предмета составит первую — вводную часть настоящего исследования.

Однако взаимоотношение музыкальных напевов и поэтических текстов русского фольклора, несмотря на внутреннюю противоречивость существующих мнений, принадлежит к числу важнейших частных проблем, которые должны быть разрешены современным теоретиком народного стихосложения. Реальное бытование народной песни или былины осуществляется на практике лишь в такой форме, которая совмещает текст с

напевом, но никогда не использует эти элементы изолированно друг от друга. Именно это обстоятельство порождает тезис о неразрывности народно-песенных напевов и текстов, а поскольку ритм текста трансформируется ритмикой напева, то отсюда возникает и тезис о приоритете музыкального ритма над стихотворным. Если бы вопрос решался так просто, можно было бы успокоиться на выводе, что наши песни представляют собой вокальную музыку, — и только. Но текст любого (а не специально народно-песенного) вокального произведения может быть сам по себе как стихом, так и прозой, причем вокализация не отменяет в нем стихотворного строя и прозу не превращает в стихи. Поэтому следует заранее предположить, что и ритмика и напевов в народных песен останется за пределами собственно речевого ритмического склада и окончательного решения по вопросам народного стихосложения принести не сможет. Также и неразрывность напевов и текстов кажется бесспорной истиной только издали. На самом деле в живом народно-песенном обиходе они, возникнув вместе, в дальнейшем весьма часто отрываются друг от друга и в широких пределах ведут самостоятельное, обособленное существование. Проблема оказывается гораздо более сложной, чем считали теоретики народного стиха, и потому мы особо рассмотрим взаимоотношение напевов и текстов русского фольклора во втором разделе настоящей работы.

Если русское народное стихосложение есть все-таки стихосложение, т. е. его структурные принципы основываются на тех или иных элементах фонетического строя языка, то возникает вопрос о лингвистической базе нашего народного стиха. Такой вопрос особенно актуален для современной филологии, которой предстоит разрешить задачу построения сравнительной метрики. Национальное своеобразие каждой данной стиховой системы, как всякому очевидно, опирается на своеобразие языковых условий, в которых возникла эта система, и потому лингвистический анализ служит необходимой предпосылкой не только для сравнительной метрики в целом, а и для научной постановки изучения отдельных систем стихосложения, трактуемых хотя бы и изолированно, но с учетом их характерных национальных особенностей. Интерес к необычным пропорциям ударяемых и неударяемых слогов, к самой природе ударения, формирующего народно-поэтические ритмы, возник еще в начале XIX в. и породил довольно обширную теоретическую литературу. Однако все эти вопросы дебатировались на материале современной разговорной и литературной речи, а полученные выводы были перенесены без дальнейшей проверки в теорию народного стиха. Между тем народно-поэтический язык обладает своеобразной динамической струк-

турой, резко отличной от современных литературных норм, и потому не удивительно, что подмена лингвистической базы народного стихосложения привела его теоретиков к ошибочным и противоречивым заключениям. Изучение русской народной метрики должно отрываться от фонетического строя и а р о д н о г о ж е языка. Этот последний в качестве п е р в о и с т о ч н и к а народного стихосложения определяет типологию народных ритмов, а вместе с тем дает опору для генетических толкований и необходимой хронологической ориентировки. Исследованию динамических особенностей народно-поэтической речи и их использования в системе народного стиха посвящается третий, заключительный раздел настоящей книги. Таким образом, руководящий замысел предлагаемого труда состоит в раскрытии исторических процессов, формировавших народное стихосложение. Прикладную часть — детальное описание и классификацию стихотворных форм русского фольклора — мы выделяем в особую работу, которую надеемся выполнить в недалеком будущем.

Чтобы придать максимальную ясность дальнейшему изложению, необходимо еще сказать несколько слов об а р г у м е н т а х и доказательствах, составляющих научный аппарат настоящего исследования. Нет нужды закрывать глаза на то, что истоки процессов формообразования народного стиха теряются во мраке отдаленных веков, а многие из фактов, необходимых для исчерпывающего восстановления исторической последовательности этих процессов, безвозвратно утеряны. Материал, которым приходится пользоваться, поневоле фрагментарен, и непрерывная цепь фактических доказательств построена быть не может. В то же время устное бытование традиций народного творчества привело к тому, что последнее не только сохраняет элементы поэтики древнерусского фольклора, но и накапливает многочисленные и разнообразные позднейшие наслоения, совмещаая древнее с новым даже в пределах одного произведения. Эти обстоятельства чрезвычайно затемняют подлинную историческую картину и спутывают критерии хронологических различий. Единственный возможный выход из отмеченных затруднений заключается в детальном микроанализе п ф у н к ц и о н а л ь н о й о ц е н к е каждого из элементов народно-поэтического языка и стиля, составляющих динамическую основу народного стихосложения. Обобщение этих разрозненных данных до уровня законченной концепции формообразования народных ритмов будет всегда до некоторой степени гипотетическим, но не следует думать, что такая гипотеза равнозначна бездоказательности и произволу. Предположительное понимание исторических процессов, формировавших стихосложение русского фольклора, постоянно контролируется

бесчисленным множеством частных фактов, в значительной мере не учтенных при конструировании самой гипотезы. Плодотворность гипотезы является ее косвенным доказательством, быть может, более сильным, чем прямая аргументация. Возможно, что все эти соображения излишни, ибо мировая наука уже насчитывает немало гипотез, полностью оправдавших себя в процессе дальнейшего применения.

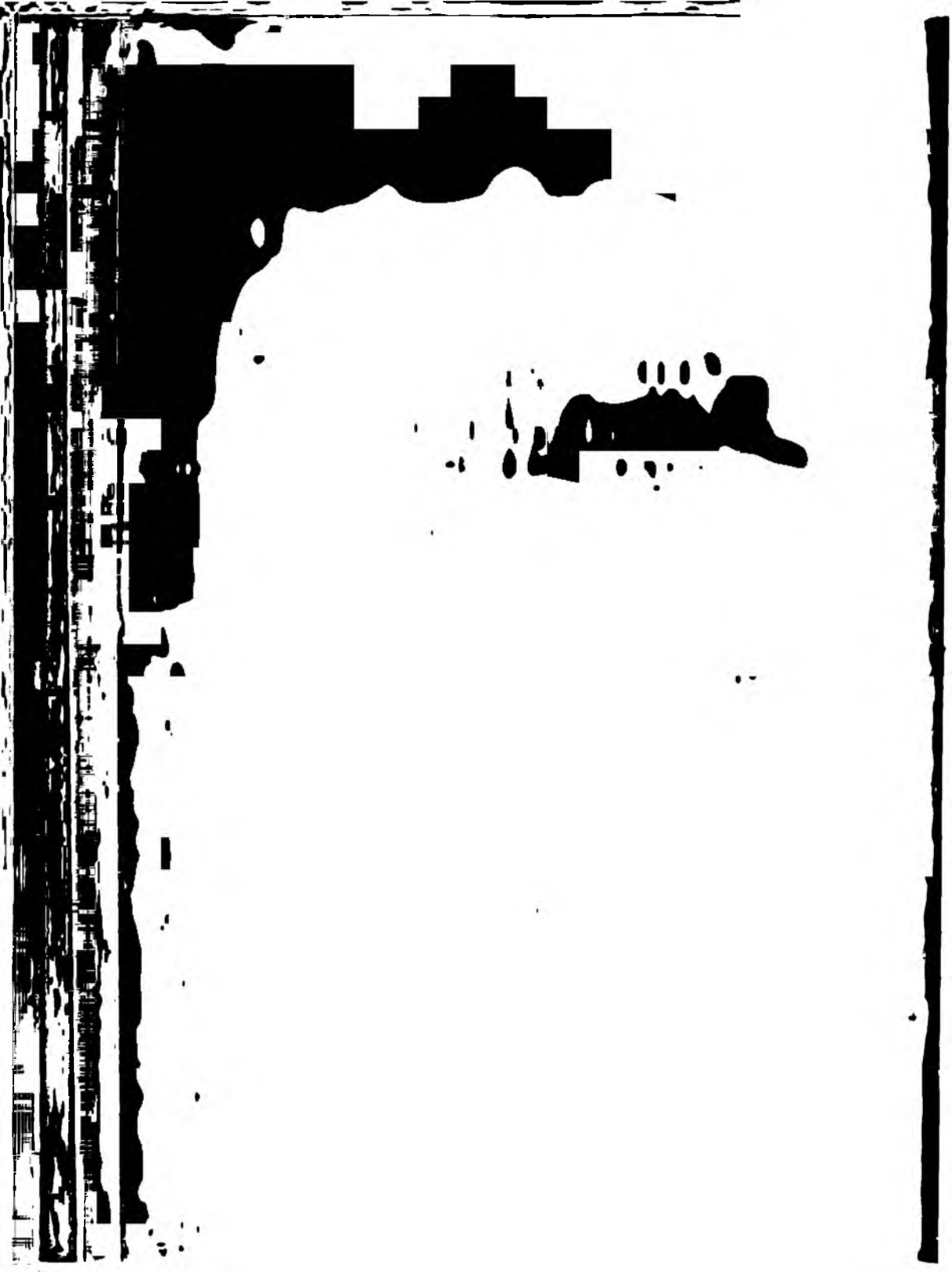
В свете гениальных трудов И. В. Сталина в области языкознания сейчас уже всякому ясно, что единственный путь развития подлинно научного стиховедения заключается в признании тесной зависимости между системой стихосложения и структурными особенностями того языка, на основе которого она формируется. Своеобразие любой стиховой системы общенационального масштаба определяется прежде всего характером соотношения с ее языковой базой. Эти принципиальные положения и послужили руководящими идеями настоящей специальной работы, посвященной проблемам русского народного стихосложения.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

**ИЗУЧЕНИЕ РУССКОГО
НАРОДНОГО СТИХА
В XVIII—XX ВВ.**

(Введение)

*



Г л а в а I

СТОПНЫЕ ТЕОРИИ

Теорию русского народного стихосложения можно с полным основанием считать ровесницей русского стиховедения и даже филологии в целом. Первый опыт анализа ритмики русского народного стиха принадлежит зачинателю русской филологической науки и родоначальнику современного стиховедения В. К. Тредиаковскому. Предприимая реформу существовавшего в литературной практике того времени силлабического стиха, он, естественно, пытался применить понятие стопы, знакомое ему из античной метрики и западноевропейских теорий версификации, к ритмической структуре русского стиха. Силлабический стих, уже переставший удовлетворять его, не укладывался в стопы. Между тем среди русских народных песен без особого труда можно было отыскать такие, которые иногда целиком или, гораздо чаще, с некоторыми отступлениями укладывались в стопы и, таким образом, подтверждали возможность применить к русскому стиху понятия античной метрики. Таковы в общих чертах источники реформы Тредиаковского, настолько естественные и простые, что надо удивляться упорству, с которым и до нашего времени некоторые литературоведы продолжают подыскивать обрусевших иностранцев, которым можно было бы приписать честь реформы русского стихосложения и тем самым свести труд Тредиаковского чуть ли не к плагиату. Нет никаких историко-литературных оснований не верить Тредиаковскому, когда он говорит:

«Пусть отныне перестанут противно думающие думать противно: ибо, поистинне, всю я силу взял сего нового Стихотворения из самых внутренностей свойства нашему Стиху приличного; и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то Поэзия нашего простого Народа к сему меня довела. Даром, что слог ее весьма не красный от неискусства слагающих; но слатчайшее,

приятнейшее и правильнейшее разнообразных ее стоп, нежели иногда греческих и латинских, падение, подало мне не погрешительное руководство к введению в новый мой Эксаметр и Пентаметр оных выше объявленных двосложных то́нических стоп»¹.

Но если на первых порах Тредиаковский стремился найти в народной поэзии лишь точку опоры для реформы литературного стиха, то в одной из своих дальнейших статей («Мнение о начале поэзии и стихов вообще») он предпринимает попытку прямой характеристики признаков русского народного стихосложения. Из рассмотрения народных песен он приходит к выводу, что «древнейшие Стихи наши, бывшие в употреблении у Жрецов наших, состояли Стопами, были без рифм и имели Тóническое количество слогов... Стопы по большей части в них или Хорей. или Хорей с Дактилем, или один Дактиль; также Иамб, или Иамб с Анапестом, или один же Анапест, а по вольности за Хорея и Иамба полагается стопа Пиррихий»².

Далее Тредиаковский приводит примеры народных стихов, которые укладываются в однородные стопы или являются сочетанием различных стоп между собой:

Хорей (ударяемый и неударяемый слог):

Отста/вала /лебедь/ бела/я
Как от /стада/ лебе/дино/ва.

Хорей (ударяемый и неударяемый слог) с дактилем (ударяемый и два неударяемых слога):

У ко/лодезя /у сту/дедова
Доброй /молодец/ сам ко/ня поил,
Красна /девица/ воду/ черпала.

Дактиль (ударяемый и два неударяемых слога):

Ярка не /ярка, ба/ран не ба/ран
Стара о/вечка не/ ярина/чка.

Иамб (неударяемый и ударяемый слог):

Дале/че ох /дале/че во /чистом/ поле
Не трав/ка не /мурав/ка за/шата/лася.

Иамб (неударяемый и ударяемый слог) с анапестом (два неударяемых и ударяемый слог):

Не шуми /мати/ зеле/на дубо/на,
Не мешай /цвести/ лазо/реву цве/ту.

¹ «Новый и краткий способ к сложению Российских стихов... чрез Василья Тредиаковского», СПб., 1735, стр. 24—25.

² «Сочинения и переводы как стихами так и прозою», т. I, СПб., 1752, стр. 170—171.

Анапест (два неударяемых и ударяемый слог):

Ой ты по/люшко по/люшко чи/сто
Пнчево /мне ты по/ле не ро/дило,
Ох ты ро/дило толь/ко Роки/тов куст.

Еще через несколько лет, в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении Российском» Тредиаковский подтверждает свои наблюдения по народному стиху:

«...Количество его слогов было Тоническое, или, что-тож, в одном ударении силами слогов состоящее. Стопы не всякого рода употребляемы были; но особливо господствовали в нем Хорей или Трохей, Иамб и Пиррихий, Дактиль и Анапест. Односложные слова почитались Обицими, то есть, и долгими и короткими. Стихи были у них большие и малые. Наконец, предыдущий Стих не соглашался подобным звоном с последующим Стихом: каждый, один о себе Стихом состоял от Стоп. Словом, Рифм они не имели.

По чем я, спросится, толь прямо сие утверждаю? Неподозрительными, ответвую, и живыми свидетелями. Простонародные наши, и те самые древние Песни, сие точно свойство в Стихосложении своем имеют»¹.

В этих формулировках Тредиаковского мы имеем первую в истории русской литературы попытку разложения народного стиха на стопы, первую «стопную» теорию народного стиха. Так как подобные опыты, как мы увидим, и в дальнейшем повторялись неоднократно, да и в наше время эта точка зрения едва ли не найдет сторонников, необходимо уделить несколько слов критике теории стоп в применении к фольклорному стиху.

Согласно этой теории, литературный тонико-силлабический (или, согласно обычной терминологии — силлаботонический) стих XVIII и XIX вв. (начиная с Тредиаковского) строится из стоп однородных, причем в двусложных стопах (хорей и ямб) допускается применение вспомогательной стопы «пиррихий», которая состоит из двух неударяемых слогов. Примеры народных стихов, построенных из таких же однородных стоп, приведены Тредиаковским (см. примеры 1, 3, 4, 6). Но необходимо заметить, что целая песня, построенная из однородных стоп (как это всегда бывает в «литературном» стихе), — явление сравнительно редкое. Обыкновенно однородную стопу можно проследить в лучшем случае на протяжении двух-трех стихов, после чего она нарушается, или, как сказал бы сторонник «стопной» теории, вступает в сочетания с другими стопами. Итак, основным типом

¹ «Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие», СПб., 1755, июнь, стр. 470.

для народного стиха является смешение разнородных стоп. И говорить здесь приходится не о таком смешении, образцы которого приводит Третьяковский, когда хорей сочетается только с дактилем, а ямб только с анапестом и для каждой стопы можно указать строго определенное место. При «стопном» анализе народного стиха приходится пользоваться всем наличным арсеналом стоп, основных и вспомогательных, и закономерности в их размещении кратковременны и случайны. Но чем же тогда отличается народный стих от прозы? Мы знаем несколько аналогичных и столь же «успешных» опытов применения разнородных стоп к прозе, в результате которых проза «превращалась» в стихи. Такой эксперимент легко удастся на любом материале. Возьмем последнюю фразу: «Такой эксперимент легко удастся на любом материале». Вся она состоит из «сочетания разнородных стоп»: ямб, пиррихий, ямб, ямб, анапест, пиррихий, ямб, пиррихий, амфибрахий. Но из того, что комбинации слогов, составляющих фразу, можно назвать теми или иными «стопными» терминами, ровно ничего не следует, так как ритм образуется (если уж пользоваться понятием стопы) не наличием каких-либо стоп в произвольной последовательности, а повторяемостью стоп. Поэтому и теорию народного стиха, построенную на сочетании разнородных стоп, приходится признать несостоятельной.

Цитированные выше замечания Третьяковского исчерпывают теоретические сведения, которыми обладал XVIII век по отношению к русскому народному стиху. Возможно, что эти замечания, в частности первый и потому наиболее заметный из приводимых Третьяковским примеров («Отставала лебедь белая»), и являются первоисточником возникшей с конца XVIII в. (Сумароков, Карамзин, Херасков и др.) условной традиции литературного воспроизведения «русского размера» при помощи четырехстопного хорей с дактилическим окончанием:

Не хочу с поэтом Греции
звучным гласом Каллиописым
петь вражды Агамемноновой
с храбрым правнуком Юпитера...¹

Карамзин, в примечании к «Илье Муромцу» (1794), прямо заявляет: «В рассуждении меры скажу, что она совершенно русская. Почти все наши старинные песни сочинены такими стихами». В «Бахариане» Хераскова (1803), продолжающей

¹ Сочинения Карамзина, изд. Акад. Наук, т. I, II, 1917, стр. 11.

метрическую традицию «Ильи Муромца», богиня Фантазия следующим образом напутствует поэта:

Услаждай, рисуи, выписывай.
Древним пой стопосложением,
Коим пели в веки прежние
Трубадуры царства Русского.

Однако документация подлинной народности подобных метрических опытов двумя стихами из рассуждения Тредиаковского была, разумеется, недостаточной, и это обстоятельство вскоре начало выявляться. Теоретики начала XIX в., унаследовав стопную теорию, прибегают к аналогичным определениям народного стиха: «песни сочинены тоническою стопосложною просодиею из Дактилей и Анапестов, смешанных иногда с Ямбами и Хореями», — отмечает Е. Болховитинов в своей статье «О славянорусских лириках», написанной для Державина¹. И все же некоторые литературоведы не могут скрыть свое смущение перед разнообразием народного стиха, ломающего стопные рамки. Так, разбирая вопросы народного «стопосложения» по сборнику «Древние русские стихотворения» (Кириши Данилова), Н. Грамматин жалуется: «Особливо большое затруднение в чтении их делает множество различных мер, употребленных им. Едва слух успеет привыкнуть к одной из них, как другая тотчас его поражает; и чтоб узнать какой меры стих, должно каждой мерять»².

Стопные критерии оценки народного стиха приводят теоретиков к декларированию его неопределенности. В своем предисловии ко второму изданию того же сборника Кириши Данилова³ его редактор К. Калайдович кратко отмечает: «Какова его мера стихов? — Большею частию неопределенная, тоническая, с окончанием каждого стиха дактилем или трибрахием» (стр. XXIX).

Аналогичные высказывания о «Древних российских стихотворениях» встречаются и в дальнейшем: «Размер, или стопосложение сих стихотворений неопределенное, однакоже не силлабическое и не тоническое»⁴. «Мера стихов большею частию неопределенная, тоническая»⁵.

Квалификация народной системы стихосложения как «неопределенной, тонической» представляет собой формулировку

¹ Цит. по Соч. Державина с объяснит. прим. Я. Грота, изд. Акад. Наук, т. VII, СПб., 1872, стр. 617.

² «Рассуждение о древней русской словесности», М., 1809, стр. 25. М., 1818.

³ М., 1818.

⁴ «Взгляд на состояние Российской словесности...», «Труды Вольного общества любителей рос. словесности [на обложке: «Соревнователь просвещения и благотворения»], СПб., 1823, ч. XXII, стр. 252.

⁵ «Краткое начертание истории русской литературы, сост. В. Аскольским», Киев, 1846, стр. 46.

в достаточной мере осторожную и уклончивую. А между тем даже и при ее помощи «стопослагатели» первой половины XIX в. не могли достигнуть единства мнений. Наряду с «неопределенно-топической» существует также «неопределенно-силлабическая» версия русской народной метрики: «Старишными или просто-народными называются те [песни], которые давно уже (начало их можно положить с XVI столетия) сочинены старым складом или размером в числе слогов состоящим и которые ныне по большей части между простым народом употребляются; многие из них не имеют даже в стихах определенного числа слогов, почему недостаток или излишество в оных, в сравнении одной строки с другою, скрадывается голосом»¹.

Не лишено интереса, что к этому определению примкнул и Белинский, писавший о «Древних российских стихотворениях» Кириши Данилова, которые он называл «поэмами в сказочном роде»: «... в поэмах метр хотя и силлабический, и притом не всегда правильный, составляет их необходимую принадлежность»².

Еще примечательнее, что «неопределенно-силлабической» версии даже удалось перешагнуть порог XX в.: «Размер былин и безыскусственных народных песен часто берется для подражания современными поэтами. Он представляет по характеру размер с и л л а б и ч е с к и й, которым писали русские поэты до Ломоносова... В былинах нет рифмы, и количество слогов не выдержано»³.

Конечно, эта «боковая», силлабическая линия стопной теории народного стиха была еще более несостоятельной, чем основная, и никаких научных последствий не имела. Гораздо более значительной представляется попытка усовершенствования и, в частности, приспособления самого перечня стоп к нуждам метрического анализа народных песен. Так, Д. Самсонов ввел специально для народного стихосложения две новые стопы, которые отличались от уже существовавших большим числом неударяемых слогов, группирующихся около ударения: «В старинных песнях встречаются две стопы, о коих мы еще не говорили, именно: одна, которую я назову с у г у б ы м а м ф и б р а х и е м, потому что она имеет по два низких слога с обеих сторон высокого; и другая: п е о и н е р в ы й (удерживая Греческое название), в коей за высоким слогом следуют три низкие»⁴.

¹ «Словарь древней и новой поэзии, сост. Н. Остолоповым», ч. II, СПб., 1821, стр. 451.

² Полн. собр. соч. В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова, т. VI, СПб., 1903, стр. 383.

³ Н. Абрамов. Искусство писать стихи. СПб., 1910, стр. 19.

⁴ Д. Самсонов. Краткое рассуждение о русском стихосложении. «Вестник Европы». М., 1817, ч. XCIV, № 15—16, август, стр. 250—251.

Нововведение Д. Самсонова было весьма своевременным, если не запоздалым. Изобретенный им «сугубый» (или двойной) амфибрахий был использован еще в 1794 г. незаурядным любителем и знатоком народной песни — Н. А. Львовым, который во вступлении к своей «богатырской песне» «Добрыня» доказывал друзьям возможность «написать целую русскую эпопею в совершенно русском вкусе»:

О темна, темна ночь осенняя!
Не видать в небе ни одной звезды,
На сырой земле ни тропиночки;
Как хребет горы, тихо лес стоит,
И ничто в лесу не шалохнется; ... и т. д.¹

Опыт Львова не получили, однако, точного теоретического определения как со стороны автора, так и дальнейших исследователей литературы. А. Шишков, столкнувшись с примером двойного амфибрахия в народной песне, проявляет полное недоумение:

«Лежит убит добрый молодец,
Разметав свои руки белые,
Растрепав свои кудри черные,
Из ребр его проросла трава,
Ясны очи песком засыпались.
.....

И что всего страннее: в стихах сих стопонадение смешено, нет никакой меры, но они так хороши, что я бы никак не покусился сделать в них некоторые перемены, для соблюдения меры, опасаясь, что испорчу их силу...»².

Впрочем, даже и в усовершенствованном виде стопная теория не разрешала проблемы народного стиха, и некоторые из ее сторонников признавали это. В заключение своего экскурса в область народного стихосложения Д. Самсонов меланхолически замечает: «Если бы мы истинно старинные стихотворения вздумали измерять от начала до конца по стопам, то часто были бы в крайнем недоумении, к какому роду стихов их должно причислить; ибо нет ни одной старинной песни, тем менее сказки, в которой бы все стихи состояли из равного числа слогов и имели на определенных местах ударения».

И далее: «Кроме песенных стихов употреблялись в старину еще сказочные [т. е. былинные. — М. Ш.]. Кто бы вздумал искать правил для них, тот потерял бы понапрасну время. В них только наблюдали, и то не всегда, равночисленность ударений

¹ Опубликовано после смерти Н. А. Львова в журн. «Друг просвещения», М., 1804, ч. III, № IX, стр. 194—195.

² А. Ш и ш к о в. Разговоры о словесности. СПб., 1811, стр. 111.

и одинаковость окончания... Некоторые сожалели (о чем иногда люди не жалеют?), что и сии стихи вышли из употребления»¹.

Таким образом, в некоторых случаях недовольство стопо-слагательными приемами анализа песенного и в особенности былинного стиха перерастало в предубеждение против самого стиха былины. Повидимому, нечто аналогичное содержится в замечании Державина по поводу «Древних российских стихотворений» Кириши Данилова: «... в них нет почти поэзии, ни разнообразия в картинах, ни в стопосложении, кроме весьма немногих»².

Другие теоретики пытались оправдать расхождение между реальным ритмом народной поэзии и стопными схемами плохой сохранностью текстов:

«Он ударит коня
По крутым по бедрам,
Как по твердым горам.

Вы видите здесь чистые двустопные анапесты. Впрочем ежели где в других местах стопопадение и мера нарушены, то сие произошло может быть от ошибок переписчиков или перескакиков; а поправить сии ошибки весьма трудно; ибо поправки или приделки в древних стихотворениях, равно как и в древних истуканах и картинах, часто бывают так видны, как на старом платье новые заплаты»³.

Такие же соображения мы находим у известного фольклориста Н. Цертелева — наиболее последовательного защитника стопной теории народного стиха в первой половине XIX в.: «Нашед картину Рафаэля, обезображенную невежеством и временем, но сохранившую некоторые части, показывающие превосходство искусства и таланта, откажете ли Художнику в его достоинстве? Конечно нет: вы припишете погрешности поправщикам, а изменение красок едкости времени. Почему же не судить таким образом и о русских песнях?»⁴.

Эти соображения, вообще говоря, не отличаются новизной. Из них, несомненно, исходил еще В. Ф. Трутовский — один из первых издателей сборников народных песен вместе с напевами⁵. Как заявляет в «предупреждении» сам Трутовский, он

¹ Д. Самсонов. Краткое рассуждение о русском стихосложении. «Вестник Европы», М., 1817, ч. XCIV, № 15—16, стр. 250 и 252.

² Г. Р. Державин. Рассуждение о лирической поэзии или оде. Цит. по Соч. Державина с объяснит. прим. Я. Грота, изд. Акад. Наук, т. VII, СПб., 1872, стр. 607.

³ А. Шишков. Разговоры о словесности, СПб., 1811, стр. 140.

⁴ Кн. Цертелев. О стихосложении старинных русских песен. «Сын отечества». СПб., 1820, ч. 63, № XXVII, стр. 4—5.

⁵ «Собрание русских простых песен с нотами», СПб., 1782.

«во всякой почти песне находил в речах великую несправность и принужден был в некоторых местах прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты». Однако простодушную наивность Трутовского было бы неправильно приписывать и Цертелеву. Последний прежде всего был серьезным фольклористом, заслужившим почетное место в истории русской этнографии. Важно учесть также, что его высказывания в пользу стопной теории народного стиха возникли после появления замечательного исследования Востокова о народном стихосложении и в значительной мере вопреки ему. Любопытная полемика Цертелева с Востоковым будет рассмотрена нами в связи с разбором востокской теории. Здесь необходимо отметить, что Цертелев (как отчасти и Самсонов) усматривает в основе русского народного стиха четырехсложную стопу: «Стихосложение Малороссийских и Русских песен весьма разнообразно, приятно для слуха и сходно между собою. Оно основано большею частью на пеонах»¹. В остальном взгляды Цертелева совпадают с Третьяковским. В своих определениях он пользуется, наравне со всеми простыми стопами, «смещением разного рода стоп» и в направлении комбинирования стоп заходит дальше Третьяковского². Однако под влиянием востокской теории Цертелеву становится все труднее вербовать сторонников стопной теории. Правда, несколько позднее (22 августа 1833 г.) Кюхельбекер отмечает в своем дневнике: «Замечания Цертелева на Востокова: «Опыт о русском стихосложении» очень умны и доказывают, что рецензент человек мыслящий; — но едва ли справедливо, что в старинных русских стихотворениях существуют настоящие стопы; по крайней мере весьма сомневаюсь, чтоб не только легкие, но и тщательные поправки могли восстановить в сказках Кириши Данилова стопосложение, — искаженное будто бы изустным преданием. Впрочем попытка не шутка, а спрос не беда»³.

Но и в самую пору публикации своих статей Цертелев встречал подчас полемические отклики своих читателей. Так, издатель известного трехтомного словаря по теории поэзии Н. Ф. Остолопов обратился к нему с требованием представить «хотя одну песню, в которой от начала до конца выдержана принятая гармония». Цертелев как бы перевыполняет пожелание Остолопова и приводит не одну, а целых пять песен, но при этом во всех вынужден делать исправления стихов, которые «не имели

¹ Кн. Цертелев. О народных стихотворениях. «Вестник Европы», М., 1827, ч. 153, № 12, июнь, стр. 276.

² Ср.: Кн. Цертелев. Замечания на вторую часть Опыта г. Востокова о Русском стихосложении. «Сын отечества», СПб., 1818, ч. 49. № XLIV, стр. 250, прим.

³ Дневник В. К. Кюхельбекера. «Прибой», [Л.], 1929, стр. 130.

надлежащей гармонии». Вдобавок оказывается, что эти пять песен представляют нечто исключительное. Цертелев вынужден признать, что «конечно, не многие песни сохранились столь счастливо; но находя развалины Афин, усомнимся ли в великолепии сего города потому только, что ни одно здание совершенно не уцелело? — Рассматривая памятники слова, исследователь прежде всего обязан, так сказать, очистить их в горпиле критики...»¹

Следующим хронологическим этапом стошной теории народного стиха является «Опыт о народном русском стихосложении»², принадлежащий перу Д. Дубенского, который приобрел известность в нашем литературоведении своими примечаниями на «Слово о полку Игореве». Характерным для взглядов Дубенского является некоторый эклектизм, который и после него нередко проявлялся в вопросах русской народной метрики, постепенно нарастая вплоть до нашего времени. Так, вопреки своим стошным воззрениям, Дубенский сочувственно, хотя и не без путаницы, излагает в своей книге теорию Востокова (стр. 53—54), а непосредственно вслед за тем перечисляет излюбленные стопы народного стиха, список которых им снова значительно пополнен, главным образом по линии «смещения» стоп. В перечне Дубенского мы находим: пеон, особенно 2-й и 3-й, анапестопиррихий (соответствующий, повидимому, «сугубому амфибрахию» Д. Самсонова), анапестотрибрахий, четвертый пеон с пиррихием (стр. 55). Примечательно, что все эти стопы продолжают тенденцию к расширению числа неударяемых слогов в народной стопе, которая наметилась еще в работах Самсонова и Цертелева. Для Дубенского «анапест, амфибрахий и ямб суть как бы изменение или сокращение тех же стоп» (стр. 55), а не основные стопы народного стиха, как было для Тредиаковского. В конечном счете автор сводит размеры наших народных песен к двум «главным родам»: а) анапестические чистые и смешанные, каковы: пеонические, амфибрахические, или б) дактилохорейческие (стр. 56).

Любопытна, хотя и не совсем последовательна попытка Дубенского оправдать смещение стоп русской народной поэзии при помощи изохронизма тактов песенных напевов:

«Народ, следуя такту господствующей стопы, положим многосложной, пел смешанные с ними немногосложные стопы подобно первым, т. е. протягал и сокращал слоги и не путался. Вот почему можно найти в народных наших песнях спондеи, естественно вытекающие из системы песельного размера. Поставя два слога односложных, ямб или хорей, там где следовало

¹ Кн. Цертелев. О стихосложении старинных Русских песен. [Письмо к Н. Ф. Остолопову]. «Сын отечества», СПб., 1820, ч. 63, № XXVII, стр. 4 и 7—13.

² М., 1828.

стоять пео́ну или анапестопиррихию, наши слагатели песен чрез то как бы показывали певцу, или читателю, что в произношении должны они уравнивать количеством сии двусложные стопы с трехсложными и другими многосложными стопами» (стр. 51).

Возрождение во второй половине XIX в. притупившегося было интереса к народному стиху не привело к каким-либо принципиальным изменениям основных формулировок стопной теории. В статье Н. Квашпина-Самарина «Русские былины в историко-географическом отношении»¹ мы встречаем беглое замечание, что «древний русский стих был, вероятно, как и у всех славян, пятистопный хорей» (стр. 244). Однако никакого обоснования этого заявления автор не дает.

Наиболее заметным событием в истории стопных определений народного стиха явилась для второй половины XIX столетия статья крупнейшего собирателя былин А. Ф. Гильфердинга «Олонецкая губерния и ее народные рассоды», появившаяся впервые в 1872 г. в «Вестнике Европы» (кн. 3), а затем последовательно печатавшаяся во всех изданиях «Онежских былин». Гильфердинг уделяет значительное внимание структуре былинного стиха. Его изложение отчасти носит полемический характер, что и естественно, поскольку симпатии теоретиков к этому времени стали решительно склоняться в пользу восточковской теории.

Гильфердинг начинает свою статью следующим декларативным заявлением: «Что правильное тоническое стопосложение составляет коренное, нормальное свойство русской народной былины; что неправильность в стихотворном размере есть признак порчи, а совершенное отсутствие размера — дальнейшая степень такой порчи, это не требует доказательств для каждого, кто либо послушает наших сказителей, либо потрудится прочесть былины, записанные с их шапева»².

В эпическом стихе Гильфердинг различает три основных размера: 1) хорей с дактилем, 2) чистый хорей, 3) анапест. Однако преобладающим автор считает чистый хорей и предлагает называть его обыкновенным эпическим размером (стр. 42).

«Число стоп неопределенно, так что стих является разным. Растяжимость при правильном тоническом размере составляет отличительное свойство русского эпического стиха. Но при этом следует иметь в виду, что у хороших певцов растяжимость стиха бывает весьма умеренная. Решительное преобладание принадлежит стиху 5-ти и 6-ти-стопному» (стр. 42).

¹ Журн. «Беседа», М., 1871, кн. V.

² Ит. по «Онеж. былинам», изд. 2-е, т. I, СПб., 1894, стр. 41.

«... большинство наших сказителей позволяет себе в хорическом стихе две вольности, которые, впрочем, мало заметны при пении былины: именно, в начале стиха они изредка допускают приставку или недостачу одного слога, так как хорей превращается в ямб, а в середине иногда вместо хорей употребляют дактиль; но как при этом два краткие слога дактиля сливаются в произношении, то хорейский каданс от того не теряется» (стр. 45—46).

«Второй размер в былинах можно назвать и г р и в ы м... Размер этот отличается тем, что хорейские стопы перемешаны с дактилическими, которые при том не скрадываются, как в чисто-эпическом размере, а выговариваются весьма явственно. Надобно заметить, что никогда былина не складывается целиком из таких стихов, — что было бы через-чур утомительно для слуха, — а они перемешиваются с чистыми хорейскими стихами» (стр. 49).

«У некоторых сказителей мы находим особенный вариант дактилического размера, состоящий в том, что последняя стопа удлиняется и стих кончается не дактилем, а четырех- или пяти-сложною стопою с небольшим повышением голоса на последнем слоге. Это придает еще большую легкость размеру; но такие стихи никогда не допускаются иначе, как в перемежку с обыкновенными» (стр. 50).

«Третий размер, а п а п е с т и ч е с к и й, отличается тем, что вся тяжесть стиха падает на последнем слоге, другое на третьем или четвертом слоге с конца, а у одного сказителя (Висарионова) слышалось иногда два ударения на двух последних слогах рядом, и при этом на последнем более протяжное, так что стих выходит какой-то особенно медленный и грузный. Анапестический размер соответствует тому, что г. Рыбников называет «торжественным» напевом, и встречается в весьма немногих былинах» (стр. 51).

Перечислив еще несколько второстепенных вариаций былинного стиха, Гильфердинг возвращается к своему основному тезису: «Я вынес полное убеждение, что тоническое стопосложение в русском стихе не есть изобретение Ломоносова, а есть изобретение самого русского народа, его коренное достояние» (стр. 60).

Таким образом, мы видим, что второй из эпических размеров Гильфердинга не самостоятелен, а лишь примешивается к хорейскому некоторыми сказителями. Третий размер принадлежит к числу метрических раритетов. Итак, по Гильфердингу, основной былинный размер, как он и сам подчеркивал, является хорическим. Это определение, будучи понимаемо прямолинейно, в устах такого знатока былин могло бы вызвать лишь чувство недоумения. Однако на самом деле тут необходимо сделать по-

правку на неточность существующей терминологии русского стиховедения. Это неопровержимо доказывается следующим примечанием Гильфердинга к былине «Дунай» из репертуара Т. Г. Рябинина:

«Эта былина, как она записана при первой встрече собирателя с Рябининым в Кизжах и здесь напечатана, представляет размер, который можно назвать дактилическим. В Петербурге Рябинин пел ее несколько иначе, растягивая стихи и придавая им, посредством вставочных частиц и удлинения некоторых слов [подчеркнуто нами.— *М. Ш.*], обыкновенный размер других былин — размер хорейский. На вопрос о причине этого Рябинин отвечал, что от утомления он не может попасть на настоящий «голос» этой быliny, который для него теперь стал слишком труден, и потому переменял ее склад на более легкий»¹.

Но совершенно очевидно, что для превращения дактилического размера в хорей необходимо не растягивать и удлинять стих, а сокращать его, так как дактиль (по схеме) содержит два неударяемых слога, а хорей — всего лишь один. Следовательно, Гильфердинг имеет в виду не схематический хорей из учебников стихосложения, а известный ему из литературных образцов хорей с пиррихиями, т. е. пропусками ударений. Но последовательное пиррихирование хорей превращает его из двусложного в четырехсложный размер (пеон), в который дактиль действительно может быть переработан лишь при помощи вставочных частиц, удлинения слов и тому подобных средств, служащих растяжению междуударных промежутков стиха. Таким образом, мнение Гильфердинга совпадает в вопросе о былинной ритмике не с Квашниным-Самариным, а скорее с Цертелевым, находившим в народном стихосложении пеоны.

Приведенного выше весьма важного уточнения сущности взглядов Гильфердинга на народное стихосложение не было в распоряжении его современников. Несмотря на это, крупный авторитет Гильфердинга как этнографа-собиравателя завербовал сторонников даже и для высказанных им прямых, несколько упрощенных формулировок стопной теории. Так, некий «Словесник» в обширном предисловии к публикации своего перевода «Слова о полку Игореве» пытался защитить определения Гильфердинга, лишь дополнив его перечень стоп «двойным амфибрахией». Значительный интерес представляет критика «Словесника», направленная против «логического ударения» (она будет рассмотрена нами в следующей главе). Основной положительный тезис «Словесника» заключается в том, что «тонический

¹ «Онеж. былины», изд. 2-е, т. II, СПб., 1896, стр. 100.

размер стихов, т. е. основанный на правильной смене грамматических ударений, есть неотъемлемое свойство русского языка, русских народных песен»¹.

Однако едва ли не центральной фигурой среди апологетов стопного истолкования народного стиха является для второй половины XIX в. П. Д. Голохвастов. Место, занимаемое Голохвастовым среди других теоретиков русского народного стихосложения, очень своеобразно. С одной стороны, он частично примыкает к последователям восточковской теории, с другой — отдельные его формулировки, очевидно, воздействовали на учение Потебни о «синтаксической стопе». Поэтому нам еще придется уделить Голохвастову немало внимания в ближайших двух главах. Но и «стопные» симпатии Голохвастова несколько завуалированы его резкими замечаниями по адресу «окрошки» стопомерного литературного стиха. Тем не менее Голохвастов подводит стихобразующие ударения народного стихосложения под строго определенную схему:

«Создавая схему, народ прежде всего определяет в ней места этому большому ударению; напр. из 13-ти мест былинной схемы места 3-е, 7-е и 11-е, иначе сказать: 3-е с начала, 3-е с конца и срединное изо всех

Не хочу служить северному тебе царю.
Едины ведь все у бога люди созданы.

По этим ударениям отбиваются стопы русского стиха»².

Таким образом, периодичность ударений былинной ритмики, по Голохвастову, оказывается четырехсложной, т. е. пеонической, так как ударения в его схеме (3—7—11-й слоги) разделены группами из трех неударяемых слогов. Трудно сказать, имело ли здесь место прямое заимствование, но все же совпадение Голохвастова с Цертелевым заслуживает быть отмеченным. Вместе с тем стопная концепция Голохвастова существенно отличается от предшествующих. Он принимает за основу народной ритмики не обычные «грамматические», т. е. словесные, ударения, которые оказались бы слишком дробными для четырехсложной схемы, а ударения л о г и ч е с к и е (или, по терминологии автора, смысловые), вокруг которых происходит объединение второстепенных ударений. Эту часть своей теории Голохвастов заимствует у Востокова и его продолжателей, а потому ее рассмотрение мы отложим до следующей

¹ С л о в е с н и к. Песнь о походе Игоря [сына Святославова, внук] Олегава]. «Истор. библиотека», СПб., 1897, № 11, ноябрь [раздел 3]. см. Предисловие, стр. 5.

² П. Д. Г о л о х в а с т о в. Законы стиха русского народного и нашего литературного. «Русский вестник», М., 1881, декабрь, стр. 795—837; цит. по отдельному изд., СПб., 1883, стр. 45—46.

главы. Но важно отметить, что Голохвастов, кажется, первый обратил внимание на своеобразии форм народной акцентовки. До него нередко можно встретить разметки народных стихов по привычным нормам современного литературного и разговорного языка. Так, например, даже у такого знатока, как В. Ф. Одоевский, мы находим следующую «скандовку»:

Во чистом поле на добром коне

вместо правильной, соответствующей схеме «сугубого амфибрахия»:

Во чистом поле на добром коне¹.

Голохвастов видит «большое достоинство» сборника былин Гильфердинга в том, что последний «чего»... почти не делывали прежние собиратели — внимательно слушивал и бережно отмечал все, или по крайней мере очень многие необычные ударения в словах; ударения не какие-нибудь областные, местные — это бы нам не важно, — а нет, явно произвольные ударения авторские, изменяемые, очевидно, стиха ради².

«Где прежде, не ведая и не видя никаких особых ударений и произнося — само-де собой разумеется — все слова по обыкновенному, мы как раз нарушили бы стих, да еще и дважды и трижды, и вычитали бы:

А-й то не *люб*о мне *местеч*ко *под*ле тебя.

Да под *дорог*им под *зел*еным под *стам*етом

совершенную прозу; теперь, по выставленным знакам, мы наглядно узнаем, как автор-народ велит произносить эти, таким образом вполне гармонические и, следовательно можно предполагать, совершенно верные русские стихи:

А-й то не-люб^о мне местечко под-ли^и тебя.

(В был. Рябинина о Добрыне и Казаринове).

Да под *дорог*им под *зел*еным под *стам*етом

(В был. Поромского о Чуриле)³.

Замечания Голохвастова о подлинных (или, по его терминологии, «авторских») ударениях русской народной поэзии рецензент книги Голохвастова Ф. Истомин встречает чрезвычайно недоверчиво и подчеркивает, что ударения, принимаемые Голохвастовым, не всегда соответствуют разметкам собрания Гильфердинга. Истомин полемизирует:

¹ [В. Ф. О д о е в с к и й]. Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами. В кн.: «Груды Первого археол. съезда в Москве 1869», т. II, М., 1871, вклейка после стр. 488, табл. 2.

² Указ. соч., стр. 7.

³ Там же, стр. 12.

«Гут остается предположить что-нибудь одно: или Гильфердинг дает верные справки, и закон г. Голохвастова далеко не всегда соблюдается, или же учение г. Голохвастова действительно закон, и Гильфердинговы справки не те справки, о каких нам только что говорил автор; но тогда едва ли нужно было на этом так настаивать и, главное, опираться на них в тех случаях, когда они под этот закон подходят. Что касается до нас, то, вполне соглашаясь с мнением автора об упомянутом достоинстве сборника Гильфердинга, мы склонны скорее допустить первое из указанных предположений, тем более, что и сам г. Голохвастов, кажется, не всегда видит соблюдение своего закона, на что указывает, между прочим, пример, приведенный им для подкрепления важности авторского ударения, как указателя правильного чтения стиха; на стр. 11 читаем:

А от *мѣньшого* ему *князю* ответа нет.

Здесь князю отмечено ударением; стих 13-ти-сложный; по учению г. Голохвастова, это очевидно срединное смысловое ударение и должно непременно падать на 7-й слог: по счету же оказывается на 9-м¹.

Возражения Истомина кажутся на первый взгляд убийственными для Голохвастова. Тем не менее в этом вопросе все-таки прав Голохвастов, а не его оппонент. Дело в том, что Гильфердинг, как указывалось и самим Голохвастовым, отмечал в своих записях не все ударения, а только необычные, и притом пользовался для этого лишь одним значком, т. е. не стремился фиксировать различия в силе ударений. Поэтому в его сборнике очень часто отмечаются слабые ударения (составляющие своего рода акцентные обертоны), тогда как ближайшее к ним сильное ударение остается неотмеченным. В сочетании «ему князю» сильное ударение и падает на слово «ему», но оно не помечено Гильфердингом вследствие его общности. Ударение на последнем слоге слова «князю» является чрезвычайно слабым, однако в качестве необычного оно привлекло внимание собирателя. Происхождение такого рода слабых и неправильных ударений Ф. Е. Корш справедливо объяснял явлением энклизы:

«Не перенос прозаического ударения ради стиха, а энклиза трохаического или дактилического слова после сильного ритмического (и прозаического) ударения, как «рѣд-племѣя», «ретивѡ сердце», «белыѣ руки», «резвыѣ погы», «крутуѣ гору», «золѡт перстень», «В долину сабля семи четвѣртей» и т. п.»²

¹ Ф. И с т о м и н. [Рец. на] Законы стиха... П. Д. Голохвастова. «Журн. мин. нар. проsv.», СПб., 1885, апрель, стр. 347—348.

² П. К. С и м о н и. Повесть о Горе и Злочастии... с приложением чтения «Повести...» акад. Ф. Е. Корша. СПб., 1907 (Сб. Отдел. рус. яз. и слов. Акад. Наук, т. LXXXIII, № 1), прим. на стр. 51.

Таким образом, приводимый Истоминим пример вызван просто опиской Голохвастова, который точно воспроизвел текст Гильфердинга, позабыв перенести ударение (как это требуется по его схеме) на слово «ему».

А от меньшего ему князю ответа нет.

Итак, в вопросе о размещении ударений истина на стороне Голохвастова, и противоречий между его толкованием и записями Гильфердинга по существу нет никаких. Это, конечно, не значит, что Голохвастовым найдено правильное решение проблемы русской народно-поэтической ритмики. Схема, которую он считает «законом», как и всякая иная стопная схема, подвергается в практике народных певцов и сказителей частым нарушениям и отменам, не говоря уже о том, что они в изобилии владеют и ритмами иного порядка. Но и возражения Истомина также не выводят вопрос за пределы стопных рамок. Он принимает за чистую монету хореический размер, декларированный Гильфердингом, и именно ради него отвергает неопическую схему Голохвастова:

«Из всего этого выходит, что в былинном 13-ти-сложном стихе смысловые ударения ставятся не только на 3-м, 7-м и 11-м, но на 1-м, 3-м, 5-м, 7-м, 9-м и 11-м слогах; один стих указывает даже постановку его на 2-м, 6-м и 10-м слогах, стр. 74.

Все князи да бояра нунь повыманены.

2

6

10

Итак, несомненно, что соблюдается постановка ударений, предлагаемая автором, но рядом с этим соблюдается и другая постановка, которая, не исключая первой, придает ей лишь характер частного случая при более общем явлении: можно сказать, что смысловое ударение ставится на 3-м, 7-м и 11-м слогах, потому что оно ставится на 1-м, 3-м, 5-м, 7-м, 9-м и 11-м слогах...»¹.

Все это, если и не верно, то по крайней мере хоть остроумно и интересно. Но выступления Гильфердинга, Голохвастова и Истомина были, кажется, последним проявлением живой исследовательской мысли в области стопной теории народного стиха. Одновременно с ними и позднее стопные принципы проявляют себя в формах, которые отличаются от Тредиаковского лишь путанностью определений и бедностью теоретических ресурсов. В статье О. Агреновой «О народной поэзии и песне» мы читаем:

«Склад старинных песен, без сомнения, постепенно изменялся, и едва ли какая-либо песня дошла до нас в первоначальном

¹ Ф. И с т о м и н. [Рец. на] Законы стиха... П. Д. Голохвастова. «Журн. мин. нар. проsv.», СПб., 1885, апрель, стр. 353.

виде. Размер старинных стихов был слоговой и преимущественно хорейское окончание, так же как и в позднейших песнях.

1) А мѣ /прѣсо/ сѣяли (bis).

Это — дактило-хорейский.

2) Заплѣтѣ/ся плѣтѣнь /заплѣтѣся.

Это — трехстопный анапест. Окончание — хорейское.

3) Въ поле бѣ/рѣза сто/яла.

Это — пеон трехстопный. Окончание — опять хорейское.

4) Какъ на горе /кайна.

Пеон двухстопный. Первый стих 2-го пеона, 2-й пеон и дактиль.

5) Что под дѣрѣ/вом таким, ах!

Опять двухстопный пеонический размер, а окончание — хорейское.

6) Какъ у насъ /во деревнѣ.

Двухстопный анапест, опять хорейское окончание.

7) Но го/рам, го/рам, /по крутымъ /го/рам!

Анапестический хорей [?! — М. Ш.]

8) Противъ жѣр/кого сблща.


Анапест, окончание хорейское»¹.

Последним напоминанием о стопах в применении к народному стиху служит заметка В. А. Келтуяла «Стихотворный размер былины», в которой он насчитывает три «наиболее употребительных» в былинах размера: анапесто-ямбический, хорейский и смешанный².

Стопные теории народного стиха полностью исчерпали себя, и, кажется, нет никаких оснований ожидать их возобновления в нашем литературоведении, которое также и в области искусственных форм стихосложения все больше внимания уделяет пересмотру понятия стопы.

¹ «Русская мысль», М., 1881, ноябрь, стр. 122—123.

² В кн.: «Былины». Прим. и объяснит. статьи В. А. Келтуяла. М.—Л., 1929, стр. 186.



Г л а в а II

ТОНИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ

Хотя стопные теории, как было показано в предыдущей главе, и дожили почти до нашего времени, однако критическое отношение к ним возникло еще очень давно — по меньшей мере во втором десятилетии XIX в. Мы видели, что отзвуки неудовлетворенности стопослагательными приемами определения песенного и особенно былинного стиха проникли даже в статью одного из сторонников стопной теории, Д. Самсонова, изданную в 1817 г. Но подлинный приоритет радикального пересмотра стопных воззрений принадлежит все же не Самсонову, а одному из виднейших русских филологов первой половины XIX в. — А. Востокову. Востоков, очевидно, весьма скептически оценивал применимость стопных мерок к народному стихосложению, так как его исследование в этой области сразу же пошло по иному руслу и в своих окончательных формулировках превратилось в совершенно оригинальную теоретическую концепцию, которая с годами приобрела широкую популярность не только среди русских теоретиков, но и вообще среди славистов.

Первоначальная редакция работы Востокова появилась в журнале «Санктпетербургский вестник» за 1812 г. (ч. II, № 4, 5 и 6), а через пять лет его исследование было переиздано отдельной книгой, по выражению автора, «со многими пополнениями и поправками». Ту часть востоковского «Опыта о русском стихосложении»¹, которая посвящена собственно русскому народному стиху, нам и необходимо теперь рассмотреть с возможной тщательностью.

Начнем изложение теории Востокова с его взглядов на русское ударение, в которых и заключается основа его стиховедческих нововведений.

¹ СПб., 1817

«Ударение или сила (l'accent, der Ton), — говорит Востоков, — есть повышение голоса в каждом слове на одном или нескольких слогах, рождающееся необходимо от переводимого дыхания при произнесении слова, и способствующее между тем внятности или явственному разделению слов в произношении. Русской язык... имеет в каждом слове, сколь бы оно ни было многосложно, по одному только ударению, т. е. один только слог повышается голосом, а прочие все произносятся с равным понижением»¹.

«Слоги повышаемые называются у нас долгими, а понижаемые краткими — хотя и несвойственно бы так называть их; ибо повышение голоса совсем не то, что протяжение оного. Сего последнего нет в Русском языке, а потому и нет у нас собственно долгих слогов...»².

Эти слова Востокова устраниют из его теории вопрос о долготе и краткости слогов, который и в дальнейшем не раз являлся предметом недоразумений. В его книге мы имеем дело только с ударяемыми и неударяемыми слогами, хотя сам он и сохраняет за ними название долгих и кратких. Эти формулировки Востокова относительно русского ударения важны потому, что именно ударению приписывает он определяющую роль в строении народных стихов: «Мера их, — говорит Востоков, — состоит в ударениях, коих число не изменяется»³.

Однако он не довольствуется определением того примитивного ударения изолированных слов, о котором говорилось выше:

«Сказанное доселе об ударениях относилось токмо до отдельного произношения слов. Но когда слова занимают свое место в периоде или в стихе, тогда нередко, по связи мыслей, ими изображаемых, сливаясь одни с другими как бы в один состав, теряют они либо усиливают свое ударение на счет близстоящих. Пойдешь ли ты со мною? со мною ли ты пойдешь? ты ли со мною пойдешь? — В первом случае усиливается ударение над словом *п о й д е ш ь*, во втором над словом *м н о ю*, в третьем над словом *т ы*; прочие же слова сего предложения лишаются на ту пору своих ударений и произносятся все с равным понижением голоса, на подобие того как бывает в сложных словах с составными частями, из коих только одна сохраняет свое ударение: *человеколюбие*, *благосеннолюбивный*, *выработать* и пр. Так и целое предложение или период, когда изображает одну нераздельную купу мыслей, приемлетя как бы за одно большое сложное слово, коего составные части должны, по законам единства прозодического, подчиниться одной

¹ «Опыт о русском стихосложении, соч. А. Востоковым», изд. 2-е, СПб., 1817, стр. 95—96.

² Там же, стр. 96—97.

³ Там же, стр. 95.

главнейшей: а сие не иначе произойти может, как с отнятием у них ударений, — признака их отдельности или независимости»¹.

«Но сия подчиняемость ударений в известном ряду слов (мы назовем оный прозодическим периодом) имеет свои естественные границы: при одном слоге повышаемом или с ударением, можно произнести не более слогов понижаемых или без ударения, как сколько вынесет грудь человеческая, не переводя дыхания. В приведенном выше речении: пойдешь ли ты со мною, следуют после повышаемого слога 5 слогов понижаемых, а в следующем: сделаемся ли мы когда, 7 таких слогов; и этого числа (7 ми слогов, много что 8 ми), кажется довольно для объятности прозодического периода. Но я не считал здесь предшествующие ударению слоги, а только те, кои за оным следуют; потому что в выставленных здесь примерах ударение стоит сначала на втором либо на первом слоге: когда же случается оно в середине или даже в конце фразы, напр. не убежит никто от смерти, или: коль скоро они вам знак дадут, — тогда для соблюдения равновесия необходимо умалется число последующих оному слогов, по мере умножения предыдущих, а период из определенного числа 7 или 8 слогов редко выступает. Бóльшее сего число слогов надобно уже произносить в два приема, или с двумя ударениями: напр. ты ли со мною пойдешь туда? — или тогда-то мы с тобой сделаемся! — В обоих сих примерах слышно уже и второе слабейшее ударение на словах туда и сделаемся»².

«Подобный период прозодический, в котором кроме главного ударения слышно еще другое слабейшее, назовем мы двойным или сложным периодом, для различия от простого или одинакового периода, где одно только ударение господствует. Употребление сложного периода прозодического зависит от места, на коем случится главное ударение: ежели оно слишком далеко отстоит от начала или от конца речи: тогда естественно, что надобно на предыдущих либо на последующих сему ударению слогам еще слегка перевести дух»³.

Из этих слов Востокова видно, что он учитывает не обычные словесные ударения, а выдвигающееся над ними в живой речи групповое, главное ударение, объединяющее тесно спаянную группу слов, которую он называет «прозодическим периодом». Допускает он также сложные прозодические периоды, имеющие не только главн о е групповое ударение, но и еще одно — более слабое по сравнению с этим главным. Таким

¹ Там же, стр. 98—99.

² Там же, стр. 100—101.

³ Там же, стр. 101—103.

образом, в его системе фигурируют три разряда слогов: 1) неударяемые, 2) несущие «слабейшее» (второстепенное групповое) ударение и 3) несущие «главное» (также групповое) ударение. Просто словесные ударения Востоков в свою систему, повидимому, не включает, так как везде говорит лишь о «тройном переходе голоса»¹.

Место главному ударению Востоков отводит преимущественно на первых слогах периода, а относительно слабейшего ударения в сложном прозодическом периоде говорит, что оно имеет иногда место на последнем слоге, но и то в исключительных случаях, так как, по его мнению, «прозодический период, простой ли он или сложный, любит оканчиваться понижением или отдыхом голоса»².

Все эти положения об ударении существенно важны для понимания теории Востокова, так как они вплотную приводят к его определению народного стиха: «...на сем же самом действии прозодическом основана мера Русских стихов. В них считаются не стопы, не слоги, а прозодические перерывы, т. е. ударения, по коим и должно измерять стихи старинных Русских песен. Таким образом, сказав, что в сем размере слышны только два либо три долгие слога (т. е. ударения), разумеем мы под сим, что стих Русский состоит из двух либо трех прозодических периодов»³.

Мы видим, таким образом, что Востоков решительно отвергает старые приемы анализа народного стиха с учетом стоп и слогов и пытается строить свою теорию на основе совершенно иной ритмической единицы — прозодическом периоде, признаком которого является главное групповое ударение.

Приступая к анализу образцов народного стиха, Востоков разделяет его на два вида: лирический (песенный) и эпический (сказочный) [т. е. былинный. — *М. III*]. Отличия этих видов он определяет следующим образом: «главное свойство тех и других есть равночисленность ударений; но песенные стихи бывают притом по большей части равными и имеют (по большей же части) порядок ударений неизменяющийся»⁴, «в сказочных же изменяется как число слогов, так и порядок ударений»⁵.

«Песенные стихи... имеют по ровну в себе слогов, а на оных по ровну и в одинаковом порядке ударения; и ежели бы это всегда наблюдалось, то в них было бы правильное сто-

¹ «Опыт о русском стихосложении, соч. А. Востоковым», изд. 2-е, СПб., 1817, стр. 101.

² Там же, стр. 105.

³ Там же, стр. 105—106.

⁴ Там же, стр. 107.

⁵ Там же, стр. 108.

п о с л о ж е н и е, и можно бы было измерять их по с т о - п а м. Но как порядок сей в них не всегда остается неизменным, а только одно число ударений неизменяется, то и должно измерять их по ударениям или по периодам прозодическим»¹.

Далее Востоков делит песенные стихи по клаузулам (окончаниям стиха) «на стихи дактилического, хорейского и трибрахического окончания. Мерию бывают они от 4-х до 13-ти слогов, об одном, о двух и о трех ударениях»².

Приведем несколько примеров из книги Востокова.

Стихи об одном ударении или в один прозодический период, дактилического окончания, пяти и шестисложные:

Ты воспо́й воспо́й	5 слогов
Мла́д жаворо́нчѣк	6 »
Сидю́чя вѣсно́й	5 »
На́ протали́нкѣ	5 » ³

Стихи о двух ударениях или в два периода прозодические, дактилического окончания, неравносложные:

Без ветру без вихору	7 слогов
На дворе крупен дождь идет	7 »
Без огня и без польмя	8 »
Сырой бор загарається	8 »
Без вины мой сердешной друг	8 »
На меня раскручинился	8 »
О чем-то мой милой друг	7 »
На меня рассердился ты?	8 »
Да хотя ж бы милу другу	8 »
Негодна была и не надобна	10 »
И тут-бы сердешной друг	7 »
При беседе пожаловал	8 » и т. д. ⁴

Стихи о трех ударениях или в три периода прозодические, хорейского окончания, неравносложные:

Во поле береза стояла	9 слогов
Во поле кудрявая стояла	10 »
Некому березу заломати	10 »
Я пойду заломаю	7 »
Сделаю три гудочка	7 »
Старый спит с похмелья	6 »
Выду на новые сени	8 »
Стану и старова будити	9 » и т. д. ⁵

¹ Там же, стр. 108—109.

² Там же, стр. 110.

³ Там же, стр. 110.

⁴ Там же, стр. 116.

⁵ Там же, стр. 122.

Переходя к «сказочным или повествовательным Русским стихам» (былинным), Востоков считает наиболее свойственными им стихи о трех ударениях дактилического окончания. Он отмечает, что из 26 пьес сборника «Древних русских стихотворений» Кириши Данилова, который был в его распоряжении, «все кроме двух сочинены сим размером»¹.

Пример:

Отец на сына прогневался,
Приказал сослать со очей долой:
Велел спознать чужую сторону,
Чужую сторону незнакомую.
Большая сестра коня вывела,
Середняя сестра седло вынесла,
Меньшая сестра плетку подала.
Как подавши плетку заплакала,
Что заплакавши слово молвила:
Ах братец, ты братец родимой мой!
Когда же ты братец домой будешь?
Сестрица, сестрица родимая!
Как есть у батюшки зеленой сад,
В зеленом саду сухая яблонька:
Как расцветет та сухая яблонька,
Попустит она цветы белые,
Тогда я сестрица домой буду.
Что прогнавши отца родимого,
Один-то я остался доброй молодец!
Еще нету со мной товарища,
Еще нету со мной друга милова,
Еще нету со мной слуги верпова.
Товарищ мой, то ведь доброй конь,
А милой друг, то мой крепкий лук,
Слуги верные мои калены стрелы:
Куда их пошлю, туда сам пейду².

Уже этот первый из приводимых Востоковым примеров потребовал ряда оговорок: «Читатель видит, что здесь сказочные или о трех ударениях стихи не до конца выдержаны; но что последние 4 стиха сплошь о двух ударениях, и следовательно песенные»³. «Таковое смешение размеров, — сознается автор, — сказать правду, довольно часто встречается», но,

¹ «Опыт о русском стихосложении, соч. А. Востоковым», изд. 2-е, СПб., 1817, стр. 139.

² Там же, стр. 140.

³ Там же, стр. 140—141.

замечает он далее, «размер, о котором здесь говорится, вообще присвоен эпическому роду»¹.

Любопытно, что для «сказочного» стиха, так же как и для лирического, Востоков не довольствуется, как вытекало бы из его теории, определением числа групповых ударений, т. е. числа прозодических периодов, составляющих стих, а стремится детально определить слоговой состав стиха и размещение ударений:

«Первое ударение сказочного стиха Русского может переходить с 1-го слога на 2-й, и так далее, даже на 5-й слог. Второе или среднее ударение отделено от первого по крайней мере одним кратким слогом², но может отделяться от него 4-мя, 5-ю и даже 6-ю краткими, смотря по величине стиха. Третье или последнее ударение имеет непрременное свое место на третьем от конца слоге: — ◡ ◡ (редко на 4-м: — ◡ ◡ ◡).

Таким образом, с тремя частями своими Русской стих принимает более с т а вариаций...»³.

Ни на последнем, ни на предпоследнем слоге, по мнению Востокова, ударения в конце сказочного стиха быть не может⁴.

Далее Востоков перечисляет ряд «стихотворческих вольностей», которые употребляются в народном стихе «единственно для меры стихотворной», как, например, «частицы наполнительные»:

А и конь под ним как бы лютой зверь.

Что за те ли за святые за ворота и т. п.

Впрочем, не говоря о сомнительности истолкования в качестве наполнительных частиц повторения предлогов (в приведенном примере — «за») Востоков ошибочно причисляет к «стихотворческим вольностям» употребление кратких форм прилагательных («красна девица» вместо «красная девица», «белу руку» вместо «белую руку»), которые он квалифицирует как фигуру «усечения».

Прежде чем перейти к критике взглядов Востокова, необходимо отметить одно общее наблюдение его относительно ритмики народного стиха, которое как бы подытоживает его труды в этой области и имеет большое принципиальное значение:

¹ Там же, стр. 141.

² В виде исключения Востоков допускает и непосредственно следующие ударения, но разделяет их паузой.

³ Там же, стр. 144—145.

⁴ Там же, стр. 147—148.

«К сим замечаниям о пенье стихов Русских присоединим еще одно важнейшее: а именно то, что пенье не имеет ничего общего с размером стихов. Пенье по большей части уравнивает долгие слоги с краткими, и нередко сии последние протягивает еще долее первых, превращая их из пиррихий в спонды и даже в диспонды. При таком превращении естественно пропадают ударения, составляющие основу стиха Русского. По тем удивительнее то, что основа сия столь ощутительна при чтении стихов, кои конечно для пенья собственно, а не для чтения сочинены, в одно время с их голосами! не берусь изъяснить сего противуречия между мелодиею и прозодиею Русских песен: но оно существует; и природа, единственная учительница Русских стихосложению, умела согласить независимое существование в Русском стихе двух разных мер, т. е. пенья и чтенья.

Изложение последней сей меры составляет собственно предмет настоящего рассуждения»¹.

Из этих слов Востокова мы видим, что он не упускает из виду музыкальную сторону вопроса о русском народном стихе. Будучи филологом, он разрабатывает словесный текст, сознавая в то же время, что для исчерпывающего решения здесь недостает еще труда исследователя-музыканта. И между тем Востоков с предельной ясностью отрицает подчинение словесного ритма народного стиха бесспорно существующему музыкальному. Для него ритмика русской народной песни или былины не одна проблема, а две -- филологическая и музыкальная -- и каждая из них должна приближаться к разрешению самостоятельными, ей одной присущими путями.

Мы рассматривали до сих пор теорию Востокова, не задаваясь целями критики, и стремились лишь к ее обстоятельному выяснению. Надо сказать, что первый серьезный шаг к критической оценке труда Востокова был сделан тотчас же после выхода отдельного издания «Опыта о русском стихосложении». В 1818 г. в журнале «Сын отечества» появилась статья П. Цертелева «Замечания на вторую часть Опыта г. Востокова о Русском стихосложении». Из критических соображений Цертелева, среди которых имеются и недостаточно обоснованные, приведем наиболее существенные.

«Г. Востоков, — говорит Цертелев, — основывает строение (механизм) Русского стиха на свойстве прозодических периодов², иначе сказать на ударениях, не принимая в рассмотрение ни числа слогов, ни меры их, ни образа смешения...

¹ «Опыт о русском стихосложении, соч. А. Востоковым», изд. 2-е, СПб., 1817, стр. 156—157.

² Цертелев по недоразумению называет их «прозаическими периодами».

Если принять мнение г. Востокова, тогда не только сии стихи:

И вечер млада во пиру была
Во пиру была, во бесѣдушке и проч.
За долами, за горами
За крутыми берегами и проч.
Дитя мое дитятко,
Дитя мое милое и проч.

будут одинаковы, поскольку во всех оных стихах слышно по два ударения; но даже следующий прозодический период: м у - ж е с т в е н н ы й , ч е л о в е к о л ю б и в ы й , м у д р ы й ц а р ь И в а н В а с и л ь е в и ч ! когда разделим его так:

Мужественный, человеколюбивый, мудрый
Царь Иван Васильевич!

составит также два стиха ровных, ибо в обеих частях имеет поровну ударений; но сие противоречит принятому всеми понятию о равенстве и однородстве стихов»¹.

«Г. Востоков, сказав, что Русский стих не имеет ни порядка стоп, ни равного числа слогов, ни даже определенного последования ударений. хочет еще уверить читателей, что все сие не мешает стихам быть равными, и бо говорит (стр. 95) м е р а их состоит в ударениях, коих число не изменяется... прибавлю, что утверждать, будто все стихи, имеющие равное число ударений, равны между собою, столь же справедливо, как заключить, что все четырех-этажные здания имеют одинаковую высоту»².

Цертелев, так же как и Востоков, перечисляет «иитические вольности» русского народного стихосложения, например дополнение стиха частицами *что да а, то*, которое и сам Востоков объяснял требованиями «меры стиха»:

Почерпнув воды, ведра ставила,
Что поставивши слово молвила.

или:

На улице дом стоит,
Во доме *то* вдовушка.

Но из этого перечисления Цертелев делает более последовательный вывод, чем автор «Опыта»:

«К чему бы служило все сие, если бы стих не имел определенной гармонии или стопосложения? Для числа ударений все равно: в доме - то вдовушка или: в доме вдовушка. Конечно предки наши не имели Пиитик и курсов

¹ «Сын отечества», 1818, № 44, стр. 244—246.

² Там же, стр. 252—253.

Словесности, но сие не мешало им при составлении стиха наблюдать более мерность и порядок последования слогов, нежели повышение и понижение голоса»¹.

В возражениях Цертелева слышатся отчасти те предрассудки, от которых удалось так основательно избавиться Востокову. Он, как мы знаем из предыдущей главы, равнодушен к стопам, и, быть может, вся его статья против Востокова вызвана желанием защитить стопослагательные приемы анализа народной песни, авторитет которых был впервые серьезно поколеблен именно «Опытом о русском стихосложении». Однако в двух моментах, которые иллюстрированы выше цитатами из статьи Цертелева, его критика, несомненно, попала в цель. Прежде всего если оценивать ритм только с точки зрения числа ударений, то песни, весьма разнородные по ритму, могут окзаться ритмически-тождественными как равноударные. Из этого следует, что счет ударений по меньшей мере недостаточен для суждения о ритме народного стиха. «Пиитические вольности», т. е. вставки или пропуски безразличных в смысловом отношении слогов, вызванные, по указанию самого Востокова, требованиями сохранения «меры стиха», наводят на мысль, что эта «мера стиха» не ограничивается равенством ударений, о котором говорит Востоков, но в какой-то степени включает и признаки слоговой организации. Следовательно, не только тонический, но и слоговой момент должен учитываться при определении ритмики русского народного стиха.

Надо думать, что эту необходимость сознавал и сам Востоков. Не говоря уже о его подчеркнутой выше обмолвке относительно «меры стиха», он на протяжении всей своей книги в сущности только и делает, что пытается приурочить ударения к определенным слогам стиха или уловить какие-либо закономерности в колебаниях слогового размещения ударений. Попытка Востокова в этом направлении окончилась неудачей, и как истый ученый он предпочел ограничиться поддающимися обоснованию формулировками относительно числа ударений в стихе. Эти определения настолько общи, что не характеризуют своеобразия ритмики народного стиха и не могут послужить основой для классификации. Мы не можем удовлетвориться выводами исследования Востокова, однако именно ему мы обязаны тем, что вопрос о русском народном стихе сделался научной проблемой. Эта проблема впервые была поставлена в полном объеме автором «Опыта о русском стихосложении».

Теория Востокова, как мы видели, составляет особую разновидность тонических концепций стиховой организации. Определяя русский народный стих по признаку равенства

¹ «Сын отечества», 1818, № 44, стр. 249—250.

числа ударений, Востоков отправляется не от обычного сл о в е с н о г о ударения, которое он игнорирует, а от ударений ф р а з о в ы х или г р у п п о в ы х. Эти последние термины не принадлежат Востокову. Он приурочил фразовое ударение к ограниченному отрезку речи, названному им «просодическим периодом», но никакого названия этому ударению не дал. Однако для последующих теоретиков было ясно, что ударение «просодического периода» принципиально отличается от словесного, и очередная задача, невыполненная Востоковым, состояла в том, чтобы определить существо этого отличия и закрепить определение соответствующим термином. Это оказалось гораздо более трудным предприятием, чем можно было ожидать на первых порах, и недаром Востоков предпочел применить здесь «фигуру умолчания». Попытки определить ударение «просодического периода» не прекращались в течение всего XIX в., но, как мы увидим из дальнейшего, приводили теоретиков к формулировкам столь же разноречивым, как и несовершенным.

Первый опыт в этом направлении мы находим в известной статье Н. Н[адеждина] «Версификация», напечатанной в IX томе «Энциклопедического лексикона» А. Плюшара¹. Надеждин обладал большой терминологической изобретательностью, в частности именно он в той же статье впервые назвал наше литературное стихосложение «силлабически-тоническим» (термин, изобретение которого современные теоретики упорно приписывают Н. В. Недоброву). В области русского народного стихосложения Надеждин в общем склонялся к музыкальному истолкованию, о чем подробнее будет сказано в главе IV настоящего введения. Однако он в то же время сочувственно излагает теорию Востокова, лишь несколько корректируя и дополняя ее в терминологическом плане:

«Отдельно каждое слово имеет силу, или ударение. Но когда слова следуют друг за другом, то некоторые из них теряют свое ударение и подчиняются ударению главного слова, как будто бы все они составляли одно просодическое целое; на пр.: «к о л ь с к о р о э т о в а м н е н у ж н о»; или: «б у д е т л и н ы н ч е г у л ы н ь с?» Этой потере подвергаются особенно частицы, не имеющие самостоятельного смысла, как-то: предлоги и союзы, исключая только те случаи, когда в этих частицах заключается главная логическая сила выражаемой словами мысли: «н а г о р у, н е п о д г о р у»; или: «н о — т а к и б ы т ь!» Такое общее ударение, в отличие от частных, собственно просодических ударений, находящихся в каждом слоге [слове? — М. Ш.], называют логическим...; а местное положение его в тоническом периоде дает повод

¹ СПб., 1837.

«§ 64. Стихосложение Словоударительное есть то, в котором стихи составляются по ударениям Относительным (стр. 71).

§ 68 ...относительные ударения, взятые в известном числе и порядке, как Грамматические в Стопослагательном стихосложении, составляют основу стихосложения Словоударительного.

§ 69. ...Стихосложение Словоударительное есть вместе и Русское, Русское по превосходству, ибо на основании одного составлены народные наши стихотворения — Песни и Сказки; следовательно, говоря о стихосложении Словоударительном, мы говорим о стихосложении наших народных Песен и Сказок.

§ 70. В стихах народных наших Песен и Сказок мы редко находим определенное число слогов; не всегда встречаем правильное употребление стоп: но всегда видим должное число Относительных ударений.

§ 71. Из сего не следует, чтоб Словоударительное стихосложение отвергало стопу... однако тем не менее справедливо, что не везде в народных Русских стихах, особливо в Сказочных, соблюдена правильность стоп; между тем как число ударений Относительных соблюдается везде верно» (стр. 72—73).

П. Перелесский, получивший не совсем заслуженную популярность среди позднейших теоретиков фольклорного стиха, на самом деле мало самостоятелен. Систематика его учебника¹ в разделе народного стиха весьма напоминает Пеппюнского, а термины «логическое ударение», «тонический период» свидетельствуют о его зависимости от Надеждина:

«§ 40. Основание стиха народных песен тоже ритм; но ритм этот устроивается не на ударении, слышимом в каждом отдельном слове, а на том логическом ударении, которое мы делаем, желая оттенить большую важность и значение слов одного перед другим в составе речи.

§ 41. При логическом ударении, слова меньшего значения теряют свое обыкновенное грамматическое ударение; оно становится совсем не слышно... Слово с логическим ударением в соединении с другим, к нему относящимся и потерявшим при нем свое ударение, составляет тонический период в народных наших песнях.

§ 42. В стопу не входит больше трех слогов; тонический же период народных песен иногда, хотя чрезвычайно редко, простирается до восьми. Но самое обыкновенное и употребительное

¹ «Практический синтаксис сложного предложения и стихосложение», М., 1842; последний раздел напечатан 2-м изданием под загл. «Русское стихосложение», М., 1848; далее лит. по 3-му изд., СПб., 1853.

к происхождению разных фигур, способных к высочайшей музыкальной гармонии. Русский язык преимущественно любит логическое ударение, которое даже составляет важную стихию его синтаксиса: он достигает им того, что в других языках производится так называемым порядком слов; одна и та же фраза получает в нем разные смыслы, смотря по месту логического ударения; на прим.: «ты был здесь» — «ты был здесь» — «ты был здесь»? Почему и Версификация ему свойственная, с ним вместе родившаяся и оставившая такое звучное эхо в народных наших песнях, была исключительно тоническая, основанная на определенном числе и правильном переливе логических ударений» (стр. 504).

Таким образом, Надеждин, сохраняя основные положения Востокова, заменяет обозначение «прозодического периода» «тоническим периодом», а ударение высшего порядка, объединяющее период, называет «логическим», к чему клонятся и все его объяснения.

Несколько по-иному разрешаются терминологические проблемы тонической концепции народного стиха в «Правилах стихосложения» И. Пенинского¹. Соотношение ударений он определяет следующим образом:

§ 18. Ударение бывает двоякое: Грамматическое и Относительное (Ораторское).

§ 19. Грамматическое ударение есть существующее в языке протяжение голоса над каким-либо слогом речи. Напр. творю, дело, славный.

§ 20. Относительное ударение есть повышение голоса над каким-либо словом предложения, усиливаемое по смыслу и по чувству, для указания и отличения понятия главного по отношению его к другим предложениям в сочинении. Напр. Творить дела славные. Творить дела славные. Творить дела славные.

§ 21. Говоря о ударении относительном, надобно себе представить, что оно как бы соединяет в одно слово все слова, составляющие предложение, подобно как видим сие в словах сложных: зелено-сизо-бирюзовый, красно-хитро-сплетенный.

§ 22. Впрочем, очевидно, что относительное ударение не есть какое-либо особенное, новое, не находящееся ни на одном слове предложения, взятом в отдельности; оно есть одно из грамматических ударений, и не уничтожает других, но возвышается голосом над всеми ими, покрывает их и делает незаметными» (стр. 9—10).

На этой основе Пенинский дает следующие теоретические определения русского народного стиха:

¹ СПб., 1838; далее цит. по 3-му изд., СПб., 1848.

построение его бывает из четырех, из трех и реже из двух слогов; из многосложных периодов большею частью встречается шестисложный и пятисложный» (стр. 45—47).

§ 47. При равночисленности ударений, при соразмерности расстояний между ними и одинаковости окончаний, народные стихи наши не всегда имеют в себе одинаковое, равное число слогов, т. е. не всегда равносложны, как наши стихи, составленные из стоп» (стр. 53).

Взгляды и формулировки Перевлесского олицетворяют ту «каноническую» форму, которую получила теория Востокова в работах его последователей и продолжателей к середине XIX в. Нетрудно заметить, что ее «усовершенствования» касаются главным образом терминологического оснащения проблемы. Хотя поиски теоретиков на этом не кончаются, однако термин «логическое ударение», употребленный Перевлесским вслед за Надеждиным, постепенно становится общеупотребительным, и это понятно, так как он заключает в себе какое-то толкование и объяснение природы ударения, объединяющего востокровский «прозодический период». В этом именно виде тоническая концепция народного стиха снова подвергается серьезной критике рядом исследователей второй половины XIX в. Элементы подобного критицизма мы находим уже в известном учебнике В. Классовского «Версификация»¹. Термин Надеждина и Перевлесского «тонический период» Классовский сохранил, но «логическое ударение» заменено им плеонастически-бессмысленным «тоническим ударением»:

«Стихотворный ритм в них [народных стихах] видимо держится п о в ы ш е н и я м и г о л о с а, до того выдвигающими некоторые слоги, что при этом п о д а в л я е т с я выговор не только других слогов, но даже целых слов» (стр. 40).

«...повышению голоса, производящему ритм в тонических стихах для отличия от метрического акцента, обозначающего арсис, следует дать особое название: назовем это повышение голоса т о н и ч е с к и м у д а р е н и е м; отличить следует от метрической стопы особым названием и сумму слогов или слов, подавляемых в данном случае тоническим ударением: назовем ее (со включением в нее, разумеется, и слога ударяемого) т о н и ч е с к и м п е р и о д о м» (стр. 41).

Введение Классовским нелепого термина «тоническое ударение» было, конечно, не случайным. Это сделано явно для того, чтобы избавиться от «логического ударения», несостоятельность которого применительно к народному стиху, он, повидимому, отчетливо сознавал. Классовский был бесспорным приверженцем взглядов Востокова на народное стихосложе-

¹ СПб., 1863.

ние. Для него, как и для Востокова, «ч и с л о м тонических ударений, подавляющих около себя несколько неударяемых слогов, указывается ритм данного стиха» (стр. 42—43). А между тем «логическое ударение» продолжателей востоковской теории Классовский частично подвергает сомнению и критике:

«Тоническое ударение большею частью совпадает в наших народных стихах с логическим, но не всегда, например:

- а) Ах ты солнце, ты солнце красное,
Ты к чему рано за лес ка́тишься?..
- б) Ужь как пал туман на синё море,
А злодѣй тоска в ретивѣ сердце...
- в) Ты рябинушка, ты кудрявая,
Ты когда взошла, когда выросла?...

Если в примере под литерою *а* ударения тонические совпадают с логическими, то никак нельзя того же приписать и примеру под литерою *б*, именно: переделав, для доказательства нашего замечания, стихи в прозаическую речь, нисколько, разумеется, не нарушая ни мысли в них, ни ее оттенков, получим: «На ретивое сердце пала злая тоска, как (или «когда») туман пал на синее море». Очевидно, здесь логическому ударению законное место на словах, взаимно противопоставляющихся (сердце — море; тоска — туман), а не на эпитетах, которые, как показывает контекст, не играют здесь видной роли в предложении. Сравнительная незначительность в фразе глагола «пал», а следовательно, и отсутствие на нем логического ударения видны уже из того, что он подвергся эллипсису при втором подлежащем (при «злодей-тоска» только подразумевается этот глагол), а между тем на этом глаголе поставлено ударение стихотворное. Наконец, второй стих в примере под литерою *в* показывает опять несоответствие ударения стихотворного с логическим. Что нибудь из двух: или тут имеется в виду в р е м я, и в таком случае логическое ударение должно стоять на обоих «когда», или тут взаимно противопоставляются только глаголы «взойти» и «вырости» и в таком случае логическое ударение (совпадающее, положим, с грамматическим в «выросла») должно достаться глаголу «взошла», а не наречию времени» (стр. 41—42).

Среди других наблюдений Классовского по русскому народному стихосложению заслуживают внимания следующие:

«Между нынешними нашими «литературными» стихами и «народными» есть существенное различие, именно: последние 1) совершенно своеобразно и з о б и л ю т н е у д а р я е м ы м и слогами, 2) они незнакомы ни с и н в е р с и е ю,

ни с переносами..., они дотого непостоянны в отношении к ритму, что трудно найти песню вплоть одинаковую в стовослагательном отношении» (стр. 40, примеч.).

«Р а с с т о я н и я между тоническими ударениями простираются от одного слога до шести»... (стр. 45).

«Впрочем, в былинах и пословицах попадаются иногда стихи, в которых число неударяемых промежуточных слогов гораздо больше шести... Такие стихи следовало бы, как это делается в метрической версификации, считать асинартетическими, т. е. как бы составленными из двух стихов...» (стр. 45, прим.).

«Ограничиваемся этими столько же простыми, сколько вытекающими из сущности тонического стиха приемами для охарактеризования его. Определять здесь «г р а н и ц ы» между «тоническими периодами» значило бы превращать последние в тонико-метрические схемы (в ямбы, хорей, дактили и т. д.), для которых народный русский стих не представляет ни прочных и единообразных данных, ни оснований, действительно обуславливающих его ритм» (стр. 44, прим.).

В хронологическом порядке нашего обзора следующим после Класовского необходимо рассмотреть развернутое выступление против тонической теории народного стиха, предпринятое «Словесником»¹. В своем предисловии к переводу «Песни о походе Игоря»² «Словесник», защищая «стопные» формулировки Гильфердинга, приводит настолько категорические и темпераментные доводы против применения понятия логического ударения к народному стихосложению, что они, несмотря на значительный объем, заслуживают цитирования без сокращений:

«В русских народных произведениях стихотворный размер основан не на грамматическом ударении, а на логическом», говорят одни учебники русской словесности. «Народный стих не сложен из правильных стоп: ямбов, хореев и т. д., а состоит приблизительно (!?) из одинакового числа слогов и ударений», говорят другие. Странность того и другого определения сразу бросается в глаза. Если в народных стихах все дело — только в логическом ударении, то к чему же — спрашивается — в народных песнях так часто и так изменчиво переделяется ударение в одних и тех же словах, так часто переносится с одного слога на другой? Кто не слыхал в русских [sic! — М. Ш.] м о л о д е ц, м о л о д е ц, м о л о д ё ц, д ё в и ц а, д е в и ц а, м а л и н а, м а л и н а, м а л и н а, г о б р а, г о -

¹ К сожалению, этот псевдоним остается до сих пор в нашем литературоведении нерасшифрованным.

² «Историческая библиотека», СПб., 1879, № 11, ноябрь.

р а́ и т. д. без конца? Кто не знает следующей песни или подобной?

«Ай на горе калина,
Под горою малина.
Там девушка гуляла,
Калинушку ломала» и т. д.

К чему — далее — такое бесконечное количество вставок: союзов, междометий и т. д., к чему — постоянные повторения одних и тех же слов, употребление слов однозначущих, если в народных стихах соблюдается только одинаковое число л о г и ч е с к и х ударений? Ведь от таких вставок и повторений не может измениться л о г и ч е с к о е ударение. Мне по крайней мере кажется, что число логических ударений одинаково в следующих соответствующих выражениях:

- 1) «Приезжал идолице} в Киев ко князю Владимиру с{ большою грозкою»
- 2) «Приезжал идолице поганое в} стольно Киев град
Со грозою со страхом с великим
Ко тому ко князю ко Владимиру».
- 1) «Ездит} в поле старик».
- 2) «А и ездит в поле} стар матер} человек».

Да и что такое — наконец — логическое ударение? На сколько мы понимаем, логическим ударением называется произношение о д н о г о и л и н е с к о л ь к и х с л о в в предложении с особым повышением голоса для придания того или другого оттенка самому смыслу речи; напр. я́ (а не другой кто-нибудь) б ы л д о м а; я б ы л д о м а (а не находился в отсутствии); я б ы л д о м а (а не в другом месте). На первый взгляд кажется, что логическое ударение — вещь довольно определенная. Но возьмем в пример несколько стихов из одной былины:

«Под славным городом под Киевом,
На тех на стенах на Цыцарских,
Стояла застава богатырская.
На заставе атаман был Илья Муромец,
Под-атаманье был Добрыня Никитич млад;
Ясаул Алеша, поповский сын,
Еще был у них Гришка, боярский сын;
Был у них Васька долгополый».

По моему мнению, в первом стихе одно логическое ударение над словом п о д К и е в о м, во втором — над словом ц ы - ц а р с к и и х, в 3 — над словом з а с т а в а; в 4-м же стихе —

по моему — два логических ударения — над словами: А та-ман и И лья, в 5-м — ударения под атаманье и Добрыня, в 6-м Я саул и Алеша; в 7-м и 8-м по одному ударению: над Гришка и Васька. Конечно, защитники логического ударения не согласятся с нашим счетом и будут находить во всех приведенных стихах или везде по два ударения, или везде по одному. Но вот в чем дело. Пусть наш счет будет неправилен. Однако спрашивается: что же это за размер такой, об котором возможны такие споры? Я насчитал столько-то логических ударений, другой насчитывает больше или меньше. В чем же дело? в чем неправильность? — По моему мнению — в самом основании. Как все логическое, и логическое ударение — вещь очень тошкая, изменчивая, спорная, зависящая от человеческих ощущений и настроений. Один и тот же человек одно и то же выражение в одном и том же смысле, в разное время, произнесет различно, над различными словами повысит или понизит голос, — смотря по настроению. О пении и говорить нечего: при разном настроении человек различно сплет одну и ту же песню, различно будет выделять голосом логические ударения. Вследствие всего этого ударение логическое и не может быть основой стихотворного размера, и никогда не было и не будет.

Второе же из приведенных определений равняется полному отрицанию всякого размера в народных песнях. Если бы еще утверждалось, что в народных стихах непременно находится одинаковое число слогов и ударений, хотя ударения и ставятся произвольно, — тогда все-таки признавался бы хоть какой-нибудь размер в народных песнях. Но и этого нет: «народный стих состоит п р и б л и з и т е л ь н о из одинакового числа слов и ударений», говорят учебники, и слово п р и б л и з и т е л ь н о уничтожает всякую надежду найти хоть какой-нибудь признак размера в народных стихах. В самом деле, из такого определения народного стиха непосредственно следуют такие заключения:

- 1) в народных стихах грамматическое ударение ставится на разных местах произвольно, без всякого порядка;
- 2) число слов может быть не одинаково в разных стихах одного и того же произведения;
- 3) еще менее можно искать в народных стихах одинакового числа грамматических ударений.

Что жь это за стихотворный размер, в котором нет ничего определенного, а все изменчиво, подлежит произволу?

Понятно — кроме того, что при таком определении также никак нельзя объяснить, почему народные песни так часто прибегают к перемене грамматического ударения в одних и тех же словах. Ведь из такого определения выходит, что все равно,

где бы ни стояло грамматическое ударение, лишь бы число таковых было в народных стихах приблизительноно одинаково. К чему же наши певцы так коверкают слова, так варварски поступают с ударением в словах?

Приняв одно из приведенных определений народного размера, мы естественно должны придти к мысли, что ныне употребительный у нас литературный размер стихов, основанный на правильной смене грамматических ударений, не имеет ничего общего с русским народным»¹.

Такова наиболее интересная, полемическая часть высказываний «Словесника». Его собственные взгляды, как мы знаем из предыдущей главы, сводятся к стопным определениям народного стиха. Этими определениями он пытался обосновать выбор для перевода «Слова о полку Игореве» того самого 4-стопного хоря с дактилическим окончанием, который еще в XVIII и начале XIX в. был принят Сумароковым, Карамзиным, Херасковым и другими для условной имитации фольклорных ритмов.

Попытку усовершенствовать терминологию логического ударения предпринял и П. Д. Голохвастов, уже знакомый нам из предшествующей главы в качестве защитника одной из стопных схем народного стиха. Введением логического, или, как его называет Голохвастов, с м ы с л о в о г о, ударения он и пытался несколько подновить стопные определения народной ритмики. Голохвастов различает два рода ударений: «1) ударение на слог, избранный или предназначенный к тому, в слове, с л о г о в о е ударение; 2) ударение на слово, или на слова, главные по смыслу в речи, с м ы с л о в о е ударение»².

В соответствии с этим Голохвастов устанавливает три степени ударяемости слогов: «И так условимтесь называть: 1) х о л о с т ы м... слог без всякого ударения; 2) м а л ы м звуковым слог, усиленный одним слоговым ударением, и 3) б о л ь ш и м звуковым слог, усиленный смысловым ударением по обыкновенному, т. е. сверх слогового ударения»³.

Однако, кроме этих терминологических нововведений и конкретных толкований «смыслового» ударения на примерах былинных текстов, мы находим у Голохвастова любопытное полемическое замечание, направленное против воображаемого противника «смыслового» ударения:

«В тройственность всегда как-то верится; и однако же не миновать мне тут возражения:... Смысловое ударение бывает...

¹ С л о в е с н и к.— Песнь о походе Игоря (Сына Святослава, внука Олега). «Истор. библиотека», СПб., 1879, № 11, ноябрь, [раздел 3], см. Предисловие, стр. 1—5.

² П. Д. Голохвастов. Законы стиха... СПб., 1883, стр. 29.

³ Там же, стр. 37.

разной силы и, стало быть, количество большого звукового слога не постоянно само себе равно. Возникает следовательно вопрос: определимы ли степени смыслового ударения; и если да, то почему же не подразделить еще и большой звуковой слог на сколько там окажется категорий; если же нет, если неуловимы, — как оно уже с первого взгляда видится, — а неуловимы стало и не определимы степени этого, животворящего речь, живого ударения смыслового; то как же возможно соразмерять, сопоставлять в количественную постепенность две величины определенные (слоги холостой и малый звуковой), с третьей величиной неопределимой (с большим звуковым)? Итак, к чему же сводится новоявленная тройственность наша; к чему ли нибудь большому тройственности, или же просто к невозможности и т. с. опять к старой двойственности? Возраженье, в самом деле, на первый взгляд бедовое; но ответить на которое позвольте, во-первых, вопросом же: да правда разве, что слог, взятый независимо от ударения, от какого бы то ни было, и следовательно прежде всего холостой слог постоянно сам себе равен; также и про ударение слоговое, правда ли, что оно постоянно само себе равно? А ежели ни то ни другое не правда, то исчислимы ли и определимы ли — как в слоге, так и в слоговом ударении, — всевозможные категории количественной разницы?»¹.

«Итак, правда ваша: разная бывает сила смыслового ударенья; но ведь и слогового тоже, и тоже слога самого по себе, а следовательно правда и моя: слоговых разборов все таки три; как дерево, куст и трава неодинаковые, каждый разбор сам в себе, и все-таки же явно-различные между собой. Пусть даже бывает трава выше иного куста и куст выше иного дерева, но следует ли из этого, что, разводя сад, не стоит разбирать, можно или даже разумно мешать в одну крошню семена газона, кустарника и деревьев? Нет, все-таки же должно их сеять группируя, гармонизируя друг к дружке дерево, куст и луговину»².

Мы видим, таким образом, что Голохвастов, будучи сторонником теории логического («смыслового») ударения, выдвигает против него от имени своего воображаемого оппонента чрезвычайное существенное возражение. Сила логического ударения широко варьируется не только в пределах короткого речевого отрезка («прозодического периода»), но и в масштабе гораздо более крупных речевых построений. Может ли оно, при подобной неоднородности, служить единицей измерения стихотворного ритма? Постановка этого вопроса является большой заслугой Голохвастова, несмотря на то, что сам он парирует приведенное возражение совершенно неудовлетворительно. Многостепенность

¹ П. Д. Голохвастов. Законы стиха... СПб., 1883, стр. 37—38

² Там же. стр. 45.

словесного («слогового») ударения демонстрируется им на примере составных слов. Это — случай в русском языке сравнительно редкий, да и такая многостепенность представляет явление иного порядка, так как акцентные призвуки составных слов по своему качеству резко отличны от основного словесного ударения.

Вопрос, выдвинутый Голохвастовым, не был замечен другими теоретиками и в дальнейшем у нас не дебатировался. Существо же логического («смыслового») ударения как основы народного стихосложения было снова подвергнуто критике рецензентом труда Голохвастова Ф. Истоминим. Комментируя стих, приводимый Голохвастовым:

Едины́ ведь все у бо́га люди со́зданы,

Истомин пишет: «Тут возникает вопрос: почему этот стих должен подходить под схему автора, почему именно 7-й слог должен обогласиться смысловым ударением и «у бога» должно составить вторую стопу? Нам казалось бы, что слово в с е заслуживает большего восподъема, чем у б о г а, так как в нем сосредоточена главная сила аргумента старосты против «спеси» и «суровства» судьи, который чином своим «возвышается» и на крестьян с кулаками наскакивает: Едины́ да всё у бога люди со́зданы, стало быть и ты, судья, такое же создание божие; это в с е по смыслу противоплагается здесь о д н о м у, захотевшему возвыситься и потому оно не может остаться не отмеченным смысловым ударением»¹.

По поводу стиха, приводимого Голохвастовым:

Ты за что́ же посаже́н да был во погребы́?

Истомин замечает: «Мам кажется, что п о с а ж ё н здесь восподнято совершенно напрасно; в том, что он был п о с а ж ё н, ничего собственно удивительного нет, особенно в связи с в о п б г р е б ы; ничего нового в стих этим словом не привносится; ведь Василисте Микуличне давно известно, что он посажен был во погребы, настаивать на этом с особенным усилием ей уже нет надобности; вся сила заключается тут в вопросительном: з а ч т о ж е?»

Ты за что́ же посажен да был во погребы́?

Мы считали бы совершенно достаточным оставить здесь два смысловые ударения, не видя для третьего, серединного, никакого другого основания, кроме того, что оно приходится на 7-й слог...»².

¹ Ф. И с т о м и н. [Рец. на] Законы стиха... П. Д. Голохвастова. «Журн. мин. нар. просв.», СПб., 1885, март, стр. 149.

² Там же, апрель, стр. 339.

Комментируя стих:

Да ко ласковому князю ко Владымиру,

Истомин пишет: «Для чего и почему воспомято слово к н я з ю? Ни речь всего отрывка, ни смысл этого стиха не вызывают и не оправдывают этого воспомята; в связи с этим невидно и основания для того, чтобы слово к н я з ю считать стопою; п о л н о с м ы с л е н н о с т ь это слово приобретает лишь вместе со словом л а с к о в о м у, а потому мы и прочитали бы:

Да ко ласковому князю ко Владымиру.

Роль здесь слова к н я з ю на столько, так-сказать, обыдена, что даже с потерей этого слова смысл стиха не нарушился бы:

Да ко ласковому ко Владымиру.

Где же основание для того, чтобы считать его словом г л а в н ы м по смыслу в речи?»¹.

Основываясь на подобных соображениях, Истомин приходит к выводу, что «применяя принципы автора (смысловые ударения) к тем данным, которые должны бы были подкреплять предлагаемый закон (три ударения), мы наталкиваемся на случаи, где видимое соблюдение закона нарушает принцип»².

Критика Цертелева, «Словесника», Истомина показывает, насколько противоречивой и несовершенной оказывается теория Востокова и его последователей при попытках ее практического применения к анализу конкретных образцов народно-поэтической ритмики. Дальнейшие шаги не приносят в этом отношении ничего существенно нового. Отчасти продолжают все те же поиски в области терминологии. Так, по словам В. Чешихина, «стихосложение русских песен и былин основывается на правильном числе р е т о р и ч е с к и х или с и н т а к с и ч е с к и х ударений, при неправильном метре и числе слогов»³. Уже в послереволюционное время И. Л. Смоленский пытался применить к логическому ударению название «логико-грамматического»⁴.

Впрочем, и в XX в. был предпринят опыт описательной классификации ритмов эпического народного стиха на основе востоковских определений. А. Л. Маслов, в своей статье «Былины,

¹ Ф. Истомин. [Рец. на] Законы стиха... П. Д. Голохвастова. «Журн. мин. нар. просв.», СПб., 1885, апрель, стр. 341.

² Там же, стр. 351.

³ В. Чешихин. «Тристан и Изольда» Вагнера. В журн. «Артист», М., 1894, № 42 (октябрь, кн. 10), стр. 37.

⁴ И. Л. Смоленский. Несколько новых вопросов декламации. В кн.: Н. А. Пашков. Декламационная хрестоматия. М., 1924, стр. 161—162.

их происхождение, ритмический и мелодический склад» пишет: «В русском народном стихосложении отсутствует стошное построение. Самой мелкой ритмической единицей... является ритмический период с одним ударением в каждом из них... ритмические периоды суть главные ритмические единицы в народном стихе, которые, соединяясь между собою, образуют строку или стих вместе с тем и музыкальный мотив, имеющий одно главное логическое ударение и несколько второстепенных»¹.

Далее Маслов устанавливает пять типов эпического размера:

1. **Полный эпический размер**, в котором «каждая строка разделяется на три ритмических периода», причем на последний период «приходится большею частью три слога текста, которые и составляют собою типичное эпическое окончание».

2. **Сокращенный эпический размер**, сходный с полным, но имеющий более короткий второй период, чем в полном размере.

3. **Скомороший размер**, в котором, «кроме общей торопливости изложения слов и напева», второй ритмический период вовсе отсутствует, «так что напев и строка текста состоят только из двух периодов с обычным для всех размеров переводом» [т. е. началом стиха.— *М. III.*].

4. **Размер духовного стиха** имеет «три или два ритмических периода с двусложным последним периодом (окончанием)».

5. **Одномерный размер**, встречающийся в исторических песнях позднейшего творчества, «которые нельзя разделить на два или три периода, с типичным эпическим окончанием; они уже имеют как-будто метрическую основу; строка палева разделяется на полустушия, в свою очередь на полустушия приходится несколько акцентов».

Определения Маслова (по крайней мере, последние три) представляют интересную попытку приурочения фольклорных ритмов к жанровым разновидностям народного эпоса, а в последнем из этих определений можно даже усмотреть склонность к хронологическим разграничениям. К сожалению, все это слишком общо, и принцип классификации не соответствует требованиям единства. К тому же самая конкретность определений несколько эфемерна. Мы не можем учесть, насколько второй период сокращенного эпического размера короче полного, так как протяженность периодов, как это повелось у всех тонистов, начиная с Востокова, сама по себе является неопределенной.

¹ «Труды Музыкально-этнограф. к-сии, сост. при Этнограф. отделе Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии», т. II, М., 1911, стр. 311.

В целом мы можем констатировать, что тоническая теория народного стиха, выдвинутая впервые Востоковым и разработанная его многочисленными последователями, дожила до современности. Даже в самое последнее время находятся теоретики, которые без оговорок заявляют о своей солидарности с восточковской теорией¹. Однако гораздо чаще можно встретить комбинирование различных концепций народного стихосложения, причем тонические определения становятся лишь одним из составных элементов данного теоретического построения. Так как подобное комбинирование нередко включает нечто от музыкально-тактовых теорий фольклорного стиха, необходимо рассмотреть эти последние прежде, чем мы сможем уделить место таким теоретическим комбинациям.

Подводя итоги настоящей главе, следует признать, что тоническая концепция является в значительной степени наукообразной, что и вызвало стойкость симпатий, которые она приобрела в среде наших, а отчасти и зарубежных теоретиков. Тем не менее ее неполноценность и внутренняя противоречивость отчетливо выявлены нашим критико-библиографическим обзором. Показательны в этом отношении поиски термина для ударения, объединяющего «прозодический период». Востоков оставил это ударение без специального обозначения. Падеждин и Переллесский называли его логическим, Пешинский — относительным, Классовский — тоническим, Голохвастов — смысловым, Чешихин — риторическим или синтаксическим, Смоленский — логико-грамматическим. Каждое из этих названий содержит какое-то толкование сущности того начала, которое конструирует «прозодический период» как единицу ритма тонической теории. Однако теоретикам так и не удалось договориться ни до общей терминологии, ни до общности отношения к тому, что за этой терминологией скрывается. Не удивительно, что и практика ритмологов, вооруженных понятием логического ударения, ознаменовалась раздорами и пререканиями. Не сойдясь в определениях, они не могли, конечно, сойтись и в непосредственном восприятии ритма. А это — беда настолько серьезная, что ради ее преодоления не жалко пожертвовать целой теоретической концепцией.

¹ Ср. А. Желанский. Сказки Пушкина в народном стиле. М., 1936, стр. 80.

Г л а в а III

УЧЕНИЕ О НАРОДНОЙ «СИПТАКСИЧЕСКОЙ СТОПЕ»

Теория «прозодических периодов», выдвинутая Востоковым, имеет в разрезе стихотворного ритма одну примечательную особенность, которая еще не была нами рассмотрена. «Прозодический период» отличается от общеизвестных стоп (тонических или квантитативных — безразлично) тем, что его границы ни к о г д а не разрывают слова на части, а о б я з а т е л ь н о совпадают со словоразделами. Впрочем, никак не следует думать, что разрыв слова между соседними стопами является дефектом искусственной метрики. Стопа не составляет какого-либо дополнительного, специфически стихотворного ч л е н е н и я речи — ни смыслового, ни фонетического. Будучи единицей п о в т о р я е м о с т и внутри стихотворного ряда, стопа расчленяет его лишь в воображении исследователя, а реальной способностью членения ни в какой мере не обладает. Совпадение границы слова с границей стопы не только не обязательно, но и художественно нецелесообразно, так как оно повлекло бы за собой использование в стихе лишь слов одного слогуударного типа и сделалось бы источником чрезвычайной ритмической монотонии. Именно поэтому языки с фиксированным ударением обычно не пользуются стопными формами стихотворного ритма: для каждого вида стопы у них существовал бы лишь один слогуударный вариант. По той же причине в языках со свободным расположением ударений теория стиха обычно запрещает частые совпадения границ стопы с границами слова.

«Прозодические периоды», принятые в качестве единицы стихотворного ритма, создавали условия, резко отличные от описанных выше. Определение данного тонического типа стиха по признаку неизменности ч и с л а сильных фразовых ударений, содержащихся в каждом стихе, оставляло в стороне вопрос о том, как соотносятся эти ударения с неударяемыми

слогами, и тем более никак не регламентировало расположение слворазделов. Зачем стал бы «прозодический период» разрывать слова на части, если число ударений — единственный признак стиховой организации — все равно оставалось бы неизменным? Прозодический период в качестве группы слогов, объединяемой сильным ударением, уже в самом своем определении подразумевает целостность этих слов, иначе была бы оговорена возможность объединения также частей слова. Какова бы ни была природа такого объединения — логическая, риторическая, синтаксическая и т. д., ясно, что объединение это базируется не на абстрактном звучании, а на значении слов. В силу этого слово должно оставаться нерушимым, так как, распадаясь, оно прежде всего утерило бы свое непосредственное значение, а следовательно, и способность образовывать значимые сочетания с другими словами.

Итак, отношение слова к стопе литературного стихосложения и «прозодическому периоду» народного стиха оказывается принципиально одинаковым, если мы подходим к стиху как к реальной форме человеческой речи, но оно противо-положно при его оценке с точки зрения ритмической схемы. По схеме (и только по схеме) стопа способна разрывать слово, тогда как в прозодическом периоде оно остается неразложимым. Такое отвлеченно-теоретическое противопоставление «прозодического периода» литературной стопе с точки зрения разложимости слова и легло в основу учения о «синтаксической стопе». Впрочем, в формулировке И. Срезневского, положившей начало этому учению, подобного противопоставления еще нет. Он просто констатирует синтаксическую природу связей, скрепляющих «прозодический период» (который он также называет стопой), и отмечает неразложимость слова:

«Каждая стопа, т. е. каждая часть стиха, отмеченная отдельным ударением и заключающая в себе определенное количество слогов, должна была быть и по содержанию отдельною частию мысли или фразы; с окончанием стопы должно было оканчиваться и слово»¹.

Это замечание в дальнейшем постоянно цитировалось защитниками «синтаксической стопы» и послужило тем зерном, из которого выросла система взглядов А. А. Потебни на народное стихосложение. Но и помимо отмеченной формулировки, книга Срезневского составляла для теоретика стиха середины XIX в. весьма ценное приобретение. В своих гипотезах относительно древнейших форм славянской и, в частности, русской метрики Срезневский отправляется от требований природной

¹ И. Срезневский. Мысли об истории русского языка. СПб., 1850, стр. 105.

«гармонии языка», которую он не только принимает в качестве принципиальной предпосылки, но и пытается конкретизировать:

«Древнейший и у всех Славян одинаково распространённый эпический стих заключает в себе десять слогов с двумя ударениями, так что или к каждому слогу, обозначенному ударением, относится одинаково по четыре слога без ударений (напр. уж как пал туман — на синё море), или же к одному из слогов с ударением относится три, а к другому пять слогов без ударения... Место для слога с ударением сначала едва ли было определенное: ударение не могло быть только на первом и на последнем слоге стопы. Впрочем к древним чертам развития Славянского стиха должно отнести старание поместить ударение как можно ближе к середине стопы: так в Русском эпическом стихе слог с ударением издавна ставится в середине между двумя парами слогов без ударений»¹.

Как ни отрывочны и туманны эти гипотетические очертания общеславянской и древнерусской «гармонии языка», мысль принять ее за основу для литературно-теоретических построений представляется в высшей степени интересной и плодотворной, и можно лишь пожалеть, что она не была подхвачена позднейшими исследователями. Правда, и у Срезневского имеется ряд положений, недостоверность которых вполне очевидна. Его попытку охарактеризовать употребление долгих и кратких гласных на материале чешской «Краледворской рукописи» и «мерной прозы старинных сказок» приходится признать явно неудачной. «Краледворская рукопись» оказалась поддельной, а «мерная проза» сказок не обладает такой метрической определенностью, которая могла бы документировать долготные соотношения составляющих ее слогов. Эту определенность Срезневский, как и многие другие филологи, пытается почерпнуть в предполагаемом им первоначальном изохронизме произнесения, который в конечном счете, очевидно, восходит к музыкально-тактовым схемам:

«...на основании возможности уравнивать по несколько слогов коротких с одним долгим, образовывались мерные фразы сказочного рассказа, равные одна другой по размеру, хоть и очень различные по количеству слогов. Различение короткости и долготы слогов развилось мало по малу в языке так же как и в музыке, где один и тот же отдельный звук может иметь значение и целого такта, и четверти его, и шестнадцатой доли, и более»².

Эмпирический материал, имеющийся в распоряжении Срезневского, нередко противоречит подобным утверждениям:

¹ Там же, стр. 105—106.

² Там же, стр. 108.

«У Хорутан между прочим некоторые «певанья» поются так произвольно, что самые напевы от этого теряют свою мерность: один такт поется скорее, другой медленнее, иные такты опускаются, другие прибавляются. То же самое видим и в песнях наших Русских слепцов: в некоторых остаются едва заметные остатки прежней стройности напева; в других на память о ней осталось только то, что они не просто говорят, а напеваются, между тем как в этом напевании нет уже ни малейших следов мелодии»¹.

Однако автор предпочитает исходить из предположения, что строгая мерность речи, опирающаяся на тактовый изохронизм, представляет собой исконную форму, а свобода ритма появляется лишь в порядке ее разрушения: «Свобода не соблюдать в стихах песен определенного количества слогов на определенное количество ударений вместе со свободой не соблюдать мерной речи в пересказе сказок увеличивалась все более...»².

В соответствии с этим и об эпической народной русской словесности Срезневский высказывает следующее общее соображение: «Теперь она не так строго подчинена условиям меры стихотворной, богаче произведениями, сложенными мерной прозой, чем правильными стихами; но древний характер слога в ней все еще виден, а содержанием своим она обнимает почти все периоды истории народа»³.

Что касается музыкально-тактового изохронизма, служившего нашим филологам источником постоянных соблазнов, то этот вопрос будет специально рассмотрен нами в следующей главе. Но идеи Срезневского относительно связи древних стихотворных форм с общим строем языка того времени обладают такой широтой кругозора, что мы не можем отказать себе в удовольствии привести еще одну цитату:

«Удаление языка народной словесности от условий, сохраняющих в нем его эпическое достоинство, приближение к обыкновенному простому разговору — так же важно, как и удаление языка от условий гармонии, от правильности размера. Не лезя при этом не заметить факта, повторяющегося в истории всех народов: народы, у которых языки еще не пережили периода превращения своих древних форм, сохраняют вместе с древними формами языка своего и мерность его, и важность изложения даже в простом разговоре. Впоследствии, с утратами древних форм языка, тратятся постепенно и условия мерности, и тот важный слог, который... везде видим в древних памятниках словесности народной. Так и в древней Русской сло-

¹ И. Срезневский. Мысли об истории русского языка. СПб., 1850, стр. 109.

² Там же, стр. 108.

³ Там же, стр. 111.

весности народной должно было господствовать эпическое достоинство слога, гармонизировавшее с правильностью размера»¹.

Книга Срезневского была крупным явлением в филологической литературе середины XIX в. Сам автор считал нужным напомнить первые две из приведенных выше цитат (определение народной «стопы» и характеристика древнейшего славянского эпического стиха) в своей позднейшей статье «Несколько замечаний об эпическом размере славянских народных песен»².

Великий русский критик Н. А. Добролюбов в бытность свою студентом слушал лекции Срезневского и настолько заинтересовался изложенными выше идеями своего учителя, что из выписок и конспективного пересказа цитировавшейся нами главы книги Срезневского составил «Замечания о слоге и мерности народного языка»³.

Следующим после Срезневского «пайщиком» учения о народной «синтаксической стопе» является П. Д. Голохвастов — уже знакомый нам всеобразный теоретик русского стиха, защищавший четырехсложную периодичность ударений в былинном «складе» и приложивший руку также и к разработке теории «логического» или «смыслового» ударения. Впрочем, высказывания Голохвастова о народной «стопе» имеют совершенно иную окраску, чем у Срезневского. В то время как последний спокойно и объективно констатирует неразложимость слова в «прозодическом периоде», заявления Голохвастова воинственно заострены против «разрушительной» функции литературных стоп:

«Смысловое ударение невозможно вне смысла; в слогах смысла нет; русская стопа следовательно не может состоять из слогов; ни точно также из не смысло-способной суммы слов. Стопы: *гнев бо — гня вос — пой Ахил — леса Не — левса*, что ни стопа то чепуха; такой стопе вместимо ударенье независимое от смысла, т. е. слоговое; смысловое же никоим образом... При этом, конечно уж, схема стиха не может быть чемнибудь вроде: дактиль, дактиль, дактиль, или: дактиль, хорей, дактиль, хорей; ибо в неподвижно-предвзятую стопу пригонять целиком слово, или слова, да еще в смысло-способном сочетании, значило бы сделать стопу или Прокрустовой кроватью словам, или же каторгой автору. Самый терпеливый стихоплет, а уж подавно народ, воймя-взвыл бы от этой чумичкиной

¹ Там же, стр. 112.

² «Известия Акад. Наук» по Отдел. рус. яз. и слов. СПб., 1860—1861, т. IX, вып. 5, лл. 18—24, стр. 345—366.

³ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. в шести томах, под общей ред. П. И. Лебедева-Полянского. Т. I, ГИХЛ, [М.], 1934, стр. 525—527; издание ошибочно воспроизводит эту статью в качестве самостоятельной работы Добролюбова.

задачи. Итак, более нежели вероятно, за́годе явно, что русский идеал стихового строя стоп: самозаконная красота, а не однообразная красивость, не шеренга: люди ус в ус, кони ухо в ухо, все и вся волос к волосу, а хор: голос к голосу...»¹.

«У русского народа: песня что венок, стих что цветок, стопа что лепесток: все и каждое по своему цельно»².

Как ни колоритны приведенные выше высказывания Голохвостова, они в сущности добавляют к формулировкам Срезневского лишь полемическую заостренность против дефектов (отчасти измышленных автором) общепринятой школьной теории литературных стоп. Однако развернутое изложение учения о «синтаксической стопе» принадлежит другому теоретику стиха — известному русскому лингвисту А. А. Потебне. Следует при этом отметить, что связь взглядов Потебни с книгой Срезневского удостоверена прямой ссылкой и цитатами самого Потебни, но имя Голохвостова им не названо. Правда, в одной из глав обширного исследования «Обзор поэтических мотивов колядок и щедровок»³ Потебня, излагая свои взгляды на единицу ритма народного стиха, напоминает о «замечательной», по его выражению, статье Надеждина в Энциклопедическом лексиконе Плюшара (1837) и при этом иронически поручает ее «вниманию читателя, который бы захотел определить степень новости некоторых позднейших открытий» (стр. 18). По предположению восторженного последователя и популяризатора теории Потебни Н. Иванова⁴, этот намек относится к работе П. Д. Голохвостова. Если это так, то саркастический выпад, а тем более прямое умолчание Потебни об одном из своих предшественников трудно признать обоснованным.

Теория Голохвостова почти ничем не напоминает Надеждина (за исключением разве «логического» ударения, которое Голохвостов заменил «смысловым»), тогда как сам Потебня соприкасается с Голохвостовым во многом и весьма существенном. Прежде всего даты: работа Голохвостова напечатана впервые в «Русском вестнике» 1881 г. и переиздана отдельной книгой в 1883 г.; стиховедческая глава «Обзора поэтических мотивов колядок и щедровок» Потебни появилась в «Русском филологическом вестнике» за 1884 г. Хотя работа Голохвостова затрагивает «литературное» стихосложение лишь в порядке полемики, образцы которой приведены выше, он озаглавил свое сочинение «Законы стиха русского народного и нашего

¹ П. Д. Голохвостов. Законы стиха... СПб., 1883, стр. 46—47.

² Там же, стр. 50.

³ «Русский филолог, вестник», Варшава, 1884, т. XI, № 1, стр. 1—32.

⁴ «Филолог. записки», Воронеж, 1893, вып. I, стр. 41.

литературного» [подчеркнуто мной.— М. Ш.]. «Сферу влияния» своих теоретических положений Потебня (столь же преувеличенно, как и Голохвастов) определяет в качестве «оснований русского (как народного, так и книжного) [подчеркнуто Потебней], общеславянского, общеноевропейского стихосложения» (стр. 17). Ряд высказываний Потебни, так же как и у Голохвастова, полемически направлены против традиционного употребления понятия «стопы» в теории литературного стихосложения. Кто решился бы отрицать, что мелькающие в этой полемике выражения «произвольные выдумки», «школярские схемы» и т. п. внушены корректному и научно-деловому языку Потебни стилистическим вдохновением Голохвастова? Мы считаем вероятным, что именно особенности слога Голохвастова, заставившие редакцию «Русского вестника» несколько похозяйничать в первой публикации его работы, раздражили также и Потебню и помешали ему печатно признать заслуги своего единомышленника.

В наиболее значительном из стиховедческих экскурсов Потебни — главе «Размер» большого труда «Обзор поэтических мотивов колядок и щедровок»¹ автор непосредственно приступает к частным описаниям стихотворного размера колядок и щедровок. Сравнив эти последние с польскими колядками, великорусскими былинами и пр., Потебня приводит на стр. 5 цитату из «Мыслей об истории русского языка» Срезневского (о древнейшем славянском эпическом стихе и народной стопе) и оспаривает его хронологические соображения, основанные на «Суде Любуши» и «Краледворской рукописи». К этой цитате в конце главы помещено обширное общетеоретическое примечание, представляющее по своему значению и объему (стр. 17—32) дополнительную главу, важнейшую и положения которой мы и рассмотрим по возможности подробно.

В своем «примечании» Потебня пишет:

«Принятое выше понятие о стопе и связанное с ним понятие об основаниях русского (как народного, так и книжного), общеславянского, общеноевропейского стихосложения и до ныне осталось достоянием немногих, между прочим учившихся по книге Срезневского в начале 50-х годов. Нестало на пр. общеизвестным, что разница между:

Два дубочка /выросли рядом, (Пушк.);
 Два су бора /напередо расла, (Серб. н. н.);
 Що ти милий /думаеш гадаеш, (Мр. н. н.);
 Uciekła mi/przepióreczka w proso, (Поль. н. н.);
 Ma voix est faible /et même un peu profane, (Voltaire.,

¹ «Русский филолог. вестник», Варшава, 1884, т. XI, № 1.

заключается вовсе не в том, что в одних случаях стихосложение тоническое или тонико-метрическое, а в других силлабическое; что т. называемый русс. силлабический стих или вовсе не есть мерная речь, или, если его произнести с модным в то время польским ударением, есть мерная речь в том самом смысле, хотя и не такая же, как стих Пушкина, и что по этому ходячие мнения о преобразовании русского стихосложения Тредьяковским и Ломоносовым, без многих оговорок, ошибочны. Чем лучше произнесена мерная речь, тем ощутимее для слуха должны быть основания ее мерности; но отбиванье стоп, на пр.

Ō вы /нѣдрѣ/млющѣ/ѣ б/чи, (Ломон.),
Ū лу/комбръ/я дуб /зѣлѣ/ный, (Пушк)..

оскорбляет наше чутье: по этому так называемые тонические стопы, ямб, хорей и пр. немогут быть основанием русского стиха. Конечно, стихотворец может сделать для себя и слушателя обязательным, чтобы не только главные ударения, но и второстепенные, где они есть, а не предполагаются лишь теориею, были размещены по определенному способу, т. е. на пр. падали на 2-й, 4-й, 6-й и пр., или на 1-й, 3-й, 5-й, или на 3-й, 6-й, 9-й... слог стиха; но считать эти и им подобные фигуры за основание стихосложения значит случайное и возможное считать главным и необходимым.

Теория Тредьяковского держится до ныне, хотя она с самого начала добросовестно заявила, что она есть плохая, сама себя подрывающая теория, ибо не может стоять без двух «вольностей», т. е. произвольных выдумок: одной — что неударяемый слог принимается за ударяемый, на пр. тонич. пиррихий за хорей или ямб; другой, — что на оборот ударяемый слог принимается за неударяемый, благодаря чему-де, в ямбических стихах два ударяемые слога могут стоять рядом. Первого в действительности, т. е. при небезобразном произношении стиха

У лукомбръ /дѹб зелѣный,

небывает; второе бывает, но не делает стиха вольным или неправильным, каков он лишь по отношению к ошибочной теории...»¹

Обсуждая природу единицы стихотворного ритма, автор заявляет: «Такая единица есть во всяком случае синтаксическая. Она может представлять а) или строгое синтаксическое и вместе звуковое единство, когда состоит из междометия, (в мр. п. гей, ой и т. п.) или одного слова, как члена предложения (стало быть не чисто-формального слова); или — единство относительное, из совокупности членов предложения,

¹ «Рус. филолог. вестник», 1884, т. XI, № 1, стр. 17—18.

объединенной и фонстически единством господствующего ударения, называемого силою речи *v.* ударением логическим, хотя оно есть исключительно грамматическое. Назвать такое единство а *potiōrī* полустилишем, как это сделал я (Мр. п. п. по сп XVI в., 12), неудобно потому, что оно может составлять и не половину, а $\frac{1}{3}$ или $\frac{1}{4}$ рифмического периода. Поэтому, как ни нежелательно смешение со стопою в смысле хорей или ямба, приходится остаться при термине стопа (Срезн.).

С точки зрения языка мы, кажется, имеем основание ожидать, что единица меры стиха будет осязательна для того обыкновенного сознания, которым преимущественно создается и для которого существует язык и песня; что она будет постоянно существовать в этом сознании; что она будет достаточно обща, чтобы легко прилагаться не к одному стиху, а к целой песне. Этим требованиям удовлетворяет стопа в вышеопределенном смысле. Ей неоткуда бы взяться в мерной речи, если бы мы говорили не такими синтаксическими целыми, как «ты — меня — небудь», «небудь — ты — меня», а отдельными словами. Т. е. в одной и той же песне под одну и ту же формулу подходит и сочетания («почка — моя — почка») и неделимые слова («непоследняя», «молоденькая»); то дальнейшее дробление таких осмысленных метрических единиц во множестве случаев дало бы нам стопу, как величину чисто звуковую, бессмысленную, в обыкновенном сознании несуществующую: «моло», «денька», «я». Стихотворство при такой стопе было бы не построением мерной речи из готовых осмысленных стихий, а построением ее из ничего»¹.

Таким образом, мы видим, что Потебня отвергает существующие теоретические определения литературной «стопы» по двум причинам. Прежде всего он отводит стопу, апеллируя к скандовке, т. е. искусственному «отбиванию» в стихе несуществующих, но предполагаемых схемой ударений. Все аргументы автора по этому вопросу можно было бы признать справедливыми и заслуживающими внимания, если бы у нас действительно существовала такая теория стихосложения, которая требовала бы реального произнесения стиха по принципам скандовки. На самом деле это есть лишь прием теоретического абстрагирования ритма (тоже, может быть, недостаточно оправданный), и заведомо «плохая», по словам Потебни, теория Третьяковского, вводя пиррихии, именно устанавливала «небезобразное» произнесение стиха, исключаящее искусственное скандирование. Однако «стопа» литературного стиха послужила неодобрению Потебни также и в силу того, что она не является «осмысленной метрической единицей». В этом автор

¹ Там же, стр. 19—20.

совпадает отчасти со Срезневским, но особенно с Голохвастовым, который также искал в стихе «смысло-способных» ритмических сочетаний. Такие «чисто звуковые» и «бессмысленные» метрические единицы Потебня демонстрирует на слове «молоденькая», не поленившись заключить в кавычки и разделить занятыми (т. е. максимально обособить) отдельные куски этого слова: «моло», «денька», «я». Но, опять-таки, никто и никогда не признавал за стопой способности реального членения стихотворной речи. Членить стих подобным образом можно лишь в плане отвлеченно-ритмического теоретизирования. Стоит, например, истолковать ямб как хорей с постоянной анакрузой или затактом из одного слога (что принципиально не может вызвать возражений), и все границы стоп передвинутся на один слог вправо. Реального влияния на способ произнесения стиха это, все равно, не будет иметь никакого. Иными словами, кавычки и запятые Потебни изображают такое членение стиха, которое существует лишь в воображении автора, поставившего себе специальное полемическое задание. А если стопа не членит стиха, то она и не разрывает слов на части и не образует бессмыслиц, против которых ратует Потебня вместе с Голохвастовым.

Второй тезис Потебни уже как бы подразумевается в предыдущем. Отрицая литературную «стопу» в качестве «осмысленной метрической единицы», он признает эту «осмысленность» лишь за выдвигаемой им «синтаксической стопой». Новым является здесь в сущности лишь термин. Не говоря о Срезневском, точку зрения которого Потебня, очевидно, полностью принимает, лишь уточняя и конкретизируя его формулировки, «синтаксическая стопа» ведет свою родословную, конечно, от восточковских определений. «Прозодический период» также представлял собой «осмысленную метрическую единицу» и предполагал неразложимость составляющих его слов. Однако, как уже отмечалось выше, целостность слова столько же была следствием синтаксических связей, существовавших в «прозодическом периоде», сколько вытекала из неопределенности его тонических очертаний и объема, исключавшей необходимость расчленения слов. Разрабатывая свою теорию, Потебня отвергает термин «логическое ударение» и отстаивает (повидимому, с достаточным основанием) чисто синтаксический характер словесных группировок, входящих в «прозодический период» или «синтаксическую стопу».

Третий элемент стиховедческой концепции Потебни также в принципе восходит к Срезневскому. Замечание последнего о «возможности уравнивать по нескольку слогов коротких с одним долгим», опираясь на изохронизм музыкального ритма, кроющийся в напеве, Потебня не только принял, но и всячески

расширил, распространяя его на стихотворные формы, не связанные с напевом:

«Реформа» только стеснила русс. книжное стихосложение относительно обязательности для стиха числа слогов и относительно распределения этимологических ударений; но это стеснение, действующее и до ныне, лишь временное; оно бессильно изменить свойства языка: представляемую им возможность не только в пении, но и в п р о з и о ш е н и и уравнивать по времени неравносложные синтаксические стопы. Этим свойством языка пользовался уже Пушкин в конце своей деятельности, на пр. в произведениях, связанных меж собою содержанием и характером творчества: «Ялыш Королевич», «Русалка», «Сказка о рыбаке и рыбке» (1832—3 г.). Нововведение, собственно возвращение к старине, понравилось, но неисправило теоретических суждений: говорится, что сказка о рыбаке и рыбке «неимеет почти ни размера, ни версификации, один только свободный ритм народного языка» (Аппенкова «А. С. Пушкин», изд. 2-е, 311). Но ведь это-то и есть размер и версификация¹.

Итак, хотя Потебня и не пользуется музыкальным термином «такт», но он принимает свойственную по преимуществу этому последнему «возможность... уравнивать по времени неравносложные синтаксические стопы», и притом не только в п е н и и, но и в п р о з и о ш е н и и. Вообще для него в народной песне синтаксическая стопа совпадает с музыкальной фразой. Этому можно найти подтверждение в более ранней статье Потебни «Малорусская народная песня по списку XVI в.»:

«Размер народной песни первоначально возникает вместе с напевом, почему синтаксическое деление стиха совпадает с естественным делением напева... Из вышеупомянутой музыкальности размера вытекает и то, что его правильности могут не вредить известные отступления от нормального количества слогов... Это свойство народного песенного размера может быть перенесено и в размеры стихов непредназначаемых для пения: равенство времени, занимаемого полустушищем, может быть выражено и в простом чтении при помощи ускорений и пауз, без несвойственного большинству новых русских говоров различения долготы и краткости слогов в отдельных словах»².

Обсуждение изохронизма «синтаксических стоп» в применении к формам «литературного» стиха не входит в задачи настоящей работы. Впрочем, подобные попытки уже настолько скомпрометировали себя в нашем литературоведении, что специальное теоретизирование по этому вопросу, пожалуй, и вообще было бы излишним. Необходимые сведения, касающиеся

¹ «Рус. филолог. вестник», 1884, т. XI, № 1, стр. 21.

² «Филолог. записки», Воронеж, 1877, вып. II, стр. 12—14.

тактовой одновременности русской народной песни, читатель найдет в следующей главе. Однако тезис о одновременности «синтаксических стоп» вступает в противоречие с другими формулировками Потебни из анализируемой нами главы «Обзора поэтических мотивов колыдок и щедровок». Так, на стр. 22 он заявляет: «При одновременности стихов соответствующие их стопы могут быть и неравновременны». Что же, спрашивается, одновременно: стопа или стих? Это далеко не безразлично, если придавать одновременности какое-либо реальное значение.

Для опровержения тождества «синтаксической стопы» с музыкальным членением статья Потебни также содержит «авторизованный» материал. Он пишет:

«Музыкальное ударение не тождественно ни с повышением, ни с протяжением звука, хотя то и другое может привлекать к себе ударение. Поэтому ударение, объединяющее стопу в речи, может сохраниться и в пении, которое в таком случае будет вполне соответствовать произношению. С другой стороны: как возможно скандировать «у лу-ко морь-я дуб-зеле-ный», так, по б. м. с большим основанием, пение, оставаясь в пределах синтаксических стоп, или даже разрушая их, может создавать свои фонетические стопы, ставя ударения там, где их нет в речи, и перенося существующие ударения на другие слог»¹.

Будет ли после этого убедителен заключительный пример главы, который, по мнению Потебни, «показывает до какой степени рутинный способ обозначения размера лже-ямбами, хорейми, дактилями искажает действительность. Внутри синтаксических стоп и вместе музыкальных фраз тут нет никаких других стоп»².

Кроме цитированных выше формулировок, представляющих общетеоретический интерес, значительная часть разбираемой нами главы из исследования Потебни о колыдках и щедровках посвящена вопросу о народно-песенных ударениях. Однако читатель тщетно искал бы здесь каких-либо общих, принципиальных положений. Высказывания Потебни носят полемический характер и направлены против сборника Ю. Н. Мельгунова³ и статьи Ц. Г. Неймана⁴. Музыкальная акцентуация напевов народных песен оказывается по этим работам нередко иной, в частности более дробной, чем это требовалось бы по

¹ «Рус. филолог. вестник», 1884, т. XI, № 1, стр. 22.

² Там же, стр. 32.

³ «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные», М., 1879.

⁴ «Куплетные формы народной южно-русской песни». «Киевская старина», 1883, август.

законам «синтаксической стопы», и Потебня был принужден выступить по вопросу об ударениях в порядке самозащиты. Такого рода специальная полемика не разъясняет принципиальной роли ударения в ритмической системе Потебни. Между тем, зная, что ее первоисточником является тоническая теория Востокова, базирующаяся прежде всего на ударениях, мы вправе добиваться исчерпывающей ясности по этому вопросу. Приоткрыть завесу, очевидно, могут цифровые зашифровки стихотворных размеров, которые составили одно из усовершенствований автором обозначений Срезневского и позднее были приняты в работах ряда наших ученых (М. Халанский, В. Н. Перетц и др.).

На первой же странице разбираемого нами исследования Потебня определяет размер колядки как $[(5 + 5) + \text{припев} + (5 + 5)]$, иллюстрируя эту формулу следующим примером:

Ой на Дунаю, ой на тихонькым
 Дунаю!
 Гей, Дунаю море,
 Серденько, горе!
 Плавле-поплавле червиль-корабель.

Очевидно, что в этом примере цифрами обозначен слоговой состав каждой синтаксической стопы, круглыми скобками — объединение стоп в стихи, а прямыми скобками — строфическая единица или куплет. Но расположение ударений в отношении к слоговому составу стопы остается незафиксированным, иными словами, ударение из схемы полностью выпадает. Правильность этой констатации мы можем проверить, обратившись к более ранней работе Потебни. В своей рецензии на «Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собр. Я. Ф. Головацким», он писал:

«Говоря о размере малорусских песен, я отвлекаюсь от менее ясных, требующих еще исследования свойств его, зависящих от ударения, и останавливаюсь только на том, чем он сходится с размером наречий, имеющих постоянное ударение, именно на цезуре, стихе, куплете.

Формула пусть будет такая:

$$\begin{aligned} &^2[8+9] = ^2[(4+4)+(4+5)] = \\ &= [(Осичино-березипо), (\text{чом негорип, та все куришся?})] \\ &[(Молодая дівчинонько), (\text{чом неживеш, тльки журишся?})] \\ &(\text{Чуб. V, 548}), \end{aligned}$$

т. е. в скобках [] заключен стих, в скобках () — полустишие, деления косо, соответствующие стопам, но всегда составляющие грамматические единицы, со стороны количества слогов

обозначены цифрами; число перед [] показывает, сколько раз повторяется стих для составления куплета. Грамматические деления совпадают с делениями куплета и стиха. Enjambement, если встречается, указывает на книжность и польское влияние. Т. к. размер избирается одновременно с напевом, то главные музыкальные деления совпадают с грамматическими¹.

Итак, мы не ошиблись. Авторское толкование цифровых обозначений стихотворного размера действительно не принимает в расчет распределения ударений. Более того, Потебня недвусмысленно заявляет, что при определении размера он отвлекается от «свойств его, зависящих от ударения». Правда, эта формулировка имеет в виду только украинские песни. Но обозначает же он в главе о колядках пример из пушкинской «Русалки» как 4 + 6 (стр. 21), следовательно, концепция «синтаксической стопы» имеет, по замыслу автора, гораздо более широкое применение. Впрочем, косвенные доводы тут, кажется, излишни. Стоит вспомнить открывающую теоретическое примечание декларацию о синтаксической стопе как об основании «русского (как народного, так и книжного), общеславянского, общеноевропейского стихосложения» (стр. 17), чтобы отбросить всякие ограничительные соображения. Теория Потебни претендует на почти универсальное значение. А между тем это, по существу, теория силлабической. Недаром автор ориентируется на языки «имеющие постоянное ударение». Такие языки, как известно, и пользуются именно силлабической системой стихосложения. Ну что ж — спору нет, что в пушкинских и других русских стихах послеломоносовой поры обычно соблюдается слоговое равенство. Но многого ли можем мы ожидать от такой теории русского стиха, которая не умеет зарегистрировать ничего, кроме слоговых соотношений. В народных песнях — русских и украинских — равенства слогового объема обычно не бывает. Здесь естественно вступает в силу арифметика — цифры, скобки — и, в конечном итоге, возможность ускорять или замедлять произношение, выравнивая этим разноразличный слогового состава. Существуют ли на самом деле подобные ускорения и замедления, никем не установлено. А отбрасывая эти коррективы музыкального порядка, мы остаемся при силлабической концепции стихосложения, да и силлабизм присутствует в ней лишь как тенденция, а не как реальное слоговое равенство. Надо только удивляться, что сам автор относился к силлабике довольно неласково: «...при благоприятных условиях,—

¹ «Отчет о 22-м присуждении наград гр. Уварова», прилож. к XXXVII т. «Записок Акад. Наук», № 4, СПб., 1880, стр. 106—107.

говорит Потебня, — русское стихотворство могло бы избежать уродливостей силлабического стихосложения, которые принято приписывать польскому влиянию, а не туземному недомыслию¹.

Под знаком этого «туземного недомыслия» теоретик-потебнянец и обречен рассматривать все формы русского, общеславянского и общеноевропейского стихосложения. Опираясь на силлабизм, лишенным слогового равенства, можно прийти к самым разительным обобщениям, вроде ритмического тождества былин с мерзбургскими заклинаниями. А ведь это и было «доказано» последователем Потебни — М. Халанским². Отсюда и возникли те рекордные по нелепости выводы, которые уже цитировались в нашем предисловии: «...существует полное вероятие полагать, что немецким странствующим певцам X—XIV в. принадлежит значительная доля участия в выработке русского былинного размера... Таким образом и в исследовании русского эпического стиха приходится ...«лицом повернуться к варягам»³.

Подводя итоги стиховедческого выступления Потебни, нельзя не обратить внимания на ту эволюцию, которую претерпела теория Востокова при ее разработке рядом теоретиков, начиная со Срезневского и кончая Потебней. Востоковская концепция — тоническая, базирующаяся прежде всего на ударении — переходит у Потебни в концепцию силлабическую, которая откладывает учет ударения до каких-то будущих, лучших времен. Если бы мы учинили беспристрастное расследование причин, вызвавших переход от утверждения к отрицанию, то «виновником» его, возможно, оказался бы Востоков. Ударение у Востокова «царствует, но не управляет». «Прозодический период» объединяется в первую очередь, конечно, синтаксическими связями, и лишь в последнюю — ударением. Оно выдвигается только потому, что стихия тонизма вообще очень сильна в русском языке. Слоговой объем «прозодического периода» неопределен, положение ударения в нем также неопределенно. Качество (т. е. сила или интенсивность) ударений предполагается равнозначным, по меньшей мере настолько, чтобы их можно было соотносить друг с другом. Но не преступает ли такое предположение допустимых границ нетребовательности — трудно было бы утверждать. По Востокову,

¹ А. А. Потебня. [Рец. на] Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собр. Я. Ф. Головацким. В кн.: «Отчет о 22-м присуждении награды гр. Уварова», прилож. к XXXVII т. «Записок Акад. Наук», № 4. СПб., 1880, стр. 139.

² М. Халанский. Южно-славянские сказания о Кралевице Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса, т. III. Варшава, 1895, стр. 789.

³ Там же. стр. 791—792.

песня или былина является стихотворным произведением, если певец не сбивается со счета ударений в стихе. Однако мы уже знаем, что певец сбивается, а также что с ч и т а т ь ударения можно по-разному. И то, что Потебня вообще не упоминает о счете ударений, быть может, является выражением здорового критицизма. Между тем, если отбросить этот счет ударений, то где же границы стиха и прозы? Стих состоит из простейших, более или менее бесформенных и неопределенных первичных элементов синтаксической организации речи — «синтаксических стоп». Но ведь и синтаксис прозы имеет в основе те же элементы. Значит проза — стихи? Потебня не уклонился и от этого парадокса, который уже был цитирован нами: «говорится, что сказка о рыбаке и рыбке «неимеет почти ни размера ни версификации, один только свободный ритм народного языка»... Но ведь это-то и есть размер и версификация». И Потебня вполне последователен. Впрочем, надо признать, что среди всех попыток критического пересмотра и дискредитации теории Востокова самой уничтожающей оказались именно «вариации Потебни на Востоковские темы».

Смысловая целостность «синтаксической стопы» представляет большой соблазн для теоретика народного стиха, а потому естественно, что концепция Потебни имела успех у его современников. Так, например, взгляды Ф. Истомина испытали резкий и весьма радикальный перелом, который датируется именно 1884 годом, когда была опубликована глава о размере из «Обзора поэтических мотивов колядок и щедровок» Потебни. За год до Потебни, в своей итоговой статье «По поводу тонической теории в славянском народном творчестве» (1883), посвященной главным образом работам иностранных исследователей, Истомин высказывает сомнение в жизнеспособности тонической теории и приходит к следующему выводу:

«Применение... долготы и краткости к славянскому народному творчеству и попытка проследить, каким образом эта долгота и краткость проявилась в слав. творчестве, могли бы дать положительные результаты и объяснили бы многое. Мы позволяем себе это говорить на основании личного опыта, так как нами уже сделана была именно такого рода попытка и в 1879 году представлена в Ист.-Фил. фак. Спб. Универс., которым и принята была благосклонно»¹.

А два года спустя (и притом на следующий год после издания работы Потебни) Истомин писал в уже знакомой нам рецензии на книгу Голохвастова:

«Рассмотрение труда г. Голохвастова, сильно и уверенно

¹ В кн.: «Сборник статей по славяноведению, составл. и изд. учениками В. И. Ламанского», СПб., 1883, стр. 489.

написанного, убедило нас в том, что ударение, взятое за основу стиха, едва ли может привести к каким-нибудь практическим результатам; свободная и разнообразная постановка его, как видели, не позволяет сделать его исходным пунктом для создания каких бы то ни было законов. Законы, очевидно, есть у народных певцов наших, но строятся они едва ли на ударениях; роль последних, полагаем, может лишь иметь характер служебный и зависимый от других, более прочных устоев.

Эти «более прочные устои» Истомин определяет в подстрочном примечании следующим образом:

«По нашему мнению, законы русского и вообще славянского народного стиха зиждутся на поэтическом, так сказать, равновесии, главная сущность которого заключается в том, что стих, разделенный непременно на два полустишия (равных или неравных по слоговому составу), произносится так, что при этом замечается стремление к уравновешению этих полустиший во времени для их произношения; если стих делится, например, на два полустишия так, что в первом 7 слогов, а во втором 5 слогов, то слоги второго полустишия произносятся медленнее слогов первого:

Вот тебе бабушка /Юрьев дещь
С х е м а: 6 = 3.

А й сам то говорит /таково слово
С х е м а: 7 = 5.

Указание на исследование этого закона см. «По пов. тон. теор. в Слав. нар. творч.» в Сборн. стат. по славянов. (стр. 488—489)»¹.

Совпадение с Потебней, как мы видим,— полное, а ссылка Истомина на «исследование этого закона» в его ранней статье не соответствует истине и направляет читателя по ложному следу.

Вскоре после смерти Потебни его теория находит ревностного почитателя и пропагандиста в лице Н. И. Иванова. Обширный и в общем полезный, хотя и недостаточно критический обзор литературы по русскому народному стихосложению, напечатанный Ивановым в «Филологических записках»², не только посвящен памяти Потебни, но и написан под углом зрения его стиховедческих высказываний. Эта же работа послужила материалом для доклада, который был прочитан Ивановым 19 апреля 1892 г. в киевском «Историческом обществе Нестора Летописца». Любопытно, что в прениях по этому докладу выступил Ю. А. Кулаковский, который, как гласит протокол

¹ «Журн. мин. нар. просв.», СПб., 1885, апрель, стр. 359—360.

² Воронеж, 1892, вып. IV, и 1893, вып. I.

заседания, «высказался критически о теории Потебни и отметил, что «вопрос о размере русской народной песни вовсе не разрешен и не разъяснен Потебнею, ибо его схемы: 4 + 3, 5 + 2, 2 + 2, 3 + 4 и т. д. суть лишь внешние условия ритма песни, а сущность построения остается даже неуказанной в этой схематизации»¹.

В дальнейшем теория Потебни вербует сторонников главным образом среди южнорусских, в частности украинских, исследователей, что и естественно, поскольку он обогатил украинскую фольклористику таким капитальным трудом, как «Объяснения малорусских и сродных народных песен». Однако существо теории остается без заметных усовершенствований. Лишь в 1927 г., в шестом номере «Наукових записок Науково-дослідчої катедри історії української культури» появилась статья А. Розенберга «Из наблюдений над синтаксисом русского былевого эпоса», в которой автор пытается более самостоятельно формулировать определения «синтаксической стопы» и применить их к ритмико-синтаксическому изучению былины. Он пишет:

«Синтаксис былинного стиха тесно связан с его ритмом. Синтаксические приемы приходится наблюдать в неразрывной связи с другими стилистическими особенностями, например с риторическими фигурами. Таким образом, простейшая единица — мотив, в качестве формообразующего начала, должна содержать в себе и начало ритмическое (ударение) и начало смысловое, т. е. должна быть целым словом или группой слов; так или иначе, границей мотива должен быть словораздел. Сочетание таких неделимых единиц от словораздела к словоразделу является носителем и правильно распределенных ударений. Мало того, поскольку неделимая единица представляет собой нечто, имеющее словесный смысл, она всегда является каким-нибудь членом предложения и, следовательно, может либо содержать в себе смысловое, логическое ударение по отношению ко всему предложению в целом, либо не обладать этим свойством... Итак, простейшая неделимая единица, которая могла бы входить в состав любого сложного сочетания в словесной ткани былинного стиха, должна обладать следующими свойствами: 1) она должна быть объединена одним грамматическим ударением, 2) должна представлять законченное синтаксическое целое, т. е. заканчиваться словоразделом и 3) может быть носителем логического ударения» (стр. 340).


«...синтаксическая стопа отличается от звуковой тем, что она о с м ы с л е н а и вместе с тем организована при помощи

¹ «Чтения в Истор. об-ве Пестора Летописца», кн. 7, Киев. 1893, стр. 14—15.

грамматического ударения. Поэтому-то и более сложные образования, как стих, также должны быть осмыслены» (стр. 343).

К сожалению, работа А. Розенберга настолько эскизна, что трудно даже судить о практической ценности тех теоретических нюансов, которые он ввел в свое изложение взглядов Потебни. Из 13 страниц статьи автор уделяет более половины библиографическому обзору и определению основных понятий, а на протяжении немногих остающихся говорит и о типах риторических фигур в былинне, и о синтаксическом параллелизме, и об enjambement как о признаке разрушения эпического стиха, и о положении логического ударения в былинном стихе. Наиболее интересная часть статьи — попытка А. Розенберга развить наблюдения Ф. Е. Корша относительно народно-поэтических энклитик. Автор приходит к выводу, что «число слогов в среднем такте [т. е. «синт. стопе», — *М. III.*] обычно меньше, чем в двух крайних, потому, что в его пределах энклизы встречается реже» (стр. 346). «Характерны случаи энклизы в конце стихов. Стих растягивается на один слог словами, лишенными не только ударения, но почти и значения. Эти слова служат исключительно для заполнения интервала, входя в соответствующий такт» (стр. 348).

Подводя итоги своей статьи, А. Розенберг вынужден признать, что «вопросы здесь в сущности только поставлены и дается характеристика метода, способа их разрешения, но установить, например, связь между размером и синтаксическим строем, — все это пока дело будущего» (стр. 351).



Г л а в а IV

МУЗЫКАЛЬНО-ТАКТОВЫЕ ТЕОРИИ

Со второй четверти XIX в. кристаллизуется и вскоре приобретает права гражданства принципиально отличная от предыдущих, музыкальная теория русского народного стиха. Предпосылки ее просты и логичны. Если ритмическая организация народной поэзии при изолированном филологическом изучении словесных текстов оказывается неуловимой, то не кроется ли тайна русской народной ритмики в музыкальном напеве песен и былин? Эти последние в живом исполнении всегда поются или сказываются нараспев. При таких условиях равенство слогов по длительности, наличное в лишенном напева тексте, отпадает, так как одни слоги растягиваются по сравнению с другими и между ними возникают совершенно новые соотношения, которые регулируются единственно законами музыкальной ритмики. Так возникает новая концепция русского народного стиха как системы «музыкально-ритмической». Ее инициатором следует считать А. Кубарева, который еще в 1829 г. писал о наших народных песнях:

«Чтобы узнать их размер, должно иметь предварительно познание их напева; потом найти отношение слогов к музыкальному размеру и недостающие слоги, дополняемые обыкновенно в пении протягиванием гласных, заместить стольким же числом пауз. Тогда только узнается настоящий размер народных песен; ибо размер их определяется не словами, а голосом»¹.

Уже Кубарев обратил внимание на преобладающую неправильность стихотворного размера протяжных песен по сравнению с плясовыми, и показательно, что эту неправильность

¹ А. Кубарев. О тактах, употребляемых в русском стихосложении. «Московский вестник», М., 1829, ч. IV, стр. 93—94.

он (как, впрочем, и ряд позднейших теоретиков-филологов) надеялся компенсировать при помощи напева:

«Народные песни, особенно веселые, большею частью состоят из правильных тонических стихов, особенно те, в которых употреблены двухсложные такты, напр.: я по цветикам ходила; или во саду ли, в огороде и пр. По крайней мере, основание оных правильно. Впрочем, еслиб и редко встречались в них такие правильные стихи, то все однакожь всего довольно к тому, чтобы принять их в уважение в сем отношении. Есть другой род песен, называемых у простолюдинов протяжными, или заунывными; такие песни большею частию не правильны; ибо можно ли соблюсти правильность размера там, где одна гласная часто протягивается на два такта и даже более, и где след. при начатии нового куплета можно на то место поставить несколько слов? И не удивительно ли то, что и в сих песнях думали найти правильность размера, непринимая в уважение музыки оных? К каким несправедливым положениям это должно было привести изыскателей, понятно всякому»¹.

Такты знакомы Кубареву лишь в скромном объеме музыкально-теоретических учебников того времени. Например, о пятидольном такте, особенно характерном для русской народной музыки, он говорит: «Пятисложного не полагаю потому, что в музыке нет такта, имеющего в числителе 5. Справедливость сего утверждается еще и тем, что такого такта в наших стихах и не найдете».

Чувствуя, что это заявление неправильно, Кубарев делает подстрочное примечание: «Иногда кажется, будто мы находим подобный такт в песнях. Это обман, происходящий от перемешки равного [т. е. четного.— *М. Ш.*] такта с неравным [нечетным.— *М. Ш.*], напр. в следующей песни, если читать ее так, как обыкновенно читают:

Кáк на /дубчѣкѣ
Двá го/лубчѣкѣ и пр.»²

Между тем отрицаемый Кубаревым «пятисложный такт» в русском фольклоре существует и даже имеет широкое распространение. Это тот самый «сугубый» (или двойной) амфибрахий, который был «открыт» Д. Самсоновым еще в 1817 г.

Теория Кубарева любопытна не только в качестве первого опыта музыкально-тактовой интерпретации русского народного стиха, но также и тем, что он все же не полностью

¹ А. Кубарев. Теория русского стихосложения. М., 1837, замечания, стр. 1.

² Кубарев. О произношении или лени древних стихотворений. «Атеней», М., 1828, ч. III, № 9, стр. 46—47.

отказывается от филологических предпосылок исследования. Так, например, Кубарев, повидимому, считает «протягивание гласных» достоянием пения, вследствие чего все слоги, как и в разговорном языке, оказываются у него равными по длительности. Поэтому всякий «недостающий» для наполнения такта слог он заменяет паузой, этой «соломинкой утопающего ритмика», по выражению Ф. Е. Корша¹.

Не совсем последовательно проведена музыкальная трактовка народного стиха и у современника Кубарева — Н. Надеждина. В своей статье «Версификация»² он, как отмечалось выше, излагает теорию народного стиха по Востокову, лишь заменяя термин «прозодический период» «тоническим периодом» и обозначая главное ударение периода названием «логического». Однако Надеждин вместе с тем декларирует **равновремённость** периодов (т. е. нечто вроде тактового изохронизма позднейших теоретиков), проистекающую из напева: «Не смотря на... различие в числе слогов, наши народные стихи, как в целости, так и в частях своих, то-есть в тонических периодах, определяемых ударением, совершенно равновременны. Это явно из их певучести на один мотив или голос. Ударение, сосредоточивая силу произношения на ударяемом слоге, в то же время может протягивать его для наполнения недостающих в такте слогов; между тем как прочие слоги, обессиленные, произносятся скоро, и чем больше их, тем скорее, чтоб уместиться в объём такта».

Однако в это же время у музыкантов — как практиков (Глинка), так и теоретиков — углубляется понимание своеобразных черт русской народной музыки и, в частности, ее ритмических особенностей. Пересматриваются не только схемы западноевропейского такта, но и производная от них квадратура музыкальной формы. Говоря о правилах симметричного (квадратного) ритма, А. Львов отмечает: «...самые эти правила суть нечто условное... Простой народ не знает этих музыкальных правил. Вслушайтесь в безыскусственное пение человека необразованного, не учившегося музыке, хотя имеющего от природы полную к ней способность, и вы заметите, что он поет, не стесняясь ни тактами, ни ритмом, которые для него недоступны. Различие между пением искусственным и пением безыскусственным почти такое же, какое между речью мерною и речью обыкновенною, прозаическою»³.

¹ Ф. Корш. Ударение хольямба. «Филолог. обозрение», М., 1894, т. VII, кн. 2, стр. 252.

² «Энциклопедический лексикон», изд. А. Плюшара, т. IX, СПб., 1837, стр. 511—512.

³ А. Львов. О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858, стр. 4—5.

В силу профессиональной обособленности эти новые идеи относительно ритма народной музыки не были учтены и усвоены филологами. После длительного перерыва музыкально-тактовая концепция русского народного стихосложения снова возобновляется в последней четверти XIX в. в ряде трудов академика Ф. Е. Корша. Исследования Ф. Е. Корша излагают музыкально-тактовую теорию народного стиха в наиболее последовательной и наукообразной форме, вследствие чего они заслуживают особенно детального рассмотрения. Наша задача, правда, несколько затрудняется тем, что работы Ф. Е. Корша о русском народном стихосложении вообще небогаты теоретическими формулировками. Он просто пользуется теми или иными музыкальными обозначениями, не уделяя места обоснованию их выбора. Поэтому нам придется пополнять заявления Корша, имеющие общетеоретический интерес, частными его замечаниями по поводу отдельных образцов народного стиха и в особенности анализом самых обозначений, которые применяются Коршем для ритмической нотации текста.

В своей основной работе «О русском народном стихосложении» Корш заявляет: «Отличается наша народная метрика от искусственной тем, что в то время, как в последнем роде стихосложения каждой основной, т. е. мельчайшей части ритма (хронос протос, мора), соответствует слог (за исключением конца стиха, где это условие не необходимо), в первом слог иногда приходится на две такие части ритма, — иначе говоря, растягивается вдвое, что возможно, конечно, только при пении. Потому для правильного понимания всякого народного размера необходимо знание соответствующего напева. Впрочем это следует понимать не так, чтобы ритмический разбор данного народного стихотворного текста был невозможен, если нам неизвестен в точности его напев, тем более, что есть тексты такого рода, никогда не имевшие при себе напева, например стихотворные пословицы: для определения ритма достаточно выяснить признаки, на основании которых можно отнести рассматриваемый текст к тому или другому типу песенного ритма»¹.

Не станем долго задерживаться на одном недоумении, которое возникает уже в связи с этой первой формулировкой Корша: если устанавливаются такие формы ритма народного стиха, которые «возможны только при пении», если отыскание этих песенных музыкальных форм и является основной задачей исследователя, то какое отношение могут они иметь к народным стихам, по собственному замечанию Корша, «никогда не имевшим при себе напева»? Предлагается ли теоретику

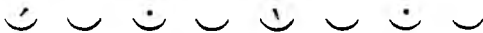
¹ Цит. по 2-му изд., в «Сб. Отд. рус. языка и слов.» Акад. Наук. т. LXVII, № 8, СПб., 1901, стр. 1—2.

фольклорного стиха переложить стихотворные пословицы на музыку и распевать их, подобно известному шуточному канону С. И. Танеева на текст: «Специалист подобен флюсу, полнота его односторонняя»?

Итак, задачей исследователя является отыскание «типов песенного ритма», которые заключаются в напевах, безразлично — сохранившихся или утерянных. Каковы эти типы?

Комментируя два частных примера, Корш говорит: «с точки зрения современной [подчеркнуто мной.— М. Ш.] музыкальной ритмики тот и другой стих представляют собой восходящую ритмическую величину из двух тактов в четыре четверти (или $\frac{8}{8}$)»¹. По другому частному поводу мы находим такое объяснение: «Важнейшим признаком принадлежности 2-сложного слова к тому или другому полустигию служит, конечно, закон о наибольшем числе слогов, помещающихся в одном такте (не больше 8), и о последовательности ритмических ударений различной силы»².

Эта «последовательность ритмических ударений различной силы», которая повторяется во всех ритмических обозначениях Корша, как в цитируемой, так и в других его работах, и поэтому представляет для нас первостепенный интерес, иллюстрируется следующей схемой:



В приведенной схеме имеются слоги ударяемые, трех различных степеней силы: на первом слоге наиболее сильное ударение, на пятом — слабейшее, на третьем и седьмом — самое слабое, а также неударяемые слоги.

Главное и второстепенное ударения, «соответствующие ударениям тактовым, всегда совпадают с прозаическими» ударениями текста³.

Краткий слог, безотносительно к тому, несет ли он на себе ударение или нет, являясь «мельчайшей частью ритма», служит измерителем длительности. Поэтому два таких кратких слога (а иногда и более) могут стягиваться в один долгий, который равен по длительности двум кратким, причем распределение ударений, показанное вышеприведенной схемой, остается неизменным, например:



¹ Ф. Е. Корш. «О русском народном стихосложении», стр. 3.

² Там же, стр. 17.

³ Там же, стр. 5.

Этими немногими теоретическими положениями в сущности и исчерпывается теоретическая основа работ Корша. Дальнейший ритмический анализ тех или иных фольклорных текстов сводится к определению длительности каждого слога и такому комбинированию ударений песни или былины, чтобы их ритмический рисунок вошел в рамки раз навсегда установленной для всех видов стиха схемы ритма из восьми кратких слогов, с главным ударением на первом, второстепенным ударением на пятом слоге и с двумя слабыми ударениями на третьем и седьмом слогах этой восьмисложной группы. Таким образом, мы видим, что первоначальное заявление Корша о выяснении признаков, «на основании которых можно отнести рассматриваемый текст к тому или другому типу песенного ритма», имеет лишь «украшающее» значение. «Тех или иных типов» песенного ритма... всего один. Но значение этого типа в ритмических исследованиях Ф. Е. Корша поистине универсально. Заканчивая первую часть своей работы, Корш заявляет, что все несоответствия изложенным правилам объясняются тем, что тексты записываются обыкновенно не с напева, в результате чего певец «часто уклоняется от той формы текста, которой он несомненно держался бы при пении. В виду этого обстоятельства при чтении песен в наших изданиях необходим постоянный контроль посредством правил ритмики. К счастью, язык наших песен заключает в себе столько формул и стереотипных выражений, что, при более или менее основательном знакомстве с нашей народной поэзией, можно иногда восстановить подлинный текст с полной уверенностью в успехе. В других случаях, где искажение текста сводится к пропуску каких-либо не особенно важных словечек, как частиц, междометий и т. п., потерпевшие от пересказа стихи могут быть исправлены, по малой мере, со значительной вероятностью...»¹.

И действительно, работа Ф. Е. Корша, помимо ритмической нотации текста по приводившейся выше схеме ритма, включает нередко те или иные конъектуры, т. е. поправки к тексту.

Замечание Корша об искажениях, которые часто сопровождают запись песни или былины не с напева, а с пересказа, — правильно. Но спросим себя, наконец: что же это за схема, которая призвана разрешить столько затруднений, каково ее происхождение, и почему именно она является единственной схемой ритма русской народной поэзии? Сам Корш, ссылаясь на современную музыкальную ритмику, называет ее г а к т о м в четыре четверти (или восемь восьмых). Итак, для

¹ Там же, стр. 27—28.

того, чтобы разобраться в этом вопросе, нам необходимо припомнить кое-какие сведения из элементарной теории музыки.

В современной музыке такт является в первую очередь условной единицей измерения ритма. От обычных измерителей времени (час, минута, секунда) он отличается тем, что не обладает определенной постоянной длительностью, а устанавливается каждый раз особо, в качестве единицы измерения данной музыкальной пьесы. Он нужен для того, чтобы разделить эту пьесу на небольшие отрезки и измерить их отношения между собой. При этом от быстроты (темпа) исполнения пьесы зависит не только длительность ее исполнения в целом, но и длительность ее отрезков — тактов. В пределах музыкального произведения или самостоятельной его части такты, как правило, бывают равны друг другу. Таким образом, нормальное соотношение тактов музыкального произведения есть равенство.

Такты заполняются нотами различной длительности, для которых исходной величиной берется единица (целая нота). От этой последней получают производные величины посредством последовательного деления пополам: целая нота равна двум половинам, половина — двум четвертям, четверть — двум восьмым, восьмая — двум шестнадцатым и т. д.¹ Такт может быть составлен из таких нот любой длительности лишь с тем условием, чтобы в сумме каждый такт был равен другому и был равен первоначально выбранному обозначению, которое ставится в начале пьесы и называется «предстоящими знаками». Такты отделяются один от другого вертикальной черточкой, которая называется тактовой чертой. На первую долю такта падает ударение, или акцент, а остальные доли равномерно убывают по силе. Поэтому если мы захотим выразить в цифрах динамические соотношения внутри простейших видов такта — двудольного и трехдольного, например тактов в две или три четверти, то двудольный такт примет вид: 2, 1, а трехдольный: 3, 2, 1. Из этих простых тактов комбинируются сложные такты посредством удвоения, утроения и т. д., причем внутри простых тактов, вошедших в состав сложного, динамические соотношения сохраняются, но первый такт получает преобладание. Так, акценты четырехдольного (например, четырехчетвертного) такта, составленного из двух двудольных (2, 1 + 2, 1), примут вид: 8, 2, 4, 1, а шестидольного, составленного из двух трехдольных (3, 2, 1 + 3, 2, 1), — 6, 4, 2, 3, 2, 1. Если мы рассмотрим теперь основную ритмическую схему Ф. Е. Корша, которую он применяет ко всем видам народ

¹ Принятых в музыке нотных обозначений не приводим, чтобы устраничь неизбежно связанные с ними типографские трудности.

ного стиха, то можем убедиться, что она действительно совпадает с тактом современной музыки в четыре четверти (схема акцентов: 8, 2, 4, 1), из которых каждая разложена на две восьмых соответственно восьми слогам схемы Корша. Таким образом, происхождение этой схемы чисто музыкальное, как и заявлял мимоходом сам автор.

Но наши поиски не могут на этом остановиться. Чтобы до конца разобраться в правильности разрешения Коршем вопроса о ритме русского народного стиха, мы должны убедиться, действительно ли так универсален такт современной музыки, что признание законности музыкального подхода к народному стиху автоматически переключает его ритмику на тактовые схемы. Когда и при каких условиях возник такт? Почему внутри такта появился схематизм акцентов? Не существовала ли или не существует ли музыка иного порядка, построенная вне такта?

Музыка в средние века тесно связана теми требованиями, которые предъявлялись к ней в условиях христианского богослужения. Это музыка вокальная по преимуществу (т. е. предназначенная для человеческого голоса) и притом одnogолосная, в форме церковных песнопений. Ритм этих последних целиком зависел от чисто словесного ритма перелававшихся на музыку текстов и был чрезвычайно однообразен. Ни определенных долгот звуков, ни тем более чего-либо, напоминающего тактовый схематизм, в них не было.

В конце VI в. папа Григорий, прозванный Великим, произвел реформу и ввел так называемое «григорианское» пение, позволявшее оставлять музыкальный ритм без согласования с поэтическим, т. е. по желанию удлинять и сокращать слоги¹. Появившееся в результате этого разнообразие долгот слогов, а следовательно, и ритмического рисунка было позднее снова утеряно, и григорианское пение фактически пользовалось нотами одинакового ритмического достоинства.

Через несколько веков после Григория в церковной музыке возникают новые элементы. В противоположность старому григорианскому пению, бывшему унисонным, т. е. одnogолосным, появляется стремление сочетать одновременно два голоса (дискант), а еще позднее — и несколько самостоятельных голосов, мелодии которых независимы одна от другой.

Начиная с X—XI вв. постепенно совершенствуется система нотного письма. Нововведения, принадлежащие, по преданию,

¹ По предположению академика Б. В. Асафьева, «григорианское пение» было введено не папой Григорием первым, а Григорием вторым или даже третьим. Однако при крупных хронологических масштабах, которыми мы оперируем в настоящей работе, это не составило бы существенного различия, а потому мы условно сохраняем привычное приурочение григорианской реформы.

Гвидо Аретинскому, уже позволяют довольно точно записывать мелодию. Около 1200 г. Франк Кёльнский устраняет одну из главных трудностей музыкального письма — невозможность обозначения относительной долготы звуков. Он вводит сначала две, а потом четыре степени долготы, и при помощи этих знаков стало возможным записывать разнообразную в ритмическом отношении музыку. Несмотря на эти усовершенствования, чтение нот и тогда было сопряжено с большими затруднениями, среди которых одним из важнейших было то, что нотный текст попрежнему не членился на такты.

Наряду с постепенным ростом и усложнением полифонической (многоголосной) церковной музыки, приблизительно с XIV в. получает заметное развитие и светская музыка. Народные темы проникают даже в церковный обиход и переплетаются в многоголосном изложении со старыми григорианскими мелодиями. Характерно, что при этом они совершенно утрачивают ритмическое своеобразие.

В развитии музыкальной ритмики решающая роль принадлежит возникновению собственно инструментальной музыки, которое постепенно подготовлялось усовершенствованием существовавших и изобретением новых музыкальных инструментов. С точки зрения интересующего нас вопроса о формах музыкального ритма следует учесть не только те бесспорные преимущества, которые имеет инструментальная музыка перед вокальной в отношении динамики. Самая практика исполнения сложных партитур, нередко сочетавших инструментальную группу с хором, указывала на необходимость иметь определенную и простую единицу ритма, которая дала бы исполнителям возможность точно соизмерить отдельные голоса в хитросплетениях полифонической ткани произведения. Таким скрепляющим началом, таким измерителем ритма и явился музыкальный такт, появление которого относится к XVI, а всеобщее распространение — к XVII в. Но в сущности этими чисто техническими, служебными функциями измерителя и исчерпывается роль такта в полифонической музыке. Ведь многоголосие заключается в том, что несколько самостоятельных мелодических линий развиваются независимо друг от друга, движутся то в одном направлении, то в противоположном, то, наконец, взаимно пересекаются. Именно независимость отдельных мелодий многоголосия и составляет его жизненную силу, его композиционный замысел, и независимость эта достигается не только средствами голосоведения, но и средствами ритмики. Совершенно очевидно, что при таких условиях такт не может равняться по одной из мелодических линий, так как он должен был бы вступить в противоречие с остальными. Мало того, назойливая пульсация тактовых акцентов затемняла бы мело-

дическое развитие отдельных голосов и тем самым разрушала бы многоголосие в его наиболее существенных признаках.

Такт, бывший в церковной, по своему происхождению, полифонической музыке лишь измерителем, т. е. величиной подсобной и техничеки-служебной, становится органическим элементом музыкального мышления в одноголосной по преимуществу системе классического стиля в музыке, которая пришла на смену многоголосию. Взамен величавого, медленного движения, столь характерного для полифонической музыки, классический стиль культивирует быстрое, энергичное движение, развертывающееся на фоне отчетливо пульсирующего ритма. Эта тактовая ритмическая пульсация проявляется и в самой структуре ведущей мелодии, которая безболезненно подчиняется членению посредством тактовых черточек. Мало того, самая композиция (музыкальная форма) избирает такт той реальной, простейшей единицей, из которой вырастает музыкальное целое. Один и один рядом стоящие такты объединяются в тесно переплетающуюся двойку, две двойки — в четверку, две четверки — в восьмерку и т. д. до очень крупных размеров. Появляется своего рода квадратность музыкальной формы, в основе которой лежит такт.

Но спросим себя: откуда же появилась эта, воспринятая классическим стилем, строгая и стройная организация? Среди многих причин, обусловивших выработку отличительных признаков стиля классической музыки, едва ли не основной является то, что он черпает свои темы, свой музыкальный материал не из канонизированных и неканонизированных источников церковной, обрядовой музыки, а из музыки светской и в первую очередь танцевальной. Эта последняя, разумеется, и во времена господства полифонии существовала и развивалась, правда, как второстепенный, младший музыкальный жанр. Но в классической музыке эти танцевальные формы — разного рода менуэты, гавоты, марши и т. п. — даже перестают зачастую служить только сопровождением танца или ритмически размеренного движения, так сказать, теряют свое исключительно бытовое, прикладное значение и входят как равноправные компоненты в «серьезные» сочинения классического стиля: сонаты, симфонии. Разрабатываются разнообразные виды «песенной формы», принципы которой сводятся в общих чертах к закономерным повторениям, к постоянным возвращениям рефрена (припева) или некоторому кольцеобразному строению, которое мы так часто встречаем в хоровых и хороводных песнях любого народа. Самое название «песенная форма» указывает, что здесь имеет место не случайное сходство или совпадение, а глубоко проникающее влияние определенных видов народной песни на композиционные приемы классической музыки. Но

и в отношении мелких единиц ритма — тактов — это влияние следует признать основным и первостепенным по своему значению. Ведь танец, хоровод — размеренно ритмическое движение, и они неразрывно связаны со столь же строго размеренной мелодией. Музыка не является здесь простым прилатком к движению, она вносит в это движение ритмическую упорядоченность. Бытовая, социальная функция танца с неизбежностью выдвигает такт в качестве органической клеточки музыкальной ткани. Размеренность отдельных движений вызывает тактовую организацию сопровождающей музыки, повторяемость фигур танца выражается в квадратуре музыкальной формы. И не удивительно, что музыкальные теоретики классического стиля, воспринявшего эту ритмическую систему, провозглашают: такт — это душа музыки!

Наш беглый обзор истории развития музыкальной ритмики на Западе приводит нас к выводу, что понятие такта далеко не принадлежит к числу «вечных истин» теории музыки. Мы знаем, какую огромную роль сыграла классическая музыка в развитии нашей музыкальной культуры и потому легко поймем то первенствующее значение, которое приобрел такт в музыкально-теоретических представлениях последних двух столетий. И все же, с точки зрения интересующего нас вопроса, историческая ограниченность понятия такта в развитии западноевропейской музыки может быть установлена с исчерпывающей полнотой.

Однако может возникнуть мысль, что при всей своей исторической ограниченности такт является характерной формой ритма именно русской народной песни. Первые шаги в области собирания русского фольклора как будто решительно свидетельствуют в пользу такого взгляда. Наиболее ранние записи мелодий русского фольклора относятся к концу XVIII в., т. е. к тому времени, когда русские музыканты усваивали основы западноевропейских музыкальных знаний. Это был период расцвета классицизма в музыке Запада, и немудрено, что ритмические воззрения первых русских музыкантов безоговорочно базировались на понятии такта. Они чувствовали себя перед лицом западноевропейских музыкальных авторитетов робкими учениками, а для того, чтобы поскорее покончить с порой ученичества, требовались в первую очередь чисто ученические добродетели — послушание и терпение. Да и противопоставить им в сущности было решительно нечего, ибо «подлые» (как тогда выражались) песни русского народа, которым наши музыканты (нередко крепостные по происхождению) втайне внимали с величайшим наслаждением и сочувствием, не были еще ни записаны, ни исследованы, ни прикрашены соответственно требованиям «образованного» западного вкуса. За такое «прикра-

шивание» они и взялись с самого же начала, и было бы нелепо ставить это им в вину. Известный историк русской музыки пишет о первых собирателях народных песен: «Казавшись им шероховатости и несправильности в напеве они вгоняли в рамки простейшей европейской ритмики и гармонии»¹.

Ритмика русских песен в записях конца XVIII и начала XIX в. чинно причесана западноевропейскими тактами. Музыкальная форма их сплошь и рядом удовлетворяет самым строгим требованиям квадратуры. Это уже не столько песни, как галантные танцевальные пьески, которые не посрамили бы салонный альбом менуэтов, гавотов, сарабанд и т. п.

Чтобы овладеть своеобразием нашей народной песни, русским музыкантам предстояло, едва только восприняв начатки музыкальных знаний, найти в себе силы и мужество для преодоления догматических схем западной теории, для бунта против своих высокоавторитетных учителей. И мы можем констатировать, что такие силы нашлись, бунт совершился, и последствия его были для русской и даже для западноевропейской музыки исключительно благотворными.

Одним из первых открыто высказался против применения тактов к русской народной песне Евгений Болховитинов в своем письме к Державину от 31 июля 1815 г.:

«Жаль только, что Праць на вкус Европейской музыки все наши старинные песни размерил на ровные такты. Сие нестерпимо. Наипаче в протяжных песнях, которые суть почти вообще речитативы по подобию Греческой древней музыкальной поэзии. От сего то в устах русского мужика, поющего сии песни не по такту, а с времянною вытяжкою многих слов, они чувствительнее, нежели как можно петь их по нотам Прачевым. Тактовая музыка как и равностоящая Европейская поэзия утомительны единообразием»².

Осознание русскими музыкантами характерных особенностей ритма русской народной песни в первой половине XIX в. продвинулось уже настолько далеко, что отражается на композиторской практике того времени. Гениальный русский композитор М. И. Глинка применяет в своих операх подлинную народную мелодику, а вместе с ней и своеобразные ритмы, не предусмотренные школьной теорией музыки, например «неправильный сложный такт» из пяти четвертей в хоре «Разгулялася, разливалася» в третьем действии оперы «Иван Сусанин».

¹ Н. Ф и н д е й з е н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. II, вып. VI, М.—Л., 1929, стр. 308.

² Цит. по Соч. Д е р ж а в и н а, с объяснит. прим. Я. Грота, т. VI, изд. Акад. Наук, СПб., 1871, стр. 313.

Во второй половине XIX в. эти тенденции приобретают значительную остроту в деятельности композиторов так называемой «Могучей кучки» и выливаются в непримиримую и страстную борьбу за самобытность русской народной песни, которая должна послужить источником и точкой опоры для выработки русского национального музыкального стиля. Основатель «Могучей кучки» — М. А. Балакирев и один из ее виднейших представителей — Н. А. Римский-Корсаков выступают в качестве издателей сборников народных песен. Наиболее последовательный и одаренный из всех «кучкистов» — М. П. Мусоргский — вводит в свою «народную музыкальную драму» «Хованщина» две замечательные подлинные народные песни: «Исходила младшенька» и «Плывет, плывет лебедушка». Обе они построены на смещении тактов в шесть четвертей с тактами в пять четвертей, и в этом смещении бесследно исчезает всякий тактовый схематизм¹.

Насколько эти ритмические нововведения противоречили взглядам русских музыкантов, благоправно усвоивших основы западноевропейской теории музыки, видно хотя бы из того, что такт из одиннадцати четвертей, который Римский-Корсаков неоднократно вводил в свои оперы, они предлагали разучивать на одиннадцатисложный текст: «Римский-Корсаков совсем с ума сошел».

Протестующие голоса можно встретить даже в журнальной литературе конца XIX в. Так, в рецензии Б. Соловьева на сборник «Русских песен», записанных Ф. М. Истоминым и С. М. Ляпуновым, мы читаем:

«Стоит лишь припомнить, при каких обстоятельствах нарождалась русская песня, чтоб придти к безошибочному выводу, что ритмическое строение ее было строго определенное и однообразное... Имеющийся у меня сборник географического общества изобилует... искаженными записями. Г-н Ляпунов, видимо, сторонник пресловутой доктрины о капризах и оригинальностях русской песни. Нарушенная правильность сло-гоотличительного, количественного сложения стиха вызвала необычайную корявость ритма. Первый такт идет в $\frac{2}{4}$, второй и третий — $\frac{3}{4}$, четвертый, восьмой в $\frac{2}{4}$ и т. д. Остается лишь спросить авторов сборника, к чему им понадобилось это уродливое и пошловатое произведение... Нет никакого сомнения,

¹ Характерно, что песня «Плывет, плывет лебедушка» представляет собой типичное свадебное величание и с либретто Мусоргского совершенно не вяжется. Но он не счел возможным переделывать, «перетекстовывать» песню, а предпочел «оправдать» эротический образ лебедя и лебедушки народной песни введением в текст драмы аналогичных, несколько неожиданных с точки зрения фольклорной символики «величаний» Хованского: «Слава лебедю, слава белому, слава боярину самому большому».

что русская песня так же ритмична, как и всякая другая. Ритмичность же ее выражается не в том, что украшена той или другой дробью, но в самом характере строя, в котором должно быть однообразие движения напева»¹.

Тем не менее русская народно-песенная музыкальная ритмика таким широким потоком вливается в творчество русских композиторов второй половины XIX в., что даже простое перечисление музыкальных произведений, иллюстрирующих антагонизм между школьной теорией такта и ритмическими особенностями русской песни, в рамках нашего беглого обзора становится невозможным.

От музыкантов-практиков не отстают и теоретики. Один из лучших знатоков народной песни, В. Ф. Одоевский, считал разнотактность и отсутствие правильного ритма характернейшей ее особенностью:

«...первое записывание и гармонизация наших народных песен были сделаны людьми, которых знание, естественно, ограничивалось лишь западною музыкальною теориею; таковы были: Трутовский; равно аноним, работавший для издания песенника Герстенберга; Прач, Кашин, Шпревич (в Кирше Данилове изд. Калайдовича. Предисловия стр. XXXIII). Они явно старались принаравливать наши народные мелодии к западной форме, кто к италиянской, кто к немецкой; для сего вводили симметричный ритм, которому отнюдь не подчиняется раздолье нашего народного пения, подводили нашу мелодию под какой нибудь определенный тон или лад (Tonart), и когда наша мелодия не гнулась, то наказывали ее, подправляли, урезывали, ...и таким путем, уничтожая самобытность наших песен, придавали им искусственную пошлость»².

«Вообще ритм Велико-русских песен свободный, изменяющийся, особенно неподчиняющийся никакой квадратуре»³.

Записывающим музыку великорусских напевов Одоевский рекомендует:

«Записывать напев точно так, как он поется в народе (отмечая особо варианты), если бы даже казалось, что в этом напеве встречаются неправильности в отношении к ритму или движению мелодии. Эти самые (мнимые) неправильности и составляют отличие великорусской музыки от западной»⁴.

¹ Б. Соловьев. О ритме русской песни. «Живописное обозрение», СПб., 1899, № 41, стр. 823—824.

² В. О. [Одоевский]. Русская и так называемая общая музыка. Газ. «Русский». М., 1867, л. 11—12, стр. 171—172.

³ Там же, стр. 176.

⁴ «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с кинорварными пометами». В кн.: «Труды Первого археолог. съезда в Москве», т. II, М., 1871, стр. 488.

«Симметричный ритм весьма редко встречается в наших старинных напевах, а большею частью в них ритм то четный, то нечетный, и в этом их особое изящество...»¹.

Известный композитор и музыкальный критик А. Н. Серов пишет: «Ритм их [русских песен.— М. Ш.] чрезвычайно свободен, капризен и весьма не похож на обыкновенные ритмы общеевропейской музыки... В очень многих случаях правильное деление на такты для русской песни дело вовсе не подходящее. А для музыкального мастерового, воспитанного по-немецки, лишась форменной дисциплины старого такта — вся музыка больше не существует»².

Другой композитор, П. П. Сокальский, в своем капитальном исследовании «Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом»³, которое и до нашего времени остается настольной книгой всякого музыканта-фольклориста, заявляет:

«...уложенную в наши ноты и такты народную песню уже нельзя назвать таковою, а следует признать переводом на новый современный музыкальный язык, с комментариями переводчика, более или менее удачно осветившего особенности оригинала для современного музыканта»⁴.

«Народ имеет... свой «народный такт», с собственными отделами и акцентами, не укладывающимися в нашу тактовую систему»⁵.

«Укладка в наш такт с черточками вносит в народную песню фиктивные акценты такта, нередко нарушая собственные акценты народного пения, что не всегда устраняется и переменю такта»⁶.

Последнее указание Сокальского для нас особенно любопытно. Совершенно очевидно, что смена тактов в музыкальных записях народной песни по существу является их отрицанием. Какой реальностью может обладать такт в песне «Горы» из сборника Лопатина и Прокунина, если в ней на протяжении четырнадцати тактов четырнадцать раз меняется тактовое обозначение? Он служит здесь вполне условным (и притом крайне неудобным) средством музыкальной записи — и только. Но Сокальский подчеркивает, что, помимо всего этого, самые внутритактовые акценты, которые, как мы видели, положены в осно-

¹ «Мирская песня...», стр. 491.

² А. Н. Серов. Русская народная песня как предмет науки. «Музыкальный сезон» 1869/70 г., № 18 и 1870/71 г., №№ 6 и 13; цит. по кн.: А. Н. Серов. Критические статьи, т. IV. СПб., 1895, стр. 2131.

³ Харьков, 1888.

⁴ П. П. Сокальский. Русская народная музыка..., Харьков, 1888, стр. 33—34.

⁵ Там же, стр. 198.

⁶ Там же, стр. 199.

ву схемы академика Корша, и с к а ж а ю т ритмический характер народной песни. При условном пользовании тактами для записи песен необходимо отрешиться от этих внутритактовых акцентов.

Но для Корша схематический характер такта вполне реален. Он не только игнорирует сменяющиеся такты, но и самый перечень тактов принимает лишь в школьном объеме, который вдобавок суживается им до пределов единственной тактовой схемы в четыре четверти. Немудрено, что пятидольный такт русских народных песен вызывает с его стороны неудовольствие. Комментируя в Замечаниях к элементарному учебнику музыкальной ритмики Ю. Н. Мельгунова пример такта в пять четвертей, Корш пишет:

«Что такие предложения тяжелы, о том спору нет, как впрочем $\frac{5}{4}$ сами по себе, потому что естественно, непринужденно построения мелодия допускает лишь такие такты, содержание которых не превышает одной (целой) ноты, т. е. не длиннее $\frac{4}{4}$ »¹.

А вот что по этому поводу говорят квалифицированные музыканты. Серов отмечает, что в русской народной песне «весьма передки ритмы в $\frac{5}{4}$, в $\frac{7}{4}$ — в западно-европейской музыке едва встречаемые»². По словам Н. В. Лисенко, «великорусская... песня... обилует семидольными и пятидольными ритмами, а в течении своем капризна и переменна»³. Комментируя одну из песен, З. В. Эвальд отмечает такт в пять восьмых как «любимый русский размер»⁴. Как бы прямой ответ на выпад Корша против пятидольного такта содержится в полемическом замечании профессора Петербургской консерватории А. С. Фаминцына, направленном против Шафранова:

«Известно, что в русских народных песнях не особенно редко встречаются счета в $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$, обыкновенно рассматриваемые как чередующиеся счета $\frac{2}{4} + \frac{3}{4} (= \frac{5}{4})$ и $\frac{3}{4} + \frac{4}{4} (= \frac{7}{4})$... Порицать или даже отрицать такую разнотактность в напевах некоторых русских песен равносильно порицанию или отрицанию в текстах многих из них напр. неравносложности, столь же в них естественной и несомненной»⁵.

¹ «Груды Муз.-этнограф. к-спи...», т. III, вып. I, М., 1907, стр. 96.

² «Русская народная песня как предмет науки». В кн.: А. И. Серов. Критические статьи, т. IV. СПб., 1895, стр. 2131.

³ Н. В. Лисенко. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. «Записки Юго-западного отдела Рус. географ. об-ва», т. I, за 1873 г., Киев, 1874, стр. 362.

⁴ З. В. Эвальд. Протяжные песни Заонежья. В сб.: «Крестьянское искусство СССР», сб. 1, Л., 1927, стр. 166.

⁵ А. С. Фаминцын. О сочинении г. Шафранова «О складе народно-русской песенной речи...». В кн.: «Отчет о 23-м присуждении награды гр. Уварова» (прилож. к XXXIX т. «Записок Акад. Наук», № 8), СПб., 1881, стр. 139, прим.

Сопоставление дат показывает, что хоть с этим замечанием, впрочем так же как и с первыми двумя, Корш имел возможность познакомиться.

Прежде чем формулировать окончательные выводы, вытекающие из нашей критики взглядов Корша, необходимо добавить еще одно последнее замечание. Огромное большинство возражений, выдвинутых музыкантами против такта, относилось собственно к «протяжным» песням. Веселые, плясовые русские песни обычно безболезненно укладываются в схемы западноевропейского такта, и причины этого явления вполне понятны. Тактовые схемы на Западе возникают, как мы видели, из ритмически размеренного движения танцевальной музыки. Аналогичные социально-бытовые функции наших плясовых и хороводных песен приводят к аналогии их ритмических форм западным:

«Говоря об отсутствии строгой меры в пении простонародных песен, мы однако должны исключить песни плясовые: в них соблюдение такта необходимо для самой пляски»¹.

«Так как ритм плясовой песни при отсутствии музыки является организующим началом всего танца, плясовая песня бывает обычно очень выдержана метрически — в отличие от остальных»².

Таким образом, мы имеем возможность констатировать свободу и отсутствие симметрии в музыкальной ритмике протяжных русских песен и четкую тактовую организацию плясовых песен.

Но вне нашего специального изучения оставался до сих пор музыкальный ритм былины, ритмическому анализу которой посвящена цитирувавшаяся выше основная работа Корша «О русском народном стихосложении». Рассмотрим музыкальные напевы былин, приложенные к первому тому «Архангельских былин и исторических песен, собранных А. Д. Григорьевым»³. Напевы этого сборника, вообще выполненного с большой тщательностью, записаны при помощи фонографа. Перевод фонографических записей на ноты принадлежит квалифицированному музыканту И. С. Тезавровскому. Не производя отбора, отметим тактовый состав музыкальных записей по порядку их размещения в сборнике:

1. Дунай. Сменяющиеся такты в $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{4}$.

2. Первая поездка Ильи Муромца. Такты в $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$.

3. Василий Буслевич. Такты в $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$.

¹ А. Львов. О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858, стр. 5.

² Н. П. Колпакова. Песня на Шуньгском полуострове. В сб.: «Крестьянское искусство СССР», сб. 1, Л., 1927, стр. 122.

³ Изд. Акад. Наук, М., 1904.

4. Бой Ильи Муромца с Сокольниковым
Такты в $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$.

5. Терентий муж. Равные такты в $\frac{2}{4}$, перебиваемые под конец записи тактом в $\frac{5}{8}$.

6. Поездка Алеши Поповича в Киев. Такты в $\frac{7}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{8}{8}$.

7. Сорок калик со каликою. Такты в $\frac{5}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{8}{8}$.

На этом можно, повидимому, оборвать наш перечень. Из 56 музыкальных записей сборника только восемь избежали смены тактов, и напевы этих последних относятся главным образом к сюжетам не былинным, а позднейшей формации («Платов казак в гостях у француза», «небылицы» и т. п.). Фонографические записи напевов былины приводят со всей очевидностью к следующему выводу: былинам так же чужда тактовая организация, как и протяжным песням. Не удивительно, что Корш, выступая в прениях по докладу «Мелодико-ритмический анализ русских былин», прочитанному А. Л. Масловым в соединенном заседании Этнографического отдела и Музыкально-этнографической комиссии Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии от 16 сентября 1905 г., «высказал свое мнение о преувеличенном значении фонографа, как наилучшего критерия при исследовании народной музыки»¹.

Следует отметить, что в пору создания основной работы Корша «О русском народном стихосложении» сам автор, повидимому, не придавал ей того значения, которое она получила в глазах современников. А. А. Грушка, характеризуя в некрологе Ф. Е. Корша его феноменальную память, сообщает следующее:

«Любопытна в этом отношении история возникновения одного из крупных метрических исследований Ф. Е.— «О русском народном стихосложении». Эта работа в основных своих чертах была продиктована Ф. Е.-чем А. А. Шахматову и мне (попеременно записывавшим за ним) совершенно экспромтом, [sic!] на второй день рождения (1896 г.), при чем все — иногда очень сложные — метрические формулы и многочисленные иллюстрации из разных былин (вместе с вариантами и поправками) диктовались наизусть, без всяких справок в сборники былин, какие бы то ни было записки и т. п. Непосредственно после этого рукопись была взята А. А. Шахматовым и затем — в Петрограде — сдана в типографию. Думаю, что одной этой иллюстрации достаточно, чтобы дать представление не только о невероятно-мощной памяти Ф. Е., но и о не менее мощной

¹ «Труды Муз.-этнограф. к-сии...», т. I, М., 1906, см. Протоколы заседаний, стр. 49.

способности к длительному и напряженному сосредоточению мысли (работа эта тянулась непрерывно от 8 час. вечера до 3 ч. ночи!)»¹.

Однако в 1901 г. Корш переиздает свой рождественский экспромт 1896 года, несмотря на то, что два года спустя после его первого появления была напечатана в весьма знакомом Коршу журнале «Этнографическое обозрение» за 1898 г. статья авторитетного музыканта П. Блаرامберга, в которой между прочим говорилось следующее:

«Из сказанного видно, как своеобразен строй народной песни и как сильно уклоняется он от общепринятого в музыке. Но наряду с этим песня отличается и другими особенностями, не менее важными, особенностями ритмического свойства. Песенный напев всегда тесно и неразрывно связан с текстом; один без другого совершенно не мыслим. Следуя за всеми оборотами поэтической песенной речи, напев сливается с нею во едино и воспринимает в себя все разнообразие, всю гибкость ее поворотов. На первый взгляд получается словно безграничная, ли в какие рамки не укладывающаяся вольность конструкции. Но это только на первый взгляд. Действительно, многие песни вовсе нельзя подвести под общеустановленные ритмические правила, нельзя их втиснуть в общепризнанные тактовые деления. Следует ли из этого, однако, чтобы народные песни были совершенно бесформенны? Узаконенная в нашей музыке ритмика вовсе не представляет собой чего либо неизблемого, абсолютного, чтобы искать в ней безусловно верной мерки. Эта ритмика так же условна, как сама музыка, как условны музыкальные теоретические правила и законы. Не следует забывать, что долгое время музыка не знала деления на такты, что такого деления не знает и наше церковное обиходное пение. Если отнестись к песне без предвзятых теоретических взглядов, не трудно прийти к заключению, что в ней всегда соблюдается размер, хотя размер подчас и своеобразный. Расчленив песни, мы найдем в них не только своеобразные ритмы, но и необычайное их разнообразие. Такого богатства ритмов совершенно лишено современное наше музыкальное искусство. Некоторые ритмы русской народной песни употреблялись, однако, древне-греческой музыкой и даже получили теоретическое обоснование. Но они в значительной степени утрачены нашей музыкой, выросшей под влиянием танцевальных форм и развившейся на почве округленных, строго соразмеренных периодов.

В песнях встречаются, кроме обычных размеров в $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, еще такие, которые происходят от соединения тактов, как

¹ А. Г р у ш к а. Ф. Е. Корш [Некролог]. «Журн. Мин. нар. просв.». Шг., 1916, апрель, стр. 103—104, прим.

четных с четными, нечетных с нечетными, так в особенности четных с нечетными. Мы имеем песенные ритмы в $\frac{5}{4}$ ($\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$), $\frac{7}{4}$ ($\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$, или $\frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$), $\frac{9}{4}$ (разбитый не на три равные трехдольные части, как у нас принято считать, а напр. на $\frac{4}{4} + \frac{5}{4}$) и т. д. Эти ритмы мало по малу стали входить теперь и в русскую музыку, в которой ритм напр. в $\frac{5}{4}$ получил полное право гражданства... Но как-бы ни были ритмически богаты русские песни, в них совершенно отсутствуют танцевальные, вальсовые и маршеобразные ритмы, столь излюбленные западной музыкой»¹.

Нужно было поистине не быть музыкантом, как и заявлял о себе сам Корш, чтобы в течение ряда лет защищать применимость к поэзии русского фольклора музыкальных премудростей, почерпнутых с первой странички школьного руководства по элементарной теории музыки. Музыкальная теория Корша — недоразумение, тем более печальное, что оно до последнего времени еще никак не было разъяснено.

Однако в интересах ясности необходимо подчеркнуть, что суровой критики заслуживает лишь Корш-музыкант — величина настолько проблематическая, что о ее исключении из сферы науки едва ли приходится сожалеть. За вычетом Корша-музыканта остается Корш-филолог, авторитет которого недаром стоял исключительно высоко в глазах его современников. Хотя и увлекающийся, впадающий в крайности, но богато эрудированный исследователь, Корш оставил немало ценных наблюдений и блестящих гипотез в области динамических особенностей народно-поэтического языка. В дальнейшем изложении мы надеемся показать эти качества Корша как филолога в полном объеме.

Музыкально-тактовую концепцию народного стиха, принадлежащую академику Ф. Е. Коршу, принято среди теоретиков рассматривать как опыт применения понятий древнегреческой метрики к русскому народно-песенному стихосложению. Это верно лишь отчасти, в чем нетрудно убедиться, сличая взгляды Корша с «гораздо более античной» по своему существу теорией Вестфаля — Мельгунова. «Классицизм» музыкальных воззрений Корша не идет далее требования строить музыкально-поэтическую ритмику, отправляясь от ее мельчайших неделимых составных частей (хронос протос, мора), а не от дробимой целой ноты, как это делает современная музыка. Практической разработки этого требования в виде системы новых музыкальных обозначений сам Корш не предпринимал, да и едва ли можно было бы придумать что-либо более удобное и гибкое, чем

¹ П. Б л а р а м б е р г. Русская народная песня и ее влияние на музыку. «Этиограф. обозрение», М., 1898, № 2 [кн. XXXVII], стр. 78—79.

существующие у нас приемы нотного письма. А в плане принципиальном требование Корша столь же беспредметно, как спор о том, что «первоначальнее»: копейки, из которых складываются рубли, или рубль, который дробится на копейки. И так, за исключением вопроса о единице ритма, Корш стоит на позициях современной музыкальной ритмики.

Совершенно иное мы находим у Вестфалья и Мельгунова. Тогда как Корш отстаивал универсальное значение схем музыкального такта. Вестфаль стремится доказать всеобщность структурных принципов древнегреческой ритмики. «Никогда не было, — говорит он, — и нигде на земном шаре нет поэзии или музыки, о ритмике которой можно было бы составить себе правильное понятие иначе, как приложив к ней мерило греческой ритмики»¹.

Вопрос о единице ритма Вестфаль, как и Корш, решает в пользу тезиса о неделимости. Он подчеркивает, что «греческий закон требует только чтоб основное время постоянно оставалось неделимым»². Однако попытку Вестфалья распространить этот «закон» на современную музыку ему самому, вопреки первоначальному утверждению, приходится признать неудачной:

«Собственно говоря всякая музыка, какая бы она ни была, тогда лишь доступна нашему пониманию в своей ритмической формации, если мы поставим единицей ее меры греческий *χρονος κριτος*. Это относится и к музыке Моцарта, Бетховена, к новой италианской и даже музыке Вагнера. Но ни в одной из этих музык мы не видим, чтобы соблюдался закон неделимости основного времени, благодаря которому музыка только и может получить характер целомудренной сдержанности»³.

Хотя Вестфаль и Мельгунов отождествляют ритмические законы поэзии и музыки почти в тех же формулировках, как и академик Корш, однако разница между ними заключается в диаметральной противоположности их устремлений. Корш насаждал в поэзии и музыкально-тактовую систему, а Вестфаль с Мельгуновым пытались ввести в современную музыку законы древнегреческой поэтической ритмики. Во всех работах Вестфалья характеризуются «четыре рода ритмических отделов, подчиненных друг другу»: стопа, колон, период, строфа. В разрезе музыкальной ритмики, для которой эти обозначения представляли новшество, дело сводится в сущности к той же самой квадратной симметрии ритма, которая фиксировалась тактовой теорией и действительно являлась излюбленной в по-

¹ Р. Вестфаль. О русской народной песне. «Русский вестник», М., 1879, сентябрь, стр. 128.

² Там же, стр. 134.

³ Там же, стр. 135.

строении музыкальных форм классического периода. Эта квадратура и просвечивает в каждой строчке «Элементарного учебника музыкальной ритмики» Ю. Н. Мельгунова¹, взявшего на себя неблагодарный труд привести в систему замечания Вестфалья, с которым он совместно работал, изучая при посредстве Вестфалья древнегреческую ритмику и в свою очередь знакомя его с русской народной песней.

В своем «Элементарном учебнике» Мельгунов и предпринял попытку перестроить такты современной музыки по типу античных стоп. «Стопы» Мельгунова, объединяющиеся в ритмические группы высшего порядка — колоны, по своему схематизму не уступают тактам и квадратуре формы западноевропейской теории музыки. Но в высшей степени характерно, что для русской народной песни Мельгунов считал типичным особый «метаболический» ритм, при котором колоны либо различаются друг от друга количеством стоп, либо составлены из различных стоп. Таким образом, пользуясь иными понятиями и терминами, Мельгунов констатирует то же отсутствие схематизма в ритме народной песни, на котором настаивали музыканты, критикуя тактовые записи народных мелодий.

Однако, несмотря на эту правильную оговорку, Мельгунов, будучи вообще сторонником схематического понимания музыкального ритма, не избежал и в области народно-песенной ритмики общей судьбы схематизаторов. Цитируя песенные образцы, он не всегда полагается на «метаболический» ритм, а предпочитает подчищать и перерабатывать народные песни. Во введении к «Элементарному учебнику» Ю. Н. Мельгунова редактор издания с максимальной деликатностью отмечает:

«Нужно заметить, что далеко не все примеры, заимствованные Ю. Н. Мельгуновым из разных сборников народных напевов, приведены им в учебнике в том самом виде, в каком они находятся в сборниках. Очень часто Ю. Н. Мельгунов изменял обозначение меры (согласно примечанию на стр. 19 учебника), сохраняя тактовое деление сборников, еще чаще изменял он тактовое деление сборников, употребляя при этом свое обозначение меры или же оставляя последнее в том виде, в каком оно встречается в сборниках, иногда Ю. Н. Мельгунов изменял длительность отдельных нот или пауз, иногда и самый род ритма. В некоторых случаях изменения, внесенные Ю. Н. Мельгуновым, касались и мелодической стороны напевов: обозначения тональности песни или отдельных ее оборотов. Таким образом, в этих примерах ритмическая и мелодическая сторона народных напевов (за исключением тех

¹ Напечатано в «Трудах Муз.-этнограф. к-сии...», т. III, вып. 1, М., 1907.

случаев, в которых мы сочли нужным сделать изменения) представляются в том виде, как их понимал Юлий Николаевич»¹.

А между тем сам Мельгунов заявлял в предисловии к учебнику: «В народных напевах мне не случилось встречать ритмических ошибок, постоянно встречающихся у композиторов»².

Среди послереволюционных теоретиков народного стиха последовательным продолжателем музыкально-тактовой трактовки выступал А. П. Квятковский. Если в его ранней статье «Тактометр»³ основополагающим тезисом являлась «тактовая природа ритма» русских песен, то в наиболее поздней из его публикаций — «Словарь поэтических терминов» мы находим аналогичное определение: «В основе метрики русского Н[ародного] с[тиха] лежит тактовое строение»⁴. Однако даже в специальной статье А. П. Квятковского «Метрика русского народного стиха»⁵ отсутствуют какие-либо новые материалы и аргументы в пользу тактовой интерпретации народных песен и былин.

Заканчивая на этом рассмотрение музыкальных теорий русского народного стиха, необходимо отметить одно характерное явление. Академик Ф. Е. Корш был далеко не единственным филологом, пытавшимся разрешить интересующий нас вопрос в порядке музыкальной самостоятельности. В первой половине XIX в., как уже было отмечено, такие попытки предпринимались А. Кубаревым, Н. Надеждиным. Со второй половины XIX в. ряды литературных теоретиков, склонных определять ритмику народно-поэтических текстов при помощи напева, неуклонно умножаются:

«Метр стиха русской песни непонятен без пения. Пение большею частию рубит стих на две половины, которые могут быть названы п о д ъ е м о м и с п у с к о м, половины, равные количеством музыкальных тактов, сообразно с которыми ускоряются или растягиваются слога в словах...»⁶

«...ритмические ударения русской песни определяются только напевом...»⁷

«В ...лирике существуют... определенные и ясные размеры; но они даны не в словесном материале песни непосредствен-

¹ «Труды Муз.-этнограф. к-сии...», т. III, вып. 1, М., 1907, стр. XI.

² Там же, стр. 4.

³ Сб. «Бизнес», [М.], 1929, стр. 202—208.

⁴ А. П. Квятковский. Словарь поэтических терминов, М., 1940, стр. 129.

⁵ Журн. «Литературный критик», М., 1940, кн. 5—6, стр. 229—252.

⁶ Ап. Григорьев. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. «Отечественные записки», СПб., 1860, т. СХХIX, апрель и май; цит. по Собр. соч. Ап. Григорьева под ред. В. Ф. Саводника, вып. 14, М., 1915, стр. 11.

⁷ Р. Вестфаль. О русской народной песне. «Русский вестник», М., 1879, сентябрь, стр. 151.

но, а в музыкальных мотивах и только в них... Мелодия есть полный хозяин в песне, и словесный материал вполне ей подчиняется»¹.

«Стихотворный размер былины обуславливается ее напевом»².

«...ритм в стихосложении крестьянской песни осуществляется не путем правильного чередования в стихе ритмически-сильных (ударяемых) и слабых (неударяемых) слогов, как мы это видим в классической книжной версификации, а ритмом музыкального исполнения песни, т. е. ударениями по временам, или долям музыкального такта»³.

«Былина — песенное произведение, произведение, рассчитанное на пение... В связи с напевом стоит и стихотворный ритм»⁴.

Но так говорят только филологи. А музыканты столь же дружно выступают с заявлениями обратного порядка:

«...если плясовые песни в своем ритме подчинены условиям пляски, то точно также и музыка, сопровождающая слова, должна подчиняться не только значению слов, но и их ритму, особенно там, где речь составляет главный предмет, требующий от слушателей преимущественного, если не и с к л ю ч и т е л ь н о г о внимания»⁵.

«Я обращал здесь внимание исключительно на т о н а л ь н у ю сторону русской песни: Рифмическая [ритмическая. — М. III.] сторона ее важна, конечно, не менее, но это опять особый предмет, состоящий в неразрывной связи с т е к с т о м песен, со стихосложением и просодией. Эта сторона еще труднее собственно-тональной и еще меньше у нас разработана»⁶.

«...в народной русской песни... нередко проявляет очевидное влияние на строй ритма и мелодии именно... текст песни... Разномерность колен музыкальных периодов, разумеется, вызвана требованиями текста, т. е. разномерностью колен стихов, а не наоборот»⁷.

¹ Ю. А. Кулаковский. К вопросу о русском народном стихе. «Чтения в Истор. об-ве Нестора Летописца», кн. 4, Киев, 1890, стр. 3.

² В. А. Келтуяла. Стихотворный размер былины. В кн.: «Былины». М.—Л., 1929, стр. 185.

³ П. М. Соболев. А. В. Кольцов и устная лирика. Смоленск, 1934, стр. 56.

⁴ Н. Андреев. Былины. В кн.: «Былины. Русский героический эпос». Изд. «Сов. писатель», [Л.], 1938 [в серии: Биб-ка поэта под ред. М. Горького], стр. 22.

⁵ А. Львов. О свободном или несимметричном ритме, СПб., 1858, стр. 5.

⁶ А. Серов. О великорусской песне и особенностях ее музыкального склада. Беседа в Москве, 11 апреля 1868 г., стр. 26; оттиск из газ. «Москва», 1868, № 19 и 20 от 25 и 26 августа.

⁷ А. С. Фаминцын. О сочинении г. Шафранова «О складе народно-русской песенной речи...». В кн.: «Отчет о 23-м присуждении наград гр. Уварова» (прилож. к XXXIX т. «Записок Акад. Наук», № 8). СПб., 1881, стр. 140 и 177.

«...когда песня не поется, а играется на инструментах (без слов), тогда... перемены такта действительно являются не мотивированными с музыкальной стороны, так как мотивировка их в тексте. А раз отброшен текст, отброшено и объяснение этих тактовых перемен»¹.

«Песенный напев всегда тесно и неразрывно связан с текстом, один без другого совершенно не мыслим. Следя за всеми оборотами поэтической песенной речи, напев сливается с нею во едино и воспринимает в себя все разнообразие. всю гибкость ее поворотов»².

«Если гармоническое ведение народной песни своеобразно, то тем более оригинален ритм ее, который неразрывно связан с текстом и нередко подчинен ему»³.

«Ритм напева неразрывно связан с текстом, в виду чего песня не всегда поддается делению на такты; задача облегчается введением смешанных размеров, но и это не всегда устраняет затруднения. Впрочем, плясовым песням свойствен однородный размер и притом — двухдольный. Главной причиной перемены размера является не мелодия, а текст: не желая скомкать красивый оборот речи в стихе, певец ради этого изменяет ритмическую часть узора. Но эти ритмические свойства русской песни нельзя подводить под определение «причудливости, странности, неправильности». Здесь есть вполне определенная эстетическая закономерность»⁴.

Создается чрезвычайно оригинальное положение: филологи стоят за музыкальную, а музыканты — за филологическую разработку ритмики русских народных песен. Но причины этой необычайной уступчивости уже более или менее намечены в ходе нашего исторического обзора. Они заключаются прежде всего в неудачах филологического исследования, которые рождали догадку о нефилологических примесях народно-песенной ритмики как источнике этих неудач.

Между тем легко себе представить, сколько комфорта мерещилось филологам в тактовых схемах музыкальной теории, которые она готова приложить к ритмическому анализу любого музыкального произведения. Первая же попытка в этом на-

¹ П. П. Сокальский. Русская народная музыка... Харьков, 1888, стр. 341.

² П. Бларамберг. Русская народная песня и ее влияние на музыку. «Этнограф. обозрение», М., 1898, № 2 [кн. XXXVII], стр. 78.

³ Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1, изд. Акад. Наук, СПб., 1904, стр. XVI.

⁴ В. Пасхалов. Обзор музыкальной конструкции записанных М. Е. Пятницким Воронежских песен в связи с характерными особенностями Великорусского песенного склада. В сб.: «О былинах и песнях Великой Руси», М., [1914], стр. 4 нумер.

правлении подтверждает зародившуюся догадку: тексты песен укладываются в такты! А укладываются они по той простой причине, что любой текст, даже и прозаический, может быть «положен на музыку», может быть уложен в такты.

На самом деле для квалифицированного музыканта положение оказывается далеко не столь завидным. Такты, конечно, существуют, уложить в такты русскую народную песню можно. Но беда в том, что при этом она коверкается, и своеобразие ее музыкальной ритмики неизбежно разрушается.

Уже для вполне доброкачественной записи напевов требуются какие-то новые приемы, неудовлетворительным суррогатом которых временно служит постоянная смена тактов. Но впереди задача еще более трудная — самый анализ музыкальной ритмики напевов. Вместо симметрии форм западноевропейской музыки, так и наталкивающей музыканта на «метротектонические» наблюдения, здесь полная свобода формы, отсутствие схематизма и вместе с тем какая-то внутренняя логика, которая сильнее всяких теоретических недоумений. Естественно, что эти непривычные для них недоумения музыканты стремились отнести на счет словесных текстов песен, передавая заодно этот трудный вопрос своим коллегам по филологическому изучению народного стиха. Правы или не правы были они, невозможно решить, оперируя наивными «тактовыми» аргументами, находившими защиту среди филологов. Однако из сопоставления мнений все же следует сделать вывод и притом, кажется, бесспорный: одно неизвестное не может определяться при помощи другого неизвестного. Пока не разрешен вопрос ни о словесном, ни о музыкальном ритме народной песни, преждевременно утверждать, кто из них подчиняется другому, и бесплодно делать взаимные ссылки. Вопрос о взаимоотношении народно-песенных напевов и текстов заслуживает специального, самостоятельного изучения. А пока в качестве практической предпосылки необходимо принять, что ритмика поэзии русского фольклора составляет (как это было для Востокова) две проблемы: музыкальную и филологическую. В конечном счете отношение между ними должно быть определено строго эмпирически, без какой-либо предвзятости и априоризма.

Г л а в а V

ОТРИЦАНИЕ РИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ НАРОДНОГО СТИХА. СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСТОЛКОВАНИЕ. КОМБИНИРОВАННЫЕ ТЕОРИИ

Рассмотренные нами в предыдущих главах теории, казалось бы, исчерпывают круг возможных определений структуры русского народного стихосложения. Мы рассмотрели разнообразные опыты применения к народному стиху понятия «стопы» (Тредиаковский и др.), тоническую концепцию в ее первоначальной, востоковской редакции и в «силлабо-синтаксическом» понимании потебнианской школы, теорию музыкального изохронизма, опять-таки в двух версиях — тактовой, западноевропейской (Корш) и классической, древнегреческой (Вестфаль — Мельгунов). Наш обзор был бы все же недостаточно полон, если бы мы не учли и прямо отрицательных выводов относительно ритмической упорядоченности русской народной поэзии, а также, с одной стороны, попыток использовать для решения проблемы какие-то непроторенные «боковые» пути, с другой — опытов неорганического сочетания воедино нескольких теоретических концепций. Этим материалам и будет посвящена заключительная глава настоящего введения.

Отдельные скептические высказывания относительно возможности точного определения структурных принципов народного стиха, как мы знаем, имели место уже в первой половине XIX столетия. Правда, Д. Самсонов сомневался лишь в определении начал нашего эпического (по его терминологии, «сказочного») стихосложения. Однако уже к середине века ряды скептиков начинают пополняться, а их суждения становятся определеннее.

В статье К. Аксакова «О различии между сказками и песнями русскими» имеется следующее характерное заявление:

«У нашего народа стихов собственно нет, т. е. нет данных условных форм, по которым можно было бы писать Русскими стихами. Русской стих рождается и образуется в ту минуту, как он говорится; это есть гармоническое сочетание слов, гармоническое сочетание речи, не подлежащее никаким заранее готовым условиям, и неуловимое внешним образом, возникающее согласно с поэтическим настроением духа»¹.

Несколько позднее, в статье «Богатыри времен великого князя Владимира по русским песням» Аксаков писал:

«Наша русская песня (т. е. народная) не есть определенное стихотворение и не имеет определенного метра, отделяющего ее от прозы. Между русской прозой и русским стихом нет ярко проведенного рубежа, как то встречается у других народов. Отдельной, заранее готовой стихотворной формы, в которую можно было бы отливать слова, — нет у нас. Слово само должно отделяться от обыденной речи не поэтической, называемой прозой, и давать себе прямую гармоническую форму, доходить до стиха, так что процесс образования поэтической речи или стиха совершается тут же, и стих возникает из прозы, как скоро поэтическая сила вдохновения подымает слово. Заранее готовой, условной формы стихотворения мы не имеем: но зато мы имеем живое стихотворное слово. Поэтому нельзя найти ровных рамок для русской песни, поэтому нельзя писать русскими стихами (хотя это выражение употребляют писателями): ибо заранее известных форм этих стихов не существует»².

Источником подобных пессимистических оценок, очевидно, в значительной мере являлась неудовлетворенность тонической теорией с ее учением о логическом ударении. Так, П. Полевой заявляет:

«Не касаясь множества примеров, которые бы можно было заимствовать сюда из любой устной народной поэзии, стоит только обратиться к рассмотрению письменных памятников славянской народной поэзии (к краледв. рук. или в сл. о П. Иг.), что бы убедиться, что в них положительно нет размера в том смысле, в каком мы его понимаем...; потому что единственным основанием размера служит как в том, так и в другом памятнике логическое предложение, с его неизбежным и свободным логическим ударением, которое так свойственно и знакомо безыскусственной поэзии всех народов»³

¹ «Московские ведомости», М., 1852, № 153 от 20/XII; цит. по Полн. собр. соч. К. С. Аксакова, т. I, М., 1861, стр. 403—404.

² «Русская беседа», М., 1856, кн. IV; цит. по Полн. собр. соч. К. С. Аксакова, т. I, М., 1861, стр. 333—334.

³ П. Полевой. Опыт сравнительного обозрения древнейших памятников народной поэзии германской и славянской. СПб., 1864. ч. II, стр. 56—57.

.Скептическое отношение к возможности определить конкретные основания ритмики русского народного стиха порождает в нашем литературоведении второй половины XIX в. весьма характерные теоретические суррогаты. К их числу принадлежит прежде всего рассмотренная нами в предыдущей главе музыкально-тактовая версия народного стихосложения, специальное назначение которой заключалось в том, чтобы в целом обойти филологическую трактовку проблемы. Параллельно с разработкой музыкальных теорий начинаются поиски в области синтаксиса и стилистики народной поэзии, и эти поиски также снимают с обсуждения вопрос о ее слоговом и тоническом ритме. Упомянутые опыты оказываются, однако, настолько несолидными, а результаты их — столь неопределенными и незначительными, что сами авторы прочно усваивают обыкновение не доверяться всецело какому-либо одному теоретическому принципу, а определять ритмическую структуру народно-поэтической речи «по совокупности» самых разнородных признаков. Так создаются предпосылки для появления э к л е к т и ч е с к и х теорий народного стиха, из которых наиболее показательные будут рассмотрены нами в конце настоящей главы.

Первые зачатки стилистической концепции русского народного стихосложения мы находим еще в 40-х годах XIX в. Анонимный автор статьи о финской «Калевале» писал:

«...«склад» наших простонародных песен принадлежит к самым первобытным изобретениям человечества по части музыки слова и, с одной стороны, тесно связывается с пиктикою скандинавских скальдов и бярмских баянов, а с другой, со стихосложением древних Евреев и нынешних Китайцев. До введения ученой музыки слова, то есть тактного метра, заимствованного Греками у Фипикийцев, основанием песнопения были, как кажется, у всех народов два натуральные гармонические начала, п а р а л л е л и з м и а л л и т е р а ц и я... Нигде лучших примеров этой первобытной стихотворной методы нельзя набрать в таком изобилии, как в наших русских песнях, которых склад совершенно основан на параллелизме:

«С крутых гор по камешкам ручеек бежит:
На моем сердечушке зазноба лежит»

.....

Этот способ стихосложения в тысячу раз лучше всех нынешних «ученых» способов... Подле него наши мнимые ямбы и троеи — безладница, монотония, ужась...

Вторая черта первобытного стихосложения — а л л и т е р а ц и я, то есть подбор слов или слогов п о д б у к в у...

Есть многие места в русских песнях, где четыре и пять стихов сряду состоят из слогов, начинающихся тремя известными буквами, почти без примеси¹.

Анонимная статья о «Калевале» осталась, кажется, незамеченной нашими теоретиками; по крайней мере ссылки на нее (у дальнейших исследователей отсутствуют). Впрочем, буквально та же комбинация признаков народного стиха — параллелизм и аллитерация — слова возникла тридцатью годами позже в попутных высказываниях исследования А. Олесницкого «Рифм и метр в ветхозаветной поэзии»². Автор иллюстрировал ряд своих наблюдений над ритмом ветхозаветной поэзии, недоступной для русского читателя, многочисленными примерами из наших народных песен и былин. При этом А. Олесницкий несколько не переоценивает возможность принять параллелизм в качестве структурного принципа какой бы то ни было системы стихосложения. «В настоящее время, — пишет он, — вопрос о древнееврейском метре сводится на разъяснение так называемого библейского параллелизма членов, признанного единственною метрическою формою древнееврейской поэзии. Мы высказались уже, что, по нашему мнению, это определенно ложно, и параллелизм членов, хотя он и имеет определенное существование, к сущности поэзии, по самой природе своей, вовсе не относится»³.

Олесницкий отмечает, что «весьма богатый параллелизм можно встретить в каждой нашей народной былине и песни», и приводит пример из «Народной песни про смерть царя Ивана Васильевича»:

«Уж ты батюшка светел месяц!
Что ты светишь не по старому,
Не по старому, не по прежнему:
Из за облачка выкатаешься,
Черной тучей закрываешься?...»⁴

«Впрочем, — заявляет автор, — о древнерусских произведениях памятниках можно прибавить, что они, так же как и былины, имеют параллелизм, хотя скрытый»⁵.

«...в нашей народной поэзии... ударяются не отдельные слоги, а целые слова, которые, в первобытном состоянии языка, должны были представляться народному поэтическому творчеству неразрывным целым»⁶.

¹ «Калевала, финская языческая эпопея». «Биб-ка для чтения», СПб., 1842, т. LX, отд. «Смесь», стр. 60—63.

² «Труды Киевской духовной академии», 1872, октябрь — декабрь.

³ Там же, декабрь, стр. 502.

⁴ Там же, стр. 564.

⁵ Там же, стр. 547.

⁶ Там же, стр. 559.

Наиболее любопытны в силу своей конкретности замечания Олесницкого о народных аллитерациях, так как приводимые им обильные примеры открывают возможность контроля и критики. Он пишет:

«Для доказательства того, как плотно может окутываться стих аллитерацией, приводим в пример аллитерированные стихи из наших былин, аллитерация которых, на первый раз незаметная для нашего слуха, мало обращающегося в подобного рода поэтических формах, при ближайшем знакомстве не может быть отвергаема. Вот замечательно аллитерированное двестише:

*День за день как дождь дождит,
Неделя за неделей как Дунай бежит...*

Или еще:

*Сиднем сидит крестьянский сын
(Илья Муромец).*

Или еще:

За Кремлем горит заря красная...¹

«...в настоящее время только простые наречия, стоящие в стороне от господствующих культурных языков, например наш простонародный русский язык, продолжают еще удерживать формы аллитерации. К сожалению, мы не можем здесь привести аналогии развития аллитерации в русских былинах, по крайней неразработанности их истории»².

«Особенно часто позднейшая аллитерация вводит повторение слов, делающее иногда стих крайне монотонным и вялым... вот стих из очевидно позднейшей русской былины:

*Они ехали, поехали
До Москвы не доехали
Середь поля приехали
Середь поля чистого
Середь луга зеленого...» [и т. д.]³.*

«В древних русских былинах можно еще встречать сряду слова одного корня, но они большею частию не касаются основ механизма древнерусского языка, а только изредка появляются на его поверхности; таковы напр. день денской, тма тмуца, чудо чудное, диво дивное, воля вольная, мука мученическая, один одинешенек и пр. Вот почему аллитерация, играющая важную роль в нашей древней русской поэзии, очень скоро уступила место другим поэтическим формам, не имея для себя основания в корне языка...»⁴

¹ «Труды Киевской духовной академии», 1872, ноябрь, стр. 412.

² Там же, стр. 414.

³ Там же, стр. 415.

⁴ Там же, стр. 422.

Итак, Олесницкий признает незаметность аллитерации для нашего слуха и отсутствие для нее основания в корне языка. Что касается приводимых им примеров, то это по большей части не аллитерации, а повторения или тавтологические сочетания слов. Поэтому вдвойне правильно замечание автора, что аллитерации «не касаются основ механизма древнерусского языка, а только и з р е д к а появляются на его поверхности». Материал, которым оперирует Олесницкий (например, цитируемая им «позднейшая русская былина»), также заставляет читателя насторожиться. В этом отношении автор положительно совершает далее крупную половкость. По поводу соединения глагола с именем того же корня Олесницкий пишет:

«Такие соединения и у нас встречаются но редко в народных песнях, напр. в стихах:

Плачем плачут все не унимаются.

или:

Там сизой орел зовет зовом,
Зовет пир пировать, мертвецов убирать»¹.

Далее Олесницкий отмечает «повторение изъяснительного наклонения в выражении быliny

Что с тобой случилось, приключилось»².

Между тем строка «Плачем плачут все не унимаются» представляет собой стих 194 из «Песни про купца Калашникова»; «Там сизой орел зовет зовом» — искаженный стих 316 оттуда же (у Лермонтова: «Когда сизой орел зовет голосом»); «Зовет пир пировать, мертвецов убирать» и «Что с тобой случилось, приключилось» — стихи 318 и 294 все из того же лермонтовского произведения. Правда, соответствующие примеры можно было бы подобрать и из поэтических памятников подлинного фольклора. И все же мистификация, допущенная автором, не может не подорвать у читателя того доверия, без которого восприятие научного сочинения всегда становится неполноценным.

Итак, было бы, повидимому, неправильным считать Олесницкого прямым зачинателем стилистического истолкования русского народного стиха. Такой вывод вытекает из его отрицательного отношения к параллелизму и ограничительных формулировок, касающихся аллитерации. Несмотря на это, самый материал наблюдений Олесницкого, очевидно, непосредственно повлиял на Шафранова, который выступил в 70-х

¹ Там же, стр. 451.

² Там же, стр. 452.

годах XIX в. с развернутой стилистической теорией нашего народного стихосложения. Правда, среди авторов, критикуемых Шафрановым, мы находим и Олесницкого, но его полемика касается главным образом общетеоретических положений этого последнего. Параллелизм, хотя отрицаемый, но и исследуемый Олесницким, Шафранов принимает в качестве положительного структурного признака народного стиха. В народных аллитерациях, приводимых Олесницким, Шафранов правильно заметил преобладание повторений, которые он и включил в свою теоретическую концепцию. Однако для оценки этих тезисов Шафранова нам необходимо несколько задержаться на его принципиальных положениях.

Отвергая существовавшие ранее теории народного стиха, автор уделил особенно много внимания полемике с Востоковым и Классовским. Критикуя ударение «прозодического периода», которое Шафранов называет «реторическим», он отмечает неопределенность постановки этого ударения, зависящей нередко «от произвола говорящего, от связи с предыдущюю или последующюю, иногда только подразумеваемою мыслию»¹.

В связи с этим Шафранов выдвинул против востоковской теории новое, весьма интересное возражение:

«Наконец, если бы стих строился на реторических ударениях, то разноместность их в стихе, долженствующем соответствовать данному напевному ритму, отнюдь не мыслима, потому что при каждом перемещении ударения стих выбивался бы из своей ритмической колеи и не мог бы быть пропет по данной мелодии». «Отстаиваемая Востоковым равночисленность ударений, при их разноместности в народных стихах, не сделает их способными к пению, если бы таковая равночисленность ударений и действительно существовала, между тем как она нередко зависит от совершенно произвольных толкований»².

«...отличительное свойство упоминаемого ударения есть его непостоянство, изменчивость, случайность»; «...реторическое ударение, хотя и составляет условие осмысленного произношения всяких стихов и прозы, не может однако служить основою ни прозы, ни каких бы то ни было стихов»³.

«И так, — заключает Шафранов, — особо-тонического, так сказать — слоударятельного или, пожалуй, мыслеударятельного метра... не существует в нашей народной песенной речи, как не существовало, вероятно, и в библейской...»⁴

¹ С. Шафранов. О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами. «Журн. Мин. нар. просв.», 1879, апрель, стр. 235.

² Там же, 1878, ноябрь, стр. 51 и 52.

³ Там же, стр. 59 и 61.

⁴ Там же, 1879, апрель, стр. 238.

Основополагающим тезисом собственных взглядов Шафранова является единство народно-песенных напевов и текстов, но в пределах этого единства автор признает первенство за напевом:

«...народно-русская песенная речь... остается вполне песенною, составляется и выполняется не иначе, как вместе с пением: напев есть преобладающее в ней начало; напевом определяется размер речи, вполне подчиняющейся его музыкальным требованиям. На этом основании поэзия русских песен должна быть названа поэзией музыкальною»¹.

Тем не менее было бы неправильно заключить на основании этого заявления, что концепция Шафранова относится к разряду музыкальных теорий народного стиха. Первенство напева, по мысли автора, касается только ритма в собственном смысле слова, который Шафранов называет ладом и рассматривает как подчиненный музыкальному напеву. Структуру текста, или «склад», он не считает бесформенной, а определяет при помощи уже упоминавшихся стилистических признаков — повторов и параллелизма:

«Текст песни может быть пропет на данной мелодии только вследствие того, что при песенном выполнении в нем сглаживаются ударения, то-есть, текст вполне подчиняется напеву, между тем как напев слагается вполне самостоятельно, без всякого принорования к ударениям в тексте»².

«Лад относится к ритмическому построению напева, склад к построению песенной речи»³.

«Склад в точности соответствует ладу, то-есть песенная речь как бы отливается по напеву, как расплавленный металл в готовую форму»⁴.

«Складом в песенной речи следует называть такое построение ее, при котором она может быть пропета по данному напеву. Под построением же здесь должно разуметь не какие-либо особенности в расположении слов, которое остается в русских песнях всегда естественным, а разумеются разные способы ведения речи (поступательного ее движения), рассчитанные главным образом на усиление впечатления чрез разнообразное повторение некоторых частей текста и мелодии. Существенное различие между складом и ладом состоит в том, что основания склада суть риторические, а основания лада исключительно музыкальные. Требования лада, иначе ритмические, распространяются, конечно, и на песенную речь, на слова песни,

¹ Там же, 1879, сентябрь, стр. 50.

² Там же, 1879, апрель, стр. 255.

³ Там же, стр. 256.

⁴ Там же, стр. 257.

но лишь пока песенная речь распевается, а как скоро текст отделяется от напева, как скоро песня не поется, а говорится, то лад в объясненном выше смысле уже становится к ней не применим...»¹

Шафранов предвидит и пытается парировать естественно напрашивающееся возражение: «Скажут, речь, построенная не ритмически, не может называться стихотворением..., и если в народно-русской песенной речи не оказывается ни того, ни другого, то русские народные песни сложены де прозой, а не стихами... Конечно, может быть пета и проза, но только речитативом, то-есть так, что лишь известные небольшие части периодов (кошци, начало) выполняются на распев, а прочие четком, без всякого ритма. Не то находим в русских песнях: ни одна из них не выполняется речитативно, без ритма...»²

И все же нельзя не признать, что общее заключение Шафранова по этому вопросу мало отличается от высказываний К. Аксакова и П. Полевого: «Всматриваясь на живых примерах русских народных песен в несомненную связь их текстов с их напевами, мы вполне можем убедиться в справедливости высказанного пред сим предположения о совершенном отсутствии в них... просодического искусственного метра вообще, равно и небывалого метра слоударятельного, то-есть, основанного будто бы на реторическом ударе»³.

Музыкальные представления Шафранова весьма незамысловаты. Он твердо стоит на школьно-теоретических позициях, не признает разнотактности и текучести музыкальной ритмики народных песен и решает даже заявить о своем несогласии по этому вопросу с М. А. Балакиревым: «...тактов в тексте народных русских песен мы не находим, хотя она совершенно удобно распевается, в полном соответствии с ритмическими движениями напева, то-есть, именно с тактами, ход которых в народной песне постоянно отличается необыкновенною простотою, ясностью и определенностью: разнотактности..., какую пытаются ввести в них некоторые из нынешних композиторов (например, г. Балакирев), не оказывается, по крайней мере ни в одной из песен, которых разбор будет за сим представлен»⁴.

Вопросы взаимоотношения напевов и текстов Шафранов также решает наиболее простым и удобным для себя способом: «По складу первого периода (первого стиха, или первых двух стихов) песенной речи непременно слагаются и все остальные

¹ «Журн. Мин. нар. просв.», 1879, апрель, стр. 257—258.

² Там же, стр. 259.

³ Там же, стр. 253.

⁴ Там же, 1878, октябрь, стр. 153—154.

периоды (стихи) песни, и притом точь в точь, иначе не могут быть подведены под напев первого периода, который остается общим для всей песни, — не могут быть пропеты»¹. Это, впрочем, никак не устраняет дуализма «склада» и «лада», так как, по словам автора, «наша народная песенная речь с полной неприужденностью распевается по напевным ритмам, складывается однако главнейше по требованиям логическим, а не музыкальным...»²

Обоснование стилистической природы народно-песенного «склада» принадлежит к числу наиболее неясных и слабо аргументированных разделов труда Шафранова. В его взглядах произошло явное смешение понятий «поэтического» и «стихотворного»:

«Если параллелизм есть обыкновенный первичный способ выражения у всех древних народов, то в этом именно и заключается несомненный признак его поэтичности. Древнейший способ выражения у всех народов был непременно поэтический, то-есть, конкретный, образный, и не мог быть иным, так как отвлечение вообще есть продукт позднейшего умственного развития..., а если параллелизм встречается и в древних памятниках повествовательного содержания, то этим лишь доказывается, что в древности и проза обильно была поэтическими элементами...»³

По замечанию Шафранова, «картинность представлений, образность мышления... составляют самую сущность поэтической речи...»⁴

Далее формулировки Шафранова приобретают отчетливо выраженный нормативный характер: «Народно-русский песенный склад речи мы неоднократно уже называли стилистическим, желая тем указать на его отличие от версификаций просодических, и название это само собою оправдывается при подробном разборе особенностей песенной речи; собственно же песенный склад речи, как русский, так и всякий другой, всего бы приличнее прямо назвать поэтическим, потому что именно поэтичностью, и только ею одною, ему и следует отличаться от прозы, от склада обиходной речи»⁵.

В своем «Обзоре стилистических схем народно-русской песенной речи», расположенном в виде каталога, Шафранов учитывает одноколенные, двухколенные и стихи смешанного склада, в том числе не имеющие повторений, с повторениями текста

¹ Там же, 1879, апрель, стр. 262.

² Там же, 1878, ноябрь, стр. 35.

³ Там же, 1879, апрель, стр. 248.

⁴ Там же, стр. 249.

⁵ Там же, стр. 267.

внутри строфы, с междустрофными повторениями и т. д., а также с припевами в начале и конце каждого стиха, причем различает строфы по числу стихов (двустипшия, трехстишия и т. д.)¹.

На основании этого обзора автор приходит к выводу, что «повторение членов строфы справедливо принять за главный делительный схематический признак, потому что из числа 55-ти схем песенного склада, оказавшихся сравнительно в небольшом собрании песен (207-ми) для 48 схем, то-есть, почти для $\frac{7}{8}$ общего их числа, послужило основанием деления, сверх разнообразия ритмического расчленения, повторение строфных членов; и только в семи схемах... то-есть, в $\frac{1}{8}$ всего числа схем строфные члены не повторяются»².

Далее Шафранов пытается классифицировать повторения по «потребности», которой они удовлетворяют, т. е. по функциональной значимости повторений. Мы находим у него повторения: 1) для поддержания вразумительности речи, 2) для пополнения строфы или стиха или колена, 3) для завершения строфы, 4) для сохранения в тексте ритмического движения, свойственного соответствующему мотиву, 5) для поддержания связи между членами простого или сложного предложения, распространившегося на несколько строф, 6) для уяснения внутренней связи между содержанием двух соседних строф чрез внешнее их сближение»³.

Эти повторения, по словам автора, представляют столь излюбленную форму песенного изложения, что «в некоторых песнях не ограничивается удвоенным музыкальным выполнением отдельных слов, фраз, колен и стихов, но доходит до повторения самой песни всей целиком, от начала до конца, с изменением только нескольких слов, и даже до двукратного, трехкратного и т. д. повторения»⁴.

К повторениям Шафранов относит и припевы: «Припев должен быть повторением в каждой строфе, уже по самому своему назначению»⁵.

«...в припевах чаще всего слышатся в разных вариациях слова: люли, ладо и друг. ...Не редки в припевах обращения к Дону и Дунаю, в пных случаях слышатся восклицания, выражающие грусть, например: эх! ох! ободрения: ай! ой!»⁶.

Припевы рассматриваются автором с точки зрения места, какое они занимают в составе песни⁷.

¹ «Журн. Мин. нар. просв.», 1879, сентябрь, стр. 63—75.

² Там же, стр. 75.

³ Там же, стр. 84—92.

⁴ Там же, стр. 96.

⁵ Там же, стр. 97.

⁶ Там же, стр. 98.

⁷ Там же, стр. 98—100.

Переходя к анализу параллелизма, Шафранов снова напоминает, что, «говоря о параллелизме, не следует упускать из виду, что это есть стилистическая форма речи, и к ритму, к которому ее многие относят, не имеет никакого отношения»¹.

Независимо от значения, которое придается параллелизму в концепции Шафранова, его наблюдения в этой области представляют литературно-теоретический интерес. Автор различает параллелизм двух видов: полный и частный. В составе полного параллелизма мы находим:

1. Полное повторение мысли в отзвучном, синонимическом предложении:

Не в досаду ли тебе будет?
Не противно ли твоему сердцу?

2. Разложение слитных предложений на простые:

Что это у батюшки выдуманно,
У родимой матушки выгадано?

3. Разложение одного предложения на два чрез разнесение составных частей подлежащего, дополнения или определения:

Катерина у ворот, у ворот
Михайловна у притворной веревки (вместо «Катерина
Михайловна у притворной веревки ворот»).

4. Разложение одного предложения на два, с заменой составного сказуемого простым:

Матушка, да и что же в поле шильно?
Сударыня моя! Да и что же запылилось?

5. Повторение глагольного понятия чрез присоединение к глаголу его синонима. Например:

Убил-ушиб лебедь белую
и т. д.

Ч а с т н ы й п а р а л л е л и з м

1. Выделение эпитета для произведения им особого впечатления отдельно от определяемого им слова:

Винный наш колодезь, винный наш глубокий

2. Повторение понятия повторением слова в уменьшительном или ласкательном окончании. Например:

Почевала я под кустом, кусточком.

¹ Там же, стр. 99.

3. Повторение понятия в положительном и сподряд в отрицательном выражении. Например:

Не величка, маленька.

4. Повторение понятия в синонимах:

Деверчек — мужнин брат

5. Синоним при особой цифре счета:

Есть четыре горя, пятая кручина¹.

Общую оценку труда Шафранова в филологическом разрезе можно формулировать немногими словами. Если мы не прибегнем к коренной ломке наших литературно-теоретических понятий, то вывод Шафранова сводится к отрицанию стихотворной организации народных песен. Это было с исчерпывающей ясностью высказано еще П. П. Сокальским: «Покрывающая кажущееся отсутствие строения народного стиха фразой «стилистическая основа» (в сущности не выражающей никакого строя), Шафранов видит истинную основу его строя в музыке, в песенном напеве и размере. Значит стих сам по себе — без строения и размера»².

Но даже и не отрицая возможность конструирования стиховой системы стилистическими признаками, следует отметить практическую неполноценность теории Шафранова. Сам автор этой теории, вероятно, должен был бы признать, что народно-песенные тексты не состоят целиком из повторений и параллелизмов, т. е., пользуясь определениями Шафранова, частично относятся к прозе. Подобная «перемежающаяся» стихо-проза представляла бы для теоретика явление еще более загадочное и обременительное, чем все другие неувязки и противоречия существующих определений народного стиха.

Далее, в некоторых народно-песенных жанрах стилистические особенности, наблюдаемые Шафрановым, действительно широко распространены. Однако в других жанрах, например в былине, повторения и параллелизмы не играют столь значительной роли. Придется ли изобретать для былин еще новую систему стихосложения, или мы согласимся мириться с тем, что проза, перемежающаяся со стихами, окажется в этом жанре преобладающей? Но если допустимо, оставаясь при шафрановских определителях стиха, снижать «количественные» требования, то не подойдет ли под «стилистическую» систему стихосложения и народная сказка, пользующаяся теми же повтор-

¹ «Журн. Мин. нар. просв.», 1879, сентябрь, стр. 101—105.

² П. П. Сокальский. Русская народная музыка... Харьков, 1888, стр. 271—272.

ниями и параллелизмом, хотя и в еще более урезанном объеме? Исследование Шафранова с нашей точки зрения сохраняет непререкаемую ценность в качестве попытки разобраться в стилистических средствах русской народно-песенной речи, но его стиховедческие претензии нельзя признать в какой-либо мере обоснованными.

Вопросы народной ритмики отнесены Шафрановым к области музыки, и потому для исчерпывающего суждения о его работе мы должны рассмотреть и этот раздел взглядов нашего исследователя. Тактовые симпатии автора в свете материалов, изложенных в предыдущей главе, не нуждаются в специальных опровержениях. Остановимся лишь на некоторых выдержках из обширной и чрезвычайно ценной рецензии на работу Шафранова, составленной профессором Петербургской консерватории А. С. Фаминцыным по поручению Комиссии по Уваровским премиям.

Фаминцын энергично протестовал против заявления Шафранова о «полной подчиненности» музыкальному ритму и мелодическому строю третьего элемента песни — песенной речи:

«Нельзя согласиться с выражением «в полной подчиненности», потому что в народной песни... нередко проявляет очевидное влияние на строй ритма и мелодии именно этот «третий элемент», т. е. текст песни. Этим влиянием текста объясняется и оправдывается, между прочим, ненавистная автору, но тем не менее несомненно существующая в народном пении разнотактность, а еще более то мощное усиление, которое, независимо от выражаемого в напеве общего настроения песни, приобретают отдельные слова текста в связи с известными нотами или фразами напева, как напр. в чрезвычайно характерной, могучей песне «Эй ухнем»... и во многих других песнях, доказывающих не подчинение текста ритму и мелодии, а напротив — управление им в данных случаях ритмом и мелодией, в пользу собственной своей выразительности»¹.

Фаминцын оспаривал и ряд частных положений Шафранова: «... автор прибавляет, что разнотактность... какую пытаются ввести в русские народные песни некоторые из нынешних наших композиторов (напр. г. Балакирев), не встречается ни в одной из помещенных в «Приложении» к его труду песен. Косвенный упрек, сделанный здесь г. Балакиреву, не совсем справедлив, так как из сорока собранных г. Балакиревым песен разнотактность встречается только в семи напевах и притом вызвана по большей части необходимостью, обусловлена требованиями соответствующих текстов, и песни эти, при исполнении

¹ «Отчет о 23-м присуждении наград гр. Уварова» (Прилож. к XXXIX тому «Записок Акад. Наук», № 8). СПб., 1881, стр. 140—141.

их голосом, в том виде, как они записаны в указанном сборнике (т. е. с разнотактностью) вследствие тесной связи в них напева с текстом, звучат совершенно плавно и естественно»¹.

По словам Фаминцына, «совсем не так невозможно, как полагает автор», подвести прозу под напев, и неверно «будто бы проза может быть пета «только речитативом» ... многие замечательнейшие произведения, напр. оратории Генделя, Баха и др., заключающие в себе, кроме речитативов, большие хоровые пьесы, арии, дуэты и проч., сочинены на тексты, написанные в прозе»².

Относительно точности воспроизведения напева первого периода песни в дальнейших куплетах Фаминцын замечает: «остальные» периоды песни в весьма большом числе случаев складываются не «точь в точь» как первый...»³

Для общего суждения о работе Шафранова весьма важны результаты тщательной проверки Фаминцыным музыкально-технического аппарата его исследования. На ряде частных примеров Фаминцын уличает потные записи Шафранова в весьма грубых ошибках и искажениях:

«Я уже раньше высказал предположение, что автор не музыкант. Данный потный пример может служить к подтверждению моего предположения. Песня «Вдоль по морю» выписана здесь в счете $\frac{3}{4}$, она же в приложении к рассматриваемому труду (№ 31) выписана в счете $\frac{2}{8}$, при чем указан источник, откуда она заимствована, а именно сборник Балакирева; а между тем у Балакирева она написана в счете $\frac{3}{2}$. Автор очевидно совсем не ощущает различия между характером трехчетвертного, двухчетвертного и трехполовинного счетов, не ощущает различия между сильным и слабым временами музыкального такта, словом незнаком с элементарными положениями учения о музыкальном ритме. Эта нечувствительность автора к различию между ритмами (счетами) двух- и трехвременными доказывается между прочим и тем, что, изменяя счет, в коем напев указанной песни записан у Балакирева, а именно $\frac{3}{2}$ в $\frac{2}{4}$ (через раздробление каждого такта Балакирева на три части: $\frac{3}{2} = \frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$), он даже не счел нужным оговорить сделанное им изменение. Подобное же обстоятельство повторяется и далее: на стр. 99 помещена песня (с напевом) «Уж как пал туман» в счете $\frac{3}{4}$, в приложении же автор пишет ту же песню (№ 184) в счете $\frac{4}{4}$, очевидно опять не ощущая различия между трехчетвертным и четырехчетвертным счетами. Надо заметить, что при ближайшем рассмотрении этих двух музыкальных ре-

¹ «Отчет о 23-м присуждении наград гр. Уварова». СПб., 1881., прим. на стр. 139.

² Там же, стр. 149—150.

³ Там же, стр. 168.

дакий названной песни оказывается, что обе они певерны, а именно ее следует писать в счете $\frac{3}{4}$, но с затактом (анакрузою) на слова «уж как» с тем, чтобы слово «пал» приходилось на первое, сильное, время такта»¹.

Рассмотрев шафрановскую запись напева песни «Как по садик, садик», Фаминцын пишет: «Я с намерением привел заимствованное из «Приложения» к сочинению г. Шафранова начало песни № 94, как пример грубой ошибки в ритмическом изображении напева. Впрочем, такое несоответствие ритмического изображения напева в нотках с действительным, свойственным последнему ритмом так очевидно, что всякий толковый исполнитель, руководствуясь художественным чутьем своим, найдет правильный способ передачи певерно написанного и пропоет данную фразу правильно... Но нередко встречаются случаи, где погрешность в ритмическом распределении записанного напева не так очевидна». Далее Фаминцын анализирует напев песни «Слышишь ли ты Иванушка» в записи Шафранова и приходит к выводу: «Здесь поющий должен угадывать настоящей, разнотактный ритм напева, вопреки насильственно навязанному ему на бумаге, не свойственному ему $\frac{2}{4}$ -му счету... В подобных приведенному случаях не только не уместно, но даже необходимо сохранение в нотном изображении напева свойственной ему, вызываемой складом текста, разнотактности, которую не желает признавать в русской песне г. Шафранов...»²

Общее заключение Фаминцына тем более интересно, что он располагал не только журнальной публикацией труда Шафранова, но и его позднейшей, исправленной и дополненной музыкальными приложениями редакцией, которую автор представил в Академии Наук на соискание Уваровских наград. Фаминцын писал:

«Первое (музыкальное) приложение составляет самую слабую часть книги. Не говоря уже о бесчисленных опечатках, описках и недописках в нотных примерах, прежде всего бросается в глаза встречающееся в них весьма часто неверное ритмическое распределение нот напева, напр. песни №№ 15, 35, 76, 125 и др. начинаются на сильном времени такта, между тем как им непременно следовало бы начинаться на слабом времени, при чем главные акценты речи совершенно правильно и естественно совпадали бы с главными ритмическими (на сильных временах) акцентами напева, между тем как при данном изображении названных напевов певцу, исполняющему их, приходится как бы бороться со сдвинутым с надлежащего места ритмом их. Еще большую ритмическую неурядицу мы

¹ Там же, стр. 147—148.

² Там же, стр. 169—170.

находим напр. в песнях №№ 38, 55, 92, 94 и др., выписанных в четных счетах, между тем как счет их несомненно нечетный. Не останавливаясь далее на недостатках музыкального приложения со стороны технического изображения напевов, обращаюсь к самому выбору песен, который обнаруживает недостаток критического отношения к ним автора и потому не может быть признан удовлетворительным. Напевы частью заимствованы автором из разных сборников (источники показаны обозначением, при соответствующих напевах, фамилии составителей сборников), с сохранением многих, очевидно при гармонизации напевов измененных в них против оригиналов, хроматически разукрашенных нот и сомнительных мелодических оборотов, частью, а именно те из них (числом 115), при коих не означено фамилии, по уверению автора, положены им самим на ноты. [Некоторые из них, впрочем, вероятно по ошибке, остались без обозначения фамилий, хотя они положительно заимствованы из печатных сборников. Напр. №№ 115, 125, 141, 166, 179 взяты из сборника Балакирева, №№ 1, 35, 55 и 185 — из сборника Рожнова, № 121 — из сборника Афанасьева. Я привел только замеченные мною позаимствования, — может быть в числе безыменных напевов их на самом деле и больше. Притом надо заметить, что некоторые из безыменных песен очень похожи на те же песни, помещенные в печатных сборниках, которые автор имел под рукою, но нередко представлены им в редакциях менее удовлетворительных, чем в печатных сборниках. Почему автор остановился на выборе менее совершенных вариантов тех песен, — непонятно. — *Примеч. Фамильщина*]. Вообще же, независимо от того, откуда взяты автором собранные им в приложении напевы, они доказывают, что протест музыкальных писателей против искажений, которым подверглись русские народные напевы в руках гармонизаторов и издателей прежних сборников песен (до выхода в свет сборника Балакирева)... оставлен автором рассматриваемого сочинения совсем без внимания, а может быть даже остался ему неизвестным. Этим только и можно объяснить, почему, наряду с весьма сомнительными народными песнями, в Приложении нашлись себе место даже песни, сочиненные Яковлевым (№ 11) и Варламовым (№ 33). Замечательно еще, что автор оставил приведенные им напевы совершенно без обозначения их темпа, о котором читателю приходится каждый раз самому догадываться¹.

Итак, следует отметить, что, помимо общей музыкальной некомпетентности, Щафранов был до некоторой степени «сам кузнец своего счастья». Прежде чем констатировать отсутствие

¹ «Отчет о 23-м присуждении наград гр. Уварова», СПб, 1881, стр. 191—193.

разнотактности в народных песнях, он соответствующим образом подбирал и обрабатывал необходимый для оправдания этого тезиса материал народных и даже псевдонародных песенных напевов.

На рубеже XX в. с весьма своеобразной, но, пожалуй, еще более неясной, чем у Шафранова, стилистической теорией народного стихосложения выступил Валерий Брюсов. Правда, еще незадолго перед этим Брюсов придерживался «стопных» определений народного стиха, в которых — поскольку Брюсов упоминает о «стяжении» — просвечивают повятя квантитативной метрики. В письме к П. П. Перцову от 25 февраля 1896 г. Брюсов писал:

«Знаете ли Вы, что такое русский былинный стих? Позвольте отступление в область теории. В полном составе былинный стих состоит из 17 слогов, разделенных на четыре стопы и на две половины цезурой, или после 2-й стопы или после первого слога 3-й. Схема:

V V / | V V V / | V V V / | V V V / |

Примера на полный стих не припомню, но это нечто вроде

Ах, вы сени, мои сени // сени новые мои!

И вот каждая стопа может стягиваться или в три или в два слога, с ударением на последнем. Понимаете, какое разнообразие! пожалуй, большее, чем в греческом гекзаметре.

Пример самого обычного сокращения:

На корме была беседа // — дорог рыбий зуб.

V V | V V V | V V V | —

Пример полного стяжения:

Один корабль // лучше всех,

— (—) — (—) ¹

Однако спустя четыре года Брюсов формулировал в своей статье «О русском стихосложении»² оригинальную, по существу стилистическую, концепцию народного стихосложения:

«Мера стиха — образ. Величина стиха определяется количеством заключенных в нем образов, то есть вообще важных, значущих выражений. В отдельном произведении стихи или

¹ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. Изд. ГАХН, М., 1927, стр. 65—66; вторая и третья схемы, повидимому, перепутаны при наборе.

² Предисл. к кн.: А. Добролюбов. Собрание стихов. Изд. «Скорпион», М., 1900.

равновелики, или находятся между собой в определенных отношениях, составляют половину, треть, четверть. Те стихи равновелики, которые равны по количеству образов. Измерение стиха числом долгих и кратких гласных, или просто числом слогов, или числом ударений — лишь вспомогательное средство»¹.

«...русское стихосложение, что бы ни говорили его исследователи, — не тоническое.

Мне кажется, что ни в одном стихосложении не выразилась так ясно самая сущность стиха, как именно в былинном складе, в стихе наших сказителей. Стихи в былинах обычно равны между собой. За стопу (за образ) считается не непременно слово, а вообще целостное понятие; таковы сложные слова «О к е а н м о р е», «т у г о й л у к», «п о у т р у р а н о», таковы и соединения совершенно самостоятельных слов, если они тесно связаны по мысли. Если таких выражений в стихе будет несколько, стих будет длинен, если, наоборот, важное значение имеют слова, небольшие по числу слогов, стих будет короток. Вот два трехстопных стиха:

Чтобы в чистом поле /добрый конь/ да спод седла не выскочил,
Добра молодца /в чистом поле/ не выронил.

А вот короткий стих тоже трехстопный:

Вси /на пиру/ да напивались.

В старинках и песнях, сложенных одним размером (напр., трехстопным), нередко встречаются стихи и иные (двухстопные, четырехстопные). Это — или застывшие стихи, переходящие из одной песни в другую, или стихи, образующие особый отдел, самостоятельный по смыслу, из двух стихов и более; иногда же это стих, имеющий важное значение, который необходимо выделить. Вот пример вставочных двухстопных стихов:

Завистал по соловьиному,
Закричал он по звериному.

С горы на гору, с холмы на холму.

В русских словах ударение имеет громадное значение;... Русский стих, конечно, не может пренебречь ударением. И народное стихосложение приняло его во внимание, но как средство благозвучия — не более. В народных стихах нет столкновений ударений, промежутки между ударениями не слишком велики — и только. Знаю, что можно найти в народных стихах ямбы и

¹ В. Брюсов. О русском стихосложении. В кн.: А. Добролюбов. Собрание стихов, М., 1900, стр. 9—10.

хорей, как их находил уже Третьяковский [sic!], а позднее Гильфердинг, но их можно найти и в любой русской прозаической речи»¹.

По прошествии еще десяти с лишком лет Брюсов несколько сгладил парадоксальную остроту этих определений. Оценивая бальмонтовские переработки былин, он писал:

«Былины сложены особым былинным стихом, поразительно подходящим для длительного и спокойного эпического повествования. Будучи хорейским по своему строению, этот стих более, чем на правильное чередование ударений, обращает внимание на равновесие образов и потому, по справедливости, называется «смысловым» стихом»².

В этом заявлении содержится ряд «уступок» предшествующим теоретикам. Свои взгляды на былинное стихосложение Брюсов, правда, сохраняет, но уже не как конкретное равенство «значащих выражений», а всего лишь как некое, мало обязывающее, «равновесие образов». Сюда же присоединены: хорейская структура былинного стиха (видимо, от Гильфердинга) и квалификация его как «смыслового», восходящая, очевидно, к смысловому ударению Голохвастова. Таким образом, многолетние колебания Брюсова по вопросу о былинном стихосложении привели его к теории, которую при всей ее миниатюрности приходится признать эклектической, так как она совмещает в народном стихе несовместимые понятия: «литературную» стопу «хорей» с «образной» стопой, изобретенной самим Брюсовым. Такие неорганические сочетания признаков встречаются в обиходе теоретиков народного стихосложения нередко. К их специальному рассмотрению мы теперь и приступаем.

Отчетливо выраженная эклектическая точка зрения по вопросам народного стиха проявляется в филологическом разделе превосходного исследования П. П. Сокальского «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом»³. Как и Фаминцын (работа которого, цитированная выше, осталась Сокальскому, по видимому, неизвестной), он учитывает связь народно-песенной музыкальной ритмики со словом и, в частности, объясняет именно потребностями текста сменяемость тактов в песенных записях, выполненных методами западноевропейского нотного письма:

«В народном такте еще сильна первобытная тесная связь музыки со словом, и разделить их одно от другого, как это сделал наш отвлеченный такт, невозможно»⁴.

¹ Там же, стр. 12—14.

² В. Брюсов. Далекие и близкие. М., 1912, стр. 94.

³ Харьков, 1888.

⁴ Указ. соч., стр. 333.

«В песне... комбинация четного такта с нечетным ($\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$), вызванная потребностями стиха, красотой его постройкой, только усиливает музыкою эту красоту...»¹

«... когда песня не поется, а играется на инструментах (без слов), тогда подобные перемены такта действительно являются не мотивированными с музыкальной стороны, так как мотивировка их в тексте. А раз отброшен текст, отброшено и объяснение этих тактовых перемен»².

Однако Сокальский был профессиональным музыкантом (композитором и теоретиком) и самостоятельное исследование филологической стороны проблемы представляло для него непосильную задачу. Возможно, впрочем, что он и не создавал, насколько неблагоприятным было современное ему состояние науки в области изучения народного стиха, и потому считал возможным, добросовестно изучив соответствующую научную литературу, ограничиться результатами чужих работ. Сам Сокальский заявляет об этом совершенно недвусмысленно:

«В русской народной музыке ритм проявлялся и развивался на живом материале русского народного языка... Поэтому нам необходимо, хоть вкратце, ознакомиться с филологическою стороною этого предмета... Для этого мы воспользуемся готовыми сравнительными исследованиями по этому предмету некоторых филологов, как напр. Вестфалья, Шафранова, Срезневского, Востокова, Олесницкого и других»³.

Итак, в перечне использованных Сокальским источников первым отмечено имя Вестфалья. И действительно, теория Вестфалья оказывается наиболее важным компонентом взглядов Сокальского по вопросам стихосложения. Пересказывая наблюдения Вестфалья, он характеризует «древнее слогочислительное стихосложение», встречаемое у древних иранцев (в Зендавесте) и у древних индийцев (в Ведах) следующим образом:

«Определенное число слогов и цезура составляли отличительные свойства этой слогочислительной формы древнейшего стихосложения»⁴.

«... в исполнении стиха с музыкою, т. е. в пении, легко исправляются его ритмические неправильности и противоречия с просодией языка...»⁵

«При чтении они не представляют метрического строения, а доставляют только общие материалы для ритма: одинаковость числа слогов в стихах, деление стиха на два полустишия (боль-

¹ П. П. Сокальский. Русская народная музыка... Харьков, 1888, стр. 335.

² Там же, стр. 341.

³ Там же, стр. 231.

⁴ Там же, стр. 225.

⁵ Там же, стр. 226.

шею частью из 8 слогов) и, по всей вероятности, один или несколько главных акцентов»¹.

Необходимо отметить, что Сокальский смешивает слогочислительное (т. е. силлабическое) стихосложение с количественным, хотя он и понимает, что последнее основывается на соотношениях долготы и краткости слогов.

Общая историческая последовательность смены систем стихосложения рисуется Сокальскому в следующем виде:

«В первую эпоху количественного слогочислительного стихосложения или вокальной музыки (ибо стихи обязательно пелись) очерчены были только главные контуры ритма, существенные условия его проявления. Принимались в расчет — число слогов и группировка их в крупные части: полустишие, стих и строфу. Вторую эпоху вокальной музыки по отношению к ритму составляет метрическое стихосложение древних греков и римлян»².

«... третья эпоха в истории развития ритма... есть эпоха тактовой инструментальной музыки»³.

В отношении русской народной песни Сокальский принципиально отвергает тактовую структуру: «... как русская народная музыка почти исключительно «вокальная», то строение ее само собою должно подходить под одну из первых двух эпох количественного стихосложения: слогочислительного или метрического и не подходить к эпохе тактового построения»⁴.

По мнению автора, «отсутствии правильного метра... и составляет характерный признак первой эпохи слогочислительного стихосложения. У нее был ритм, но не было, в строгом смысле, метра, или однообразно повторяющейся правильной единицы»⁵.

Здесь Сокальский включает в свою теоретическую концепцию наблюдения Олесницкого, а затем и Востокова:

«Именно на этом рубеже между прозою и стихами... находится одно из весьма распространенных построений самой глубокой древности, параллелизм, столь свойственный ветхозаветной поэзии»⁶.

«Олесницкий, на основании своих исследований, приходит к заключениям: 1) что параллелизм не относится к поэтическим формам речи; 2) что библейский метр есть ничто иное, как

¹ Там же, стр. 226.

² Там же, стр. 228.

³ Там же, стр. 229.

⁴ Там же, стр. 230.

⁵ Там же, стр. 232.

⁶ Там же.

тот же народный русский песенный то н и ч е с к и й размер как его определяли Востоков и Класовский»¹.

«Допустив однажды понятие «вольного» метра... мы вполне сойдемся с заключением Олесницкого, что библейский метр (вольный, но не греческий) имеет весьма близкое родство с русским народным «вольным» метром, который, по нашему мнению, Востоков — с полным правом — мог назвать тоническим или просодическим периодом. Обыкновенно, такой период совпадает с полустихом в русской народной песне и обладает ударением или акцентом...»²

По замечанию автора, «стоит развернуть любой сборник русских песен, чтобы на каждой странице встретить параллелизмы»³.

«... параллелизм в русской народной поэзии большею частью имеет и довольно правильное ритмическое строение»⁴.

Зачисление параллелизма в разряд структурных признаков народного стиха могло быть недоказано Сокальскому не только Олесницким, но в еще большей степени Шафрановым. Несомненно, к Шафранову же восходят высказывания Сокальского о песенных повторениях:

«... народная мелодия есть как-бы готовая музыкальная форма (или матрица), в которую отливается каждый стих отдельно... Процесс творчества состоял поэтому в том, чтобы создать напев одновременно со стихом; потом под этот напев подгонялся текст остальных стихов, причем размещение ударений и строение стиха (с полустипциями) неизбежно должны были повторяться однообразно во всей песне до конца. А для укладки многих стихов в этот готовый напев народ прибегал к таким же приемам, как и современные композиторы: повторял слова, полустипции, а нередко вставлял и разные частицы ради размера... В этих повторениях и вставках частиц заключаются основной прием подлаживания текста под напев в народной музыке»⁵.

Сокальский дает положительную оценку и наблюдениям Голохвастова, несмотря на то, что признание его теории делало бы излишними великие иные теоретические определения народного стиха:

«Что народный русский стих имеет свое ритмическое строение, это видно не только из песенных стихов, но и из былинных

✓ ¹ П. П. Сокальский. Русская народная музыка... Харьков, 1888, стр. 234.

² Там же, стр. 237.

³ Там же, стр. 238.

⁴ Там же, стр. 239.

⁵ Там же, стр. 259—260.

или богатырских. Так, Голохвастов нашел в них известные постоянные признаки строения, как в числе слогов, так и в размещении ударений. Число слогов в былинном стихе почти всегда 13, причем ударения приходятся на слоги 3-й, 7-й и 11-й... По ударения эти — не грамматические, а «смысловые», как их называет Голохвастов»¹.

Наконец, Сокальский сочувственно цитирует и мнение Потебни, что «единственный народный метр есть полустипше»². «Каждое полустипше, — по словам автора, — отвечает музыкальному предложению, а стих — музыкальному периоду»³. Поэтому членением по полустипшиям Сокальский и предлагал заменить при записях народных напевов тактовые деления современной музыки⁴.

Таким образом, признаки «слогочислительного» народного стихосложения, по Сокальскому, разрастаются до размеров почти универсальных. Сам автор суммирует их следующим образом:

«Арсенал приемов этой системы далеко не отличается бедностью: параллелизм, строфа или двустипше, стих, полустипш, цезура, аллитерация, число слогов (идущих в счет), акценты (главные и второстепенные), вольный метр, разнообразный ритм!»⁵ Тем более необходимой является оговорка автора: «Нет сомнений, что сущность этой системы вовсе не выражается общим названием «слогочислительного стихосложения»»⁶.

Возможность существования в стиховой системе, кроме главного, также второстепенных и факультативных признаков принадлежит, вообще говоря, к числу счастливых идей Сокальского, которыми он опережает многих «профессиональных» теоретиков стиха. Беда заключается в том, что главный признак слогочислительного стихосложения — слоговое равенство — в народно-песенных стихах сплошь и рядом отсутствует. Сам автор признает, что «н е р а в е н с т в о ч и с л а с л о г о в в п о л у с т и п ш и я х, имеющих каждое по одному главному ударению, составляет, по нашему мнению, одну из выдающихся особенностей народного русского стихосложения»⁷. Однако не только полустипшия, но и стихи народных песен в слоговом отношении обычно оказываются неравными.

Самое понятие «слогочислительного стихосложения», по видимому, навязано Сокальскому авторитетом Вестфалю.

¹ Там же, стр. 274.

² Там же, стр. 305.

³ Там же, стр. 261.

⁴ Там же, стр. 280, 317.

⁵ Там же, стр. 244.

⁶ Там же.

⁷ Там же, стр. 264.

Передко оно оказывается в его труде не только обогащенным побочными признаками, но и противоречивым. Так, по поводу попыток культивировать у нас силлабическую версификацию (которая, конечно, является синонимом «слогочислительной») Сокальский неодобрительно замечает:

«В силлабических стихах нет никакого строения, ни размера; это — та-же проза, но с рифмами на конце строк, имеющих одинаковое число слогов...»¹

Все это — результат пестроты источников Сокальского, неприводимых к единству несмотря на все усилия автора. Наиболее неудачным было заимствование гипотезы Вестфалья, фактическая беспочвенность которой была отчасти замечена и Сокальским:

«К сожалению, заключения наши о слогочислительном стихосложении в его древнейшем виде (в книгах зендавесты, вед и др.) могут быть только гадательные, по причине утраты их напевов и по неизвестности просодии и акцентуации этих древнейших языков. По мнению Вестфалья, это древнейшее стихосложение не соотношалось ни с количеством (известными долготами и краткостями слогов), ни с ударениями, и оно было первоначально общим для всех индо-европейских племен, начиная с зендского, или с иранцев. Тем не менее, должно же оно было иметь какое-либо начало, принцип; и вот за ним признают только счет числа слогов. Но немислимое дело, чтобы эти стихи-напевы исполнялись без всякого ритма, для проявления коего еще недостаточно одного только «счета» слов [слогов? — *М. Ш.*]. И Вестфаль допускает, что в них соблюдались «ритмические икты» (акценты) и протяжность, но только «не совпадавшие с просодией слов и их грамматическими ударениями»².

Между тем уже через несколько лет после издания книги Сокальского и после смерти ее автора Ф. Е. Корш многозначительно отметил: «Это [силлабическое] стихосложение в известном отношении самое простое (но из-за этого еще отнюдь не самое первобытное)...»³

Еще позднее Корш (с тех же позиций индо-европеизма) аргументировал тезисы, прямо противоположные взглядам Вестфалья:

«Мысль о первоначальном единстве индо-европейских языков между прочим и в стихосложении принадлежит известному знатоку греческого стихосложения и языковеду-любителю Рудольфу Вестфалю. человеку необыкновенно способному и да-

¹ П. П. Сокальский. Русская народная музыка... Харьков, 1888, стр. 289.

² Там же, стр. 273—274.

³ Ф. Корш. Значение темпа в греческой ритмике. «Филолог. обозрение», М., 1893, т. IV, кн. 2, прим. на стр. 163.

ровитому, но чрезмерно быстрому и смелому на выводы и обобщения. Он еще в 50-х годах, изучая Зендавесту по изданию Вестергорда (Westergaard), наткнулся по местам на размеренную речь и скоро убедился в наличии строк из одинакового числа слогов, в которых однако он не мог отыскать никакого признака ритма. Отсюда он вывел, что древние Иранцы строили свои стихи только на основании счета слогов, и что таково было некогда индо-европейское стихосложение вообще».

Высказав ряд соображений против этих выводов Вестфалья, Корш продолжает: «Если так, что же сказать о поспешности перенесения приписанного Иранцам слогового стихосложения в индо-европейский праязык? После этого неудивительно, что и стихи русских народных песен Вестфаль свел на простой счет слогов, прославляя притом русских за сохранение древнейшего стихотворного склада (Русский Вестник, 1879 г.). И в самом деле некоторые из немногих русских песен, ему известных, при сравнении их слов с напевами оказываются слоговыми, как и многие стихи в Авесте; но и там и здесь такой склад представляет собою позднейшее явление. Слоговое стихосложение вообще возникает на развалинах какого-нибудь иного, но всегда стопного или, пожалуй, тактового, в котором сильные и слабые единицы следуют друг за другом в определенном порядке...»¹

Сокальский не мог учесть этих соображений Корша о русском народном стихе и отнестись более критически к теории Вестфалья. Вообще Сокальский оказывается наиболее сильным тогда, когда он не пересказывает чужие наблюдения, а говорит от своего имени. Так, например, ему принадлежат следующие замечательные мысли:

«Нельзя... подводить всю русскую народную музыку огулом под одну категорию. В ней есть свои формации, или наслоения, начиная от древнейших напевов, церковных и светских, и кончая позднейшими, в которых не всегда сразу можно отличать подделку, вставку или искажение»².

«... метрика органически связана с природою и историею языка и не так легко передается, как предметы внешние, материальные, в роде например товаров»³.

На примере такого добросовестного и одаренного исследователя, как Сокальский, с особенной наглядностью выступает неплотность эклектических научных построений в области теории народного стиха. Самая покладистость Сокальского,

¹ Ф. К о р ш. Введение в науку о славянском стихосложении. В кн.: «Статьи по славяноведению», под ред. В. И. Ламанского, вып. II, СПб., 1906, стр. 300—301.

² Указ. соч., стр. 257.

³ Там же, стр. 290.

его постоянная готовность к положительной оценке разнообразнейших точек зрения является объективно вредной и смущающей читателя. Дело в том, что противоречивые мнения, высказываемые разными лицами, могут учитываться нашим сознанием в положительном смысле, так как мы и воспринимаем их как проявление различного понимания, способствующего разностороннему освещению предмета. Этой привычной поправки читателя на разность подхода не учитывают авторы эклектических концепций, пытающиеся совместить в своем лице разноречивые теоретические версии. Несовместимость сборных формулировок, высказываемых о д н и м автором, становится вполне реальной и воспринимается как алогизм.

Особенно благоприятную почву для процветания эклектических теорий представляют популярные очерки русского народного стихосложения. В них эклектизм естественно рождается из стремления сообщить читателю во всей полноте «новейшие достижения» теории литературы по этому вопросу. Впрочем, в отдельных случаях и в этих сборных композициях можно подметить преобладание одного источника. Так, раздел о народном стихе в энциклопедической статье А. Деревицкого «Метрика», несомненно, восходит преимущественно к Сокальскому:

«Характерные особенности русского народного стихосложения, сближаемого учеными с стихосложением литовским и древне-иранским, состоят в параллелизме, в строфном строении (по двустихиям) и в отсутствии стопности: метрической единицей является здесь тонический период, состоящий из полустишия с одним главным акцентом»¹.

В специальной статье Е. Ляцкого «Русский народный стих», из той же энциклопедии, совмещена концепция Востокова и его последователей с теорией академика Корша:

«Основанием стиха народных песен является также ритм, но ритм этот обуславливается не ударением каждого отдельного слова, но тем логическим повышением голоса, которое имеет целью оттенить большую важность и значение одного слова или одной группы слов сравнительно с другими в составе речи. По этой причине народный стих разлагается не на стопы, как литературный стих, а на такты, основанные на логическом ударении; последнее играет настолько выдающуюся роль, что слова с второстепенным значением в предложении теряют свое обыкновенное грамматическое ударение, и последнее становится почти совсем неслышно... Неравносложность народных стихов, объясняемая тою преобладающею ролью, какую играет

¹ Энциклопедический словарь [большой], изд. Брокгауз-Ефрон, полутом 37, СПб., 1896, стр. 198—199.

в них ударение, не нарушает, однако, единства их ритма ни в отдельных просодических периодах, ни в целом составе стиха. Ударение, сосредоточивая силу произношения на одном из слогов, может протягивать или сокращать его, смотря по тому, недостает ли слога в периоде или в нем находится слог лишний и, таким образом, то пополняя ритмический недочет, то скрадывая лишние слоги...

Сравнительно недавно было обращено внимание на то обстоятельство, что для понимания народного размера русских песен имеет особую важность изучение соответствующего напева...

Тексты, никогда не имевшие напева, как стихотворные словицы, отличаются явно выраженными признаками, по которым они могут быть отнесены к тому или другому типу песенного ритма...

В основе былевого стиха лежит несомненно плясовой... Что касается музыкального размера эпического стиха, то современные сказители исполняют его обыкновенно в $\frac{4}{4}$, часто в $\frac{2}{4}$, реже в $\frac{3}{4}$, при чем эта разница не влияет на метрическое построение стиха¹.

Любопытно, что противоречия теории Корша выступают в популярном изложении Ляцкого с еще большей резкостью, чем у ее автора. С одной стороны, декларируется «особая важность» изучения соответствующего напева для понимания народного размера русских песен. С другой стороны, оказывается, что различие в музыкальном размере эпического стиха «не влияет на метрическое построение стиха». А между тем Е. Ляцкий в своем изложении ничего не перепутал!

В цитированной статье Е. Ляцкого с чрезвычайной наглядностью сказалось то «устрашающее» влияние, которое приобрели музыкальные формулировки Корша для филологов XX в., занимавшихся изучением народного стиха. Примерно с 1900 г. изложение тонической теории, все еще сохранявшей господствующее положение, обычно сопровождается оговорками и вспомогательными определениями музыкального порядка. Критически разобраться в вопросе о взаимоотношении текста и напева на данном этапе исследования народной песни было невозможно. Поэтому отмеченные музыкальные оговорки не имеют иного значения, кроме насущной заботы о том, чтобы «и волки были сыты и овцы целы». А что «музыкальный волк» оказался не кровожадным и на этот раз вовсе не требовал умиловительной жертвы — об этом, повидимому, никто не догадывался и «заклание овец» приобретало все более массовый характер.

¹ Энциклопедический словарь [большой], изд. Брокгауз-Ефрон, полутом 62, СПб., 1901, стр. 662—664.

Насколько авторитет академика Корша сохранял в повиновении дальнейших исследователей, показывают работы такого осторожного теоретика стиха, как В. М. Жирмунский. В основе его взглядов на русский народный стих (которым В. М. Жирмунский специально не занимался), несомненно, лежит тоническая концепция, а на эту последнюю в том или ином порядке наслаиваются добавочные музыкальные определения. По словам Жирмунского, «русский народный стих является чисто-тоническим (на музыкальной основе)»¹.

«Русский народный стих есть стих песенный, т. е. его ритмический характер определяется прежде всего ритмическим строением напева: однако, вместе с тем, музыкальные ударения располагаются в соответствии с ударениями словесными (или фразовыми), не насилуя языкового материала и только широко пользуясь существующими в народных говорах акцентными дублетами (ворота — воротá... и т. п.). При этом постоянным в стихе является только число метрических ударений: число неударных остается величиной переменной. В этом смысле мы вправе определить народный стих, как стих музыкально-тонический»².

В. М. Жирмунский прекрасно понимает, что при таких условиях описание народного стиха перестает быть филологической проблемой. Однако он предпочитает исключить народное стихосложение из круга своих интересов и тем самым оставить принятый им обзор метрических форм неполным: «Изучение русского народного стихосложения, именно — ввиду его связи с музыкой, выходит за пределы поставленной здесь задачи»³.

Разумеется, от комбинированных теоретических построений, мотивировка которых кроется в состоянии филологической науки данного периода, следует отличать принципиально-эклетицеские теории, авторы которых наивно веруют, что чем больше признаков народного стиха ими зарегистрировано, тем полнее будет определена сущность народного стихосложения. Образцом подобных теорий может служить брошюра И. И. Вознесенского «О складе или ритме и метре кратких изречений русского народа: пословиц, поговорок, загадок, присказок и др.»⁴ В пословице И. И. Вознесенский усматривает «склад», основанный на: 1) параллелизме членов текста, 2) равенстве числа ударений как словесных, так и риторических, или логических,

¹ В. Ж и р м у н с к и й. Стихосложение. В кн.: «Энциклопедический словарь Рус. библиограф. ин-та Гранат», изд. 7-е, т. 41, часть IV, М., [1930], стб. 609.

² В. Ж и р м у н с к и й. Введение в метрику. Л., 1925, стр. 243.

³ Там же.

⁴ Кострома, 1908.

3) тонических стопах (хорей, дактиль, ямб, анапест, амфибрахий) и соединении их между собой (стр. 4—15). Таким образом, ритмика пословиц определяется Вознесенским «по совокупности» трех теоретических систем — стилистической, тонической и стопной, но ясности автор этим все же не достигает.

Обширная литература по русскому народному стиху, рассмотренная нами, не только содержит богатый фактический материал, относящийся к частным вопросам народной метрики, но и приводит к ряду общих заключений, которые полезно формулировать в качестве отправного пункта для дальнейшего исследования.

Прежде всего необходимо признать, что народное стихосложение в целом, в наиболее основополагающих своих определениях, остается нерешенной проблемой русской филологии. В самом деле, пока возможны колебания между просодическими и стилистическими признаками, между словесным и логико-реторическим ударением, между филологией и музыковедением, — можем ли мы утверждать, что нам известно о народном стихе больше, чем человеку, который никогда не теоретизировал по этому предмету? Если мы даже используем все математически возможные комбинации имеющихся решений, если мы обогатим их факультативными элементами стиховой структуры, как звукопись или строфика, и даже выдвинем эти последние на передний план, то и в таком случае вероятность успеха будет обратно пропорциональна затраченным усилиям.

Чтобы начать изучение народного стиха, мы должны предварительно выяснить по меньшей мере два вопроса.

1. Относится ли стихосложение русского фольклора к области филологии или музыки, т. е. является ли оно вообще стихосложением? Этот вопрос может показаться нелесным, но именно так приходится ставить его в свете тех формулировок, которые получили право гражданства среди наших филологов за последние пятьдесят лет. Если действительно ритм текста, как они утверждают, неразрывно связан с напевом и подчинен этому последнему, то исследование напева, относящееся к области музыковедения, и окажется решающим, устраняя раз и навсегда компетенцию филологов. С возможностью разномыслия по этому поводу мы уже познакомились выше: музыканты, вместо того чтобы радоваться неожиданным территориальным приобретениям, отрицают подчинение текста напеву и выдвигают обратный тезис о подчинении напева тексту. Продолжать голословный спор и неплодотворно и неинтересно. Ведь не вечно же будут филологи и музыканты, построившись в две шеренги, наступать

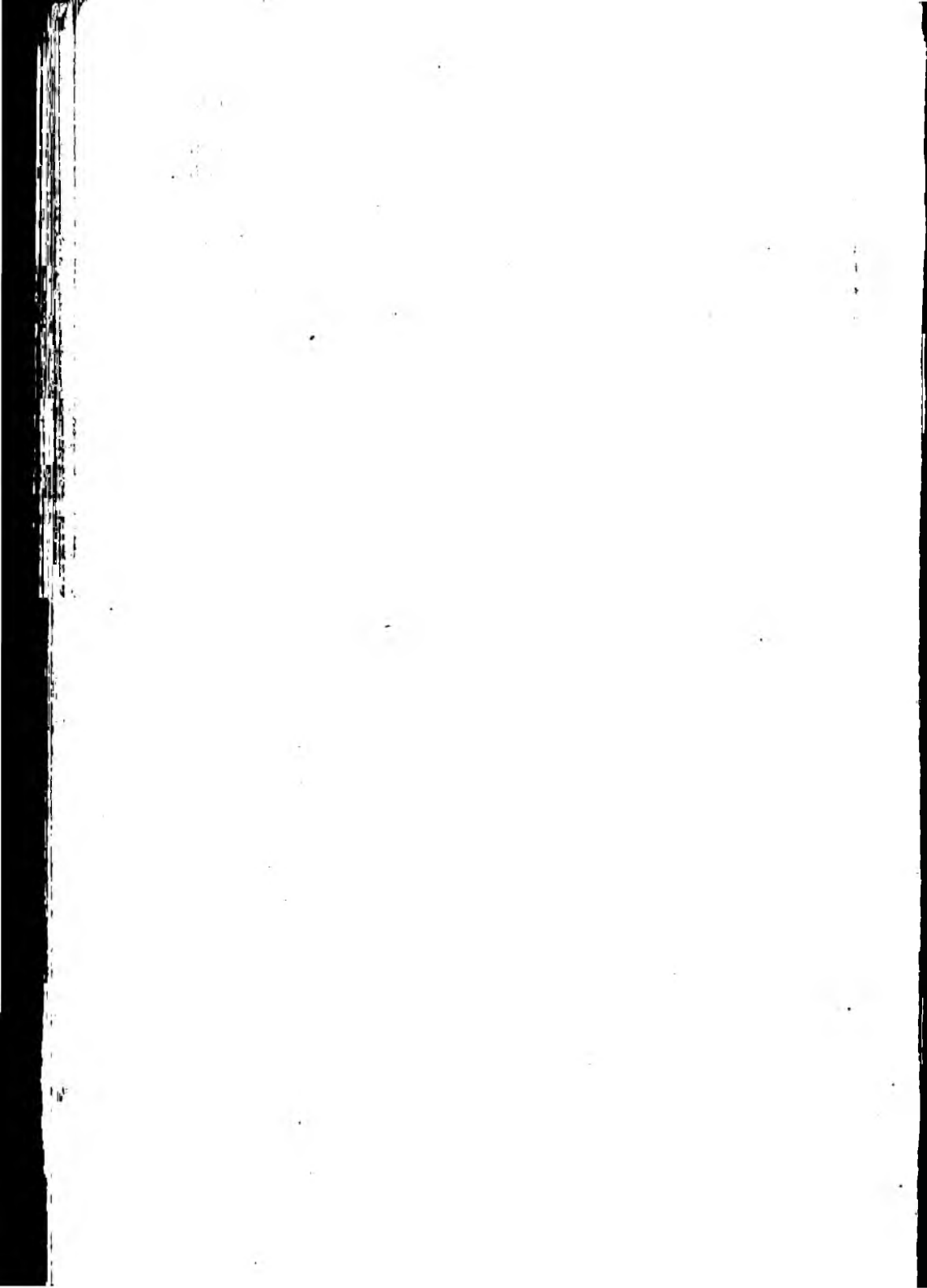
друг на друга, попеременно заявляя: «А мы просо сеяли, сеяли...» «А мы просо вытопчем, вытопчем». Вопрос о неразрывности и взаимоподчинении народно-песенных напевов и текстов должен быть подвергнут объективному изучению на конкретном материале. Его решение является первым предварительным условием исследования народного стихосложения.

2. Второй вопрос возникает в том случае, если за проблемой народного стихосложения будет признана филологическая значимость. Если народное стихосложение есть действительно стихосложение, т. е. фонетически систематизированная речь определенного языка определенной эпохи, то должны быть установлены те фонетические признаки народного языка, которые, будучи приведены в систему, и составили основания народной метрики. Задача состоит в том, чтобы не подтягивать искусственными средствами лингвистическую базу народного стиха к теоретическим нормам, заимствованным из современного языка или других стиховых систем, а дать подлинную характеристику фонетической структуры народной речи с учетом того яркого своеобразия, которое становится очевидным при непосредственном знакомстве с нею. Здесь перед нами вновь воздвигнут многие уже знакомые нам частные вопросы: и обилие неударяемых слогов в народном языке, и природа народного ударения, обладающего большей способностью объединять вокруг себя неударяемые слоги, чем современное ударение, и двойственные формы акцентровки (акцентные дублеты), а в дальнейшем и общее определение закономерностей динамического строя народной речи.

Задача эта ответственна и нелегка, но она должна быть решена, так как без этого теория народного стиха никогда не перейдет из стадии описания явлений к стадии их понимания. А от правильности понимания нередко зависит и точность описания. Ведь описывали же народные стихи как равноударные, тогда как равноударность не составляет для них незыблемого закона; находили в них равносложность, которая является в стихосложении русского фольклора еще более редким гостем; констатировали неразрывность народно-песенных напевов и текстов, не спрашивая себя о том, не ведут ли они в какой-либо степени самостоятельное существование. Нечего и говорить о таких формах описания, когда самый процесс описания сопровождался поправками и припоровлениями в его объекте. Подобные поправки иногда совершались украдкой, иногда открыто мотивировались несовершенством записей, но никому и в голову не приходило, что они могли вытекать из несовершенства теоретических позиций автора. Споры нет, что многие записи нашей этнографии оставляют желать лучшего. Дефекты возникали в равной мере и от неумения записывающего, но

также и от его собственного неуважения к документальной ценности его труда.

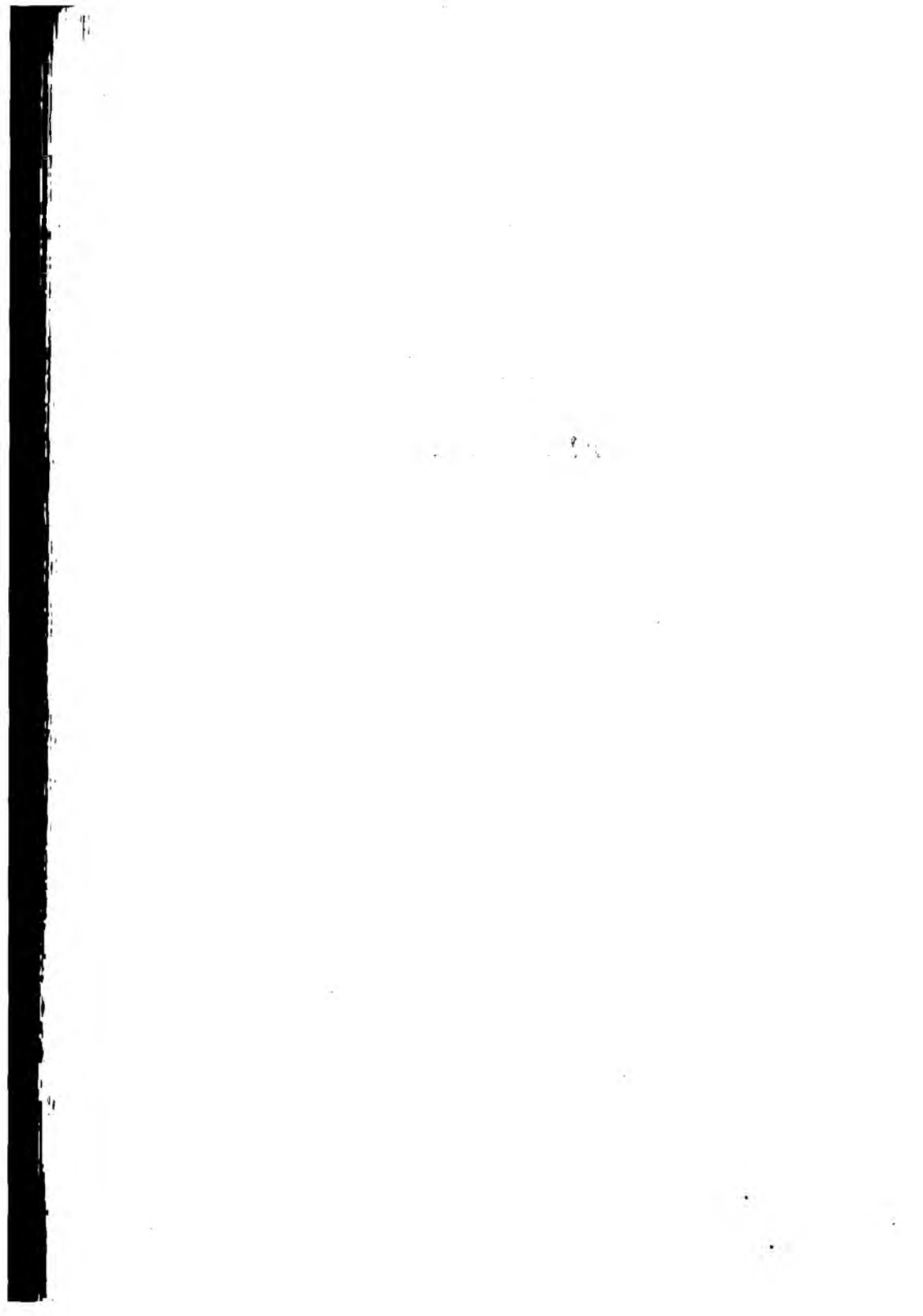
Недостаточное уважение к фольклору характерно и для некоторых наших теоретиков. Сплошь и рядом любители **в ы т а п т ы в а т ь** оказывались многочисленнее тех, которые считали себя призванными **с е я т ь**. И уж с этим-то, кажется, решительно пора покончить. Мы должны достигнуть такого понимания проблем народного стиха, которое позволило бы сделать фактическую достоверность постоянным спутником теории русского народного стихосложения.




ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТЕКСТ И НАПЕВ

*





Г л а в а I

СИНКРЕТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД В РАЗВИТИИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ. ДРЕВНЕЙШЕЕ СООТНОШЕНИЕ ТЕКСТА И НАПЕВА. ИХ ОБОСОБЛЕНИЕ НА ПОЧВЕ МИГРАЦИИ. ИМПРОВИЗАЦИОННЫЙ ХАРАКТЕР РУССКОГО НАРОДНО-ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Общеприятые взгляды на взаимоотношение древнейших напевов и текстов русской народной песни сводятся в основном к тем положениям, которые установились в современной науке для эпохи изначального единства (так называемого «синкретизма») временных искусств. Уже самое понятие «синкретизма» подразумевает исключительно важные тезисы о ритмическом единстве напевов и текстов и одновременности их возникновения.

Однако фактический материал, которым располагает наука в отношении синкретического периода искусств, весьма недостаточен и односторонен, а потому к его определениям следует подходить с большой осторожностью. Основным методом теоретиков синкретизма заключается в том, что наблюдениям современных этнографов относительно временных искусств (пляски, музыки и поэзии) у народов, стоящих на низком уровне культурного развития, придается обобщающее значение. Предполагается, что формы искусства, бытующие в неразрывном единстве, например, у тех или иных африканских племен, стоящих на самом низком культурном уровне, существовали и у теперешних высококультурных народов в некую доисторическую эпоху. Совершенно очевидно, что такое допущение, не учитывающее местных условий и своеобразия национального развития, придает теориям синкретизма искусств отвлеченный и весьма предположительный характер. Их научная обязательность остается минимальной.

Второй важной особенностью теорий синкретизма является то, что они охватывают чрезвычайно длительные и по существу далеко не однородные процессы, которые в своих истоках примыкают к периоду первобытного словотворчества и формирования языка, а на заключительном этапе уже имеют дело с высоко развитой культурой слова, приспособленной к самым разнообразным потребностям человека. В древнейшем сочетании трех временных искусств теории синкретизма отводят руководящую роль «ритмованным оркестрическим движениям», которые сопровождаются музыкальной мелодией — песней, а эта последняя включает и словесный текст. Однако текст этот играет лишь самую скромную роль: он состоит из элементарных выражений эмоции — восклицаний, междометий, зачастую многократно повторяемых и притом несодержательных и бессвязных. Из этих элементов, соответствующих нижней исторической ступени формирования языка, с о д е р ж а т е л ь н ы й текст вырастает лишь с развитием предложения и свойственной ему логической связности речи.

Чтобы определить реальное расстояние этих последовательных фаз развития синкретизма искусств, думается, недостаточны такие термины, как «период» или даже «эпоха». Не преувеличивая, можно сказать, что указанные «фазы» синкретизма относятся к различным эрам в истории человечества.

Дальнейшая, высшая ступень синкретизма определяется теоретиками главным образом на основании данных истории языка. От простой способности к связному, логически законченному высказыванию человеческая речь переходит к относительно развитому синтаксису, обладающему более или менее разнообразными способами сочетания слов. Соответственно этому в песне развивается поэтический элемент, заложенный в тексте, который все более сосредоточивает на себе внимание и становится интересным для слушателя сам по себе. Еще более высокая ступень культурного развития рождает в народе память о прошлом, органическое чувство истории и стремление запечатлеть в слове знаменательные исторические события. Так возникает эпос.

Бесспорно (и теоретики синкретизма этого не отрицают), что на подобной стадии синкретизма, которая также отделена от предыдущей гигантским промежутком времени, ведущим, перпенствующим элементом песни уже является текст. Таким образом, высшая ступень развития временных искусств характеризуется в пределах все того же «синкретизма» соотношениями напева и текста, противоположными первоначальным.

Принципиальное обсуждение основ теории синкретизма не входит в задачи настоящего исследования. Однако предложенное выше краткое, схематическое ее изложение позволяет сде-

лать оговорку, что, употребляя в дальнейшем термин «синкретизм», мы имеем в виду самое явление изначально е д и н с т в а песенных элементов, но никак не солидаризируемся с существующими теориями синкретизма. Впрочем, если бы даже стать на точку зрения этих теорий, то в первую очередь должен быть задан вопрос: к какому именно периоду развития синкретизма было бы правомерно отнести древнейшие сохранившиеся образцы русского народно-песенного искусства. Очевидно, было бы беспредметным приурочивать их к той эпохе, когда текст состоял из восклицаний, выражавших элементарные эмоции, и был несодержательным и бессвязным. В пору создания былин, а также многих лирических песен, заключающих в себе не только зародыши сюжетного развертывания, но и необыкновенные по чуткости и мастерству высказывания сложных душевных переживаний, русский народ уже обладал как развитым предложением, так и высокой, законченной в себе поэтической культурой. Наши былины являются не чем иным, как проявлением исторической памяти народа, в котором уже созрело чувство национального самосознания, а потому не может быть сомнений, что именно словесный элемент былины представлял для слушателей преобладающий интерес. Таким образом, даже в рамках существующих теорий синкретизма древнейшие формы русского народно-песенного творчества — эпического, а отчасти и лирического — должны быть отнесены к тому наиболее позднему его периоду, который подразумевает не т р и е д и н с т в о временных искусств, а лишь д в у е д и н с т в о текста и напева, складывавшееся под знаком безусловного первенства текста.

Тройственность песенных элементов известна нам главным образом по плясовым жанрам русской народной песни, которые сохраняют еще и в наше время черты триединства мерного танцевального движения, музыкального напева и словесного текста. Естественно, что ведущая роль в подобных формообразованиях принадлежит первому из указанных трех элементов, хотя и текст, разумеется, не только содержателен, но нередко обладает и подлинной поэтичностью. Помимо собственно плясовой ритмики, должны учитываться отчасти также ритмы, сообщаемые некоторым песням сопровождающими их трудовыми процессами. Эти последние не обладают, конечно, тем универсализмом в формировании народно-песенной ритмики, который приписывался им поверхностной и по существу антинаучной концепцией К. Бюхера. Наивно и нелепо выводить стихотворные размеры некоей отвлеченной — то ли квантитативной, то ли тонической — системы стихосложения не п о с р е д с т в е н н о из конкретных трудовых ритмов, как это пытался формулировать Бюхер:

«Таким образом, мы можем себе представить, в чем заключались древнейшие движения работы; это были — движения удара, топтанья, тренья (скобления, оттачивания, выжимания)... Если к этому присоединяется человеческий голос, то ему достаточно повышением или понижением, протяжением или обрыванием следовать за звуком самой работы...

Ямб и трохей суть размеры топтанья: удары ног, из которых одна надавливает сильнее, другая слабее; спондей — ритм удара, его можно легко услышать там, где два работника ударяют попеременно; дактиль и анапест — метры удара молотом; это можно наблюдать и теперь во всякой кузнице, когда кузнец ударяет по раскаленному железу, а потом или перед этим ударяет два раза по наковальне. Кузнец называет это «заставить петь молот». Наконец, три пэонические стопы можно услышать на всяком току или улице, где три работника трамбовками в такт ударяют по мостовой. В зависимости от сил каждого работника и от вышины поднятия железной трамбовки звучит то кретик, то бакхий, то антибакхий»¹.

Возможно, что последователь Бюхера поспешил бы объяснить отсутствие в древнерусском ритмическом арсенале кретика, бакхия и антибакхия тем обстоятельством, что улицы у нас были тогда немопечные и железная трамбовка не была в употреблении. Надо думать, однако, что подлинное объяснение правильнее было бы отнести не за счет трамбовки, а за счет органических дефектов работы Бюхера. Тем не менее любопытно рассмотреть еще одну цитату из этой книги, чтобы сделать из нее применительно к русской народной песне несколько иной вывод, чем это желательно немецкому ученому:

«Насколько мне известно, — пишет Бюхер, — ни один язык не строит слов и предложений ритмически. Если же это и случается в разговорной речи, мы этого обычно не замечаем. Поэтому было бы неправоподобным предполагать, что путем лишь простого наблюдения речи люди достигли того, что стали отсчитывать слоги и слова, различать их по силе тона, распределять в известном порядке повышения и понижения, словом, подчинять речь определенным законом ритма. Так как, следовательно, поэтическая речь не может сама собой породить ритм, он должен был быть привнесен откуда-то извне, и здесь всего естественнее предположить, что ритмически расчлененное телодвижение сообщило поэтической речи свои собственные законы построения, тем более, что это подтверждается также тем нами уже установленным фактом, что на низшей ступени культурного

¹ К. Б ю х е р. Работа и ритм. Пер. с немецкого С. С. Заяцкого, изд. «Новая Москва», [М.], 1923, стр. 267.

развития такие телодвижения всегда неразрывно связаны с пением»¹

Для Бюхера ритм как принцип строгой повторяемости элементов, т. е. в конечном счете тактовой организации, является принадлежностью «ритмически расчлененного телодвижения» и, в зависимости от этого последнего, принадлежностью песенного напева. Задавая себе вопрос о происхождении стихотворного ритма (в немецкой песне — строго стопного, т. е. сходного с тактовым), он, естественно, отвергает язык, с его принципиальной аритмией, в качестве возможного источника стихотворной ритмики. По Бюхеру, стихосложение есть величина производная от ритмического телодвижения и сопровождающей его песенной мелодии. Но если бы автору была известна подлинная русская народно-песенная ритмика, то ему пришлось бы учитывать напевы и тексты, а ритмические с точки зрения понятий такта или стопы. Соответственно этому все построение получает совершенно противоположный смысл. У нас также существуют плясовые песни, и они строго размерены ритмической повторяемостью в зависимости от «ритмически расчлененного телодвижения» — в точности по Бюхеру. Но есть у нас напевы и тексты протяжных песен и былин, которые нисколько не считаются с тактовыми или стопными схемами, и если мы возьмемся отыскивать источники этой «аритмии», то у самого Бюхера не найдем ничего иного, кроме аритмии языка. Это, конечно, не тот вывод, которого добивается автор. Поучительно, однако, что, исправляя ход его рассуждения фактами, почерпнутыми из русского народно-песенного обихода, мы снова приходим к тексту как носителю специфических особенностей нашей народной ритмики.

Конкретное историческое приурочение русского народно-песенного творчества древнейшей формации имеет исключительно важное значение для определения существовавших в нем взаимоотношений напева и текста. Первенство текста хорошо знакомо старинной вокальной музыке — преимущественно церковной — как на Западе, так и у нас. До реформы папы Григория I (конец VI в.) ритм песнопений католической церкви находился в непосредственной зависимости от текста. Он был чрезвычайно однообразен и по существу иррационален, ибо каждому слогу текста соответствовала нота напева, но длительность этой последней не была регламентирована. Практика хорового исполнения, при недоступности точных измерений долготы, требовала простейших ритмических соотношений, и естественно, что основу этих соотношений фактически составляло равенство. Равенство и было закреплено в процессе

¹ Там же, стр. 259.

развития григорианского пения, которое стало называться «cantus planus» («ровное» или «плоское» пение). Правда, реформа Григория принципиально допускала исполнение нескольких музыкальных тонов на один слог текста — особые мелодические колоратурные фигуры, которые применялись, однако, лишь на последнем слоге антифона. Большей длительностью, чем остальные, обладал обычно и последний тон музыкальной фразы, соответствовавший последнему слогу предложения. Акцентировались те тоны мелодии, которые приходились на ударяемые слоги текста, прочие же, совпадавшие с неударяемыми слогами, оставались «плоскими», и все это не имело обозначения в системе нотного письма, а вытекало непосредственно из структуры текста. Потребовался еще 600-летний период развития музыкального мышления, чтобы церковное пение стало и з м е р и м ы м («cantus mensurabilis»), и, пользуясь этой измеримостью, приобрело элементарное разнообразие ритмического рисунка. Древние песнопения православной церкви в ритмическом отношении также зависели от словесного текста, и структура мелодии размерялась слоговыми соотношениями. Очевидно, таков естественный путь развития вокальной музыки, и предполагать что-либо иное для песенной ритмики, имеющей тысячелетнюю давность, нет никаких оснований, кроме частного случая связи этой ритмики с мерными телодвижениями трудовых процессов или пляски. Как мы видели, былина и протяжная песня уже в раннюю пору их формообразования выделились из первобытного синкретического триединства временных искусств. Течение былинного поведения в старину должно было быть ровным и спокойным.

«Несомненно, — пишет Н. Янчук, — что по самому характеру свосму былина, как спокойное эпическое произведение, должна была иметь в древнейшую эпоху и соответствующий напев, спокойный, серьезный. Так, очевидно, и пелись былины древнейшей эпохи, складывавшиеся приблизительно не позднее времен татарщины. Такой характер напева, быть может, звучит еще и поныне у старых сказителей типа Рябининых...»¹

Некоторые сдвиги былинной ритмики в сторону разнообразия относятся к сравнительно позднему времени и представляют уже явление вторичного порядка:

«Особую печать на музыкальную сторону былин наложила последующая московская эпоха, когда былинные сюжеты вошли в репертуар профессиональных бродячих певцов и музыкантов, наших старинных пересмешников-скоморохов. Их цель состояла

¹ Н. Янчук. О музыке былин в связи с историей их изучения. В кн.: «Русская устная словесность», т. II — «Былины. Исторические песни». Под ред. М. Сперанского. М., 1919, стр. 546.

в том, чтобы потешать публику, а не занимать ее серьезными вещами. Избирая более веселые сюжеты для своего пения, они должны были пользоваться и соответственными этому напевами более веселого, зачастую быстрого, плясового характера. Усвоенная ими манера применялась также и к исполнению ими же былин, особенно таких, которые менее серьезны по содержанию. Эта манера чувствуется между прочим во многих напевах сборника Кирши Данилова...»¹

Таким образом, для древнейшего периода формирования наших былин и протяжных песен наиболее вероятно спокойное, умеренное по темпу течение напева, складывавшегося вместе с текстом, на с о д е р ж а н и и которого и сосредоточивался основной интерес слушателя и певца. Этот напев не располагал разнообразными длительностями, а сильные времена распределялись в нем независимо от каких-либо схем, в соответствии лишь с ударениями текста. Именно в таком виде можно теоретически представить себе древние типологические совпадения музыкальной и поэтической ритмики русского песенного фольклора.

Однако все эти соображения относятся к древнейшей эпохе русского народно-песенного искусства, тогда как наши теории, говоря об одновременности возникновения и неразрывности напевов и текстов, имеют в виду, конечно, более или менее современный материал, представленный в сборниках былин и песен.

Первое ограничение относительно неразрывности напевов и текстов в современном фольклоре возникает в связи с наличием своего рода «универсальных» напевов, которые прилагаются к нескольким, а иногда и ко многим текстам, и, наоборот, — в связи с исполнением одних и тех же текстов на различные напевы. В народной лирике это явление нам хорошо знакомо по часто встречающемуся в песенниках указанию: «поется на голос (или «на мотив») такой-то песни». Оно существует и в западноевропейском фольклоре, где этнографами не только учитывается подобная «миграция» напевов и текстов, но и разработана для нее специальная терминология. Разумеется, механическое перенесение напева с одного текста на другой далеко не всегда возможно. Сплошь и рядом заимствование напева вызывает необходимость его согласования с текстом или приспособления текста к заимствованному напеву. Повидимому, именно это имел в виду В. И. Симаков, заявляя:

«Правда, часто сами мотивы очень совпадают между собой, но при детальном к ним прислушивании нужно заметить, что все же они между собой значительно разнятся во многом»².

¹ Там же, стр. 547.

² В. И. С и м а к о в. Народные песни, их составители и их варианты М., 1929, стр. 61.

К сожалению, указание «поется на голос такой-то песни», фиксируя самый факт миграции напевов, не может сообщить исследователю никаких сведений относительно приемов их согласования с текстами. Русская фольклористика бедна удовлетворительно выполненными музыкальными записями. Факт заимствования музыкальной мелодии или исполнения текста на необычный для него, но уже известный напев собиратели часто учитывали как достаточное основание для того, чтобы избавиться от труда «повторного» записывания мелодий. Не удивительно, что при таких условиях у нас отсутствуют какие-либо теоретические работы по вопросу о миграции напевов и текстов. Тем не менее, подобная миграция — явление гораздо более распространенное, чем принято думать, и она имеет место не только в лирике, но и в эпических памятниках русского фольклора. В своей книге о сказителях Б. М. Соколов заявляет: «... один сказитель будет петь былинку одним напевом, другой может ее спеть другим»¹. Это и не странно, так как запас музыкальных мелодий у отдельных сказителей крайне ограничен. Усвоив тот или иной напев, сказитель обыкновенно пользуется им для всего своего былинного репертуара, и музыкальное искусство исполнителя былины выражается не в многочисленности имеющихся в его распоряжении напевов, а в умении сказителя варьировать мелодию в соответствии с содержанием былины: «... почти все известные нам былины Рябинин поет на один и тот же мотив, исключая былины о Вольге и Микуле, которая имеет у него свой особый, отличный от первого напев. И тот и другой, стало быть, повторяется при исполнении бесконечное число раз. Но благодаря разнообразию темпа и множеству оттенков, часто неуловимых, то неподдельной, искренней иронии, как в былине о Вольге и Микуле, то величавого спокойствия, которое так отличает истинного эпического повествователя, он придает каждой былине свою физиогномию. Эти оттенки в высшей степени разнообразят монотонность напева и вместе с тем увлекают слушателя за нитью рассказа. Несомненно, что тот или другой метр, или «склад», стоит в неразрывной связи с логическим содержанием каждого стиха: сказывалось по интонации, что певец чутко отзывался на каждое слово песни и невольно придавал каждому слову особый, лучше сказать — музыкальный смысл»².

Приведенные замечания Е. Ляцкого, многократно слышавшего былины в исполнении Ивана Рябинина, всецело подтверждаются наблюдениями П. Н. Рыбникова относительно

¹ Б. Соколов. Сказители. ГИЗ, М. [без года], стр. 68.

² Е. Ляцкий. Сказитель И. Т. Рябинин и его былины. «Этнограф. обозрение», М., 1894, № 4 [кн. XXIII], стр. 130.

пения отца Ивана — Трофима Рябинина, а также и других первоклассных сказителей:

«Напевы былин довольно однообразны: напр. у Рябинина их собственно два; но перехваты и колена голоса дают каждой былине особый характер...

У Козьмы Иванова Романова тоже три или два напева, и все его пение на каких-нибудь трех нотах, но вибрации голоса удивительно помогают ему разнообразить напевы...

У Бутылки напев один для всех былин...¹

Таким образом, сказитель включает в свой репертуар новый былинный сюжет не вместе с его напевом, а приспособливает былину к своей исполнительской манере и к своему привычному напеву. Былинный напев в гораздо большей степени связан с индивидуальной манерой данного певца, чем с теми или иными былинными текстами. И здесь, в области эпической поэзии, так же как и в народной лирике, можно говорить о миграции напевов и текстов, о сложении «новых погудок на старый лад»².

Но даже в тех случаях, когда «миграция» той или иной формы отсутствует, и в лирике и в эпической поэзии русского народа по большей части нет постоянного соотношения напева и текста, так как нет постоянного, абсолютно неизменяемого напева и постоянного, неизменяемого текста. Исполнение песни или былины, за редкими исключениями, является в той или иной степени ее импровизацией.

Замечания П. Н. Рыбникова о былинных напевах, цитировавшиеся выше, заканчиваются следующим недвусмысленным заявлением: «усвоить... голос какой-нибудь старицы со всеми оттенками очень трудно, потому что пение ее составляет постоянную импровизацию на один лад».

Аналогичные наблюдения мы находим и у другого замечательного собирателя былин XIX в. — А. Ф. Гильфердинга:

«... сказители каждый раз меняют несколько изложение былины, переставляют слова и частицы, то прибавляют, то опускают какой-нибудь стих, то употребляют другие выражения»³.

То же отмечает и В. Миллер: «... сказитель... является каждый раз до некоторой степени слагателем былины, так как он не может повторить ее снова без некоторых изменений — перестановок, пополнений или опущений»⁴.

¹ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», изд. 2-е, т. I, М., 1909, стр. XCIII—XCIV.

² В. Миллер. Очерки русской народной словесности. М., 1897, стр. 42.

³ «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом», изд. 2-е, т. I, СПб., 1894, стр. 40.

⁴ В. Миллер. Очерки русской народной словесности. М., 1897, стр. 46—47.

Эти изменения напева и текста объясняются как личными вкусами сказителя, его пониманием характеров и сюжета произведения и настроением в момент исполнения былины, так и условиями индивидуального запоминания:

«Если личное вообще влияние певца на былинку неоспоримо, то, как бы ни установился у него пересказ, как бы ни закончились формы, все порою скажется и влияние личного на строение и я минуты: иногда певец употребит одни из своих обычных выражений и форм, иногда другие. Наприм. Романов сколько раз пел у меня одну и ту же былинку и всякий раз пел с небольшими вариациями: то кое-чего не доскажет, то сократит несколько стихов в один, то вставит новый стих»¹.

«Мы видели, каким процессам изменения подвергаются тексты былин, так сказать, на наших глазах, при переходе их от одного сказителя к другому. Мы видели, что даже один и тот же сказитель, повторяя былинку, никогда не воспроизведет ее во всей точности, без всяких изменений. Конечно, этот процесс изменения текстов в зависимости от тех же условий (личности сказителя, большей или меньшей его памяти, более или менее самостоятельного отношения к преданию) длился многие столетия, в течение длинного ряда поколений»².

Е. Ляцкий, которому удалось слышать не только И. Т. Рябина, но и двух других замечательных сказителей второй половины XIX в. — Щеголенка и Калинина, отмечает: «Очевидно память изменяет им, но творческая способность открывает широкий простор импровизации»³.

Б. М. Соколов следующим образом подытоживает сохранившиеся в научной литературе свидетельства об исполнении былин: «Несмотря на удивительную память русских сказителей, все же чисто механическое воспроизведение песни было бы совершенно невозможным. ...Исполнение эпической песни есть вместе с тем и живое творчество. Здесь удивительно уживаются и традиционное многовековое песенное предание и необходимое для всякого живого искусства индивидуальное творческое начало исполнителя-певца»⁴.

Еще отчетливее это формулировано Е. В. Гиппиусом:

«И в былинах и в стихах следует отметить одну особенность: определенный напев не связан непременно с определенным текстом. Певец знает несколько былинных напевов и может петь

¹ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», Изд. 2-е, т. I, М., 1909, стр. XCVI.

² В. Миллер. Указ. соч., стр. 18.

³ Е. Ляцкий. Сказитель И. Т. Рябинин и его былины. «Этнограф. обозрение», М., 1894, № 4 [кн. XXIII], стр. 126.

⁴ Б. Соколов. Былины. Исторический очерк, тексты и комментарии. М., 1918, стр. 3.

былину на один из них, причем не обязательно, чтобы всегда на тот же самый... нельзя связывать текст былины с определенным напевом, ибо их родство случайно. Нам приходилось наблюдать, как один и тот же певец в одном случае исполнял подряд две былины или стихи на один напев, а в другом те же самые былины и стихи — на другой¹.

Особенности импровизаторской техники исполнения былин касаются, конечно, не только развития сюжета и тех или иных стилистических приемов, но в полной мере сохраняют силу и относительно ритмической структуры былинного стиха. Комментируя былинку «Дунай» из репертуара Т. Г. Рябинина², А. Ф. Гильфердинг делает следующее примечание:

«Эта былина, как она записана при первой встрече собирателя с Рябининым в Кижях и здесь напечатана, представляет размер, который можно назвать дактилическим. В Петербурге Рябинин пел ее несколько иначе, растягивая стихи и придавая им, посредством вставочных частиц и удлинения некоторых слов, обыкновенный размер других былин — размер хореического. На вопрос о причине этого Рябинин отвечал, что от утомления он не может попасть на настоящий «голос» этой былины, который для него теперь стал слишком труден, и потому переменил ее склад на более легкий».

Почти через тридцать лет после Гильфердинга другой собиратель, А. Марков, пишет:

«Как известно, в текстах былин весьма заметно личное влияние, вносимое певцом. Влияние это сказывается между прочим в складе стиха. Прослушанные мною сказители настолько свыклись с обычным былинным размером, что вносят его и в такие старины, которые, как видно из других вариантов, были сложены совсем другим размером».

Далее Марков рассказывает, как две сказительницы, истощив свой былинный репертуар и желая получить еще гонорар, запели обычным былинным размером эпическую песню иного склада и даже пробовали исполнить в качестве былины рекрутскую лирическую песню, также переложив ее на размер былинного стиха³.

Средства импровизационной техники, отмеченные выше в качестве характерных признаков исполнения былины, сохраняют свое значение и для лирической поэзии русского фольклора:

«Свободная импровизация — отличительная черта народного

¹ Е. В. Г и п и у с. Крестьянская музыка Заонежья. В сб.: «Крестьянское искусство СССР», сб. I, «Academia», Л., 1927, стр. 163.

² «Онежские былины», изд. 2-е, т. II, СПб., 1896, стр. 100.

³ «Беломорские былины, записанные А. Марковым», М., 1901, стр. 17—18.

музыкального творчества». «... народные певцы — настоящие импровизаторы и никогда не спюют песню два раза одинаково»¹.

«На стороне народных исполнителей всегда останется преимущество, которое мы можем приобрести только огромной работой над собой. Народ импровизирует песню, мы заучиваем ее по нотам. В то время как в народном исполнении песня льется непрерывной струей, у нас всегда слышно деление на такты и ноты. Народ с к а з ы в а е т песню в протяжной музыкальной речи, мы поем мотив, иногда не зная слов и очень неясно произнося их»².

«Импровизация — организующее начало народного творчества, так же иррациональна по существу, как и восприятие песни крестьянином, что объясняется снова децентрализацией внимания. Отсюда понятно, почему только что пропетая песня никогда не может быть повторена в точности. Часть музыкальных понятий ускользает не только в процессе восприятия, но и в самом творческом процессе. Таким образом, народная песня в целом — явление непрерывно и стихийно движущееся и изменяющееся, почти безостановочно эволюционирующее. Фиксация каждого момента этого движения — своеобразная моментальная фотография, и каждая фиксированная форма не может быть рассматриваема, как нечто окристаллизованное и застывшее»³.

Эта текучесть чрезвычайно затрудняет работу этнографа, не только словесника, но и музыканта:

«Импровизационный склад песенного искусства делает почти невозможной запись сложной как ритмически, так и мелодически старинной русской песни на слух, без помощи фонографа»⁴.

Причины и смысл постоянных изменений напевов и текстов песен в устах народных певцов-импровизаторов те же самые, которые были отмечены выше относительно эпических памятников фольклора. Комментируя песни второго выпуска своего собрания, записанные в г. Череповце и его окрестностях, Линева говорит:

«Вообще наблюдения показывают, что текст песен изменился более, чем напев, что вполне естественно. Выражая свои чувства, свое настроение, каждый певец вносил в песню изменения, носящие на себе печать новых условий жизни, новой обстановки. Часто бывает, что текст песни ведется сначала так, как его

¹ «Великорусские песни в народной гармонизации, записаны Е. Линева», вып. I, СПб., 1904, стр. I и IV.

² Там же, стр. XXIV.

³ Е. В. Г и п л и у с. Указ. соч., стр. 148—149

⁴ З. В. Э в а л ь д. Протяжные песни Заонежья. В сб.: «Крестьянское искусство СССР», сб. I, изд. «Academia», Л., 1927, стр. 165.

тели в старину, а потом является неожиданный скачок к современной жизни и песня теряет свой характер»¹.

Особенно интересно, что и хоровые русские народные песни, как это ни кажется невероятным для музыканта, воспитанного на образцах западноевропейской хоровой техники, также не составляют исключения из общего правила:

«Вся сила и красота исполнения хорошего народного хора заключается в том, что он поет с в о б о д н о импровизиру я, вследствие чего в нем нет ничего механического»².

Итак, нам нет нужды фетишизировать неразрывность напева и текста народных песен и былин. Между двумя переменными величинами не может быть постоянного соотношения, если изменения не протекают параллельно, в одном направлении и с одинаковой интенсивностью. Мы цитировали выше замечание Линевой, что «текст песен изменился более, чем напев». Этому наблюдению, высказанному по частному поводу, не следует, конечно, приписывать обобщающий характер. В отдельных случаях, возможно, напев претерпевает более глубокие трансформации, чем текст. Но параллелизм в этих изменениях, несомненно, отсутствует. Таким образом, складывая воедино многообразные проявления миграции напевов и текстов и особенности импровизаторской техники сказителей и певцов, мы неизбежно приходим к заключению, что изолированное изучение напевов и текстов не может быть в принципе отвергнуто. Это не только практическая необходимость, но и нормальный путь исследователя, продиктованный особенностями самого материала. Такое изучение составит важный этап в исследовании русской народной ритмики.

Тем не менее, даже не ставя это своей ближайшей и непосредственной задачей, следует заранее ответить на вопрос: как будет в дальнейшем протекать сопоставление музыкальной ритмики песен и былин с ритмикой их текстов? До настоящего времени бывало обыкновенно так. Какой-либо теоретик, сославшись предварительно на «общие законы музыкального ритма», брал тексты, лишенные напевов, и п р и с о ч и н я л к ним музыкальный ритм (разумеется — тактовый!), не подвергаясь при этом никакому научному контролю. На все сомнения и возражения он отвечал неизменно: «да неужели вы не слышите, что иначе и быть не может» и т. д. Однако вполне очевидно, что иначе быть может и даже должно. Ритм протяжных русских народных песен и былин не только может, но и должен изучаться вне тактовых схем. Но неприемлемость этого способа

¹ «Великорусские песни в народной гармонизации, записаны Е. Линевой», вып. II, СПб., 1909, стр. XIII.

² «Великорусские песни...», зап. Е. Линевой, вып. I, СПб., 1904, стр. XXIII.

исследования далеко не исчерпывается применением тактов. Еще более противоречит требованиям науки такое положение, когда исследователю приходится что-то присочинять к изучаемому им материалу. Сопоставляться с текстами должна не вообразаемая, а подлинная музыкальная ритмика народных напевов, записанных с величайшей точностью, и притом одновременно с теми самыми текстами, с которыми будет производиться сравнение. Другого пути нет. А между тем с этой точки зрения наша фольклористика оказывается более чем неподготовленной: «... почти во всех сборниках записана не вся песня целиком, а только схема песни», — говорит Линева во вступительном очерке к первому выпуску своего собрания песен. «Филологи интересуются только текстом песен — получают целые томы песен без напева, что подрывает в корне правильность стиха... Музыкантам нужны напевы — появляются сборники песен с коротким набросом мелодии, под которую, в большинстве случаев, не только не подведены слова всей песни, но и записан только обрывок текста, не передающий содержания песни»¹.

Подведение текста песни под короткий образчик напева является далеко не простой задачей, ибо слоговой состав и распределение ударений в отдельных стихах подвержены разнообразному вариированию. Так, Н. Ф. Соловьев писал П. В. Шейну, посылая ему новые записи песен:

«...При записывании я довольствовался только мелодией в том виде, в каком она подходит к первым строкам песни, не доводя свой труд до точной музыкальной записи текста с пением — вплоть до конца песни, которой мелодия, согласно с текстом, немного видоизменялась, суживаясь или расширяясь, по капризному требованию не всегда одинаково размеренной речи... Не могу поручиться за то, что доставленные мною вам напевы, подходящие к первым строкам песни, вполне подходили бы и к следующим»².

Если так обстоит с небольшими по объему лирическими песнями, то, разумеется, нечего и ожидать от музыкальных записей памятников русского народного эпоса. В изданиях былин мы не имеем ни одной полной записи напева и текста, и музыкальный материал лишь в очень редких случаях превышает объем двух-трех строчек схематического наброска. В результате невозможно установить не только формы согласования ударений варирующегося текста с акцентами былинного напева, но иногда оказывается неясным даже *ч и с л о с т и* -

¹ «Великорусские песни...», зап. Е. Линева, вып. I, СПб., 1904, стр. IV.

² В кн.: «Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях...». Материалы, собр. П. В. Шейном, т. I, вып. 2, изд. Акад. Наук, СПб., 1900, стр. 835.

х о в, подлежащих «подгонке» к напеву, если последний простирается на несколько строк текста. Е. Ляцкий отмечает, что «... величина строф, очевидно, не всегда одинакова (некоторые части напева повторяются с новыми стихами), и потому если бы кто пожелал по данному напеву воспроизвести в пении былину, напечатанную сплошным столбцом, без разделения на строфы, то он встретил бы непреодолимое затруднение, не зная, сколько стихов следует каждый раз укладывать под данный напев»¹.

Таким образом, вместо изучения того, как варьирует импровизатор-певец и сказитель мелодию в зависимости от текста и текст в зависимости от мелодии на протяжении всего произведения, исследователю предлагается на основе коротенького образца напева самому импровизировать песню или былину и потом анализировать собственную импровизацию. Что и говорить — удобство немалое: у таких теоретиков-импровизаторов материал всегда удивительно совпадает с применяемыми к нему ритмическими схемами. Но, право, научная ценность подобных опытов едва ли может оказаться более значительной, чем глубокомысленный анализ таких «тоже музыкальных» обозначений, которые встречаются в популярных песенниках: «Сия песня очень полезна для тех, которые пожелают узнать, любимы ли взаимно. Поется тихим и приятным голосом», или: «Сиею песнею можно открыться мужчине перед женщиной в любви; поется страстным, нежным голосом».

Таким образом, настаивать уже теперь на широко поставленном, одновременном музыкально-филологическом изучении ритмики русской народной песни и былины было бы равносильным требованием прекратить исследовательскую работу в этом направлении за отсутствием материала. Однако, отвергая это нелепое решение, необходимо уже в продолжение того времени, которое уйдет на самостоятельные, несогласованные между собой работы филологов и музыкантов, подготовить и издать как можно больше полных записей напевов и текстов, которые, надо надеяться, можно разыскать в этнографических собраниях наших научных учреждений. Для правильной постановки исследовательской работы очень желательно иметь также полные повторные записи, сделанные от одного и того же исполнителя в разное время. Сравнение вариантов разновременных записей и различных способов согласования текстов с напевами (певцом, а не исследователем!) на протяжении одного и того же произведения и должно выявить особенности и типы импровизационной техники отдельных исполнителей и

¹ Е. Л я ц к и й. Сказитель И. Т. Рябинин и его былины. «Этнограф. обозрение», М., 1894, № 4 (кн. XXIII), стр. 135, прим.

тем самым подготовить материал для научного разрешения вопроса о взаимоотношении напевов и текстов. Издания таких записей, повторяем, пока почти полностью отсутствуют.

Однако материалы, имеющиеся налицо, все же позволяют достаточно иллюстрировать проблематику реально существующих взаимоотношений напевов и текстов, которая намечена выше в теоретическом плане. Одновременность возникновения и взаимная неотделимость напевов и текстов, составляющие один из незыблемых тезисов современной фольклористики, должны быть подвергнуты пересмотру в свете явлений миграции, контаминации и особенностей импровизационной техники народно-песенного творчества. Для целей нашего исследования представляют специальный интерес:

1. Применение различных напевов к одному и тому же эпическому сюжету или лирической теме у разных исполнителей.
2. Применение одного и того же напева к различным сюжетам и темам.
3. Вариации напева и текста в пределах одного произведения, обусловленные требованиями их ритмического согласования.
4. Явные противоречия ритмики напева и текста, свидетельствующие о вторичном характере их сочетания.
5. Контаминация, т. е. частичный перенос народно-поэтических текстов в другое произведение.

Ряд фрагментов имеющих у нас наблюдений по этим вопросам читатель найдет в ближайших главах.

Г л а в а II

МИГРАЦИЯ НАПЕВОВ И ТЕКСТОВ. ИМПРОВИЗАЦИОННАЯ ИЗМЕНЧИВОСТЬ НАРОДНОЙ РИТМИКИ¹

Хотя миграцию напевов и текстов народной лирики приходится отнести к совершенно неизученным проблемам нашей фольклористики, однако явления миграции в области эпического творчества исследованы — если только это вообще возможно — еще меньше. Поэтому значительную часть настоящей главы мы уделим в первую очередь взаимоотношению былинных напевов и текстов на материале фонографических записей лучшего из имеющихся у нас собраний былин — А. Д. Григорьева². Перевод напевов этого собрания с валиков на ноты выполнен, повидимому, с большой тщательностью, серьезным музыкантом И. С. Тезавровским, а многие записи значительно превышают по объему традиционные одну-две строчки схематического наброска, что для наших целей особенно важно.

Прежде всего мы покажем на материале двух былинных сюжетов («Молодость Добрыни и бой его с Ильей Муромцем» и «Мать князя Михаила губит его жену»), что данный сюжет не связан с определенным напевом, а перелagается у разных сказителей на различные

¹ Настоящая глава, содержащая значительное количество нотных текстов, рассчитана, как и вся работа в целом, прежде всего на читателя-филолога. Мы пользуемся по возможности простейшими примерами, которые требуют лишь умения прочесть по нотам или усвоить «на слух» одно-голосную мелодию. Для читателя, которому недоступно и это, все же останется понятным сравнительный анализ поэтической и музыкальной ритмики песни «Ходила младшенька».

² «Архангельские былины и исторические песни, собр. А. Д. Григорьевым», т. I, изд. Акад. наук, М., 1904; т. II, изд. Чешской Акад. наук и искусства, Прага, 1939; т. III, изд. Акад. наук, СПб., 1910.

на п е в ы (римская цифра означает том, арабская — номер напева по нумерации Григорьева).

Былинный сюжет «Молодость Добрыни и бой его с Ильей Муромцем»

Т. I, № 45. Сказительница М. Д. Кривополенова (напев-двухстрочный)



Во с(ы) — лав — ном во го — ро — ди во Ки — е — ви



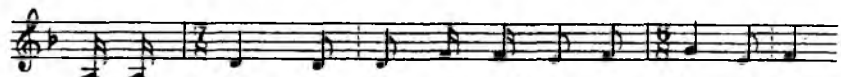
Да жил был Ми — ки — та Ро — до — ма — но — вич.



Де — ве — но — ста вон лет жил, пре — ста — рил — са.



Пре — ста — рил — са да он пред — ста — вил — са.



О — ста — ва — ла — си се — м(и) — я лю — би — ма — я.



Че — стна вло — ва О — мыль — фа Ти — мо — фе — ев — на.

Т. II, № 11. Сказитель Е. Д. Садков



Как до — се — ле — ва Ре — зань бы да сло — бо — дой слы — ла,



Уш как но — н(и) — че Ре — зань да сло — вёт го — ро — дом.



Да во той жа Ре — за — ни да сла(ы) — ном го — ро — де



И — ше бы — л(ы) жи — л(ы) но — н(и) — че тор — го — вий гость.. *ит.д.*

Т. II, № 29. Сказитель И. Д. Печаяев



Пре-жде Ре - зань да сло - бо - дой слы - ла ,



Иш-ша но-н(и)-чи Ре - зань да сло - вёт го - ро - дом.



А бо той во Ре - за - ни, слав-ном го - ро - де.



Э-то что не стар Ми - ки - туш - ка при - ста - вил - са .

Т. III, № 48. Сказитель Я. Т. Авдущев



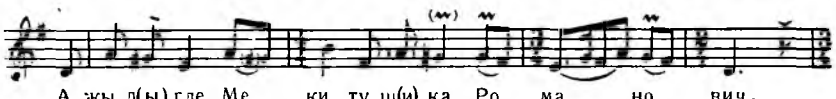
Пре-жде Ре - зань да сло - бо - до - (и) слы - ла ,



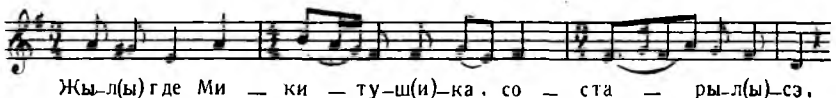
И-ше но-н(и)-че Ре - за - нюш-ка сло - вёт го - ро - дом .



А ф том де Ре - за - ни да слав-ном го - ро - ди



А жы-л(ы) где Ме - ки - ту-ш(и)-ка Ро - ма - но - вич .



Жы-л(ы) где Ми - ки - ту-ш(и)-ка, со - ста - ры-л(ы)-сэ .



Во Ре - за-ни, слав-но-м(ы) го - ро-ди, пре - ста - вил - сэ .

Былинный сюжет «Мать князя Михайла губит его жену»
Т. I, № 10. Сказительница А. Сивкова (напев двухстрочный)

Сря-жал-сз князь Ми-хай - ло во Божь-ю церь-ковь он е-хать.
О - н(ы) ды сво - сй ма - мень - ки ска-зал ро-ди - мой
..Уш ты ма - а - мень - ка ро - ди - ма
..Да уш ты пой-кор - ми кне - ги - ну, *ит. д.*

Т. I, № 17. Сказительница М. Е. Лобанова

Же - нил - се князь Ми - хай - ло - рхан - гел.
На кне - ги - ны Ка - те - ри - ны.
Да по - еж - жа - ет князь Ми - хай - ло
Да в но - вы во - ро - та. во цар - ство.
Да о - ста - вля - ет князь Ми - хай - ло Арх - ан - гел..

Т. I, № 24. Сказительница М. Пашкова

Да по - е - хал князь Ми - хай - ло
Да во чи - сто по - лё гу - ля - ти...

Т. I, № 27. Сказительница Е. И. Пашкова

Е-хал княсь Ми — хай — ло —
 Да во чи — сто по — ле гу — ля — ти
 Да е — го — не оть — е — хал
 Да до чи — ста по — ля не до — е — э — хал.

Т. I, № 39. Сказительница В. Чащина

По-с-ха-л(ы) княсь Ми-хай-ло во чи-сто по-ле гу-лять.
 О-то дво-ра-та княсь оть-е-хал, в чисто(м) по-лю(шке?)

Т. II, № 9. Сказительница М. А. Крычакова

По — е — хал княсь Ми — хай — ло
 Да во ци — сто по — ле ши — ро — ко
 Да во роз — до — льи — цо да — ле — ко
 Да он на — ка — зы — вал княсь Ми — хай — ло *и т.д.*

Т. III, № 18. Сказительница А. В. Пётрхова

А по — е — хал да Ми — хай — луш — ко во чи — сто по — ле гу — лять.

Он у ма — туш — ки ро — ди — мо — ни не бла — сло — вил — са:

Он жо — нил — са, не спро — си — л(ы) — са

Вы — брал мо — ло — ду кне — ги — ну. *ит. д.*

В то время как напев, даже и при тождестве сюжета, меняется от сказителя к сказителю, он по большей части остается одним и тем же в репертуаре данного сказителя, охватывающем различные сюжеты:

Сказитель А. Я. Сычев

Т. II, № 22. Первая поездка Ильи Муромца

За — ле — га — ла до — рош — ка пря — мо — еж — жа — я,

Пря — мо — еж — жа до — рош — ка пе — шо — ход — на — я *ит. д.*

Т. II, № 23. Добрыня и Маринка

„Ах ты ой — е — си, ма — туш — ка ро — ди — ма — я!

„Уж ты дай — ко — се мне бла — го — сло — ве — ны — цё *ит. д.*

Сказитель Е. Д. Садков

Т. II, № 11. Молодость Добрыни и бой его с Ильей Муромцем



Как до - се - ле - ва Ре - зань бы да сло - бо - дой слы - ла ,



Уш как но - (и) - че Ре - зань да сло - вёт го - ро - дом. *ит.д.*

Т. II, № 12. Садко



Иш-ша был-то Сад - ко, ку-пец бо - га - ты - я.

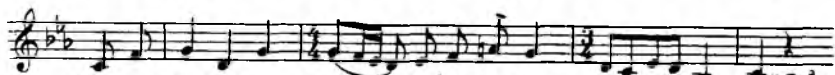


Иш-ша пил был Сад - ко да зе - ле - но - ви - но *ит.д.*

Т. II, № 13. Васька пьяница и царь Бакавище



А - й от Ша - хо - ва бы - ло впло - т(и) до ля - хо - ва



Иш-ше шли де - про - шли да два г(ы) - не - да ту - ра. *ит.д.*

Т. II, № 14. Сорок калик со каликою



Со - би - ра - ли - се дру - жы - нуш - ки хо - ро - бры - я.



Со - би - ра - ли - се дру - жы - ны, со - еж - жа - ли - се. *ит.д.*

Т. II, № 15. Калика и голи кабацкие

Из да-ле-ча да-ле-ча ис-чи-ста-а по-ля,
 Ис-то-го же бы роз-до-льи-ця шы-ро-ко-го *и т. д.*

Сказитель В. Я. Тирсов
 Т. III, № 1. Хотен Блудович

Во-столь-нем во-го-ро-ди во Ки-е-ви
 Ай в лас-ко-ва кня-зя в В(ы)-ла-ди-ми-ра *и т. д.*

Т. III, № 2. Василий Буславьевич

Ай иш-ше пре-ж(ы)-де Ре-зань да сло-бо-дой слы-ла,
 А и ны-н(и)-че Ре-за-н(и) да-к(ы) сло-вет го-ро-дом. *и т. д.*

Т. III, № 4, Дунай

Во-столь-нем во-го-ро-де во Ки-е-ви
 И у лас-ко-ва к(ы)-ня-зя в Вла-ди-ми-ра...

Импровизационный, варьирующийся склад текста ставит перед сказителями задачу его согласования с напевом, которое и совершается обычно за счет последнего.

Простейшим соотношением напева и текста является соответствие отдельного тона напева (с незначительными различиями длительности) каждому данному слогу текста, как в следующем примере:

Сказительница А. В. Пётрухова
Т. III, № 16. Козарин Петрович

(А со) ве - чо - ра бы - ло - то ти - хо - го
Ёт оц - ця - та. ёт ма - те - ри бы - ло ёт хи - тро - го
За - ро - жа ло - се ча - дыш - ко ма - ле - шень - ко,
Што ма - ле - шень - ко ча - дыш - ко си(ль) - не - шень - ко,
Мо - ло - ды - я Ко - за - рин - от Пе - тро - вич же.

Тем не менее, это простейшее из соотношений напева и текста не накладывает на сказителя каких-либо ограничений.

При наличии больших колебаний слогового состава тоны напева чаще всего подвергаются дроблению, вследствие чего сохраняется возможность суммарного соблюдения напевом первоначально избранной конфигурации ритма, как это имело место в ряде образцов, рассмотренных нами выше.

Однако, вообще говоря, длинной стихотворной строке соответствует напев распространенного объема, короткой — стянутый, сокращенный напев:

Сказитель Т. Шибанов
Т. I, № 3. Василий Буслаевич

Жил был Бу-сла — вей ди — ве — но — сто лет.

И ос-та-ва-лась у Бу — сла-вья лю-би — ма се-м(и)-я,

Лю-би — ма се — мья да мо-ло — да жо — на

И мо-ло-да жо — на мо-ло-ды Ва — си-лий(и) сын(ы) Бу — сла-вьевич. *и т.д.*

Изучая импровизационную технику русского эпоса, следует еще добавить, что устойчивость былинного напева, которая подразумевается обычными схематическими набросками объемом в одну-две строки, якобы повторяющимися (по меньшей мере приблизительно) при дальнейшем сказывании былины, является по отношению к ряду сказителей своего рода «творимой легендой», которая не имеет никакого фактического основания. Импровизационное начало у некоторых представителей нашего народного эпоса проявляет себя настолько сильно, что они не только варьируют ритмическую и мелодическую структуру напева ради его приспособления к непрерывно изменяющемуся слогуударному составу текста, но и придают этим вариациям самостоятельное художественное значение. В ряде случаев относительную устойчивость сохраняют каденции, а также отдельные короткие мелодико-ритмические обороты внутри строки, в других же эта устойчивость сводится к соблюдению данного объема звукоряда (чаще всего весьма ограниченного), в пределах которого последовательность тонов и их ритмические соотношения подвергаются варьированию, подчас весьма изобретательному. Примером такого «вариационного склада», интересным в ритмическом отношении, может служить рассмотренный выше напев № 27 из I тома григорьевского собрания. По поводу этого напева И. С. Тезавровский отметил: «пет чрезвычайно характерно; ритм с трудом поддается обозначению»¹. К вариационному складу тяготеет творчество М. Д. Кривопо-

¹ Т. I, стр. 652.

леновой — замечательной сказительницы и сказочницы, наследие которой заслуживает специального изучения, а не тех беглых замечаний, которые могут быть изложены в настоящем кратком обзоре. В качестве образца вариационного склада, основополагающегося на узко ограниченном звукоряде, приведем из собрания Григорьева запись напева былины «Поездка Алеши Поповича в Киев» сказительницы А. П. Сивковой. Более интересен и разнообразен, хотя и «пет фальшиво», напев былины «Дунай» сказителя И. Иконникова:

Сказительница А. П. Сивкова

Т. I, № 6. Поездка Алеши Поповича в Киев

У Фе — до — ра по — па ро — стов — ско — го,
 Ро — стов — ско — во по — па со — бор — но — во
 Был у е — во сын О — лё — шень — ка,
 Слу — га е — го ве — р(ы) — ной Ва — си — льюш — ко.
 О — лё — ша Ва — си — лью на — го — ва — ри — вал:
 „По — ди — т(ы) — ко, Ва — си — льюш — ко, на ко — ню — шен двор,
 „Бе — ри се — бе уз — деч — ку тесь — мя — ну — ю,
 „Бе — ри се — бе се — де — лыш — ко чер — каль — ско — ё
 „По — е — дём ко, Ва — си — ли — юш — ко, на ро — ста — нюш — ки.

Сказитель И. Иконников
Т. I, № 1. Дунай



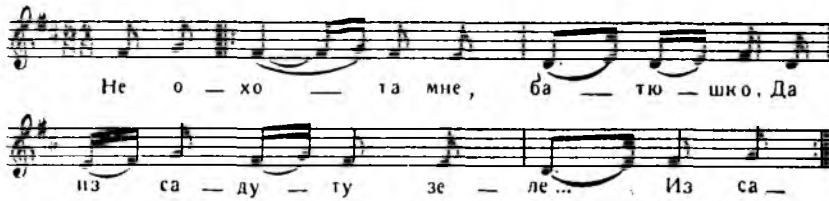
Во цар-стви столь-ном Ки — е — ве
Что бы — ло у кня — зя у Вла — ди — ме — ра,
Бы — л(ы) — ка по — че — сте — н(ы) пир.
Бы — ло со — бра — нье, сто — ло — ва — н(и) — и — це
Все на пи — ру на — пи — ва — ли — се,
На че — сно — м(ы) на — е — да — ли — се;
А всё на пи — ру при — рос — хва — ста — лись.
Кто хва — стал — си доб — рым ко — нём,
Кто зо — ло — той ка — з(ы) — ной,
А глуп он хва — стат мо — ло — дой жо — ной.
Всё на пи — ру на — пи — ва — ли — ся
На че — сном на — е — да — ли — ся

Переходя к вопросу о взаимоотношении напевов и текстов в лирической песне, следует отметить, что и здесь, как у сказителей русского эпоса, можно отчасти наблюдать персональное прикреплeние напева к определенному певцу. Так, по словам Ф. Истомина, «... костромские причетницы причитают только на один голос, т. е. у каждой из них для всех случаев имеется только один напев»¹.

Явления миграции напевов и текстов в народной лирике эпизодически отмечались нашими этнографами. Например, А. В. Финагин указывает любопытный образец песни позднего происхождения «То не ветер ветку клонит», которая, однако, обладает исключительной чистотой звукоряда («дорийский семизвук с приставочным тоном внизу»). Оказывается, что в сборнике «Песни русского народа», изданном Русским географическим обществом, имеется та же попевка с совершенно иным текстом, а напев на слова «Ты играл дружок со мной» тождественен с оборотами нашей песни на слова «Как осенний лист шумит»².

Свои иллюстрации мы ограничим несколькими примерами из двух выпусков упомянутого выше сборника Русского географического общества³.

Само собой разумеется, что расширение круга источников позволило бы осветить и вопрос о миграции напевов и текстов значительно полнее.



¹ Ф. Истомин. [Предисловие]. В кн.: «Песни русского народа...», записали Ф. М. Истомин и С. М. Ляпунов, СПб., 1899, стр. XIV.

² А. В. Финагин. Русская народная песня. Пг., 1923, стр. 47—48.

³ В этой главе мы пользуемся сокращенными обозначениями:

Истомин и Дютш — Песни русского народа, собр. в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. Записали: слова — Ф. М. Истомин, напевы — Г. О. Дютш. Изд. Рус. географ. об-вом, СПб., 1894.

Истомин и Ляпунов — Песни русского народа, собр. в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 г. Записали: слова — Ф. М. Истомин, напевы — С. М. Ляпунов. Изд. Рус. географ. об-вом, СПб., 1899.

К этому напеву в сборнике Истомина и Ляпунова (стр. 75) даны два разнородных текста:

- (1) Не охота мне, батюшко,
 Да из саду-ту зеле...
 Из саду-ту зеленого,
 Да из раю-ту прекра...
 Из раю-ту прекрасного,
 Да из воли-то из во...
 Из воли-то из волюшки,
 Да под неволю вели...
 Под неволю великую,
 Да под грозу молоде...
 Под грозу молодецкую. и т. д.
- (2) Мой корминец-от батюшко,
 Да тебе спасибо мой ба...
 Тебе спасибо, мой батюшко,
 Да за хлеб за соль вели...
 За хлеб за соль великую.
 Да не охота мне мо...
 Не охота мне мблode
 Да от корминеца ба...
 От корминеца батюшка
 Да из высокого те...
 Из высокого терема. и т. д.

Ис-по — лать же, под — ру жень — ка,
 Ис-по — лать же, го — лу бу — шка,

Ис — по — лать же, го — лу бу — шка,
 Из — ме — ни — ла за — муж по — шла

К этому напеву в сборнике Истомина и Ляпунова (стр. 89—92) даны четыре разнородных текста (начиная со второго, каждый стих повторяется):

- (1) Исполать же, подруженька,
 Исполать же, голубушка,
 Изменила — замуж пошла!
 Ты ково же послушала,
 Ты отца или матери,
 Али роду ты племени,
 Али сватушка сводника,
 Ты ево полуношника? и т. д.

- (2) Ужь вы сімена, сімена,
 Лебединые сімена,
 Много вас было сияно,
 Было сияно три поля,
 Уродилися два поля.
 Промеж этим двумя полям
 Пролетали серы гуси,
 За серым гусям лебеди. и т. д.
- (3) Залетал-то ясен сокол
 Высоко по поднебесью,
 Загулял доброй молодец
 Петрован-от Степанович. и т. д.
- (4) Как на речке на быстрой,
 Што Федосья дары мыла,
 Што Степановна белые,
 Петрован-от коня поил... и т. д.

Явления миграции противоположного порядка — исполнение однородного текста на различные напевы — также иллюстрируем несколькими примерами.

Ах и во лужях. ♩ = 92

Ах и во лужях, во лужях, Во лу-
 зях та-ки зе-ле-ных во лу-зях, Во лу-
 зях та-ки зе-ле-ных во лу-зях,

(Истомин и Ляпунов, стр. 143)

Другой напев. ♩ = 92

Во лу-зях, во лу-зях, Та-ки
 во лу-зях, в зе-ле-ных лу-зях, Та-ки во лу-зях в зе-ле-ных лу-зях

(Истомин и Ляпунов, стр. 145)

Ой пошел круг города царев сын. ♩ = 104

Ой по — шол круг го — ро — да ця —
— рев сын, Да ця — рев сын

(Истомин и Ляпунов, стр. 153)

Другой напев. ♩ = 104

Да по — шол круг го — ро — да ця —
— рев сын. Ця — рев сын.

(Истомин и Ляпунов, стр. 154)

Эко сердце, эко бедное мое. (Очень медленно)

Э-ко серд-це. э-ко бед-но-е мо-е. Да пол-но-ко.
Да о-но мне. бед-но-му. спо-ко-ю не-да-
серд — це. во мне ныть, из — ны — вать!
вать, спо — ко — ю не — да — вать!

(Истомин и Дютш, стр. 178)

Другой напев. (Не скоро)

Э-ко серд-це, эх, э-ко бед — но — е мо — е, Ай
пол-но серд-це — то, во ... во мне ныть, изны-вать. Пол-но
серд — це — то, во мне ныть. из-ны — вать

The musical score consists of three staves of music in a 3/4 time signature. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

(Истомин и Дютш, стр. 179)

Цвели в поле цветики. (Довольно медленно)

Цве-ли, цве-ли в по-ле цве-ти-ки, да спо-вя-ли;
Лю-бил, лю-бил милой де — вуш-ку да спо-ки — нул!

The musical score consists of two staves of music in a 3/4 time signature. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

(Истомин и Дютш, стр. 191)

Другой напев. (Медленно)

Цве-ли, цве-ли в по-ле цве-ти-ки, да спо-вя-ли;
Лю-бил лю-бил ми-лой де — вуш-ку, да спо-ки-нул.

The musical score consists of two staves of music in a 3/4 time signature. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

(Истомин и Дютш, стр. 191)

Третий напев. ♩ = 50

Цве — ли, цве — ли цве — ти — ки Да спо —
 — бле — — кли, спо — бле — — кли.

(Истомин и Ляпунов, стр. 197)

Четвертый напев. ♩ = 80

Да што цве — ли — то, цве — ли. цве — ли в по — ле
 цве — — ти — — ки, цве — ли да спо — вя — ли,
 цве — ли да спо — вя — — ли, Вот спо — вя — ли.

(Истомин и Ляпунов, стр. 198)

В отдельных случаях факт миграции может быть установлен даже и при отсутствии сравнительного материала, удостоверяющего исполнение данного напева на различные тексты или данного текста на различные напевы. Наличие миграции выявляется сопоставлением ритмологического анализа текста и напева, обладающих каждый сам по себе отчетливо выраженной, но несходной ритмической структурой.

Возьмем словесный текст песни «Ходила младешенька», которая широко известна по «Сборнику русских народных песен (100) для голоса с фортепьяно», составленному Н. А. Римским-Корсаковым¹, и заимствована составителем из собрания И. Прача (изд. 1815 г.). Песня эта в несколько отличном словесном варианте входила уже в «Собрание разных песен» М. Чулкова².

¹ Соч. 24. ГИЗ, Муз. сектор, М., 1928, № 37, стр. 78 (нотный текст) — стр. 79 (слова).

² Ч. I, СПб., 1770, стр. 197—198; перепечатано в кн.: «Сочинения М. Д. Чулкова», т. I, СПб., 1913, стр. 209—210.

Вот текст Римского-Корсакова с расставленными н а м и естественными ударениями, соответствующими народно-поэтической традиции:

Ходила младешенька по борбчку,
 Брала, брала ягоду земляничку (2)
 Наколбла нбженьку на тресбчку (2)
 Болит, болит нбженька да небольшо, (2)
 Любит меня милой друг да не ложно, (2)
 Не ложно, душа моя, не нарбно. (2)
 Пойду к свету батюшке да спрошуся, (2)
 У родимой матушки доложуся: (2)
 Пусти, пусти батюшка погуляти, (2)
 Пусти, пусти матушка ягод рвати. (2)
 Брала, брала ягоду да уснула, (2)
 Не слыжала милова как приехал; (2)
 Приехал мой милой друг на лошадке, (2)
 В лазбровой дшечка епанечке: (2)
 Хоть машет он плеточкой, не остегнет, (2)
 Вставай моя милая пробужайся, (2)
 Подем душа моя на квартиру, (2)
 У меня квартирушка веселая (2)
 У меня хозяйюшка молодая, (2)
 Играют два хлбчика на гуслях, (2)
 А я добрый мблodeц на скринице; (2)
 Ты будешь, душа моя, танцовати, (2)
 А я добрый мблodeц припевати.

При нумерации слогового состава этой песни от тонической константы, т. е. от последнего ударения стиха к его началу¹, мы получаем следующую таблицу распределения ударений:

№№ слогов	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Клаузула
Число ударений . . .	1	16	6	0	22	1	0	0	0	23	0

Максимальные цифры нагрузки ударениями падают в нашей таблице на слоги 1—6—9, считая от константы. Иными словами,

¹ Обоснование учета ударений народного стиха по отношению к тонической константе см. в нашей статье «Основы ритмики русского народного стиха», «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», М., 1941, № 1, стр. 124—135.

в этой песне мы имеем систематически проведенное сочетание трехсложной группировки слогов с пятисложной, достигающее совершенно исключительной для народного стиха отчетливости. Это асимметрическое сочетание не является уникальным: оно встречается и в других народных песнях. Например:

Цвелѣ в лужках цвѣтики, цвелѣ, да поблѣкли;
 Любилъ меня миленькій, да spokинул,
 spokинул, душá моя, не на долго,
 На малое врѣмячко — на часбчѣк.
 Часик-ет мне кáжется за денѣчек;
 А денѣк-от кáжется за недѣлку;
 Недѣлюшка кáжется за май мѣсяц;
 Май-ет мѣсяц кáжется за годбчѣк;
 А годбк-от кáжется за пятбчѣк.
 Уѣхал душá моя в городбчѣк;
 Со всѣм со товарищам распостѣлся;
 Со мнбй, красной дѣвушкой, не простѣлся.
 А я за ним, дѣвушка, не гонѣся;
 Гбнѣтся, мой миленькій, он за мнбю,
 За моѣй девѣчьей красотбю¹.

По той же системе нумерации слогов ударения распределяются следующим образом:

№№ слогов	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Клау- зуда
Число ударений . .	0	1	3	8	3	1	13	1	1	0	0	15	0

Таким образом, ритмический костяк этой песни, так же как и предыдущей, составляет сочетание трехсложной и пятисложной группировок слогов, ибо максимальная нагрузка ударениями сосредоточивается на слогах 1—6—9 от константы.

¹ «Великорусские народные песни, изд. А. И. Соболевским», т. V, СПб., 1899, стр. 457; кроме первого и последнего, каждый стих повторяется.

Рассмотрим теперь, что делает с текстом интересующей нас песни прилагаемый к нему музыкальный напев. Вот он:

Хо - ди - ла мла - де - шень - ка по бо - роч - ку. -

Бра - ла бра - ла я - год - ку зе - мя - нич - ку -


Напев песни имеет с и м м е т р и ч н ы й, двудольный ритм. «Основное время» выражено восьмыми, так как большинство четвертей разложено на восьмые. Сильный акцент падает в такте на первую восьмушку, более слабый — на третью. Соответственно этому весь текст песни принимает следующий вид (неразложенные четверти мы подтекстовываем удвоением соответствующих гласных, как это делает и певец, исполняя песню):

Ходила младё-ошенька по борд-очкү-у-у-у,
 Брала брала я-агодку зёмлянн-ичкү-у-у-у
 Наколола но-оженьку на тресд-очкү-у-у-у,
 Бóлит, бóлит но-оженька да небо-ольно-о-о-о,
 Любит меня ми-илой друг да не ло-ожно-о-о-о,
 Не ложно, душа-а, моя, не нар-ошпо-о-о-о.
 По́йду к свѣту ба-атюшке да спрошү-уся-а-а-а,
 У́ родимой ма-атүшки доложү-уся-а-а-а:
 Пусти, пусти ба-атюшка погуля-ати-и-и-и,
 Пусти, пусти ма-атүшка ягод рва-ати-и-и-и.
 Брала, брала, я-агодку да уснү-ула-а-а-а,
 Не слыхала ми-илова как прие-эха-а-а-а-а-а,
 Приехал мой ми-илой друг на лоша-адке-э-э-э,
 В лазорёвой дү-ушечка епань-очкё-э-э-э:
 Хоть машет он плё-оточкой, не остё-огне-э-э-э-э-э,
 Вставай моя ми-илая пробужа-айся-а-а-а,
 По́едём душа-а моя на кварти-иру-у-у-у,
 У́ меня кварти-ирушка весела-ая-а-а-а,
 У́ меня хозя-айшка молода-ая-а-а-а,
 Играют два хлб-опчїка на-а гу-усли-а-а-а-а-а-ах,
 А́ я добрый мо-олодец на скрипи-ице-э-э-э-э-э;
 Ты́ будешь, душа-а моя, танцова-ати-и-и-и,
 А́ я добрый мо-олодец припева-ати-и-и-и.

В этом тексте, трансформированном музыкальным напевом, мы встречаем множество несоответствий обиходной постановке ударений, из которых лишь немногие могут иметь диалектное

происхождение. Например, под сильным акцентом: хóдила, бра́ла, на́колола, бóлит, бóйду, пúсти, прíехал, в ла́зорево́й, вста́вай, пóбедем, йграют; под второстепенным: бра́ла, бо́лит, ме́ня, мо́я, пúсти, машёт, бу́дешь. Можно было бы сделать попытку отнести эти акцентные «вольности» на долю специфических условностей музыкально-вокального искусства, которые действительно имеют весьма широкое распространение в композиторской практике, а отчасти и в новейшем народно-песенном репертуаре. Вопрос, однако, неожиданно разъясняется тем, что, отбросив эти искажения, мы оказываемся не перед лицом а р и т м и и текста, отлученного от организующей его мелодии, а перед весьма отчетливой, асимметричной ритмикой. Мы уже в общих чертах знаем, что такая асимметричная ритмика особо характерна для русской народной песни. Очевидно, ритм, сохранившийся в т е к с т е песни «Ходила младшенька», некогда сложился с иным напевом, ритмика которого была столь же асимметричной, как и структура текста. Этот напев был утерян, а текст подвергся примитивным и в достаточной мере насильственным приспособлениям к новому, маршеобразному, чуждому для него напеву.

Остается добавить, что, вчитываясь в текст анализированной нами песни, можно с значительной вероятностью усмотреть наличие в ней к о н т а м и н а ц и и. Первые двенадцать стихов носят отпечаток традиционной народной тематики, образов и стилистических средств. Дальнейшие одиннадцать (начиная с «Приехал...») соответствуют скорее вкусам развращенного лакейства дореволюционного Петербурга. К тому же разрыв между «борочком», в котором девушка накалывает ноженьку на тресочку и тоскует по милом, и условиями, допускающими ее приглашение на «квартирушку веселую», сам по себе очевиден. Народно-поэтическое творчество преследует подобные неувязки с незнакомой нам придирчивой строгостью. Возможно, что напев новой формации, приспособленный ко второй части песни, и поглотил в процессе контаминации первоначальный напев, соответствовавший асимметричной ритмике, обнаруженной нашим анализом.



Глава III

КОНТАМИНАЦИЯ НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

К рассмотренным выше материалам, ограничивающим наши представления о единстве и неразрывности народно-песенных мелодий и текстов, необходимо присоединить обширную категорию «малой миграции», т. е. собственно к о н т а м и н а ц и и поэтических текстов русского фольклора. Отрывок текста, переносимый из одной былины или песни в другую, сочетается не только с новым для него словесным контекстом, но обычно и с новым или более или менее измененным песенным напевом.

Вследствие этого возникает необходимость соответствующих согласований между ними, которые, конечно, уже не обладают качеством органической естественности, присущим напевам и текстам, которые возникли одновременно.

Явления контаминации чрезвычайно распространены в русском народно-поэтическом творчестве. В области былинной поэтики к ним примыкают прежде всего так называемые «общие места» или стандартные фразеологические формулы, которые с незначительными вариациями применяются для сходных моментов эпического сказывания различными сказителями и в разных былинах.

Образцами таких формул, свободно мигрирующих по всему эпическому репертуару наших народных певцов, могут служить:

Описание пира у Владимира красно-солнышко:

А во славномъ городе во Кieveи,
А у славного у князя у Владимира,
Заводился у его да ведь почестен пир.

Все на пиру да напивалисе,
Все на пиру да наедалисе,
Все на пиру да пьяны веселы...

(Сказитель Петров, Гильф., III, 102)¹.

Угощение богатыря:

Приносили ему чару зелена вина,
Зелена вина да полтора ведра.
Брал тут Добрыня единой рукой,
Выпивал Добрыня единым духом.

(Сказитель Тимофеев, Гильф., I, 251).

Поклоны:

Уж он крест-от да кладет там по писаному,
Он поклон-тот там ведет да по учёному,
А й на все да на четыре на сторонущки,
Он как матушки своей да е в особину.

(Сказитель Кореаков, Гильф., I, 190).

Стрельба в цель:

Первый раз стрелял, да он не дострелил,
А другой же раз стрелял, перестрелил,
Третий раз стрелял, да туды не понал.

(Сказитель Калинин, Гильф., I, 99).

Сборы в дорогу и выезд богатыря:

Как скоро тут Ильюшенька седлал добра кони,
Кладывал он поддруги на поддруги,
А кладывает потнички на потнички,
Кладывает войлочки на войлочки,
А кладывает седелка на седельника,
Черкальское седелко на верёх еще,
Ты эти подтяжечки шелковыи,
Кладывает, сам выговариват:

— А не для-то мне, братца, красы басы,
А не для-то ведь было для угожества,
Для укрепы мне богатырскии.—

Как видли что ведь молодца да сядучи,
Не видли тут удалого поедучи.

(Сказитель Прохоров, Гильф., I, 338—339).

¹ Здесь и в дальнейшем мы пользуемся следующими сокращениями:
Гильф.— Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом, изд.
2-е, т. I—III, СПб., 1894—1900.

Опч.— П. Е. Оичуков. Печорские былины. СПб., 1904.
Григ.— Архангельские былины и исторические песни, собранные
А. Д. Григорьевым, т. I, М., 1904 и т. III, СПб., 1910.

Соб.— Великорусские народные песни, изд. А. П. Соболевским,
т. I—VII, СПб., 1895—1902.

Обращение с испугавшимся конем:

А бьет-то он коня да по тучным ребрам:
«Ай волчья сыть да травяной мешок!
А по лесу ты конь да мой не хаживал,
А й ворониного ты крику ты не слыживал?»

(Сказитель Фепонов, Гильф., I, 420).

Однако применение «общих мест» сплошь и рядом выходит за пределы узко-фразеологической значимости и становится одним из средств эпического сюжетосложения. Такие «общие места» с сюжетным стержнем уже совершенно неразличимы от контаминации текстов в собственном смысле слова. Они становятся особенно показательными, когда встречаются в разных былинах одного и того же сказителя.

Сказитель Т. Г. Рябинин

В былине «Добрыня и Василий Казимиров»:

Говорил-то ведь король-тот Ботиян да Ботияновец:
«Ай же славны богатыри вы святорусьскии!
Из вас кто-то есть горазд стрелять из луку из розривчата
И пронущать тая стрелочка калёная
По тому ли по острёю по ножовому
Да во тебе во колечико серебряно,
Чтобы стрелочка катилася калёная
По тому катилася острёю по ножовому,
На две стороны она шла бы всё равно
И угодила бы в колечико серебряно?»

(Гильф., II, 83).

В былине «Дунай»:

Вышел Дунай во чисто поле.
Положил ён колечко серебряно
На свою на буйну головушку,
А й наставил ён свой вострый нож,
Говорил ён Настасьи королевичной:
— Ай же Настасья королевична!
Отойти-тко от меня за пятьсот шагов,
Пропусти-тко эту стрелочку каленую
По тому острёю по ножовому,
Чтобы стрелочка катилась на две стороны,
На две стороны катилась всё равно
И угодила бы в колечко серебряное!»

(Гильф., II, 111—112).

Сказитель П. Р. Поздеев

В былине «Первая поездка Ильи Муромца»:

Немного помогал им молодец поле чистити,
Как стал у них просить благословеньица,
Да съездить, сходить да в стольной Киев град:
«Посмотреть мне князя Владимира,
Посмотреть всех русских богатырей».
И просит их, падат во резвы ноги;
Не дают они ему благословеньица;
И падат им детинушка во второй након,
С буйной главы до сырой земли;
Не дают они благословеньица;
Падат им детинушка во третей након:
«Дадите пойду и не дадите пойду».
Тогда дали ему родители благословеньице
С буйной главы, до сырой земли...

(Онч., 80)

В былине «Дюк Степанович»:

Мал Дюк тогда матушке во резвы ноги,
Просит у ней благословеньица съездить в Киев-град.
Не дават ему мать благословеньица.
Он и падат ей да во второй након,
Говорит сам таково слово:
«Ой еси матушка родимая!
Дай мне-ка благословеньице от буйной главы до сырой земли,
Съездить в Киев-град,
Посмотреть князя Владимира».
Не дает ему матушка благословеньица.
Падат Дюк да во третей након
И говорит ей таково слово:
«Уж ты даш поеду и не даш поеду».
Говорит ему Омельфа Тимофеевна:
— Уж ты ой еси дитятко родимое,
Молодой Дюк да сын Степанович!
Молодешинёк ты, зеленёшинек.—
Но дала ему благословлепьице от буйной главы до сырой
земли...

(Онч., 123—124).

В былине «Васька Буслаев»:

Здумал Васинька съездить в Ерусалим град.
Стал он просить у матушки благословеньица,
С буйной главы да до сырой земли.
Как не белая береза изгибается,

Не шелковая листьа растилаетсе,
 Васиенька матушке поклоняетсе,
 Падал он ей во первой након,
 Говорит ему матушка родимая:
 «Уж ты ой еси чадо милое!
 Негде ты не бывал и нечѣ не видал».

И не дават ему благословленьица.
 Падат ей Васиенька во второй након:
 — Уж ты ой еси матушка родимая,
 Честна вдова Омельфа Тимофеевна!
 С молоду у меня, Васьки, было бито-граблено,
 На стары нни мне падо душа спасти,
 Душѣ спасти, грехи свести.—
 Говорит ему матушка родимая:
 «Много там пароду ездило,
 Да назад в живы не присхало».

Говорит тут Васиенька Буслаевич:
 — Себе бы ты спала, себе видела.—
 Говорит ему матушка родимая:
 «Я себе спала, да тебе видела».

Падат ей Васиенька во третий након:
 — Уж ты дашь поеду и не дашь поеду:
 С молоду у меня было бито, граблено,
 На стары нни надо душа спасти, грехи свести.—
 Дает тогда ему благословленьице...

(Опч., 151—152).

Своеобразие сюжетного положения нередко полностью устраняет сомнения в наличии контаминации былинных текстов. Приведу пример контаминации в репертуаре одного и того же сказителя.

Сказитель Прохоров

В былине «Иван Годинович»:

[Иванушко Годинович сватает дочь у куна Митрища; после отказа, мотивированного тем, что она просватана за царя Кощега Трипѣтовича, Иван захватывает Марью Митриевичну силой; на пути отпускает сопровождающую его рать, а сам «забавляется» с Марьей «во белом шатри»; достигнутый Кощегом, Иван сражается с ним и сбивает его «на сыру землю»]

А говорит Иван тут таково слово:
 — Ай ты Марья, ты Марья Митриѣвична!
 А дай-ко ты ножищо мне кинжалищо
 А пластать мне Кощегу белѣя грудь,
 А вынять что сердечушко су печенью,
 А розрыть, роскидать по чисту полю.—
 А говорит Кощег тут таково слово:

«Ай ты Марья же, Марья Митриёвична!
А не давай-ко ты Иванушку ножича того,
А ножича-то пожища ты кинжалища.
Дай я тебе скажу да все порбзскажу,
А поди-ко ты Марья за меня замуж,
Дак будешь станешь слыть ты царицею;
А не ходи-ко ты за Иванушка Гоудиновича.
Да если ты да ведь пойдёшь за его,
Дак будешь ты там слыть да во портомойниках
А у стольняго князя, у Владимира».
Как этая тут Марьюшка роздумаласе:
— А что мне-ка слыть да в портомойниках,
А лучше мне слыть буде царицею.

(Гильф., I, 356—357).

[далее Марья склоняется на сторону Коцгега, помогает ему связать Ивана и уходит в шатер «забавлятися» с Коцгегом. Спасенный чудесным образом — стрела, пущенная Коцгегом, убила его самого — Иван Голинович жестоко расправляется с Марьей].

В былине «Михайло Потык»:

[Михайло Потык, отправившись «на чисто полё», встречает дочь царя Вахрамея Вахрамеева, волшебницу Марью, лебедь белую, привозит ее в Киев и женится на ней. Супруги положили «заповедь великую» — если один из них умрет, то другой должен с ним итти «во матушку сыру землю» на три года. Михайлу посылают отвезти дань царю Вахрамею, которого он трижды обыгрывает в шахматы, но, узнав о смерти жены, спешно возвращается в Киев. Михайлу по его просьбе заканывают вместе с телом жены. Оживив Марью при помощи змеи, Михайло выходит на свободу. Слухи о красоте и уме Марьи достигают царя Ивана Окульевича; он подступает к Киеву «с силою великою», но Михайло отражает нападение]

Опять-то приезжает тот прекрасный царь Иван
Окульевич,

Больше того он со силой с войском был,
А во тот-то во тот да во Киев град.
А начал он тут Марьюшку подсватывать,
А начал он тут Марью подговаривать:
«Да ай же ты да Марья лебедь белая!
А ты поди-ко Марья за меня замуж,
А за царя ты за Ивана за Окульева».
Как начал улещать ю, уговаривать:
«А ты поди поди за меня замуж,
А будешь слыть за мной ты царицею,
А за Михайлом будешь слыть не царицею,
А будешь станешь слыть портомойница
У стольняго у князя у Владимира».
Как тут она еще да подумала:

— А что-то мне-ка слыть портомойница
А лучше буде слыть мне царицею
А за тым за Иваном за Окульевым.—
Как ино тут она еще на то укидалася,
Позвалась, пошла за ёго замуж
(Гильф., I, 378--379).

[далее идет рассказ о погоне Михайлы, волшебных кознях Марьи против него и чудесном избавлении Пётрика от смертельных опасностей. Михайла убивает Марью и Ивана Окульева и женится на своей спасительнице, Настасье Окульевне].

Контаминация у разных сказителей:

Сказительница М. Д. Кривополенова
В былинне «Молодость Добрыни и бой его с Ильей Муромцем»:

.....
А пошёл как Добрынюшка на улоцьку,
Ишшо стал он шутоцьки зашучивать:
Кого за руку возьмёт,— руку выдернёт,
Кого за ногу подопнёт,— ногу выныбёт,
Но белой пси ударит,— голова веть с плець.
Доходили сти жалобы великие жа,
Доходили до его веть до матушки,
До десной вдовы Омельфы Тимофеевны.
А молоды Добрынюшка Микитиць млад
Он падат своей матушки в резвы ноги.
«Уш ты ой, государыня матушка!
Бласлови-тко миня итти-ехати
Да во далецё Добрыню во чисто полё
Да учитьсе на тур богатырской жа».
Добрынина матушка расплакалась:
«Уш ты молоды Добрынюшка Микитиць млад!
Ты не в полном уми, не в полном разуми,
Не в великом, Добрынюшка, возраст:
Да напрасно головушка погинёт веть».
Он веть падат своей матушки во второй наком:
«Уш ты ой, государыня матушка!
Бласловиш ты миня, я поеду жа;
Не бласловиш ты миня, я поеду жа».
— Тибя бог бласловит, цядо милое...

(Григ., I, 351).

[далее — отъезд Добрыни, просьба его матери к захавшему Илье Муромцу пощадить при встрече Добрыню, бой Добрыни с Ильей, их примирение. Вернувшегося Добрыне мать сообщает, что Илья Муромец — его отец].

Сказительница А. В. Пётрухова
В былине «Козарин Петрович»:

Ишше стал же Козарин как веть трёх годоф,
Ишше стал он ходить да фсё на юлицю;
Он играт-то, фсё ходит да не по доброму:
Он какого же робёнка да хватит за руку,—
У того же робёнка да руку ёторвёт;
Он какого же робёноцька хватит за ногу,—
У того же робёнка ногу оторвёт;
Он какого же робёноцька вперёт пехнёт,—
Он того же робёнка да жывота лишит.
Ишше тут-то мужыкам да за беду стало,
За великую досадушку показалосе;
Да приходят к Петру, гостю торговому,
Приходят они да фсё веть з жалобой.
Отец-мати ёт Козарина ётпиралисе:
«Да у нас не было не вора да не розбойницька,
Не такого же шыша да подорожного».
Уш тут стал же Козарин да лет семнаццати;
Ишше стал же Козарин да фсё на возрастн,
Да есён сокол как бутто на возлети;
Ише стал он просить да благословленьця:
«Уш вы ой еси, батюшко дак матушка!
Ишше дайте-тко мне да благословленьцё
Ишше съездить-то мне-ка да во цисто полё».
Отец-мати Козарина розговарывали:
«Ишше ты-ко-се, наше пядышко, малёшенько;
Ты годами, нашо, да молодёшенько».
— Даите же, поеду; не даите, поеду.—
Отец-мать благословляли да сами плакали...

(Григ., III, 131—132).

[далее: отъезд Козарина, рождение в его семье младшей сестры, ее поиски брата и пленение тремя татарами, победа Козарина над татарами и освобождение им сестры, узвание, возвращение домой].

Наконец, приведем из былин образец чисто сюжетной контаминации, которая основана на приурочении к Добрыне Никитичу эпизода боя богатыря с сыном, закреплённого былинной традицией за Ильей Муромцем:

Сказитель Прохоров

В былине «Илья и сын»:

[на Киев нападает «младой Солóвник» (Солóвник) и требует, чтобы столичный князь Владимир дал ему поединщика. На бой выезжает Илья Муромец и трижды бьет противника палицей по голове, но Солóвник «сидит, не стряхнется»]

Как говорит тут Илья таково слово:
 «Да ай же ты удалой доброй молодец!
 Да полно е нам да биться ратиться,
 А лучше мы еще, доброй молодец,
 Опустимся мы нунь со добрых коней,
 Станем нунь биться рукопашкою».
 Как тут-то ведь спустилися оны с добрых коней
 А на ту-то матушку сырую землю,
 Пошли-то оны биться рукопашкою.
 Как тут-то разошлись, разбежались,
 Ильюшенка да был он свычен-то,
 А свычен-то Ильюшенка, догадив он,
 Как скоро обскочил на окол ёго,
 Ударил-то ведь в сутыч да во шею-то,
 Мблода ударил он Соловника.
 Как сбил тут ёго да на сыру землю,
 Как сел тут Ильюшенка Муромец,
 А сел-то к ёму на белую грудь,
 А выдернул ножичко сам кинжэлищо,
 Занес тут Ильюшенка праву руку
 А на того на млада на Соловника,
 Тут рука в плечи застояласи.
 Как начал тут Ильюшенка доспрашивать,
 Как начал тут Ильюшенка выведывать:
 «Да ай же ты удалой доброй молодец!
 Ты скажи, скажи, не утай себя,
 Отца ли ты есть ли царевич был,
 Ли короля ли ты еще королевич был?
 А ты скажи, скажи да коёй орды,
 Ты еще скажи мне да был коёй земли?»
 Как говорит Соловник таково слово:
 — Ах ты старая собака, седатый пёс!
 Как ты нонь надо мною насмехаешься.
 Как был бы я у тя на белой груди,
 Да не спрашивал бы у тя ни имени,
 Не спрашивал бы у тя ни изотчины,
 Прямо бы пластал я ти белую грудь.—

[дальнейшее, почти дословное повторение вопросов и ответов, основанное на традиционной тройственности, опускаем, вплоть до решающего ответа Соловника]:

Когда начал ты ведь нунь выспрашивать,
 Когда начал нунь ты ведь доведывать,
 Как я тебе скажу нунь порбэскажу:
 Есть-то я з-за славна з-за синя моря,
 А есть-то молодой младой Соловников,

А есть-то я от матушки Натальюшки,
 А ведь батюшка не знаю я какой-то был.—
 Скочил тут Илья на резвы ноги,
 Здымает он за ручки за белы:
 «Ах ты молодой младой Соловников,
 Да ах же ты ведь сын мой любимыи!
 Как полно е нам биться ратисы,
 Лучше мы с тобой поедим, пошьем».
 Как сели тут оны, поели попили, покушали,
 Белыи лебёдушки порушали.
 Как тут-то Ильюшенка спать да лег,
 А спит он молодец, проклаждается,
 Над собой невзгодушки не ведает.
 Как этот молодой младой Соловников
 Как скоро сам с собой думу думает,
 Как скоро натянул он свой тўгой лук
 А кладывае стрелочку каленую,
 Как скоро он стрелил еще Илью в белўю грудь.
 Как тут еще Илье не к суду пришло,
 Как был тут у Ильи да злот крест,
 А злот крест он был три пуда есть.
 Как ото сна богатырь пробуждается,
 Сам на уличку он тут пометается,
 Как выскакал он в тонких белых чулочках без

чоботов

А в тонкий белыи рубашки сам без пояса,
 Хватил-то он Соловника ёго за желты кудри,
 Как бросил тут его он о сыру землю,
 Как выдернул ножищо он кияжалищо,
 Как тут рука в плечи не застояласи,
 Скоро он пластал ёму белўю грудь,
 Как вынимал сердечко тут со печенью,
 Рбзсок его на четыре на часточки
 А роскидал ёго по чистў полю.
 Только-то й Соловнику славы поют,
 А Ильина-та слава не минуется,
 Отныне-то век по веку поют его Ильюшенку
 (Гильф., I, 319—322).

Сказитель Антонов

В былинне «Добрыня и Алеша»:

[Добрыня женится на Настасье Микуличной и вслед за этим отпра-
 вляется «на чисто на полё» «исполяковать», наказав жене ждать его три
 года, после чего она вольна выйти замуж, только не за «брата за кресто-
 ного», Олёшу Поповица. Добрыня побивает «сорок тысячей» силы по-
 ганой и ее предводителя— «богатыря престрашного». По прошествии
 трех лет Владимир сватает Настасью Микуличну за Олёшу Поповича.

Смущенная заявлением Владимира, что он видел Добрыню «на чистом поле» убитым, Настасья Микулична дает согласие. Тем временем к Добрыне приезжает «король земли Бухарский» и вызывает его на бой. Богатыри безуспешно съезжаются «на копья» и «на палицы»]

Третий раз они как тут посьехались.

Оба выщали они со добрых коней,

Стали оны собой таскаться,

Под нима земля как подгибатися.

Разгорелся Добрыня Микитиниц

Свои серддом он тут богатырским,

А фатил короля за желты кудри,

Кинул короля ён на сыру землю,

Сел королю на белы груди,

Заздынул ён Добрыня саблю вострую,

Во плечи рука тут застоялесе.

Стал ён Добрынюшка выспрашивать,

Стал ён богатыря выведывать:

«Ты скажись, скажись, богатырь, со коёй земли,

Как тебя богатырь именем зовут,

Как звеличают по отечеству?»

Говорит король ни с упадкою:

— Ах седатый пёс ты седá брада!

Кабы я как был на твоих грудях,

И не спрашивал бы ни роду ни племени.

А не имени тебе бы ни отчества;

Иластал те груди ведь я белыи,

Вынимал бы сердце со-о печенью.—

Заздынул Добрыня ручку правую,

Поддынул Добрыня саблю вострую

А хотел ён отсечь буйну голову,

Во плечи рука тут застоялесе.

Стал ён Добрынюшка выспрашивать,

Стал ён Добрынюшка выведывать:

«А скажись, молодец ты богатырь нын:

Со коёй земли ты, со коёй орды,

Как молодца именем зовут?»

Говорит король таково слово:

— Я есть ведь богатырь Золотой Орды,

И король земли я есть Бухарский.

А взимал Добрыня за белы руки,

Отдымал Добрыня от сырой земли,

Поставил Добрыня на резвы ноги,

Говорит Добрыня таково слово:

«А садись-ко богатырь на добра коня,

Поезжай-ко богатырь во свою землю,

Во свою землю да Золоту Орду.

Подарю тебе колечко подзолбченое,
 А свези-тко топерь да своей матушки,
 Дорогой свези топеричу подарочок,
 А еще свези ты челом-битьице».

Это сел тут король земли Бухарский,
 А поехал король-тот во свою землю.
 А поехал Добрыня во белы шатры,
 А лёг-то спать как Добрынюшка
 А при тихих при латах богатырских,
 А поехал король, тут придумался:
 — А честь хвала мне молодецкая
 А съехать мне-ка во свою землю,
 Во славную мою Золоту Орду,
 Свести матушке своей мне низкой поклон,
 Дорогие свести мне-ка подарочки;
 Станут люди все мне смеяться,
 Будут звать меня как заугольным,
 Будут звать меня как беззаконным. —

Поворот держал богатырь со дороженки,
 Приезжает богатырь ко белу шатру,
 Зазднунул богатырь саблю вострую,
 Он ударил Добрыню по белой шеи.
 Вострая сабля не забрала,
 Прокатилась она со белой шеи,
 Докатилась она до резвых ног.
 Тут Добрыня испужался есть,
 От крепкого сну он пробуждается.
 Возстал ён Добрыня на резвы ноги,
 Взял короля ён за желты кудри,
 А здымал короля да от земли сырой,
 Кинул короля о сыру землю,
 Придал королю смерть-ту скорую,
 «От кого ты чадо ты зачат было,
 От кого ты чадо весть посеяно,
 От того ты чадо нын кончайся-тко!»

(Гильф., I, 496—498).

[далее в былине изображен «почестной пир» у Владимира — свадьба Настасьи Микуличной с Олёшей. Уведомленный голубем, Добрыня спешит в Киев, переодевается «во платья каличьи» и с гуслиями является на свадьбу. Настасья узнает мужа по перстню, опущенному им в чару зелена вина. Добрыня горько упрекает Владимира, а Олёше придает «смерть-ту скорую»].

Как и в былинах, контаминация текстов народной лирики далеко не всегда является механическим перенесением отдельных отрывков из одной песни в другую. Сплошь и рядом перенесение текста опирается на тематическое родство песен, кото-

рое делает самый процесс контаминации более органическим. Несмотря на то, что расхождения в бытовых деталях, системе выразительных средств, ритмической структуре заставляют признать эти песни вполне самостоятельными, тематические нити, связывающие их, оказываются достаточно прочными, чтобы сообщить контаминации известную закономерность. Любопытно, как отдельные фразеологические элементы могут преобразоваться в самостоятельные сюжетно-тематические построения. Приведем несколько песен о гибели мблудца (основная тема, которую отмечаем на полях вертикальной чертой). Мать, оплакивающая своего сына, сравнивается в некоторых песнях с ласточкой, увивающейся «вкруг тепла гнезда» (отмечено на полях фигурными скобками). Этот мотив в других песнях находит развитие: ласточек становится три (мать, сестра или отец и жена), скорбь близких подвергается оценке с точки зрения ее постоянства и длительности и, наконец, забывчивость жены выдвигается на первый план. Первоначальный фразеологический элемент песни — отрицательное сравнение — приобретает тематическую самостоятельность и получает композиционное оформление в виде одночленных, двучленных, трехчленных и даже четырехчленных построений.

Отрицательное сравнение:

Ах вы, горы, горы крутые!
Ничего вы, горы, не породили,¹
Что ни травушки, ни муравушки,
Ни лазоревых цветочков василечков...
Уж вы только породили, круты горы,
Бел горяч камень, велик добре...
Что на камышке растет ли част ракивов куст,
Что под кустичком лежал убит добрый молодец,
Разметав свои руки белые,
Растрепав свои кудри черные;
Из ребер его проросла трава,
Ясны его очи песком засыпались.
Что не ласточка, не касаточка
Вкруг тепла гнезда увивается,—
Увивается его матушка родимая:
«Ах, как я тебе, сын, говорила:
Не водись, мой сын, со бурлаками,
Что с бурлаками, со ярыгами,
Не ходи, мой сын, на царев кабак,
Ты не пей, мой сын, зелена вина:
Потерять тебе сын, буйну голову!»¹

¹ «Новое и полное собрание российских песен [Новикова]», ч. II. М., 1780, стр. 157; перепечатано у Соб., I, стр. 443.

Голова ль ты моя, головушка,
 Голова ль моя молодецкая,
 До чего тебе доплатится,
 По всему ли свету белому,
 По всему ли царству московскому...
 Что у нас было на святой Руси,
 На святой Руси, в каменной Москве,
 На Мясницкой славной улице,
 За Мясницкими за воротами,
 У кружала да государева,
 Как лежит убит добрый молодец,
 Он белым лицом ко сырой земле,
 Растрепав свои кудри черные,
 Разметав свои руки белые,
 Протянувши ноги скорые...
 Что не ласточка, не касаточка
 Вкруг тепла гнезда увивалася,
 Увивалася его матушка родная,
 Причитавши, сию речь промолвила:
 «Я давно, сын, тебе говорила:
 Не ходить было по чужим дворам,
 По чужим дворам, да к чужим женам...»¹

Превращение в самостоятельную тему с одночленным оформлением:

Уж ты, поле мое, поле чистое!
 Ничего, поле, не спородило,
 Спородило поле част ракивов куст.
 На кусту сидит млад сизой орел;
 Он держит в когтях черна ворона,
 Он бьет его, не бьет, все выпранияет:
 «Да и где ж ты, ворон, был, где полетывал?»—
 — «Я был и летал на диких степях,
 На диких степях, па Саратовских.
 Уж я видел там диво дивное:
 Под кустом лежит тело белое.
 Как никто к телу не приступится:
 Приступились к телу да три ласточки;
 Как первая ласточка — родная матушка,
 А вторая ласточка — молодая жена,
 А третья ласточка — сестрица родимая»².

¹ «Новое и полное собрание российских песен [Повикова]», ч. I, М., 1780, стр. 178; перепечатано у Соб., I, 443—444.

² «Воронежская беседа» на 1861 г., стр. 158; Соб., I, 447.

Двучленное развитие темы ласточек:

Ах вы, горы, горы Воробьевские!
Породили, горы, бел горюч камень...
Из-под камня речка текла быстрая;
Как на той на речке част ракитов куст;
На том на кусточке сидит сиз орел;
Во когтях он держит черна ворона.
Не бьет он, не мучит, все выспрашивал;
«Ты скажи, скажи мне, млад черной ворон!
Уж как где летал ты где полетывал?»
— «Летал во степях я во Саратовских;
Видел во степях я диво дивное:
Что лежит средь поля тело белое,
Лежит, лежит тело молодецкое.
Прилетали к телу да три пташечки;
Как первая пташка — то родная мать;
А вторая пташка — сестра милан;
А третья пташка — молода жена.
Уж как мать то плачет, — что река льется;
А сестра-то плачет, — что ручей бежит;
А жена-то плачет, — что роса падет;
Взойдет красно солнце росу высушит»¹.

Другой двучленный вариант (далее приводим не целые песни, а лишь строки, относящиеся к ласточкам):

Приискались ко телу, к телу три ласточки,
Три ласточки, три касатые:
Перва ласточка — родна матушка,
Друга ласточка — сестра родная,
Третья ласточка — молода жена.
Мать-то плакала до гробовой доски,
А сестра-то плакала до замужьнца,
А жена-то плакала как утренняя роса;
Как роса сошла, жена и плясать пошла².

Трехчленное развитие темы ласточек:

Прилетали к телу три ластушки:
Перва ластушка — родной батюшка,
Друга ластушка — родная матушка,
Третья ластушка — молода жена.

¹ «Русские народные песни, собранные и изданные... Дан. Кашиным», вып. I, М., 1833, № 17; Соб., I, 447—448.

² «Новгородский сборник», вып. III, стр. 8; Соб., I, 449.

Как отец плачет, — что река льется,
 Как мать-то плачет— что волна бьется,
 Молода жена плачет,— что роса падет,
 Что роса падет, роса утрення;
 Красно солнышко взопло,— роса высохла,
 Молода жена забывать стала,
 Забывать стала, за гульбой пошла¹.

Четырехчленное построение:

Прилетали к телу три ласточки.
 Как первая ластка, ластка — родная матушка,
 Как другая-то ластка, ластка — родная сестра.
 Как третья-то ластка, ластка — молодая жена.
 Родная-то матушка сидит, сидит у головушки,
 Родная-то сестрица сидит, сидит на белых грудях,
 Молода жена сидит, сидит на резвых ногах.
 Родная матушка плачет, плачет,— как река течет:
 Родна сестрица плачет, — как ручья весной бежат;
 Молода жена плачет, плачет — как роса падет.
 Родная матушка плачет, плачет до гробовой доски;
 Родна сестрица плачет, плачет до замужья;
 Молода жена плачет, плачет до мила дружка².

Нечто аналогичное описанному выше использованию образа трех ласточек мы находим в двух «разбойничьих» песнях, самостоятельно разрабатывающих олицетворение товарищей молодца по разбою — темной ночи, доброго коня и т. п.:

Не шуми, мати зеленая дубровушка,
 Не мешай мне, доброму молодцу, думу думать!
 Что завтра мне, доброму молодцу, в допрос идти,
 Перед грозного судью — самого царя.
 Еще станет государь-царь меня спрашивать:
 «Ты скажи, скажи, детинупка крестьянский сын,
 Уж как с кем ты воровал, с кем разбой держал,
 Еще много ли с тобой было товарищей?»—
 — Я скажу тебе, надежа православный царь,
 Все правду скажу тебе, всю истину.
 Что товарищей у меня было четверо:
 Еще первый мой товарищ — темная ночь;

¹ «Русские народные песни, собр. в Саратовской губ. А. Н. Мордовцевой и Н. И. Костомаровым». «Летописи рус. лит-ры и древности», изд. Н. Тихонравовым, т. IV, 1862, стр. 78; Соб., I, 452.

² «Материалы по этнографии русского населения Архангельской губ., собр. П. С. Ефименком». «Труды этнограф. отд. Об-ва люб. ест. антр. и этногр.», кн. V, вып. 2, М., 1878, стр. 131; Соб., I, 451.

А второй мой товарищ — булатный нож;
А как третий-то товарищ — то мой добрый конь;
А четвертый мой товарищ — то тугой лук;
Что рассыльщики мои — то калены стрелы.
Что возговорит надежа православный царь:
«Исполать тебе, детинушка крестьянский сын,
Что умел ты воровать, умел ответ держать!
Я за то тебя, детинушка, пожалую
Среди поля хоромами высокими —
Что двумя ли столбами с перекладивой!»¹

«Сиротка, ты, сироточка, сиротинушка горькая,
Сиротинушка ты горькая, горемычная!
Запой-ка ты, сиротка, с горя песенку!»
— «Хорошо вам, братцы, петь, — вы пообедали,
А я, сирота, лег не ужинавши,
Лег не ужинавши, встал не завтракавши!
У меня ли, у сироты, нет ни хлеба, ни соли,
Нет ни хлеба, ни соли, нет ни кислых щей;
Одна корочка-засушенка, и та летошняя!»—
— «Ты скажи, скажи, сирота, кто тебя воспроизвел?»—
— «Воспроиздела меня, сиротку, родна матушка;
Воспоила, воскормила меня Волга матушка;
Воспитала меня легка лодочка ветлянеенька;
Возлеяли меня няньки-мамки — волны быстрые;
Возростила меня чужа дальна сторона Астраханская;
Я со этой со сторонушки на разбой пошел».—
— «Ты скажи, скажи, сиротка: с кем разбой дер-
жал?»—

— «Не один я разбой держал, — с тремя товарищами:
Первый мой товарищ — ночь темная;
Другой мой товарищ — конь добра лошадь;
Третий мой товарищ — стально ружье!»²

Наиболее элементарным способом песенной контаминации является использование тождественной начальной части с дальнейшим самостоятельным тематическим развитием каждой песни:

¹ «Новое и полное собрание российских песен [Новикова], ч. I, М., 1780, стр. 147; Соб., VI, стр. 331—332.

² «Русские народные песни, собр. в Саратовской губ. А. Н. Мордочевой и Н. И. Костомаровым». «Летописи рус. литературы и древности», изд. Н. Тихонравовым, т. IV, М., 1862, стр. 76; Соб., VI, стр. 306—307.

Ах, кабы на цветы не морозы,
И зимой бы цветы расцветали;
Ох, кабы на меня не кручина,
Ни о чем-то бы я не тужила,
Не сидела бы я подпершия,
Не глядела бы я в чисто поле.
И я батюшке говорила,
И я свету своему доносила:
Не давай меня, батюшка, замуж,
Не давай, государь, за незаровню,
Не мечись на большое богатство,
Не гляди на высоки хоромы:
Не с хоромами жить,— с человеком,
Не с богатством жить мне,— с советом!
Я по сеним шла, я по новым шла,
Подняла шубушку соболиную,
Чтоб моя шубушка не прошумела,
Чтоб мои пуговицы не прозвякнули,—
Не услышал бы свекор батюшка,
Не сказал бы он своему сыну,
Своему сыну, моему мужу...¹

Ах, кабы на цветы не морозы,
И зимой бы цветы расцветали;
Ох, кабы на меня не кручина,
Ни о чем-то бы я не тужила,
Не сидела бы я подпершия,
Не глядела бы я в чисто поле.
И я батюшке говорила,
И я свету своему доносила:
Не давай меня, батюшка, замуж,
Не давай, государь, не за ровню,
Не мечись на большое богатство,
Не гляди на высоки хоромы:
Не с хоромами жить,— с человеком,
Не с богатством жить мне,— с советом!
Много цветного платья на грядке,
А неровня лежит на кровати;
Он велит разувать, раздевати.
Мне ж не хочется рук марати,
Золотых перстней поломати.
Уж как я за сапог, а он в щеку;
Уж как я за другой, он в другую.

¹ «Новое и полное собрание российских песен [Новикова], ч. I, М., 1780, стр. 197; Соб., III, стр. 13.

А меня, молодую, горе взяло,
Я канальей его называла:
Не тебе было мною владети,
А владеть было мной милу другу,
Я которого во девушках любила,
Золотым кольцом подарила!¹

В других случаях, наоборот, — контаминация дает материал для заключительной части песен, а их начало развивается независимо одна от другой:

Ой ты, конь лошадь добрая,
Не ходи ты, конь добра лошадь, на Дунай реку,
Ты не пей, конь добра лошадь, из ручья воды!
Из ручья красная девица умывалася,
Она белыми белилами белилася,
Она алыми румянами румянилася,
Она черными сурмилами сурмилася,
Во хрустальное чисто зеркальце смотрелася,
Красоте своей девичьей дивовалася:
Ты кому, моя красотушка, достанешься?
Досталась моя красотушка мужу старому,
Мужу старому, проклятому, ревнивому,
Ах, ревнивому мужу старому, брюзгливому...²

По синю морю корабль плывет;
На кораблике сидит молодец,
Сидит молодец с красной девушкой..
Парень девушку уговаривал:
За себя замуж подговаривал:
«Пойди, девушка, за меня замуж,
За удалого, добра молодца!
Не пойдешь, девка, за меня замуж.—
Сойди, девушка, с корабля долой!
Без того корабль тяжело плывет,
Тяжело плывет, он на дно встает...»
На корабль вода заливалася;
От того девка испугалася,
С корабля водой умывалася,
Полотенечком утиралася,
Что белилами она белилася,
А румянами румянилася,
В чисто зеркало смотрелася,
Красоте своей удивлялася:

¹ «Новейший и полный российский общенародный песенник», М., 1810, стр. 154; Соб., III, стр. 14.

² «Молодчик с молодкою на гулянье с песельниками, поющими новые песни», СПб., 1790; Соб., II, стр. 178.

Красота ль моя, девья красота!
Что кому, краса, ты достанешься?
Как тому ли вору-разбойнику,
Что разбойнику, мужу старому!¹

Возможно, разумеется, и более сложное контаминирование, когда заимствованные элементы подвергаются композиционному перераспределению, а источников оказывается не один, а два и даже больше:

Ах, далече-далече во чистом поле,
Еще того подале во раздолье,
Стояла тут белая береза,
Тонешенька, белешенька, кудревата.
Под тою ли под белою под березой,
Не сиз голубь с голубушкою воркует, —
Девнца с молодцом речь говорила:
«Живем-то мы с тобой, друг, не тепере,
Мы друг другу всей тайности не открыли,
Мы друг другу всей ласки не сказали.
Ах, всем ты мне, мой милый друг, по мысли,
По моему девичьему по обычью,
И ростом, друг, дородством и пригожеством;
Одним ты мне, душа моя, не по нраву,
Что ходишь на Петровское кружало,
Ты пьешь ли зелено вино допьяна,
А пиво крепкое до упада.
— «Не с радости пьет молодец, — с печали,
С великия сердечныя кручины,
Что сказана мне, молодцу, царска служба,
Показана широкая дорожка
Ко славному ко городу Петербургу.
Расстанусь я с отцом, мой друг и с матерью,
Расстанусь я со всем ли родом-племенем,
Расстануся на веки и с тобой, мой друг...
Такого ли мне горя не избыти,
И знать-то мне в Москве уже не быти!»²

Туманно красное солнышко, туманно,
Что в тумане красного солнышка не видно.
Кручинна красная девица, печальна;
Никто ея кручинушки не знает,

¹ Этнографические очерки южной Сибири», Ст. Гуляева, «Библиока для чтения», 1848, т. ХС, № 7 и 8; Соб., II, стр. 179.

² «Новое и полное собрание российских песен [Новикова], ч. III, М., 1780, стр. 109; Соб., IV, 70—71.

Ни батюшка, ни матушка родные,
Ни белая голубушка сестрица.
Печальная душа красна девица, печальна,
Не можешь ты злу горю пособити,
Не можешь ты мила друга забыть,
Ни денною порою, ни ночью,
Ни утренней зарею, ни вечерней.
В тоске своей возговорит девица:
«Я в те поры мила друга забуду,
Когда подломятся мои скорые ноги,
Когда опустятся мои белые руки,
Засыплются глаза мои песками
Закроются белы груди досками!»¹

Не пой, не пой мой младенький соловейко.
Во моем ли во зеленом во садочке,
Не давай тоски — кручинушки моему сердцу?
Уж и так мое сердечушко надселося,
Надселося ретивое, надорвалось.

Туманно красно солнышко, туманно;
Что в тумане красного солнышка не видно.
Печальна душа красная девица;
Не может она кручины утолити,
Не может она мила друга позабыти,
Ни денною порою, ни ночью,
Ни утренней зарею, ни вечерней.
Любя, меня сердечный друг покинул,
Покинул он меня, душа моя, не надолго,
На малое на время — на недельку,
С недельки он, душа моя, на годочек,
С годочка он, душа моя, бросил вовсе.
Авось-либо сердечный друг приедет,
Авось-либо душа моя не забудет...
Как можно мне свое сердце утолити,
Как можно мне мила друга позабыти?
Хорош, пригож сердечный друг уродился.
Что всем ты мне, душа моя, по мысли,
По моему девичьему по обычью,
И ростом, и дородством, и пригожеством.
Одним ты мне, душа моя, не по нраву, —
Что ходишь на Петровское кружало,
Что пьешь ты зелело вино допьяна,
А пиво пьяное до упаду².

¹ Там же, ч. I, М., 1780, стр. 184; Соб., V, стр. 42.

² Там же, ч. II, М., 1780, стр. 165; Соб., IV, стр. 71—72.

В плясовых песнях контаминация текстов имеет не менее широкое распространение. Это и не удивительно, так как типы плясовой народно-песенной ритмики вообще немногочисленны, а однородная ритмическая структура, конечно, служит для контаминации немалым облегчением.

Н а ч а л ь н а я к о н т а м и н а ц и я :

Одна горка высоко, а другая низко;
Один милый далеко, а другой-то близко.
Уж я дальнего милого в люди подарю;
А я ближнего милого сама расцелую.
У дальнего милого — кони да коровы,
А у ближнего милого — черные есть брови;
У того у далекого — все пустые ласки,
У сего у ближненького — черненькие глазки;
У того у далекого — все пустые бочки,
У сего у ближненького — аленькие щечки¹.

Одна гора высоко, а другая низко;
Один милый далеко, а другой-то близко.
Уж я дальнего милого людям подарю;
Уж я ближнего своего сама поцелую.
Ко мне миленький подходит,
Крепко ручку мне-ка сжал.
Я руки не отнимала.
Откуль взялся в лице жар.
Вышла в сени простудиться,
Чтобы жар с лица прошел.
И не знала, что случится;
Что он сделал надо мной?²

К о н т а м и н а ц и я с к о м п о з и ц и о н н ы м п е - р е м е щ е н и е м :

Ты, молодка молода,
Хорошая, пригожа,
Поди замуж за меня,
За старого старика,
За седую бороду,
За плешиву голову!
— «Не заставишь ли толочь?
Не заставишь ли молоть?»—

¹ «Олонецкие губ. ведомости», 1868, № 27; Соб., IV, стр. 25.

² «Народные песни, собр. в Новгородской губернии Ф. Студитским», СПб., 1874, стр. 75; Соб., IV, стр. 25—26.

— Сам толку, сам мелю,
Еще щи-кашу варю,
Кашеварничаю,
Пивоварничаю.
Посажу свою жену
На кроватку тесову,
На перинку пухову.
Ты сиди, моя жена,
Сиди, барыня-душа!¹

Сам толку, сам мелю,
Сам и по воду хожу,
Сам щи-кашу варю,
Кашеварничаю,
Пивоварничаю.
Сажу милую жену
На перину пухову.
Ты сиди, моя жена,
Всегда весела,
Всегда радостна!
Уж ты шей-вышивай
Широкие рукава,
Широки, долги —
В три полотвица,
Чтобы было куда класть
Небылые словеса,
Небылые, несталые,
Неочестливые!²

Остается добавить, что и в новейших народно-песенных жанрах контаминирование текстов играет весьма значительную роль. Так, начальная контаминация создает технические предпосылки для образования частушечных циклов, объединенных общностью первого стиха. Сюда относятся многочисленные частушки, начинающиеся словами «Я на бочке сижу» и, особенно, обширный цикл, разросшийся вокруг знаменитого «Яблочка». При этом можно нередко наблюдать, как круг источников контаминации выходит за пределы своего жанра, а иногда даже и за пределы фольклора. Так, в частушке


В мраке улиц ночью жутко.
Эх, мильтоша! Где же ты?
Шел по улице малютка,
А остался без пальты...³

¹ «Святочные песни, игры и гадания Казанской губ.» Ал. Можаровского, Казань, 1873, стр. 79; Соб., III, стр. 466.

² «Вологодский сборник», т. IV, стр. 358; Соб., III, стр. 467—468.

³ Из неопубликованного собрания А. Г. Руднева.

третий стих, несомненно, составляет не литературную цитату из Плещеева, как мы квалифицировали бы эту вставку в произведении искусственной литературы, а обычную для фольклора контаминацию текстов, использовавшую по каким-то случайным обстоятельствам стихотворный отрывок ненародного происхождения.



Глава IV

АКЦЕНТОЛОГИЧЕСКИЕ РЕЗУЛЬТАТЫ МИГРАЦИИ. «МИГРАЦИОННАЯ» ПОЭТИКА. РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЯВЛЕНИЙ МИГРАЦИИ И ИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ. ПРОБЛЕМА ПЕРВЕНСТВА НАПЕВОВ И ТЕКСТОВ

С точки зрения народно-поэтической акцентологии миграция напевов и текстов влечет за собой весьма примечательные последствия. Даже при условии жанровой однородности и родственном характере мелодии и темпа песен естественно, что согласование напева и текста, возникших независимо друг от друга, не является вполне органическим и принимает более или менее искусственные, а подчас даже и насильственные формы. Мелодия плясовых песен, ритмически координированная с конкретным танцевальным движением и потому характеризующаяся четкой тактовой пульсацией, обладает особой ритмической неподатливостью, и ее сочетание с новым текстом оказывается для последнего максимально стеснительным. В этом случае вступает в силу простейший и наиболее распространенный способ согласования вновь сочетаемых напевов и текстов, который заключается в видоизменении и деформации акцентной структуры текста. Певец бесхитростно переносит ударения в слове с одного слога на другой, а в результате подобного примитивного согласования и возникают те акцентологические нелепости «грушаю», «перинаю» (вм. «грушею», «периню»), о которых в свое время возникла переписка между В. И. Чернышевым и Ф. Е. Коршем. Корш дал Чернышеву более или менее правильное разъяснение его недоумений: «Перенос напева из одной песни, трохайческого склада, на другую, тоническую, но не стопную мы встречаем отчасти и в сообщаемой Вами нижегородской песне, которая любопытна еще и тем, что она, именно вследствие этого частичного переноса,

представляет редкое соединение старинного склада, доведенного впрочем уже до стопности, как и во многих песнях, напр. олонечких и архангельских, со складом новым, — можно сказать, бесстыдно силлабическим»¹.

В этом толковании, правильно отмечающем факт миграции (или, по терминологии автора, «переноса») напевов как первопричины акцентных искажений, является неубедительным лишь понимание деформации ритма в качестве перехода к силлабическому складу. Силлабизм, т. е. слоговое равенство стихов, не возникает из смещения ударений, а для нас важно оберегать это понятие от путаницы ввиду широкого распространения силлабики. Между тем в устах Ф. Е. Корша термин «силлабический стих» едва ли не имеет исключительно «ругательное» значение, лишенное реального теоретического содержания: «Пробегаю приведенные выше образчики слоговых стихов, читатель, может быть, спрашивал себя не раз: «Да что же это за особое стихосложение? Просто, человек хотел сложить правильный стих, да поленился или не сумел». Такое объяснение очень близко к истине, чтобы не сказать: есть сама истина»².

Слоговые расхождения текста с новой для него, готовой мелодией разрешаются обычно в плане дробления или укрупнения тех нот напева, на которые падает слоговое несоответствие. Это служит источником нарастания разнообразия народной музыкальной ритмики по сравнению с первоначальными синкретическими формами, но структуры текста в собственном смысле не затрагивает.

Все сказанное выше касается в первую очередь простейшего случая миграции напевов и текстов п л я с о в ы х песен, обладающих наибольшей определенностью словесной и музыкальной ритмики. При условии общего сходства основного и производного ритма песен, миграция может выразиться здесь лишь в виде отдельных акцентологических эксцессов или даже вовсе обойтись без них. Однако при переложении на плясовую напев п р о т я ж н о й песни, лишенной не только структурной симметрии, но и тактовой однородности, искажение ударений приобретает массовый характер, так как оно находится в прямой зависимости от радикальной трансформации речевого ритма инородным напевом. Образец подобного перенесения мы наблюдали выше в анализированной нами ритмике песни

¹ Ф. Е. Корш об ударениях в русских песнях и стихах [письмо В. И. Чернышеву от 20 ноября 1901 г.]. В кн.: «Материалы для изучения говоров и быта Мещовского уезда. Сообщил В. Чернышев» (Сб. Отдел. рус. яз. и слов. Акад. Наук, т. LXX, № 7), СПб., 1901, стр. 206—213.

² Ф. К о р ш. Введение в науку о славянском стихосложении. В кн.: «Статьи по славяноведению», под ред. В. И. Ламанского, вып. II, СПб., 1906, стр. 370.

«Ходила младешенька» из собрания Прача. Надо полагать, что подобные случаи имели место гораздо чаще, чем можно установить сейчас, так как сохранение текстом отпечатка первоначального ритма принадлежит, разумеется, к разряду исключительных счастливых стечений обстоятельств, постоянно которых было бы неблагоразумно доверяться. Несомненно лишь, что старинные песни, прожив долгий век и подвергаясь длительной, а иногда и многократной миграции, накопили особенно много акцентных искажений. В этом отношении прав Потебня, который отметил:

«Независимость ритмических ударений от грамматических (напр. *кблодѣзь*) чаще встречается в старинных песнях, чем в новых»¹.

Таковы прямые акцентологические последствия миграции народно-песенных напевов и текстов. К ним необходимо присоединить и некоторые весьма важные явления, так сказать, «рефлекторного» порядка. Длительная практика миграции с описанными выше приемами ее технического осуществления вырабатывает у народных певцов сознание неограниченной свободы в постановке ударений песенного текста, которая и находит применение в их собственном творчестве. Слагая новую песню, или, как это чаще бывает, прилаживая новый текст к старому напеву, они уже знают, что согласование текста с напевом не требует кропотливых тонкостей, ибо словесные ударения исправно гнутся при помощи мелодии. В новое время по словам Срезневского «сделались возможными такие народные песни, которые отличаются от обыкновенной разговорной речи только музыкальным напевом и в которых выражения по своей форме так мало зависят даже от напева, что одну и ту же песню можно прилаживать к напеву и так и иначе, и вставляя слова и выпуская, и меняя их порядок»².

Аналогичные факты отмечал Ф. Е. Корш на материале античной и восточной метрики: «Чем чаще новые тексты прилаживаются к старым мелодиям, тем легче стоическое стихосложение вырождается в стихосложение слоговое. Таким путем мало-помалу слагается взгляд на мелодию, как на корректив к тем или другим недостаткам в строении стиха, а естественным следствием надежды на данную в мелодии схему бывает постоянно увеличивающаяся небрежность в словесном выражении ритма»³.

«... в османских песнях напев иногда совсем не соответствует стихотворному размеру. Это зависит от переноса напевов,

¹ «Рус. филолог. вестник», Варшава, 1884, т. XI, № 1, стр. 23.

² И. Срезневский. Мысли об истории русского языка. СПб., 1850, стр. 108—109.

³ Ф. Корш. Значение темпа в греческой ритмике. «Филолог. обозрение», М., 1893, т. IV, кн. 2, стр. 163, прим.

отчасти персидских, с одной песни на другую, да еще с музыкальными вычурами и с прибавками нейдущих к делу слов, что, конечно, способствует не только порче стихов, а и притуплению ритмического чутья певцов и самих слагателей песен»¹.

Так появляются народные песни, которые не в порядке миграции, а с самого своего возникновения несут в себе искажения словесных ударений, и эти искажения постепенно входят в систему народной поэтики, закрепляясь как допустимые и позволительные. Этому содействует и существующая в народном языке традиция пользования так называемыми «акцентными дублетами», происхождение которых не связано с миграцией напевов и текстов. Кстати сказать, в сохранившихся записях народных песен по большей части бывает затруднительно определить, вызваны ли те или иные акцентные искажения непосредственно миграцией, или порожденным ею небрежным отношением народных певцов к соответствию между ударениями текста и акцентной структурой напева. Это, впрочем, и не особенно существенно, поскольку обе намеченные возможности представляют явления одного и того же порядка и оказываются генетически и функционально тождественными.

Как бы то ни было «средний период» русского народно-поэтического творчества, длительность которого, вероятно, измерялась многими столетиями, характеризуется все возрастающей свободой в средствах согласования динамических элементов песенного текста и мелодии. Но от допущения акцентных искажений как своеобразной «поэтической вольности» до признания их самостоятельным выразительным средством народно-песенного искусства — только один шаг. Эту новую песенную технику А. В. Финагин описывал (несколько преувеличивая ее всеобщность) следующим образом:

«... песня сплошь и рядом не считается с установленными фонетическими видами слов. Если певцу потребуется, то он дважды, трижды повторяет одно и то же слово в различных акцентуальных его ракурсах, или, наоборот, оборвет его на полуслове, сделает музыкальную вставку, или добавит «ах, ой, да» и прочие элементы, не связанные якобы с текстом»².

Игра открытым, подчеркнутым, можно сказать, вызывающим смещением ударений находит своих любителей и сторонников и постепенно легализируется народно-поэтической традицией. Возникают стихи, в которых как бы каталогизируются

¹ Ф. К о р ш. Древнейший народный стих турецких племен. «Записки Восточн. отдел. Рус. археол. об-ва», т. XIX, вып. II—III, СПб., 1909, стр. 153.

² А. В. Ф и н а г и н. Русская народная песня. Изд. «Academia», Пг., 1923, стр. 16.

акцентные возможности того или иного слова, доступные народному певцу:

Разнесли мысли по чистым полям,
По зелёным, по зелёным зелёным лугам¹.

Эти песенные элементы изредка проникают даже в былинку:

А уехал тут Добрыня *далече далече* во чисто
поле
(Гильф., I, 58).

Есть во далецём-далецём да на украины,
Есть во *хорошем-хорошом* да во Черни в городи
(Григ., III, 433).

Появляются целые песни, сопоставляющие в парных стихах противоположные формы акцентуации:

Меж-двух польцоф, меж-двух польцоф
меж двух польцоф яблонца (2).
Под яблонью, под яблонью,
под яблонью садовью (2),
под грушаю, под грушаю,
под грушаю зилёною (2)
сидид-дефка, сидид-дефка,
сидид-дефка как ягátка (2),
набелена, набелена,
набелена, насурмена (2).
Рвала светы, рвала светы,
рвала светы сарывала (2),
вила венки, вила венки,
вила венки в городáми (2)² и т. д.

Совершенно очевидно, что изложенные выше акцентологические наблюдения характеризуют последовательные этапы развития русской народной песни. Но эти этапы едва ли поддаются четкому хронологическому разграничению. Эпоха изначального синкретизма, с одной стороны, и миграции напевов и текстов — с другой, хотя и относятся как бы к двум разным песенным поколениям, но не просто сменяют одна другую, а в течение долгого времени, повидимому, мирно уживаются друг с другом. Между допущением акцентных искажений и любованием ими также нет подлинного хронологического барьера, хотя

¹ Цит. по Собр. соч. А. П. Г р и г о р ь е в а под ред. В. Ф. Саводника, вып. 14, М., 1915, стр. 11.

² «Материалы для изучения говоров и быта Мещовского уезда. Сообщил В. Чернышев». (Сб. Отдел. рус. яз. и слов. Акад. наук, т. LXX, № 7), СПб., 1901, стр. 203—204.

первое, конечно, возникло значительно раньше второго. В намеченной нами последовательности явлений правильнее видеть не столько хронологические этапы, поддающиеся отчетливой демаркации, сколько общее направление эволюции русского народно-поэтического искусства.

Переходя к теоретической оценке рассмотренных нами фактов, следует в первую очередь задать себе вопрос: как велико распространение, а соответственно этому и значимость миграции в лирико-эпическом творчестве русского народа? Если бы даже мы обладали только пометками песенников об исполнении данного текста на голос или на мотив другой песни, то и этого было бы достаточно, чтобы оценить миграцию напевов и текстов как явление первостепенной важности. Миграция, очевидно, возникла очень давно, и во многих случаях она, вне всякого сомнения, была многократной или многостепенной, хотя песенные записи, возникшие в широких масштабах лишь со второй половины XVIII в., не могли этого зарегистрировать.

Для эпического жанра смена напевов являлась своего рода общим техническим условием: напев былины, как правило, крепко сказителю, а не тексту. Некоторая преемственность напевов, разумеется, имела место при формировании навыков молодого сказителя под эгидой старшего мастера. Но былины, «понятые» им в пору художественной зрелости, чаще всего перелагались на привычный для него напев и оснащались усвоенными и излюбленными им приемами эпического сказывания.

Миграция песенных текстов и напевов представляет собой явление более сложное и многообразное, но не менее значительное. Одна из движущих сил заключалась между прочим в постепенном снижении популярности протяжной песни, которая уступала свои позиции под давлением растущего интереса к плясовому жанру. При этом очень часто протяжная песня не исчезала вовсе, а лишь несколько перерабатывалась, подвергаясь сокращениям и приспособлениям к новому танцевальному, схематически правильному напеву. Плясовая песня с течением времени теряет свою исключительно прикладную функцию сопровождения танца и причащается выразить разнообразнейшие мысли и чувства, до серьезных лирических переживаний включительно. Так возникают новейшие «страдания» и частушки, бесспорно связанные своим генезисом с плясовой песнью. Их техническая основа включает как миграцию в собственном смысле слова, так и ее побочные, или рефлекторные, разновидности, проявляющие себя в незамысловатом прилаживании новых текстов к старым напевам. Это сложение «новых погуодок на старый лад», даже в тех случаях, когда оно не сопряжено с прямым перенесением текстов и напевов, пол-

ностью базируется на «миграционной» технике, в частности на акцентологических эксцессах, которые были описаны выше.

Наряду с этими крупными перемещениями текстов и напевов, в жизни народной песни делает свое дело и гораздо менее заметное, но едва ли не еще более распространенное и достаточно давнишнее явление «малой миграции», которое заключается в перенесении не целых законченных текстов, а отрывков — больших и малых. Некоторые материалы по контаминации текстов изложены нами выше. Очень часто она обуславливается сходством или тождеством напевов контаминируемых песен, которое облегчает перенесение отрывка текста, а нередко и подсказывает его, когда память певца готова изменить ему. Контаминация служит простейшим и чрезвычайно важным средством подновления песни, отдельные детали которой утратили свою актуальность или перестали быть понятными. При этом не лишнее отметить, что даже когда контаминация и происходит на основе тождественного напева, облегчающего сочетание инородных текстов, то самым единством напева, которое сближает эти тексты, документируется факт миграции напева, предваривший перенесение постороннего отрывка текста. Поистине грандиозное распространение явлений контаминации в народной песне нового времени общеизвестно. Удаляясь в глубь веков, мы, вероятно, не могли бы констатировать такой ее универсальности в старое время. И все же контаминация, несомненно, обладает очень большой давностью, и ее распространение было весьма широким.

Рассмотрев в практическом аспекте совокупность явлений миграции и народно-песенных напевов и текстов, как «большой» (собственно миграция), так и «малой» (контаминация), вместе с рефлекторным образованием особой «миграционной» песенной техники, а также специфическим и провинциальным характером песенного творчества русского народа, мы можем теперь приступить к принципиальному обсуждению вопроса о взаимоотношении напевов и текстов, с которым все эти явления, очевидно, имеют самую непосредственную связь.

Музыкальные теории народного стиха проявили себя в нашем литературоведении и этнографии не только в форме навязывания народным песням и былинам тактовых схем западноевропейской музыки, но также (и в особенности за последнее время) в виде общих декларативных заявлений о приоритете музыкальной ритмики песен над их словесно-ритмической организацией, которая вне напева якобы не существует. Этот взгляд получил настолько широкое распространение, что ему (хотя и с видимой неохотой) отдали дань даже такие теоретики стихосложения, как В. М. Жирмунский, Л. И. Тимофеев,

которые вполне критически оценивают перегибы «музыкального уклona» в стиховедении. Так, справедливо отрицая научную обоснованность музыкальных теорий л и т е р а т у р н о г о стиха, Л. И. Тимофеев пишет:

«... при изучении стиха понятие музыкальности не должно играть никакой роли. Другое дело вопрос о песенности его, о превращении стиха в песню, о внедрении в стих культуры песни и т. д., но его никак нельзя смешивать с пресловутой музыкальностью. Но при анализе русского народного или античного стиха вопрос о музыкальности имеет совершенно другой смысл и другое значение. Там мы имеем дело не с музыкальностью в порядке метафоры или аналогии, а с действительной музыкой, с реальным напевом, являющимся структурным элементом стиха»¹.

«В песне слово получает и два ударения: «сударьня» или растягивается, теряя уже конкретные очертания слова «Что же, ты, лучинушка, не я-а-а-сно горишь», наконец, разрывается зачастую музыкальной паузой на две части, из которых каждая обладает самостоятельным ударением, что в речи вообще невозможно»².

И далее: «... в стихе музыкально-повествовательного типа, каким является русский народный стих, мы имеем дело с совершенно иной, принципиально отличной по своему строению системой стихосложения, сравнительно с литературным — читаемым и произносимым (а не напевным) стихом. В силу этого и характер его ритма принципиально иной»³.

Основным аргументом как для этих заявлений Л. И. Тимофеева, так и для всех современных защитников ритмического первенства народно-песенного напева над текстом является неравноценность записей, базирующихся на песенном исполнении или говорной передаче одних и тех же текстов. Еще А. Ф. Гильфердингом было отмечено (и все последующие этнографы это только подтверждают), что «сказывание» текста песни или былины, более удобное для записывающего, искажает до неузнаваемости и даже полностью уничтожает их ритмику. Из этого делается вывод, что народно-песенные ритмы вне напева не существуют и, таким образом, структура народного стиха определена только в плане музыкальной ритмики.

Эти выводы, несомненно, являются чересчур поспешными, и приведенная аргументация не отвечает требованиям науки. Для обоснованности подобного доказательства первенства напевов было бы необходимо проделать и обратный опыт, заставив

¹ Л. И. Тимофеев. Теория стиха. М., 1939, стр. 94.

² Там же, стр. 100.

³ Там же, стр. 102.

певца или сказителя исполнить мелодию без слов. Осталась ли бы мелодия при таких обстоятельствах неискаженной? Можно ручаться, что ее разрушение оказалось бы еще более разительным, чем для текста, ибо народные певцы не проходят школы вокализмов, тренирующей на отвлечении музыкальной мелодии от слова. Но тогда, по той же системе, мы имели бы параллельный вывод о прямой зависимости напева от словесного текста и, доводя дело до конца, пришли бы к формулировке, что динамическая структура народно-песенной мелодии покоится на словесно-ритмических основаниях. Этот вывод был бы столь же ошибочным как и первый. Впрочем, о таком опыте можно толковать лишь в отвлеченно-теоретическом плане. Для народного певца или сказителя не только т е х н и ч е с к и н е в о з м о ж н о исполнить песню, выбросив из нее слова, но даже склонить его на подобный эксперимент не удалось бы никакими средствами. Он может понять, что собиратель интересуется с о д е р ж а н и е м словесного текста, и постарается удовлетворить нетерпеливое любопытство этнографа с о к р а щ е н н ы м п е р е с к а з о м, избавляющим от длиннот напевного исполнения. Но мелодия без слов с его точки зрения была бы совершенной бессмыслицей, а заставить человека делать то, чего он не понимает и даже осуждает,— задача в достаточной мере неблагодарная. Только такой смысл и имеют видоизменения песенного текста при пословесной передаче. Идя навстречу собирателю, певец или сказитель заменяет подлинный текст п е р е с к а з о м, а в пересказе (в данном случае — как и во всяком другом) первоначальный ритм исчезает. Певцу трудно поступить иначе не только потому, что такая замена соответствует его пониманию требований этнографа, но также и потому, что напев имеет для текста немаловажное мнемоническое значение, не связанное с вопросом о первенстве. Отнимая у певца напев, мы лишаем его память необходимой опоры. Так суфлер оперного театра помогает солисту припоминать слова его арии, а вместе с ними и ее мелодию. Но это еще не значит, что либретто превалирует в музыкальном сознании артиста. Мелодию он припоминает уже без помощи суфлера благодаря сложившейся в его памяти тесной ассоциации между словом и напевом. Нечто аналогичное мы находим в механизме запоминания музыкального произведения любителем, не обладающим профессиональной свободой в чтении нотного текста «с листа». Произведение, твердо заученное по с в о и м нотам, он будет играть по другому, незнакомому изданию с запинками и даже ошибками только в силу нарушения зрительной ассоциации усвоенных им моторных реакций с определенно расположенным нотным текстом. Однако выводы, которые из этого можно извлечь, не выходят за пределы техники человеческой памяти.

Мнемоническое значение напева народной песни правильно учитывалось А. А. Потебней:

«Когда Ст. Верковичь спросил у некоей Дафины из Сереза, от которой он записал около 270 песен, как ей приходит все это в голову, она отвечала, что находит песни только по напевам, т. е. сначала вспоминает напев, слышанный еще в молодости, а тот час вслед за тем и самую песню (Веркович, Нар. п. Макед. Бугары, I, XVI). Т. о. напев по отношению к тексту есть не только нечто более общее, но и — о с т а в л я ю щ е е с л е д ы, легче восстанавливаемые памятью» [подчеркнуто нами. — М. III.].

Оспаривая мнение Aigner'a (Ungarische Volksdichtungen, Pest, 1873, XIX), Потебня продолжает:

«То, что «в народной песни мелодия предшествует тексту и ведет его за собою (а не рождается вместе с ним)» принятое за общее положение, так же невероятно, как то, что в языке членораздельные звуки влекут за собою значение»¹.

Значение напева для запоминания песни отмечалось и некоторыми музыкантами:

«Природа музыкального стиха в русской народной поэзии заключается в симметрии, облегчающей восприятие памятью содержания. Высота, сила и продолжительность звука, соответствующие тексту, способствуют его запоминанию»².

«Напев былины, как и всякой другой песни, является не только не лишним, но и весьма ценным подспорьем для удержания в памяти словесного запаса былины, достигающего иной раз не одной тысячи стихов... вполне справедливо и очень важно установившееся правило для точной записи песен — записывать их непременно во время пения, как тексты, так и напев, со всеми вставками и повторениями, так как давно замечено, что когда певец начинает передавать песню говорком, то он невольно вносит изменения в тексте, влекущие за собою искажения стиха: он не считает нужным при этом выдерживать повторения слов, стихов и оборотов, опускает те слова, которые не связаны тесно со смыслом, а нужны только для уравнения ритма при пении, особенно односложные слова: и, да, ли, то, уж, что, как, ведь и т. п. Наблюдались даже случаи, что певец, пересказывая песню, путается и может потерять

¹ А. А. П о т е б н я. [Рец. на] Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким. В кн.: «Отчет о 22-м присуждении наград гр. Уварова», прилож. к XXXVII тому «Записок Акад. Наук», № 4, СПб., 1880, прим. на стр. 105—106.

² А. Л. М а с л о в. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад. В кн.: «Труды Муз.-этнограф. к-сии...», т. II, М., 1911, стр. 311.

связь, пропустить целый ряд стихов, а когда начинает петь, то легко их вспоминает»¹.

Наблюдения Гильфердинга привели фольклористов-собираателей к бесспорным практическим заключениям. Только записью с напевного исполнения можно застраховать себя от пересказа и связанных с ним искажений текста. Но теоретическое объяснение этого обстоятельства основано на недоразумении, и первенство напева над текстом из него никак не вытекает.

Впрочем, и помимо этих соображений, введение признаков музыкального ритма в определение русского народного (как и всякого другого) стихосложения представляется в принципе чрезвычайно сомнительным. Включение в число определителей стиховой системы элементов, внеположных данному языку, лишало бы теорию стиха лингвистической базы — единственного прочного основания, на котором может быть построено научное стиховедение.

«Структурное единство стиха образуется ритмом. Однако не следует думать, что стиховой ритм есть нечто независимое, постороннее структуре данного языка. Никаких новых по сравнению с языком, независимых элементов он не содержит. Ритм стиха есть лишь принцип систематизации тех самых элементов, которые уже содержатся в структуре данного языка». В соответствии с этим «система стихосложения представляет собой тождество принципа фонетической систематизации речи определенного языка определенной эпохи»².

Поскольку современный русский язык, как «литературный», так и «народный», не обладает рационально-различимыми соотношениями долготы и краткости слогов, то эти соотношения не могут включаться в определение народного стиха. Различия слоговой длительности привносятся в народную песню и былинку их музыкальным напевом и остаются его принадлежностью. Расширительное толкование стихосложения русского фольклора как системы «музыкально-ритмической» можно понять лишь как растерянность теоретика перед неуловимостью признаков народного стиха. Однако если допустить, что народно-песенные тексты сами по себе не обладают никакими признаками ритмической упорядоченности, то и «заимствование» ее у музыки не превратит прозу народных песен в стихи. Еще в начале 80-х годов XIX в. музыкант Фаминцын разъяснял филологу Шафранову, что «совсем не так невозможно, как полагает автор».

¹ Н. Янчук. О музыке былин в связи с историей их изучения. В кн.: «Русская устная словесность», т. II, М., 1919, стр. 528 и 530—531.

² М. Штокмар. Введение в сравнительную метрику европейских языков. Ч. 1, гл. 1 (рукопись).

подвести прозу под напев, и неверно «будто бы проза может быть пета только речитативом... Многие замечательнейшие произведения, напр. оратории Генделя, Баха и др., заключающие в себе, кроме речитативов, большие хоровые пьесы, арии, дуэты и проч., сочинены на тексты, написанные в прозе»¹.

Если исходить из исключительно музыкальной основы ритмики русского народного стиха, то прежде всего напрашивается бестактный вопрос: каким образом будут «превращаться в стихи» пословицы и поговорки, принадлежащие, как всякому очевидно, к той же народной системе стихосложения, но не имеющие при себе напева. Но и помимо этого, легкость подобных трансформаций прозы при помощи музыки представляется все же чрезмерной.

«Господи, боже мой, за что такая напасть на нас грешных? И так много всякой дряни на свете, а ты еще и жипок наплодил!»

Если какому-либо неопытному в современном стиховедении человеку померещится, что это проза, то литературный теоретик не замедлит его опровергнуть. Тут надо читать «дря-ани», «све-ете» и т. д. Короче говоря — это б ы в ш а я проза, превращенная в стихи М. П. Мусоргским (см. его оперу «Сорочинская ярмарка», действие II). «Война и мир» Л. Толстого также написана стихами. Сомневающимся просят обращаться за справками к композитору С. С. Прокофьеву, принявшему за основу своей творческой работы над оперой «Война и мир» подлинный текст Толстого.

Дальнейшее пародирование «исследовательских» приемов, получивших право гражданства в области народного стиха, представляется нам излишним. Дело заключается здесь в игнорировании специфики вокальной музыки, как народной, так и всякой иной. Вокальная музыка есть такая разновидность музыкального искусства, в которой устанавливается определенное с о о т н о ш е н и е между словесным текстом и мелодией. Для создания вокального произведения музыкант заимствует у литературы определенное речевое построение с присущей ему словесно-слоговой структурой, системой ударений, интонацией, смысловой значимостью, но не только заимствует, а и трансформирует их соответственно своим требованиям. Он наделяет текст отсутствовавшим в нем разнообразием слоговой протяженности, перераспределяет интенсивность ударений, а некоторые из них отменяет и прибавляет новые, интонацию заменяет соответствующей его замыслу музыкальной мелодией или (как в новейшем речитативном стиле, веду-

¹ А. С. Ф а м и н ц ы н. О сочинении г. Шафранова... В кн.: «Отчет о 23-м присуждении наград гр. Уварова», прилож. к ХХХІХ тому «Записок Акад. Наук», № 8, СПб., 1881, стр. 140—141.

шем свое начало от «Каменного гостя» Даргомыжского) принимает речевую интонацию за основу, мелодизируя и заостряя ее эмоционально-смысловую выразительность, наконец, живописует смысл текста в целом имеющимися в его распоряжении мелодико-гармоническими средствами, а в отдельных случаях и оркестровыми тембрами. Трансформация текста в вокальном произведении заходит гораздо дальше и оказывается более разносторонней, чем это представляется теоретику стихосложения, но эта трансформация существует только как определенное соотношение текста и напева вокальной музыки и отлучению от музыки не поддается. Вокальная музыка не возвращает литературе заимствованный у нее текст, обогатив его музыкальными признаками. Различие между системой стихосложения и соотношениями текста и напева вокальной музыки резко всего выступает с точки зрения их обязательности и постоянства. Квантитативные, акцентные, интонационные и прочие элементы системы стихосложения постоянны и общеобязательны, ибо они базируются на особенностях фонетической структуры данного языка. Те же элементы, привнесенные в порядке музыкальной вокализации, представляют единичное явление, воплощающее творческий акт композитора. Один и тот же текст вокализируется различными музыкантами каждый раз по-разному, а речевые элементы вступают с напевом в соотношения, продиктованные только волей данного композитора, и получают каждый раз новую характеристику, которая остается индивидуальной и системы не образует. Музыкальная вокализация возможна в равной мере и для прозы и для стиха, но последний представляет обычно (хотя и не всегда) известные удобства для композитора. Однако с момента вокализации вопрос о первоначальной — прозаической или стихотворной — природе текста становится пустым. Текст перестает быть как стихом, так и прозой: он становится одним из элементов музыки.

Теоретик народного стиха напрасно воображает, что проза народных песен превращается напевом в некую «музыкально-ритмическую» систему стихосложения. Почему бы тогда умалчивать об обыкновенных стихотворениях книжной литературы, также трансформируемых во что-то романсами, сочиненными на их тексты? Ведь первоначальные соотношения текста подвергаются в них тем же самым изменениям. Происходит ли здесь замена литературного ямба или хорей новой, музыкально-ритмической системой стихосложения? Конечно нет, и никто этого не утверждает. А почему бы не утверждать? Очень просто: потому, что литературный теоретик сам знает, что такое ямб или хорей, и музыкальный напев ему в данном случае не нужен. А о народном стихе он ничего не знает... Только и всего.

Остается рассмотреть пресловутую «неотделимость» народно-

песенного текста от напева. Она со всей очевидностью ограничивается широко распространенным явлением «миграции», которое уже исследовалось нами выше. Но и помимо этого, необходимо принимать во внимание, что пока текст песни или былины поется, пока он существует в тесном единстве с напевом, он не является ни прозой, ни стихом, а составным элементом вокальной музыки. В отдельных случаях это понимали и стиховеды. По замечанию С. Боброва, «правильнее было бы... сказать, что, обследуя песню, мы исследуем собственно не стихосложение, а песнесложение народное»¹.

Постановка вопроса о прозаической или стихотворной природе текста является вполне уместной и законной, однако для того, чтобы можно было приступить к его изучению, необходимо отбросить (хотя бы искусственно) структурные признаки, привнесенные музыкой, ибо они порождены спецификой другого искусства. Текст может оказаться и стихом и прозой, может первенствовать над напевом или подчиняться ему. Одно ясно: чтобы сопоставлять их между собой, необходимо выделить текст из напева, а пока это не сделано, народная песня принадлежит исключительно вокальной музыке.

Таким образом, рассмотрение современных взглядов на взаимоотношение напева и текста народных песен и былин несколько не приближает нас к решению проблемы. Еще меньше можно извлечь из существующих между филологами и музыкантами разногласий, которые сводятся к плохо скрытому стремлению тех и других уступить решающее слово противной стороне. Рискованно было бы отрицать, что в устах ряда исследователей эта уступчивость является завуалированной капитуляцией перед трудностями, и единственным выводом, который можно из этого всего сделать, представляется искание каких-то новых путей. В самом деле, если музыканты рассчитывали, что в тексте народных песен содержатся такие элементы упорядоченности, которые способны уравновесить отсутствие в них тактового схематизма, то необходимо сознаться, что эти надежды оказались тщетными. Но и чаяния филологов обрести в схемах музыкального такта начало, регламентирующее ритмику народно-песенных текстов, также не оправдались, ибо именно от подобной регламентации динамическая структура народно-песенных напевов решительно уклоняется. Единство напевов и текстов в рамках схемы — безразлично, музыкальной по своему происхождению или филологической — оказалось фиктивным. Примечательно, что указанная направленность исканий в сторону схематизма заслонила от наших теоретиков вполне реальное

¹ С. П. Б о б р о в. Народное стихосложение. В кн.: «Литературная энциклопедия», изд. Л. Д. Френкель, т. I, М.— Л., 1925, стб. 504.

соответствие напевов и текстов народной поэзии, которое и заключается в этом двустороннем неподчинении схеме, столь противоречащем общепринятым нормам как музыкальной, так и поэтической ритмики. Однако сейчас, когда предвзятое стремление к схематизму уже безоговорочно выпало из круга наших интересов, полезно возобновить на началах полной объективности вопрос о том, напеву или тексту принадлежит первенство в формировании асхематической и свободной народно-песенной ритмики. Чтобы приблизиться к правильному решению этой проблемы, необходимо себе представить, насколько разнится художественное восприятие вокальных произведений современной музыки слушателем, усвоившим городскую культуру, от восприятия деревенского любителя народной песни. В системе музыкального образования до недавнего времени сказывалось преобладание инструментальной музыки, лишенной словесного текста, и с этими односторонними музыкальными навыками мы подходили и к вокальному произведению. Человеческий голос для нас почти то же самое, что и всякий другой инструмент, только наделенный особым тембром, обладающий тем или иным объемом звукоряда и характеризующийся определенным кругом технических возможностей. Различие между певицей и певцом с этой точки зрения примерно такое же, как между скрипкой и виолончелью, а в вокальном тексте на первый план выступает артикуляционное качество гласных, придающее кантилене различные оттенки, подобно штрихам или сурдине у смычковых инструментов. Текста романса или оперы мы не стараемся, а зачастую и не можем расслышать, так как квалифицированные певцы далеко не всегда причисляют хорошую дикцию к разряду своих профессиональных добродетелей. Те обрывки словесного текста, которые доходят до нашего сознания, выполняют роль, аналогичную программе инструментального произведения, регулируя направление ассоциаций, которые обычно возникают при слушании музыки: Для нас почти безразлично, исполняет ли певец романс на определенный текст или вокализ, лишенный текста. Безвкусица и нелепостей, столь обычных в текстах романсов и оперных либретто, мы чаще всего не замечаем, так как мы привыкли, что «если слова слишком глупы для того, чтобы их говорить, то их поют» (Вольтер). И решая вопрос о первенстве мелодии или текста на основании своих искаженных воззрений и привычек, мы без колебаний отдадим предпочтение мелодии.

Однако в русской народной песне воплощены иные требования и взгляды на природу музыкально-вокального творчества. В создании и восприятии песни или былины объективно не дано разделения музыки и поэзии на два самостоятельных искусства и ни одно из них не затемняется и не подавляется другим.

При таких обстоятельствах естественно, что эстетическая значимость выступает преимущественно в напеве, а текст содержит и немалую долю познавательного интереса. Невыносимо однообразное для представителя городской культуры многократное повторение мелодии песенного куплета, у деревенского слушателя вызывает иную реакцию, так как его внимание сосредоточено на поступательном движении текста. Если бы дело обстояло иначе, то невозможно было бы объяснить стойкость былинной традиции, которая совмещает медленно разворачивающееся многочасовое повествование с удручающим для современного горожанина тысячекратным повторением незамысловатой музыкальной фразы, остающейся в своих основных очертаниях неизменной не только в пределах одной былины, но обычно также и для всего репертуара данного сказителя. Н. Янчук правильно отметил:

«Мелодия их [былин — М. Ш.] большею частью проста и довольно однообразна, ибо, как певец, так и слушатели главное внимание сосредоточивают на содержании былины...»¹

Народ не знаком со специфическими условностями нашей литературы, и содержание словесного текста песни является для него вполне конкретным и персонифицированным. В то время как мы довольствуемся правдоподобием литературного произведения, народ требует подлинной реальности его героев и событий. «Из песни слова не выкинешь» не потому, что это трудно сделать (выкинуть легко), а потому, что этим нарушилась бы слаженность, которая служит опорой для запоминания исполнителя и за которой с ревнивым вниманием наблюдает слушатель. Так, деревенский любитель пения не пропустит без порицания столь обычное для городских романсов исполнение женщиной песни, текст которой представляет обращение от лица мужчины к женщине. Требования жизненной правды предъявляются народом и к песне с не меньшей строгостью, чем ко всякому другому литературному творчеству, за исключением специфического жанра фантастической сказки, условность которой узаконена народной традицией.

В основе этих требований лежит целое мирозерпание, с которым мне пришлось близко познакомиться в 1942—1943 гг. во время 15-месячного «сидения» в порядке эвакуации в русской деревушке Николаевке, затерянной в одном из самых глухих уголков Татарии (100 км от железной дороги и 70 км от ближайшей пристани на Каме). В зимние вечера, продолжительность которых неумолимо подчеркивалась отсутствием керосина, собирались стариковские «поседки», на которых

¹ Н. Янчук. — О музыке былин в связи с историей их изучения. В кн.: Русская устная словесность. Т. II, М., 1919, стр. 546.

коротали время поочередным рассказыванием. Иногда рассказчики обращались к сказке с фантастической окраской, но особенной любовью слушателей пользовались рассказы с бытовым, реалистическим содержанием. Чтобы не оставаться в долгу перед товарищами, я был вынужден в поисках репертуара обратиться к произведениям нашей письменной литературы. В один из вечеров я рассказал повесть Лескова «Очарованный странник», которую помнил со множеством деталей, столь мастерски разработанных Лесковым. Впечатление получилось настолько сильное, что в течение ряда последующих дней мне часто приходилось подслушивать в разговорах лесковские «словечки», а меня самого называли «подсчетиненным» в Николаевке. Недели через две один из особенно дотошных почитателей таланта Лескова приступил ко мне с настойчивыми расспросами, что же было с Иваном Северьяновичем «потом», не знаю ли я «стороной», где и как он умер, и т. д. Не отдавая себе отчета, какое глубокое сопереживание злоключений «очарованного странника» руководило этими расспросами, я объявил, что история странника — вымышленная, что не только «потом», но и «прежде» ничего не было, и самый странник сочинен единственно «для интереса». Мои слушатели были тяжко огорчены и оскорблены в самых лучших своих чувствах, и в дальнейшем мне приходилось клятвенно заверять их, что то, что я буду им рассказывать — истинная правда. Разумеется, сельская молодежь, имеющая 4—7-классное образование и читающая наших классиков и произведения современной литературы, отнеслась бы к моему рассказу иначе. На позициях наивного реализма остаются только старики, да и то лишь в наиболее глухих местностях. Однако их отношение к искусству является весьма характерным. И вот этим же самым своим слушателям я пытался объяснить, чего мы, городские жители, требуем от музыки, в частности рассказывал об оркестре, инструментальных произведениях, романсах «без слов», песнях, исполняемых на скрипке, флейте, и т. п. Но понимания мне так и не удалось добиться. «Если в песне нет слов, то зачем ее и петь?» — возражали мне мои деревенские друзья.

По рассказу Е. Ляцкого, известного сказителя И. Т. Рябинин во время своих «гастролей» в Москве выказал непонимание и неудовольствие, когда в Московской консерватории его попросили, имея в виду специально-музыкальные интересы слушателей, «не петь всю былинку целиком, а только начало каждой и затем переходить к следующей». «Как же так?» — недоумевал он: — «мне так петь, к примеру сказать, совсем необычно... Как же это будет? Спою я вам начало былинки, вы и скажете — остановиться, а может — лучшие-то слова как раз у конца сказываются!» Рябинин соглашался петь, как и «другим

господам», только целую былину, а пожелание музыкантов назвал «баловством»¹.

Это отношение русского народа к своей песне и, в частности, его мнение по вопросу о взаимоотношении напевов и текстов, который все еще вкрявь и вкось дебатруется нашими учеными, было подмечено Л. Толстым с присущей ему прозорливой наблюдательностью. В романе «Война и мир», описывая вечер, проведенный после охоты молодыми Ростовыми в доме дядюшки, Толстой следующим образом характеризует его пение:

«Дядюшка пел так, как поет народ, с тем полным и наивным убеждением, что в песне всё значение заключается только в словах, что напев сам собой приходит и что отдельного напева не бывает, а что напев — так только, для складу. От этого-то этот бессознательный напев, как бывает напев птицы, и у дядюшки был необыкновенно хорош»².

Итак, нам незачем запутывать простой в глазах народа вопрос о первенстве между песенным текстом и напевом измышленными нами осложнениями. Если бы удалось поставить дебатруемую нами проблему на рассмотрение представителей старого народного искусства, то над нами только посмеялись бы. Ведущим для протяжной народной песни и былины в пору их создания и расцвета является т е к с т. В нем и должны мы искать разгадки русской народной ритмики, как словесной, так и музыкальной.

Тезис о подчинении текста напеву не принес теории народного стиха ничего, кроме ошибочной и наивной музыкально-тактовой концепции. Надо полагать, что в дальнейшем ряды его защитников будут редеть, так как отсутствие в напеве нарочитого схематизма подрывает интерес к нему со стороны филологов, возлагавших на напев преувеличенные надежды. Очень возможно, что обратный тезис о первенстве текста, прокламировавшийся музыкантами, некоторые из них не связывали с какими-либо схематическими тенденциями. Так, профессор Петербургской консерватории А. С. Фаминцын, рецензируя по поручению Комитета по уваровским премиям работу Шафранова «О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами», оспаривал тезис Шафранова о «полной подчиненности» музыкальному ритму и мелодическому строю третьего элемента песни — песенной речи или текста. При этом Фаминцын писал:

«Нельзя согласиться с выражением «в полной подчиненности», потому что в народной русской песни... нередко проявляет

¹ Е. Л я ц к и й. Сказитель И. Т. Рябинин и его былины. «Этнограф. обозрение», М., 1894, № 4 [кн. XXIII], стр. 119—120.

² Л. Н. Т о л с т о й. Война и мир. Т. II, ч. 4, гл. VII.

очевидное влияние на строй ритма и мелодии именно этот «третий элемент», т. е. текст песни. Этим влиянием текста объясняется и оправдывается, между прочим, ненавистная автору, но тем не менее несомненно существующая в народном пении, разнотактность, а еще более то мощное усиление, которое, независимо от выражаемого в напеве общего настроения песни, приобретают отдельные слова текста в связи с известными нотами или фразами напева, как напр. в чрезвычайно характерной, могучей песне «Эй ухнем»... и во многих других песнях, доказывающих не подчинение текста ритму и мелодии, а напротив — управление им в данных случаях ритмом и мелодией, в пользу собственной своей выразительности»¹.

Далее, приведя ряд песенных примеров, в которых «колена» песни составлены из различного числа или разных видов тактов, Фаминцын заканчивает, подчеркивая почти каждое слово:

«Эта разномерность колен музыкальных периодов, разумеется, вызвана требованиями текста, т. е. разномерностью колен стихов, а не наоборот. Приведенных фактов, кажется, достаточно для доказательства неосновательности категорического заявления г. Шафранова будто бы в русских народных песнях песенная речь вполне подчиняется напеву»².

Другой выдающийся исследователь русской народной музыки, П. П. Сокальский, отмечал: «... когда песня не поется, а играется на инструментах (без слов), тогда... перемены такта действительно являются не мотивированными с музыкальной стороны, так как мотивировка их в тексте. А раз отброшен текст, отброшено и объяснение этих тактовых перемен»³.

Подобные суждения музыкантов, выводящие вопрос за пределы дилетантских домыслов, не вызывают сомнений и возражений. Именно в таком виде первенство текста может быть принято в качестве основополагающей рабочей гипотезы при исследовании народного стихосложения. Однако во избежание недоразумений необходимо дополнить нашу формулировку некоторыми ограничениями исторического порядка. Первенство текста выступает как полноценный генетический признак народного музыкально-вокального искусства в период его формирования и расцвета вплоть до того момента, когда социальные и культурные условия, ограждавшие его самобытность, стали подвергаться изменению. Рост грамотности, улучшение путей

¹ А. С. Фаминцын. Указ. соч., стр. 140—141.

² Там же, стр. 177.

³ П. П. Сокальский. Русская народная музыка... Харьков, 1888, стр. 341.

сообщения, налаживание связей с городом, комплектовавшим рабочую силу для промышленных предприятий из крестьянской среды, а особенно большие и продолжительные войны, связанные с уходом из деревни в армию, а затем возвращением домой крупных контингентов мужчин, наконец, в наше время, всеобщее обучение, патефон, радио — все эти обстоятельства, потрясавшие вековую неподвижность крестьянского мировоззрения, отражались на художественных вкусах, а следовательно, и на общем характере песенного творчества русского народа. Инструментализм постепенно завоевывает признание и в деревне, а проводниками его в первую очередь являются сельские гармонисты. По наблюдениям Е. Гиппиуса, «огромный интерес представляет факт, совершенно не отмеченный нашими фольклористами: что широкая волна расцвета инструментального творчества на гармони... падает на послереволюционный период, в особенности на последнее десятилетие»¹.

Это с неизбежностью накладывает свой отпечаток на вокальную технику народной песни новейшей формации. Слово теряет в ней свое исключительно первенствующее значение, мелодия становится до некоторой степени самостоятельной, а голос в отдельных случаях принимает на себя такую же инструментальную функцию, как и в некоторых жанрах «городской» музыки.

Е. Гиппиус отмечает: «Не говоря уже о том, что в импровизациях частушечного напева огромную роль играет перенесение в напев отдельных инструментальных интонаций, найденных гармонистом, в результате освоения в вокальной практике инструментальных интонаций, возникают своеобразные формы хорового пения. Так, например, в Псковском районе частушки исполняются под аккомпанемент хора (без гармошки), причем хор поет без слов, имитируя гармошку»².

Не лишено интереса, что Ф. Е. Корш пришел к аналогичным выводам относительно последовательности изменений в соотношении напева и текста народных песен:

«Такое отношение к речи словно к подставке для напева или к руслу, по которому он течет, отличающее также персидское пение, стало возможно лишь тогда, когда не только произошло полное отделение песни от пляски, от которой некогда, вероятно, зависел ее строй, но и напев получил на столько самостоятельное значение, что хотя пение не могло обходиться без слов, что свойственно лишь инструментальной музыке, однако певец уже считал дозволенным свободно пользоваться словами пес-

¹ Е. Гиппиус. Интонационные элементы русской частушки. В сб.: «Советский фольклор», № 4—5, М.—Л., 1936, стр. 106.

² Там же, прим. на стр. 111.

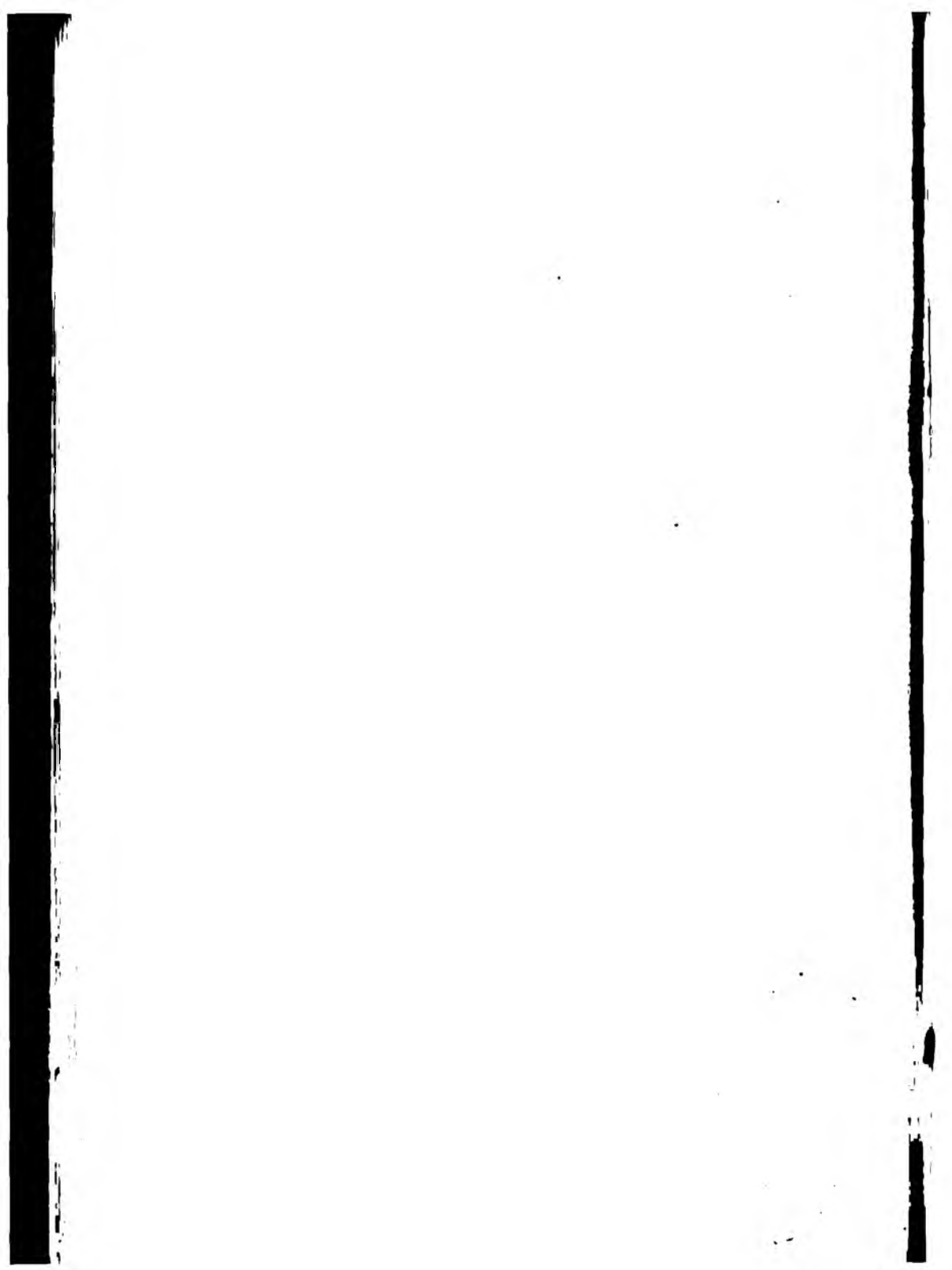
ни для показания своего искусства во всей широте. Такое обращение с песенной речью, свидетельствующее о высоком развитии пения, не может быть принадлежностью отдаленной, безыскусственной старины...» [подчеркнуто нами.— *М. III.*]¹.

Таким образом, если и можно согласиться с указанием А. А. Потетни, что «в народной песне размер возникает вместе с напевом», то лишь в свете его же замечания, что «в разные времена степень отделимости напева от текста различна»².

Русская народная песня постепенно переходит от первоначального первенства текста к первенству напева. Это обстоятельство должно приниматься во внимание при хронологических разграничениях. От изначального синкретизма слова и мелодии, в котором ведущая роль принадлежала слову, через ослабление связи между ними на почве свободной миграции напевов и текстов, к первенству напева, все более трансформируемого инструментальным звукосозерцанием — таково основное направление, по которому развивалось русское народно-песенное искусство в прошлом.

¹ Ф. К о р ш. Введение в науку о славянском стихосложении. В кн.: «Статьи по славяноведению», под ред. В. И. Ламанского, вып. II, СПб., 1906, стр. 324.

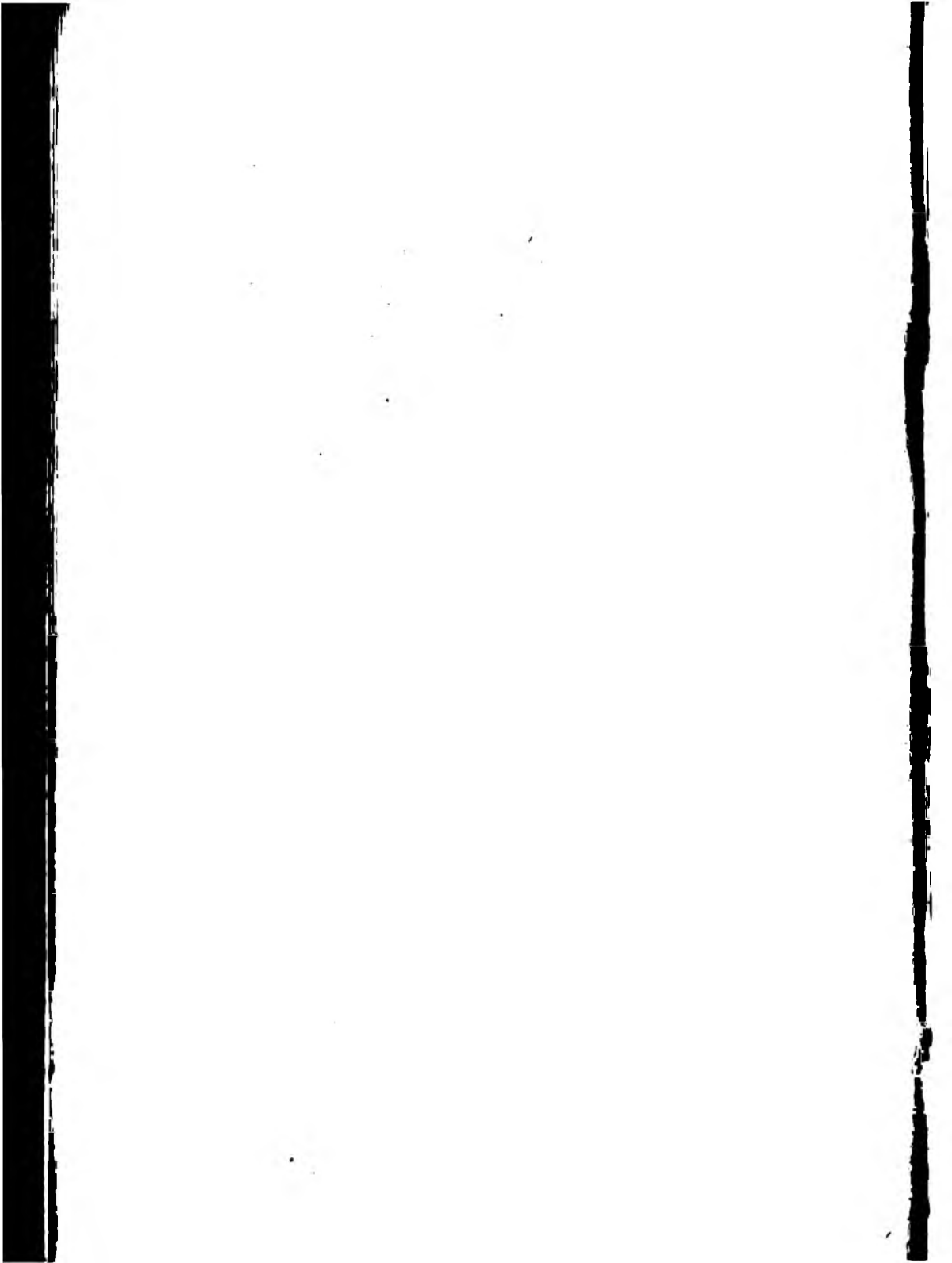
² А. А. П о т е т н я. [Рец. на] Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким, в кн.: Отчет о 22-м присуждении награды гр. Уварова, прилж. к XXXVII тому «Записок Акад. Наук», № 4, СПб., 1880, стр. 110 и 106.



ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

**ФОНЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА
НАРОДНОГО ЯЗЫКА
КАК ОСНОВА РУССКОЙ
НАРОДНОЙ РИТМИКИ**

*



Г л а в а I

СТИХ И ЯЗЫК. КОЭФФИЦИЕНТ СЛОГОУДАРНОСТИ НАРОДНОГО ЯЗЫКА

Первые две части настоящего исследования обогатили нас не только негативным материалом. Правда, нами установлено, что к русскому народному стихосложению не подходят теоретические определения, выработанные применительно к другим стиховым системам. Не только «призвание варягов» в область русской народной ритмики, но и более умеренные аналогии с инородными стиховыми формами выявляют методологическую неплодотворность подобных разысканий. Это, впрочем, и не удивительно. Каждая из имеющихся в нашем распоряжении готовых теоретических категорий при ближайшем рассмотрении оказывается локализованной как в национальном, так и в историческом отношении. Хотя заимствование стихотворных форм в международном культурном взаимодействии имеет весьма широкое распространение, все же перенесение стиховой системы из одной языковой среды в другую всегда оказывается неполным и даже несколько обманчивым. Причины этого явления кроются отнюдь не в недостатке доброй воли у заимствующей стороны. Однако возможности заимствования из других систем стихосложения ограничиваются имеющимися в распоряжении данной национальной литературы объективными языковыми средствами. Нет на свете двух самостоятельных языков, фонетическая структура которых оказалась бы вполне равнозначней, а следовательно, отсутствуют и условия для буквальных совпадений в области стиховой структуры.

Необходимо особенно подчеркнуть наличие прямой зависимости между системой стихосложения и фонетической характеристикой языка, в пределах которого эта система существует.

«Стиха «вообще», стиха отвлеченного, независимого от конкретной базы того языка, к которому он принадлежит, нет и не может существовать в природе. Стих заполняется словами, которые соединяются в словесные комплексы, синтагмы, синтаксические целые по тем же принципам, как и всякая человеческая речь. Он не обладает какими-либо автономными, независимыми от данного языка средствами словообразования или сочетания слов. Как и прозаическая речь, стих воплощает в себе фонетическую структуру, законы морфологии и синтаксиса данного языка. Никаких фонетических признаков, отсутствующих в данном языке, стих включать в себя не может. Он не может отказаться от использования слов данного языка и обзавестись «собственным» словесным материалом так же, как не может самостоятельно декретировать «свой» синтаксис, который был бы полностью независим от синтаксических законов языка. Во всех этих случаях стих перестал бы быть человеческой речью, а следовательно, перестал бы быть и стихом как особой разновидностью человеческой речи»¹.

Заемствованные стиховые системы всегда испытывают те или иные видоизменения (нередко неожиданные для инициаторов заимствования), и причины этих видоизменений кроются в новых языковых условиях, которым вынуждены подчиниться поэтические формы, обращенные на иной языковой почве. То же самое касается и теоретических понятий и терминологии. В результате неполного совпадения, а иногда и весьма значительных различий в фонетической структуре отдельных языков теоретические определения и понятия приобретают в новой для них языковой обстановке некоторую дозу неподлинности и условности. Термины новой системы стихосложения в их конкретном теоретическом значении оказываются по ряду признаков не тождественными их содержанию в первоначальной системе, а в отдельных случаях это расхождение становится неисчерпаемым источником недоразумений. Так было, например, с понятием стопы и пропусками ударений в двусложных размерах тонико-силлабической системы, введенной Тредиаковским и Ломоносовым. Аналогии из немецкой метрики не только не облегчали ориентировку, но и препятствовали теоретическому самоопределению вполне самобытного и по существу неповторимого в иных языковых условиях русского стихосложения XIX в.

Применение тех же стоп к русскому народному стиху, разумеется, должно было оказаться столь же неоправданным, как и аналогии из области квантитативной метрики древних

¹ М. Ш т о к м а р. Введение в сравнительную метрику европейских языков (в рукописи).

греков. Так было бы даже и в том случае, если бы между этими явлениями можно было установить какие-либо генетические связи. Системы стихосложения не могут содержать реальные признаки сходства, отсутствующие в языках, к которым они принадлежат. Корни системы народного стихосложения заключаются в языке. Таков не только негативный вывод из неудач ряда рассмотренных нами теорий русского народного стиха. Этот вывод подкрепляется также прямыми, хотя бы и недостаточно ясно сформулированными, высказываниями некоторых теоретиков. В своих «Мыслях об истории русского языка»¹ И. Срезневский многократно возвращался к «требованиям гармонии языка» как источнику мерности речи. В ней же видел он причину изменения форм речевого ритма:

«Удаление языка народной словесности от условий, сохраняющих в нем его эпическое достоинство, приближение к обыкновенному простому разговору так же важно, как и удаление языка от условий гармонии, от правильности размера. Нельзя при этом не заметить факта, повторяющегося в истории всех народов: народы, у которых языки еще не пережили периода превращения своих древних форм, сохраняют вместе с древними формами языка своего и мерность его, и важность изложения даже в простом разговоре...

Так и в древней Русской словесности народной должно было господствовать эпическое достоинство слога, гармонизировавшее с правильностью размера»².

А. А. Потебня, оспаривая мнение Анненкова, что пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке» «неимеет почти ни размера, ни версификации, один только свободный ритм народного языка», заявил: «Но ведь это-то и есть размер и версификация»³.

В своем прямом, непосредственном значении эта формулировка, конечно, не верна: «свободный ритм народного языка» еще не есть версификация. Но если мы, сглаживая парадокс, прибавим только одно слово: «свободный ритм народного языка есть источник версификации», то эта мысль, которая, может быть, и подразумевалась Потебней, послужит развитием наиболее ценной из стиховедческих идей, высказанных Срезневским.

Почти в одно время с Потебней Ф. Е. Корш, рецензируя сборник русских песен Ю. Н. Мельгунова, писал:

«Народ не учился... стихосложению, а все его песни сложены в стихах. С точки зрения школьной пиитики эти стихи неправильны; но они настолько определены, что их ни в каком

¹ СПб., 1850.

² Указ. соч., стр. 112.

³ «Русский филол. вестник», Варшава, 1884, т. XI, № 1, стр. 21.

случае нельзя смешать с прозой, потому что, хотя в них стопы неравномерны и ударения иногда не соблюдены, стопы в них есть и ритм стиха несомненен. Мало того: эти неправильные стихи иногда поражают нас своею живописностью и красотой. Итак народ без помощи теории дошел до своеобразного стихосложения, противоречащего правилам пиитики, но заключающего в себе те же ритмические элементы и вдобавок эстетически-удовлетворительного. Источник этого стихосложения — природная гармония языка, которой народ следовал безотчетно...»¹

Исследуя далее основания широко популярного тезиса о ритмической подчиненности народно-песенного текста напеву, мы также приобрели не одни только негативные материалы. Правда, тезис этот, под давлением исторических ограничений, оказался сильно поколебленным. Подчинение ритма текста напеву имеет место лишь в тех формах народного музыкально-вокального искусства, которые сближаются с городскими и потому более подвержены посторонним воздействиям. Однако существовавшее первоначально единство напева и текста, по наблюдениям наиболее серьезных исследователей русской народной музыки, также приводит к языку как к первоисточнику народной ритмики.

Так, А. С. Фаминцын отмечал во многих народных песнях «н е п о д ч и н е н и е текста ритму и мелодии, а напротив — управление им в данных случаях ритмом и мелодией, в пользу собственной своей выразительности»².

В исследовании Сокальского мы читаем: «...русская народная музыка и самобытна вследствие того, что она вокальная, и в ней неизбежно отразился дух и гений языка, а язык, как известно, составляет наиболее полное воплощение внутренней психической жизни каждого народа»³.

«В русской народной музыке ритм проявлялся и развивался на живом материале русского народного языка, с особенностями коего он должен был считаться...»⁴

Итак, первоисточник музыкальной ритмики русской народной песни и былины мы также должны искать в динамических особенностях народного языка. Совпадение этого вывода с предыдущим весьма знаменательно.

Среди рассмотренных нами теорий русского народного стиха только тоническая концепция Востокова строится на лингвисти-

¹ «Критическое обозрение», М., 1880, № 8, стр. 399.

² Отчет о 23-м присуждении наград гр. Уварова (прилож. к XXXIX тому «Записок Акад. Наук, № 8), СПб., 1881, стр. 140—141.

³ П. П. Сокальск и й. Русская народная музыка... Харьков, 1888, стр. 10.

⁴ Там же, стр. 231.

ческом фундаменте. Востоков, очевидно, понимал, что структурные элементы стиховой системы обязательно должны содержаться в языке в качестве своего рода потенции упорядоченности, иначе систематизация их в стихотворной речи (к чему сводится в конечном счете всякое стихосложение) не имела бы объекта. Именно поэтому Востоков, принимая за основу своей теории ударение, уделил так много места ударению вне условий его использования в стиховой системе. Это и было особенно необходимо, так как Востоков не различал языка народной поэзии от современного ему разговорного и литературного языка и пытался выделить динамические элементы народной ритмики из этого привычного для него современного языка. Между тем и «литературное» русское стихосложение строится также на ударениях, а отсюда должно было возникнуть законное недоумение: как из одного и того же элемента могли происходить столь несходные стиховые системы, как народная и литературная?

Однако для своей теории народного стиха Востоков выдвигает ударение совершенно иного порядка, чем то, которое лежит в основе ритмических форм нашей «искусственной» поэзии. Как известно, в «литературном» русском стихосложении ритм стиха строится на простых словесных ударениях, причем многие из теоретиков и поэтов долгое время даже выказывали склонность учитывать слабые и прямо сомнительные ударения чисто служебных односложных слов, как союзы, предлоги и т. п. Востоков отбрасывает собственно словесные ударения, лежащие в основе русской классической ритмики, и выдвигает в качестве единицы ритма народного стиха групповое ударение, теория которого им специально разработана на страницах «Опыта о русском стихосложении». Трудно было бы переоценить смелость «переворота» в теории русского стиха, который был предпринят Востоковым. Ведь «прозодические периоды», объединяемые групповым ударением, поглощающим ударения отдельных слов, он устанавливает на базе разговорного языка, т. е. обыкновенной прозаической речи. Если «прозодические периоды» даны в языке, то не подлежит сомнению, что они существуют и в «литературном» стихе. Почему же здесь они не подавляют словесных ударений, на которых строится ритм? Почему они не только не играют роли ритмической единицы «литературного» стиха, но даже не выступают в качестве второстепенного ритмического признака? Нельзя поверить, чтобы в пределах одного и того же языка сосуществовали две системы стихосложения, которые не соприкасались бы в каких-то основных чертах. Еще труднее представить, чтобы элемент фонетической структуры языка, служащий основой для данной системы стихосложения, «добровольно» умолкал в другой системе стиха, построенной на ином элементе, который в свою очередь уже

оказал ему аналогичную услугу. Ведь принимая востокское определение народного стиха, при котором словесные ударения перестают существовать, уступая место групповым или логическим ударениям, мы должны помнить о системе «литературного» русского стихосложения, в ритмике которого организующая роль принадлежит этим «упраздненным» в народном стихе словесным ударениям, а роль упраздненного переходит, как бы в порядке очередности, к групповому, логическому ударению.

Но в сущности групповое ударение Востокова оказывается несостоятельным даже и вне сопоставления систем стихосложения русского языка. Прежде всего оно, конечно, не уничтожает словесных ударений, а лишь получает преобладание над ними. В простейших примерах из книги Востокова: «не убежит никто́ от смерти» или «ко́ль скоро они вам зна́к дадут», кроме указанных Востоковым групповых ударений на словах «шикто» и «знак», есть, хотя и более слабые, но все же бесспорные словесные ударения на словах «убежит», «смерти», «скоро», «они», «дадут». Далее — групповые ударения разговорного языка также неоднородны, и в процессе речи некоторые из них в свою очередь получают преобладание над другими, значительно различаясь между собой по силе. Чтобы проследить многостепенность ударений в таких высших объединениях прозаической речи, пришлось бы, разумеется, далеко выйти за пределы 7—8-сложного отрезка, намечаемого Востоковым в качестве предельного объема «прозодического периода», и востокский «сложный» период, допускающий две степени силы группового ударения, точно так же не отражает огромного разнообразия акцентных соотношений разговорного языка. Групповые ударения таких мелких отрезков речи, как «прозодический период», и е с о и з м е р и м ы, и приравнивание их друг другу является искусственным. В качестве несоизмеримых эти ударения не могут служить ритмической единицей ни в народной, ни в какой-либо иной системе стихосложения.

Но если мы попытаемся придумать, ради чего понадобилось Востокову — выдающемуся, самостоятельно мыслящему ученому — строить свою теорию на основе, шаткость которой едва ли могла остаться им незамеченной, то мы можем извлечь из труда Востокова чрезвычайно важное и ценное наблюдение. Если сравнить преобладающие ритмы народного стиха с «литературным», то бросается в глаза больший чем в последнем объем междуударных промежутков. В народном стихе одно ударение отделено от другого большим числом неударяемых слогов, чем в основных размерах русского «литературного» стихосложения. Говоря о «русском размере», Востоков писал:

«Первое, что замечает всякой в стихах сего размера, есть то, что они изобилуют пиррихией (∪∪). Можно насчитать до

десяти и более видов Русского размера, между коими разность только в количестве и порядке стоп; строение же оных одинаковое — пиррихическое. Во всем стихе слышны только два либо три долгие слога...»¹

Надо думать, что именно это обстоятельство было учтено Востоковым на самых первых порах его исследовательской работы по народному стиху, и оно-то и заставило его искать объяснения в теории «прозодических периодов», при которой объем ритмической единицы оказывается более широким, чем в «стопе» «литературного» стихосложения.

То же самое наблюдение, хотя и с иными теоретическими выводами, мы можем усмотреть в уже знакомой нам по первой части статьи Д. Самсонова «Краткое рассуждение о русском стихосложении», в которой он вводит для русского народного стиха две новых стопы: четырехсложную, с ударением на первом слоге — «пеон первый» и пятисложную, с ударением на среднем слоге — «сугубый амфибрахий». Это нововведение примечательно тем, что обе стопы, специально предназначаемые Самсоновым для народного стиха, содержат больше неударяемых слогов, чем общепринятые стопы русского «литературного» стиха.

«Пеон» выдвигался в качестве основной стопы народного стихосложения также известным фольклористом первой половины XIX в. Н. Цертелевым. Позднее к этому взгляду, очевидно, примкнул и А. Ф. Гильфердинг (см. часть I, гл. I), хотя его высказывания по вопросу народной ритмики значительно деформированы школьной метрической терминологией, неточность которой автором не была оговорена.

Иностранцы переводчики наших народных песен в своих комментариях также отмечают обилие неударяемых слогов, отделяющих в песенных текстах одно ударение от другого:

«Die ältern russischen Volkslieder, zum Theil selbst diejenigen, welche erst vor dreissig oder vierzig Jahren entstanden sind, lassen sich eigentlich unter keine bestimmte Regel der Metrik bringen. Sie haben weder Reim, noch Versmaass und Cäsur, sondern eine Betonung, welche dem Genius der russischen Sprache um so eigenthümlicher zu seyn scheint, als bei allen russischen Wörtern, sie mögen noch so vielsylbig seyn, der Accent immer nur auf einer einzigen Sylbe liegt. Die Sprache ist dadurch besonders reich an Pyrrhichien (○○)»¹.

[«Старинные русские народные песни, а частично даже и те, которые возникли всего тридцать или сорок лет тому назад, собственно не поддаются подведению под какие-либо определенные

¹ «Опыт о русском стихосложении», изд. 2-е, СПб., 1817, стр. 94.

² Stimmen des russischen Volks in Liedern. Gesammelt und übersetzt von P. von Goetze. Stuttgart, 1828, S. 41.

метрические правила. В них нет ни рифмы, ни стихотворного размера, ни цезуры, а лишь ударение, которое представляется тем более свойственным духу русского языка, что во всех русских словах, как бы они ни были многосложны, ударение падает всегда только на один слог. Вследствие этого язык особенно богат пиррихиями (○○)»].

В предисловии к «Пословицам русского народа» В. Даль, комментируя частный пример пословицы, заявлял:

«...вторая половина говорится точно в этом виде, в правильном метрическом размере ○○ — двух коротких и одного долгого слога; этот размер гораздо свойственнее языку нашему, чем чистые ямбы и хорей, потому что он обилует короткими [т. е. неударяемыми.— М. Ш.] слогами. Есть даже очень много пословиц, в размере, еще более богатом короткими слогами» [подчеркнуто нами.— М. Ш.]¹.

В известном учебнике В. Классовского мы читаем: «Между нынешними нашими «литературными» стихами и «народными» есть существенное различие, именно: последние совершенно своеобразно изобилуют неударяемыми слогами...»²

Итак, взгляды теоретиков, совершенно различно толкующих ритмическую основу русского народного стиха, сходятся на том, что ударения в русском фольклорном стихе отделены друг от друга большим числом неударяемых слогов, чем в «литературном» стихосложении. Востоков пытался извлечь объяснение этого явления из анализа структуры современного разговорного языка. Как мы видели, правильно указанные Востоковым групповые ударения русского языка были им учтены с существенными и малоприемлемыми упрощениями, которые сгладили многостепенность и разнообразие акцентных соотношений, существующих в русской прозаической речи. В плане собственно-теоретическом нововведение Востокова привело к резкому противоречию в принципах истолкования народного и «литературного» стиха.

Первоисточник всех недостатков и неувязок востоковской теории кроется в отождествлении им фонетической структуры языка фольклора с современной разговорной речью. Народное стихосложение отличается от литературного прежде всего потому, что не совпадает их языковая основа. Исходя из правильной предпосылки о зависимости стиховой системы от ее лингви-

¹ В. Даль. Пословицы русского народа. М., 1862; цит. по 2-му изд., т. I, СПб.— М., 1879, стр. XLVII — XLVIII.

² В. Классовский. Версификация. СПб., 1863, прим. на стр. 40; то же в кн.: В. Классовский. Поэзия в самой себе и музыкальных своих построениях. СПб.— М., 1872, прим. на стр. 91.

стической базы, Востоков подменил подлинную основу стихосложения русского фольклора. Элементы народного стиха следует отыскивать в народном же языке. Поэтому гораздо более плодотворным, чем аналогия, является противопоставление народно-поэтического языка современному разговорному языку.

Фонетической системой данного языка всегда ограпичены намерения литературных реформаторов. В области ритмики можно прямо утверждать, что оказываются жизнеспособными и удерживаются в литературной практике только те нововведения, которые близко соответствуют структуре языка или по меньшей мере не выходят за пределы его возможностей. Мало того, те ритмические формы, которые были введены на основании каких-либо теоретических соображений, но не полностью соответствуют фонетической системе данного языка, корректируются этой последней, и литературная практика расходится с теорией. Русское стиховедение чуть ли не с момента введения у нас тонико-силлабического (по обычной терминологии — «силлабо-тонического») стихосложения и вплоть до очень недавнего времени ярко иллюстрирует возможность такого разрыва между литературной теорией и практикой. Между тем многие поэты и теоретики русского стиха, начиная с Тредиаковского, понимали, к каким последствиям может привести несоответствие между данными языка и насаждаемыми литературными формами. По замечанию Тредиаковского, в наших двухсложных размерах «полагается стопа п и р р и х и й, состоящий из двух складов кратких, без чего ни единого нашего стиха составить не можно»¹.

Тот же смысл имеют и следующие слова А. П. Сумарокова: «Длина слов наших извиняет писателя во употреблении Пиррихийев; ибо без сея вольности и стихов сочинять не можно; но такие ненадобные тонкости презираются и отводят автора от доброго вкуса, ищущего славы тамо, где ее не бывало, и проливающего пот ради посмеяния себе»².

Великий русский критик Н. Г. Чернышевский в своей знаменитой рецензии на «Сочинения Пушкина, изд. П. В. Анненковым», напечатанной в «Современнике» за 1855 г., прямо указывает на свойства русского языка как на источник этих «вольностей». Формулировав свои принципиальные сомнения «относительно удобства для русского языка той версификации, которая господствует со времени Ломоносова», Чернышевский

¹ «Сочинения и переводы как стихами так и прозою Василья Тредиаковского», т. I, СПб., 1752, стр. 102.

² Полн. собр. всех сочинений... А. П. Сумарокова, изд. 2-е, ч. X, М., 1787, стр. 55.

выдвигает тезис о необходимости соответствия между стиховой системой и «свойствами языка» и с этой точки зрения оспаривает широко распространенные в XIX в. аналогии между русским и немецким стихосложением:

«Неужели действительно ямб — самый естественный для русского языка размер? Так обыкновенно думают; но не так на самом деле. Двухсложные стопы (ямб и хорей) господствуют в немецкой версификации, потому что немецкая речь, говоря вообще, сама собою укладывается в двухсложные стопы, имея равное число слогов с ударениями и без ударений. Не то в русской речи. Наши слова вообще многосложнее; мы не ставим более одного ударения на сложных словах; гораздо реже, нежели немцы, делаем ударение на местоимениях и частицах. Уже поэтому можно предположить, что у нас речь не будет так естественно укладываться в ямбы и хорей, как у немцев... Чтобы видеть в какие стопы всего естественнее должна ложиться русская речь, попробуем сосчитать количество ударений, в ней находящихся»¹.

Из подсчета трех отрывков общей сложностью в 351 слог Чернышевский получает вывод, что в русском языке в среднем одно ударение приходится на три слога, и, таким образом, ему свойственны трехсложные, а не двухсложные размеры.

Если говорить о двухсложных и трехсложных размерах в ч и с т о м в и д е, то за последними, в рамках русского языка, действительно остается преимущество, на которое указывал Чернышевский. Но все дело в том, что чистые ямбы и хорей в русской поэзии не употреблялись (если не считать единичных экспериментов) никем и никогда. Пропуски ударений в них неизбежны, как и заявлял Тредиаковский, именно в силу отмеченной Чернышевским многосложности большинства наших слов по сравнению с немецкими. Правда, подсчеты позднейшего времени внесли весьма важное уточнение в статистические выкладки Чернышевского. Отношение ударений к слоговому составу определяется в русском языке не как 1 : 3, а как 1 : 2,8. Эта цифра позволяет объяснить своеобразные отклонения от схем, прочно укоренившиеся в русской «литературной» ритмике. Поскольку на каждое ударение у нас в среднем приходится по 2,8 слога, то пунктуальное воспроизведение схемы в двухсложных размерах давало бы значительную перегрузку ударениями (два слога на одно ударение), а в трехсложных размерах — небольшую недогрузку ударениями (три слога на одно ударение). Отсюда и возникли частые пропуски ударений, предусмотренных схемой (пиррихий), в двухсложных размерах и некоторое

¹ Цит. по Полн. собр. соч. Н. Г. Чернышевского, т. I, СПб. 1906, стр. 285—287.

количество «сверхсхемных», т. е. излишних ударений в трех-
сложных размерах, закрепившиеся на практике (но вопреки
теории) в русском стихосложении с XVIII по начало XX в.

Как бы там ни было, мысль Чернышевского о невозможности произвольного выбора стихотворных форм в высшей степени плодотворна, а применение им в этом вопросе статистики опережает более чем на полстолетия искания позднейших стиховедов.

Все эти данные о ритмике русского «литературного» стиха имеют самое непосредственное отношение к занимающему нас вопросу о лингвистической базе народного стихосложения, и не только потому, что, исследуя это последнее, Востоков ошибочно отправлялся от фонетической структуры современного разговорного языка. Если бóльшая многосложность русской речи, по сравнению с немецкой, явилась источником своеобразной ритмической формации стихотворных размеров русского стихосложения, то не должны ли мы а priori предполагать и своеобразии русской народной ритмики по сравнению с литературной? Множество теоретиков сходится на том, что наши народные стихи, по сравнению с книжными, изобилуют неудараемыми слогами. Востоков объяснял это явление при помощи «прозодических периодов», основывающихся на ударениях высшего порядка, которых в речи, конечно, гораздо меньше, чем словесных ударений. Между тем проще и естественнее предположить, что самый язык памятников русской народной поэзии более многосложен, чем литературный, что слова в нем длиннее. Но если наше предположение верно, то вместо 2,8 мы должны иметь в качестве определяющего для народного стиха иное математическое отношение ударений к слоговому составу, чем для «литературного» стиха.

Поскольку нам предстоит обратиться за решением этого вопроса к статистике, вызывающей и до нашего времени многочисленные нарекания литературоведов, пужно, во избежание недоразумений, теперь же договориться относительно значения и степени обязательности приводимых нами «средних цифр». Что это за отвлеченно-математические величины, от которых поэт не смеет отклониться даже на две-три десятых? Неужели нельзя эти цифры нарушить и выйти за их пределы? Необходимо сразу же ответить на эти законные недоумения и вопросы. Да, нарушать средние цифры можно, и никакого правила, обязательного для поэта, они не составляют. Но делать это систематически очень трудно и крайне нецелесообразно. Средние величины выводятся на материале прозаической речи и воплощают соотношение ударений и слогового состава всего лексического запаса данного языка. Человек, пользующийся (безразлично — в прозе или стихах) наличным словарем языка в

полном объеме, без какого-либо отбора и ограничений, и будет в точности воспроизводить эти средние цифры. Повлиять на них нелегко потому, что они вычисляются на большом материале (несколько тысяч слогов), в котором бесследно исчезает всякое случайное отклонение. Чтобы отступить от средней цифры всего на одну десятую долю единицы, приходится весьма ощутимо изменить лексический состав языка. Изменение это заключается прежде всего в о т б о р е слов определенного типа. Для того, например, чтобы понизить среднюю цифру, выражающую отношение слогового состава речи к ударениям, нужно подбирать слова, состоящие преимущественно из малого числа слогов — одного или двух, и отказаться от использования слов многосложных. В каком бы направлении мы ни пытались отклониться от средних цифр, это отклонение всегда будет даваться ценой неполного использования наличного в языке запаса слов, ценой механического отсеечения по такому внешнему признаку, как длина слова, части словаря данного языка. Легко себе представить, что нормальным является неограниченное использование писателем всего имеющегося в его распоряжении запаса слов. За исключением экспериментаторов, которые не требуют специальных оговорок, ни один художник слова никогда добровольно не согласится на такую тяжелую жертву, как сокращение своих лексических средств.

Как мы видим, соблюдение средних цифр никак не является стеснением художественных намерений писателя. Наоборот, эти стеснения возникают именно тогда, когда он ставит себе предвзятое задание, идущее в разрез со средними цифрами, т. е. лексическими возможностями, имеющимися в распоряжении писателя. Таким образом, применение средних величин к тем или иным художественным произведениям сохраняет свою доказательность постольку, поскольку эти произведения являются продуктом органического творчества и в них отсутствует экспериментаторство или стилизация по специальному заданию, противоречащему естественным соотношениям данного языка.

Итак, на основании ряда предварительных соображений мы вправе ожидать, что отношение слогового состава к ударениям выразится в языке русской народной поэзии более высокой средней цифрой, чем в современном разговорном языке и «литературном» стихосложении. Необходимые нам статистические выкладки мы должны произвести в условиях, аналогичных тем, которые были приняты для получения средней цифры ударяемости нашего литературного языка. Такое вычисление требует изыскания всех соотношений слогуударности, которые могли бы принадлежать не языку как таковому, а специфическому влиянию стихотворной ритмики. Иными словами подсчет должен быть

выполнен на материале прозаической речи. Однако точное вычисление средних цифр нагрузки ударениями языка русского фольклора затрудняется тем, что мы не имеем прозаических текстов, которые можно было бы с достаточной уверенностью считать хронологически равноценными имеющимся в нашем распоряжении памятникам народной поэзии. Сказки, записанные от рассказчиков Северного края, иногда в тех же местностях, где происходило собирание былин, самой злободневностью своего содержания и живостью речи свидетельствуют об их непригодности для подобного вычисления. Чтобы выйти из затруднения, мы выбрали былинку «Святогор и Илья», которая была записана в прозаическом пересказе от престарелого певца Леонтия Богданова известным собирателем П. Н. Рыбниковым.

«Леонтий был,— по отзыву Рыбникова,— неважным певцом: плохие, неполные варианты былин, забывчивость, какое-то недосказывание слов, разбитый голос — вот его недостатки, которые побудили собирателя воспользоваться не всем записанным от него материалом. Прибавим к этому, что две его былины лишены стиха [подчеркнуто нами.— М. Ш.] и сказывались, а не пелись...»¹

Для подсчета мы взяли большой отрывок (свыше двух тысяч слогов) от начала былины (т. I, стр. 318 второго издания «Песен» Рыбникова), кончая словами «меньшим братом» (стр. 321). В нашей читке, которую мы старались приноровить к традициям былинной речи, оказалось 539 ударений на 2050 слогов текста, что составляет в среднем 3,8 слога на одно ударение.

Несколько условный характер текста, положенного в основу нашего вычисления, не должен как-либо компрометировать его результаты. Требование отправляться в этом случае от прозаической речи необходимо было соблюсти потому, что коэффициент 2,8, относящийся к литературному языку, также был получен на прозаическом материале. Но с тех пор, как был установлен этот коэффициент, производились подсчеты и по стихотворной речи, причем оказалось, что любой «литературный» стихотворный размер — ямб, хорей, дактиль и т. п., в результате отклонения от схем, неизменно дает то же соотношение ударений к слоговому составу: 2,8. Из этого можно заключить, что обязательность прозаического текста как основы для вычислений является излишней предосторожностью, ибо в «соревновании» языка и стихотворного размера, очевидно, всегда побеждает язык. Таким образом, и по отношению к народному стиху можно считать абсолютно невероятным, чтобы влияние былинного ритма

¹ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», изд. 2-е, т. I, М., 1909, стр. 317.

(кстати, гораздо менее схематического) могло деформировать структуру речи и повлияло на статистические выкладки.

Итак, статистика подтверждает наше предположение, что своеобразие русских народно-песенных и былинных ритмов вызвано большей многосложностью народного языка по сравнению с современным разговорным и литературным. Вместо 2,8 слога на одно ударение, определяющих динамические отношения современной речи, мы получили при помощи тождественных приемов резко отличный показатель 3,8, характеризующий народно-песенную речевую динамику. На такой основе действительно могла строиться только стихотворная ритмика, радикально непохожая на литературную. Однако было бы неосмотрительным сразу принять такой обобщенный, суммарный статистический показатель в качестве отправной точки для теоретических умозаключений. Прежде чем мы сделаем из полученных результатов выводы, касающиеся русского народного стихосложения, необходимо выявить те элементы народного языка, которые видоизменили среднюю цифру динамических соотношений по сравнению с нашей современной. Говоря проще, мы должны выделить в языке фольклора те длинные слова, которые так разительно увеличили показатель его динамики.

Г л а в а II

ДИНАМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОГО ЯЗЫКА

Если отбросить всяческие предвзятые толкования и вполне конкретно поставить вопрос о причине большего, чем в «литературном» стихе, объема междуударных промежутков русской народно-поэтической речи, то решение, крайне простое и исчерпывающее, может быть поддержано материалом, поразительным по своему изобилию и характерности.

Одним из самых заметных отличий народно-поэтического языка от современной разговорной и «литературной» речи с точки зрения соотношения ударяемых и неударяемых слогов является чрезвычайно богато представленная в русском фольклоре категория **э н к л и т и к** и **п р о к л и т и к**, т. е. слов, которые не несут ударения или теряют свое ударение, подчиняясь в акцентном отношении предшествующему (энклиза) или последующему (проклиза) слову. В современном языке, помимо чисто служебных слов и частиц, которые вообще несут лишь слабое ударение или вовсе лишены его и потому легко подчиняются ударению соседних слов, категория энклитик и проклитик представлена главным образом перенесением ударения с существительного на предлог (например: *пó полю, пó миру, йз лесу, нá голову*) и, значительно реже, с глагола на отрицание (например: *нé было, нé дал*). Однако и такие ограниченные энклитические возможности не составляют синтаксической формы, имеющей широкое применение. Круг энклитик современного русского языка строго ограничен п р и в ы ч н ы м и энклитиками, не допускающими аналогий. Совершенно правильно построенные энклитики, которые, однако, редко или вовсе не употребляются, кажутся нам странными и неправильными (например: *кó сну, нá стол, óт дома, бéз места, нé гнал*).

Совершенно иную картину мы имеем в русском фольклоре. Огромное количество энклитик и проклитик и притом по

большей части в таких формах, которые невозможны в современном русском разговорном и особенно литературном языке, составляют важную отличительную черту народно-поэтической речи. К их рассмотрению мы и приступим в первую очередь, так как энклиза и проклиза, объединяющие два или несколько слов под одним общим ударением, естественно служат весьма мощным средством снижения нагрузки речи ударениями.

Перенос ударения с существительного на предлог обладает в фольклоре несравнимо более широкими возможностями, чем в современном разговорном языке. Непривычные и «неправильные» с нашей точки зрения энклитики находят здесь массовое применение:

А не тот мой муж, который нунь *возлѣ* меня (Гильф., I, 61)¹.

В тую пору да в *тѣ* время (Гильф., I, 71).

Где же *ѹ* вас выходы остались? (Гильф., I, 72).

Кто из нас же здыше этот камешок *черѣз* плечо (Гильф., I, 86).

Вытаскивала гвѣздья вон да *сѣ* стены (Гильф., I, 89).

Что у тя Владимир нуньчу *на* уме (Гильф., I, 96).

А выходит он *из-зѣ* столов (Гильф., I, 97).

Ты огньше же торгуй, да век же *пѣ* веку (Гильф., I, 104).

Сѣ рта пламя у него помахивает (Гильф., II, 312).

Еще перво местечко *подлѣ* меня (Гильф., III, 124).

Седлышка были *на* золоте (Гильф., III, 159).

Да есть у нас кони, сударь, *пѣ* рублю (Гильф., III, 178).

Просила милѣстynu его *радѣ* Христа (Онч., 78).

Запирайте двери *на* крjюки,

Запирайте ворота *на* замки (Григ. I, 226).

¹ Ссылки на сборники былин и народных песен даются в следующих сокращениях:

Гильф.— Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом, изд. 2-е, т. I—III, СПб., 1894—1900.

Марк.— Беломорские былины, записанные А. Марковым, М., 1901.

Онч.— Н. Е. О н ч у к о в. Печорские былины. СПб., 1904.

Григ.— Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым, т. I, М., 1904 и т. III, СПб., 1910.

Аст.— Былины Севера. Записи, вступ. статья и коммент. А. М. Астаховой, т. I, М.—Л., 1938.

Кириша — Древние российские стихотворения, собранные Киришею Даниловым. М., 1938.

Соб.— Великорусские народные песни, изд. А. И. Соболевским, т. I—VII, СПб., 1895—1902.

Шейн — Великоорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном, т. I, вып. I—II, СПб., 1898—1900.

Лин.— Великоорусские песни в народной гармонизации, записаны Е. Ляновой, вып. I—II, СПб., 1904—1909.

По характеру настоящей работы в ней не могли быть использованы диалектологические материалы, которые содержат немало дополнительных доказательств для защищаемых нами положений.

Не оддам я города *бѣз бою* (Григ., III, 526).

Говорил я братцу милому:

Вороти ты справа *на-лево!* (Соб., I, 282).

Посередь поля кусточек

Одинешенек стоит (Лин., I, 26).

Нечто аналогичное переносу ударения с существительного на предлог мы находим в переносе ударения на приставку глаголов и производных от них существительных, тем более что и ассортимент приставок в большинстве своем совпадает с предлогами:

Ты поспела бы Добрынюшку да *зѣхватить* (Гильф., I, 39).

Ты прости, прости, Добрыня сын Никитинич,

Что я *посидел* возли твоей княгинюшки молодой (Гильф., I, 62).

То мне молодцу не *пѣхвальба* (Гильф., I, 93).

Первой раз стрелѣл, да он не *дѣстрелил*,

А другой же раз стрелѣл, *перѣстрелил* (Гильф., I, 99).

Как стали-то они детей *наживать* (Гильф., I, 364).

А отвориай двери, не *запирай* (Гильф., II, 179).

Да я кому знаю тому *пѣднесу* (Гильф., II, 296).

И вдруг *наѣхал* на четыреста разбойников (Гильф., II, 307).

Ведь серому-то волку в день-то не *ѣскакать*,

Чѣрному ворону в день не *ѣблететь* (Гильф., II, 320).

Мене хошь Добрынюшку ты *ѣзвести* (Гильф., II, 571).

Да приехал к *сѣбору* богородицы (Гильф., III, 176).

Отец ѣго, мать не *ѣзлюбилѣи* (Марк., 110).

На руках держать, да мне не *сѣдержать*,

На ногах стоять, да мне не *прѣстоять* (Онч., 309).

Людей посмотреть да себя *пѣказать* (Григ., I, 79).

Черной-от ворѣн да слово *прѣмолвилѣи* (Григ., I, 207).

Средней тотарин девку *ѣтешал* (Григ., I, 211).

Ты первую топлю закинѣшь, нам не *пѣладѣт* (Григ., III, 641).

Тут стар его по руки и ноги и *рѣзорвал* (Аст. I, 173).

А тридцать кораблей тебе все не *нагрѣзуть* (Аст., I, 352).

Перенос ударения на отрицание также применяется в народном языке гораздо шире, чем в современном литературном:

С чести ти не дать, так возьмешь *нѣ с чести*,

Нѣ с чести возьмешь, ужь мне-ка бок набьешь (Гильф., I, 28).

Только *нѣ ходи* ко сукиной Маринушки (Гильф., I, 31).

А назвать тебя Добрыня нуньчу *нѣ можно* (Гильф., I, 48).

А во дрѣгой вины братец тебя *нѣ прощу* (Гильф., I, 62).

Третий раз стрелѣл, да туды *нѣ попал* (Гильф., I, 99).

Молодому живу *нѣ бывать* (Гильф., I, 110).

А на пир ли-то он *нѣ позвал* (Гильф., II, 38)

Да из утра проехал день до вечера,
Да не насхал *нѣ гуся* и не лебедя (Гильф., III, 171).
Ише ето ведь цюло, братцы, — *нѣ цюдо* (Марк., 561).
Скочить *нѣ скочить* вдоль по камешку (Аст., I, 203).

Однако, помимо более широкого, чем в современном русском языке, применения энклизы указанных выше категорий, народно-песенная речь обладает чрезвычайно обширным ассортиментом энклитик и проклитик, которые почти вовсе не употребляются в нашем языковом обиходе. Особенно разнообразны народно-песенные энклитики:

Со своей да с *любимой семьей* (Гильф., I, 37).
И зовет же он богатырей *к собѣ в гости* (Гильф., I, 85).
Скорешенько пошел со *божьей храму* (Гильф., I, 107).
Повела-то ведь его да во *теплу спальню* (Гильф., I, 436).
Отмыкае старый *кованый замки*.
Выпускае он *много царей*,
А *много царей* да царевичев,
А много ли королей да королевичев (Гильф., I, 437).
Мпи-ка надобно *божьей помочь* крестьянствовать (Гильф., II, 7).
Глаза-то у него *пивны чаши* (Гильф., II, 309).
А не хвастает он *никаким словом* (Гильф., II, 333).
И все поют «*господи божие*» (Гильф., II, 375).
Да желтыма-ты кудрями до *сырой земли* (Гильф., III, 172).
Да дала *Яга баба* обутисе (Гильф., III, 206).
И приму теперь Козарушку за *роднй сына* (Марк., 114).
Я ведь буду-ту тепереце звать *дорога госьтя* (Марк., 227).
Ты возьми, возьми у мня хоть *золоту царку* (Марк., 255).
Он как стал-то ведь шить да всё *куный шубы* (Марк., 258).
Доидѣт-то славушка в *прокляту орду*, Литву поганую (Марк., 403).
Уж и поплыли они да по *тиху Дону* (Онч., 215).
Оны съезжались да на *востры сабли* (Григ., I, 33).
Он садился Дунай да за *средни столы* (Григ., I, 73).
Отпустила Дуная на *свою волю* (Григ., I, 75).
Я возьму тебя да за *больша сына* (Григ., I, 208).
А теперь у вас Васьки и *паю нету* (Григ., III, 385).
Да сделана кровать *слоновйх костей* (Аст., I, 196).
Нашла, нашла красная *купарис древо* (Соб., III, 28).

Проклитики имеют в языке былин и народных песен несколько меньшее распространение, но и они составляют важное средство объединения слов народной речи под одним ударением:

Поил питьями медвяныма (Гильф., I, 43).
 Брови-то у ней *черна соболя*.
 И очи у ней *ясна сокола* (Гильф., II, 330).
Смело проходил в полаты княженецкие (Гильф., II, 461).
 Напою накормлю *хлебом солию* (Гильф., III, 184).
 Помолѣлса на восток все *богу-господу* (Марк., 43).
 Уж мы будѣм колоть да *груди белыя* (Марк., 100).
Тиха, кротка речь да лебединая (Марк., 391).
 Потерять свои да *буйны головы* (Онч., 8).
 Она усьѣм-то пала в *Волгу матуику* (Онч., 26).
Красно солнышко катиться ко западу (Григ., III, 348).
Ковер шелковой, бел-косицатый (Соб., IV, 80).
 Ты крапива, ты крапива *зла-эсигучая* (Соб., VI, 484).

В поисках критериев для размежевания явлений энклизы и проклизы некоторые теоретики народного стиха изучали синтаксическую структуру энклитико-проклитических сочетаний и, в частности, указывали на акцентную весомость эпитета, который обычно берет верх над ударением определяемого им существительного. В соответствии с этим можно было бы констатировать, что при прямом порядке слов, когда эпитет стоит на первом месте, сочетание оказывается энклитическим:

Выходил ли тут Добрыня с *белого шатра* (Гильф., III, 110).
 Налетада на шатѣр да *вещь птица*,
Вещь птица черной ворон (Гильф., III, 138).

Наоборот, при инверсии, т. е. при обращенном порядке слов, эпитет переходит на второе место, но сохраняет ударение, придавая сочетанию проклитическую структуру:

Да сковали-то ему да *ножки резвыи*
 И завесили ему да *очи ясныи* (Гильф., II, 349).
 Вноперѣк-то река *верста мерная* (Гильф., II, 353).

Такого рода тенденции, действительно, отчасти существуют в народно-песенной речи, однако, формулируя их в качестве общих закономерностей языка песенного фольклора, мы столкнулись бы с многочисленными противоречиями. При ближайшем рассмотрении оказывается, что выбор между энклизой и проклизой может приводить к различным результатам также в условиях тождественного порядка слов и тождественных логико-синтаксических соотношений:

Да залил он чару ту *сладким медом* [энклиза]
 Да засыпал он чару *белым сахаром* [проклиза] (Гильф., III, 151)
В нову спаленку зашел [проклиза]
Молода парня нашел [энклиза] (Соб. VII, 178).

Если бы мы попытались во что бы то ни стало добиваться причин, определивших в каждом из соседних стихов, приведенных выше, в одном случае энклитическое, а в другом проклитическое строение подчеркнутых сочетаний, то единственная объективная констатация может заключаться в том, что они имеют неодинаковую слогуударную структуру: слоговой объем существительного и относящегося к нему эпитета подвергается вариации, а по остальным признакам они полностью тождественны. Было бы однако преждевременным обобщать это наблюдение, а потому мы продолжим наш обзор особенностей динамики народно-песенной речи, отметив лишь, что грани, отделяющие энклизу от проклизы, настолько хрупки, что для их противопоставления и обособления нет достаточных оснований. В частности, мы нередко встречаем в языке песен и былин совмещение обоих этих явлений в одном сочетании:

На правом стремени сидят-то *млад сизой орел* (Гильф., III, 189).
 Мы поедёте, братцы, да в *красён Киев-град* (Марк., 94).
 Да в затылки у тибя-то *млад светёл месяц* (Марк., 153).
 Да и стоит-то-де наш там *стольнё-Киев-град* (Онч., 6).
 Пригодилсе-ле тут да *золот-чуден-крест* (Онч., 15).
 Она клала-то книгу на *сер-горюч камень* (Онч., 70).
 Да ты задьвиньсэ, *мать сыра земля* (Григ., I, 244).
 А уш ты ой еси, мой да *млад есён сокол!*
 Уш ты ой еси, мой да *млады бёл кречят!* (Григ., III, 24).
Бел горюч камень разгорается (Соб., III, 124).
 Наперед-то бежит *сив-чубарый конь* (Соб., VI, 193).

Среди приведенных примеров обращают на себя внимание два стиха из III тома собрания Григорьева. Сочетания «млад есён сокол» и «млады бёл кречят» абсолютно равнозначны по своему морфологическому составу и синтаксическому построению. Однако второй эпитет в одном случае двусложен, а в другом односложен. Эта недостача слога во втором стихе компенсируется искусственным для мужеского рода краткого прилагательного слоговым распространением первого эпитета: «млады» (вряд ли можно толковать это слово, как церковно-славянское «младый» с усечением конечного неслогового «и»). Таким образом, и здесь можно усмотреть особую заботу о слогу-ударной структуре сочетания, которое, очевидно, призвано отвечать каким-то конкретным требованиям динамического порядка.

В рассмотренных выше образцах совмещения проклизы и энклизы мы имеем традиционные, постоянные сочетания народно-песенной речи. Поскольку в приведенных примерах были представлены главным образом постоянные эпитеты в

форме кратких (нечленных) прилагательных, следует здесь же отметить широкую популярность этой категории энклитик и проклитик народного языка, для которой характерно весьма тесное акцентное объединение с существительным:

Повесил тут Добрыня *буйну голову* (Гильф., I, 42).
Ставает тут Добрыня *на резвы ноги* (Гильф., I, 42).
Берет Добрынюшка *добра коня* (Гильф., I, 43).
Ухватила тут Добрыню *за желты кудри* (Гильф., I, 50).
А берет его Илья да *за белы руки* (Гильф., I, 420).
Наливай-ко чару *зеленá вина* (Гильф., II, 18).
Да на этую на матерь на *сыру землю* (Гильф., II, 302).
Ай же ты дегинушка *ясён сокол* (Гильф., II, 348).
Положил на мису *красна золота* (Гильф., II, 389).
Кабы увидел собаку, убил бы из *туга лука* (Гильф., III, 152).
Я во матушку еду в *камяну Москву* (Марк., 84).
Засади его играть да в *звоньцятъ гусли* (Марк., 137).
А хоцёт пороть да фсе *белы груди*,
А хоцёт вымать да *ретиво сердце* (Григ., III, 346).
И плюет Илье во *ясны очи* (Кирпа, 168).
Горючми слезми матерей и жен поливаны (Соб., VI, 6).
Вы скажите мне *красны девицы* (Шейн, II, 523).
Вы слетите в *чужсу сторону* (Шейн, II, 528).
Да увидит твою *русу косу* (Шейн, II, 530).

Акцентная «плотность» постоянных сочетаний настолько велика, что они без всякого насилия могут превращаться в сложные слова:

Подходила тут вода да *синеморская* (Онч., 270).
Да брала наша Домнушка...
Да три свещи *воскуяровых* (Григ., I, 226).
Уш вы, здрастуйте-тко,
да *дедо-бабушка!* (Григ., I, 461).
Если б были у меня сизы крылья,
Сизы крылья, *сизокрыльшики*,
Сизокрыльшики златоперые (Соб., V, 449).

Вероятно, и другие сложные слова русского песенного фольклора имеют более или менее аналогичное происхождение. Во всяком случае, им совершенно не свойственна искусственность и нарочитость в соединении понятий, которая нередко кладет свой отпечаток на сложные слова новейших языков, сочиняемые профессиональными литераторами:

Мостовыя *рудожелтыми* песочками изнасыпаны (Гильф., II, 499).

И приходит посёл да *скоровестный* (Гильф., II, 607).

А й как стоит там шатёр *белополотняной* (Гильф., III, 78).

А как не зоблет пшена да *белоярова* (Гильф., III, 78).

А как ко той ли полаты приехал *белокаменной* (Гильф., III, 79).

Прямохожсею дорожкой *прямоезжсею* (Гильф., III, 82).

Самолуцшой богатырь *столно-киевской* (Гильф., III, 92).

А й что ль у терема да *златоверхаго* (Гильф., III, 130).

Да ты пиши ярлыки *скорописчаты* (Гильф., III, 175).

Тебе сын послал *челомбитие* (Гильф., III, 183).

Насказали-то тебе бояра *кособрюхие* (Марк., 42).

Ище Дюкова я да *портотойниця* (Марк. 107).

Я хитра́ очунь, мудра́ была, *хитромудрал* (Марк., 153).

Овернулсэ он олѣнем *златорогиим* (Марк., 258).

Из-за той жо скамеячки да *белодубовой* (Марк., 390).

Не того-же орла да *сизокрылого* (Онч., 7).

А на заре-то было на *ранноютренной* (Григ., III, 20).

Превеликоё зменцо *троёглавоё*

Троёглавоё зменцо *троёзоботно* (Григ., III, 387).

Да та дорога *тихосмирная* (Аст., I, 197).

И которых *вислоухих* всех прибил (Кирша, 175).

Чужедальная сторона (Соб., I, 331).

Кривошлыкяя свекровушка (Соб., II, 112).

А писточка — из *сыромятного* ремня (Соб., II, 419).

Там люди-то живут *лихорадливые* (Соб., III, 10).

Круглолица, хороша (Соб., III, 408).

Он коровушку да *чернопеструю*,

Чернопеструю да *белохвостую* (Соб., VII, 291).

Серопегий кафтан (Шейн, I, 16).

Тесноте сочетания немало содействуют широко распространённые в народно-песенной речи повторы слов:

Ты *прости, прости*, Добрыня сын Никитинич (Гильф., I, 62).

А й *стоит стоит* дубовой столоб (Гильф., I, 434).

По *морю морю* морю синему (Гильф., III, 51).

Ты *сбирать собирать* как дани пошпины (Гильф., III, 118).

На *печи печи* да у печна столба (Гильф., III, 122).

Ты *поди, поди* Чурилушко-свет Плёнковиць (Марк., 127).

Ты *прими, прими* царицю, всё доць прекрасную (Марк., 153).

Ты *пусти, пусти*, родный багышка (Соб., I, 38).

Что во те ли во *снега-снега* глубокие (Соб., I, 44).

По *мосту-мосту* по калиновом (Соб., IV, 47).

Я *смоицу-смоицу* калиновый мосток (Соб., IV, 262).

Родственны словесным повторам излюбленные в народной речи применения тавтологии, которая нередко имеет усилительное значение. Так, например, широко распространено тавтологическое усиление прилагательного или наречия (в отдельных случаях — даже глагола) творительным падежом того же слова. Подобное сочетание образует тесно спаянную энклитическую или, реже, проклитическую группу:

Как первое там чудо *белым-бело*,
А другое-то чудо *красным-красно*,
А третье-то чудо *черным-черно* (Гильф., I, 336).
Бежала-то она назад домой *скорым-скоро* (Гильф., I, 392).
А й видели над Киевом *чудным-чудно*,
А й видели над Киевом *дивным-дивно* (Гильф., I, 451).
А стоял-то сад он *целым-целой* (Гильф., III, 20).
А й как осталось знамян *многим-много* да *многөненько* (Гильф., III, 65).
Ен начал *плотным-плотно* постушывать (Гильф., III, 90).
По утру-то было, братцы, *раным-рано* (Онч., 280).
Голова-та у Илеюшки *седым-седа*,
А борода-та у Илеюшки *нонь белым-бела* (Григ., III, 343).
Воронино-от мясо *горьким-горько* (Григ., III, 554).
А старому смерть *страшным-страшно*,
Страшным-страшно, смешным-смешно (Аст., I, 112).
Как остались у меня родители *больным-больны* (Аст., I, 273).
Не ходи, братец, *поздным-поздно* (Соб., I, 223).
По утру *раным-ранехонько* за ворота провожу (Соб., II, 391).

Однако пределом слогового объема для слова, теряющего свое ударение, повидимому, является двусложность. Если слоговой состав превышает эту норму, то элементы тавтологического сочетания чаще всего сохраняют акцентную самостоятельность:

У *тёпла-та* гнезда *шивелом-шивелицьсе* (Григ., III, 172).

Усилительная тавтология может включаться в сочетание также при помощи предлога (приставки):

Побежал ту-де князь да *скоро-наскоро* (Онч., 20).
Уш вы бытьте у мя да *блиско-наблиско* (Григ., III 127).
А они тут стали будить его *всяко-навсяко* (Григ., III, 306).
Стоит тут-то на поли силы да *много-намного* (Григ., III, 601).
Мелко на-мелко скрошу,
Сухо на-сухо ссушу (Соб., I, 200).
Чисто на чисто в реке (Соб., I, 204).

Весьма любопытны образцы перестановки предлога (приставки) из середины сочетания, в котором он является скрепляющим началом и носителем ударения, на первое место. Возможно, что здесь действительно имеет место своеобразная форма инверсии. Во всяком случае, поучительно, что ударение снимается с предлога-приставки и остается на центральном слого энклитико-проклитического сочетания, хотя последнее и подверглось радикальной перестройке:

Сам же я король да на *уход уйду* (Гильф., I, 142).
Конь стоит *наубёл-белой*,
Хвост-грива *научерн-черна* (Онч., 80).
Выходила тут девица да на *убел бела* (Григ., I, 312).
Стар был на коне *наусед седой*,
Под старым был конь *наубел белой* (Аст., I, 404).

Усилительная тавтология в народном языке может принимать также форму деепричастия:

Еще матушка сыра земля в поле *стонучись стонёт* (Григ., I, 23).
А мать сыра земля да *дрожучи дрожит* (Григ., I, 32).

Кроме приведенных выше особо характерных для народной речи тавтологических оборотов, в народном языке применяется и ряд других видов тавтологии, например энклитико-проклитическое сочетание существительного и глагола или прилагательного, происходящих от одного и того же корня. Иногда в тавтологии можно различить не усилительную функцию, а иные оттенки значения:

Из небес же тут Добрынюшки да *глас гласит* (Гильф., I, 46).
Здумала своим *умом-разумом* (Гильф., I, 179).
А день за день как и *дождь дожжит* (Гильф., I, 188).
А смотрит что она, еще *думу думает* (Гильф., I, 361).
Потоптал он *много множество* змеенышов (Гильф., II, 57).
Прикажи-тко ты Владимир мне *игру играть* (Гильф., II, 94).
Теперь вам да *воля вольная* (Гильф., II, 528).
Как увидели-то они *чудо чудноё*,
Чудо чудноё да *диво дивноё* (Гильф., III, 384).
Как *шли-прошли* да *путь-дороженьку* (Гильф., III, 452).
Сам я буду у его да всё *князём княжить* (Марк., 215).
Не дают-то мне топереце *вдовой вдоветь* (Марк., 242).
Уж я был-же *нынь-ныньце* да во чистом поли (Онч., 14).
Уж вы где-же туры да *были-побыли* (Онч., 27).
Поднялася-ле тут да *темень-тёмная* (Онч., 262).
Оне *шум шумят* да сами *дел делают* (Григ., I, 278).

Пуще старого играл он *жалко-жалосно* (Григ., III, 393).
Да и тот одва насилу *бежом убежал* (Григ., III, 527).
Он *шутки шутит* не по ребячью,
А *творки творил* не по маленьким (Кирша, 171).
Как у Ванюшки *кудурцы-кудри* завиваются (Соб., I, 64).
Жизнь моя — *горе горькое* (Соб., I, 281).
Ишла ишла девушка лесом, *по лесу* (Соб., III, 28).
Не лютая-то *змея-змеюшка* выпалывала,
Не свинцова-то *пуля-пулечка* вылетывала (Соб., VI, 229).

Синонимические сочетания народной речи настолько близки по смыслу к тавтологии, что в отдельных случаях можно даже колебаться при отнесении того или иного примера к одной из этих категорий. Так, в стихе

Бежит *комонь*, *конь* вороненькой (Григ., I, 260)¹

мы находим сочетание древнего и позднейшего вариантов одного и того же слова. Если считать, что понимание генетического родства этих слов было уже недоступно сказителю, то приведенный пример следует отнести к синонимике, но по существу это, конечно, все-таки тавтология.

Синонимические обороты народной речи необыкновенно разнообразны. Связь между синонимизирующими словами образует прочную основу для их объединения в едином акцентном комплексе:

Не слезил бы я Добрыня *отцей матерей* (Гильф., I, 53).
Ешь-но *конь лошадь* добрая (Гильф., I, 105).
Скажут: Киев град *в чести в добри* (Гильф., I, 109).
Отвечают им же жоны *старо-матери* (Гильф., I, 120).
Возьми калик к себи, ты *корми пои* (Гильф., I, 385).
А й насыпайте три телеги *злата серебра* (Гильф., I, 421).
А все ли на пиру да *пьяны веселы* (Гильф., I, 433).
Шпенечки-то *булат-железа* да сибирского (Гильф., I, 443).
Ай же ты Илей мы работаем *луг-пожню* (Гильф., II, 305).
Путь дороженьку да широко (Гильф., II, 310).
Только надо служить да *верой правдой* же (Гильф., II, 352).
Пить *пивцѣ-винцѣ* безденежно (Гильф., II, 396).
Реки-озера перескакивать (Гильф., II, 495).
Я теперь Добрыню *съем-сожру* (Гильф., II, 524).
Ай мне не *честь хвала* молодецкая (Гильф., III, 63).
Не *житьѣм-бытьѣм* своим богатством (Гильф., III, 97).
Ты собирать собирать как *дани пошлыны* (Гильф., III, 118).
А уж ты *спишь лежишь* да проклажаешься (Гильф., III, 131).
Гуся лебедя да на закуску ел (Гильф., III, 134).

¹ По вопросу о запятой, т. е. разделительном знаке препинания в этом примере, вместо соединительного, см. гл. IV настоящего раздела.

Здрел-смотрел во чисто полё (Гильф., III, 157).
 Да е что добрым коням *пить-есть-кушати* (Гильф., III, 180).
 Ай на целую недельку *поры-времени* (Марк., 45).
 Всё заморский товары *всяки-разные* (Марк., 146).
Тихо-смирную рець сам *выговаривает* (Онч., 22).
 Собиралисе *купци гости* торговые,
 Собиралисе *попы ётцы* духовные (Онч., 50).
Отца-матушки дома не случилось (Онч. 79).
 Как хватала она 'сабой *клюку-посох* (Онч., 160).
 Розоставили *питья-ества* сахарные (Онч., 251).
 Наливал-то *соты-воды* медовой (Онч., 288).
 Ты *крячи-зычи* во всю голову (Онч., 366).
 Он спросил его да *роду-племени* (Григ., I, 25).
 Уж он *сек-казнил* по плеч голову (Григ., I, 31).
 Прироздвинулись *народ-люди* добрыи (Григ., I, 93).
 Ещё все *воры-разбойники* спать легли (Григ., I, 202).
 Бласлови-тко миня *итти-ехати* (Григ., I, 351).
 А-й *хитры-мудры* узёры замёрские (Григ., I, 388).
Хлеба-соли у нас да поотведати (Григ., III, 112).
 И подошла-то под нас *орда-сила* северная (Григ., III, 116).
 Накатилась на ёго да *сон-дрёмотоцка* (Григ., III, 179).
 А шне нонице лук мне *нужно-надобно* (Григ., III, 317).
 Ише перв-от карапъ да с *плисом-бархатом* (Григ., III, 349).
 А ты *бери-возьми* книгу ты на белы руки (Григ. III, 357).
 Навалицься на тя *лень-тягость* великая (Григ., III, 387).
 Я не стацу тибя понеце *бить-мучити* (Григ., III, 455).
 Не остафь-ко ты пашей да *нужды-бедности* (Григ., III, 538).
 А рвал его *латы-панзыри* (Аст., I, 122).
 Как со той ли *скамьи-лавки* ай да пёё дубовой (Аст., I, 472).
 Понадеялся Скопип на *могуту силу* (Аст., I, 495).
Печаль-скуку от меня прочь отлучить (Соб., II, 336).
 Меня свефровушка *журит-бранит* (Соб., III, 47).
 Ещё *щи-кашу* варю (Соб., III, 466).
 Нападет *тоска-горюшко* (Соб., IV, 483).
 Что ли вольная, вольная *птичка-пташечка* (Соб., V, 470).
 Я *усну-умру*, красна девица (Соб., V, 507).
 Я *пойду-схожу* в нову горницу (Соб., V, 551).
 А я сама да *знаю-ведаю* (Шейп, II, 513).
 Ты *беги, скачи* в землю русскую (Лип., II, 47).

Пристрастие народной речи к синонимике настолько велико, что даже некоторые предлоги выказывают способность к синонимическому объединению:

Ты не *для-ради* миня, ты *для-ради* цяда моего (Марк., 152).
 Он не *для-ради* красы, *для-ради* крепости (Григ., I, 22).

Чаще всего сочетание «для ради» имеет энклитическую акцентуацию («для ради»), реже — проклитическую («для ради»), но во втором полустишии последнего примера можно допустить, что оно в целом теряет ударение и примыкает в порядке проклизы к слову «крепости».

Числительные народного языка весьма склонны к образованию энклитических сочетаний, так как они, вне зависимости от своей падежной формы, почти неизменно снимают ударение со слова, к которому относятся:

А весу-то колпак буде *трех пудов* (Гильф., I, 40).

А *семи шелков* да было разных (Гильф., I, 44).

Бился тут Добрыня со змеей *трой сутки*...

А побейся-но с змеёй да еще *три часу* (Гильф., I, 46).

Жди-тко ты Добрынюшку по *три годы* (Гильф., I, 54).

А как пройде тому времени да *шесть годов* (Гильф., I, 54).

Взять дубинку *сорока пудов* (Гильф., I, 59).

За *двенадцать год* да за *тринадцать лет*,

За *тринадцать лет* да с половиною (Гильф., I, 64).

Вот тебе шапонька *пятьсот рублёв* (Гильф., I, 106).

А й спленил-то он *девять сынов* (Гильф., I, 171).

Ажно там они да *обы живы* (Гильф., I, 377).

Кунью шубоньку накинул на *одно плечко*

Да он шапочку соболью на *одно ушко* (Гильф., II, 40).

Толщину дуб *шести сажен* (Гильф., II, 529).

А глубокая старость *триста годов* (Гильф., III, 9).

Было у него *едино чадо* (Онч., 78).

Если сполнятся мне да *двадцать-два года* (Онч., 389).

Не велик и не мал, да ровно *три пуда* (Григ., III, 93).

Проклиза числительного встречается сравнительно редко:

Наводила да на колоду

трои обручи жалезны (Григ., I, 435).

Сложные числительные уже сами по себе строятся энклитически:

Ай заморьских замков, сказать за *тридесять* (Марк., 242).

За *тридесять* замками булатными (Кирша, 64).

Кабы *три девеноста* было мерных верст (Григ., III, 42).

Два девяноста то мерных верст (Кирша, 95).

Числительное «пол» участвует в образовании как энклитических, так отчасти и проклитических сочетаний.

Энклиза:

Засвищи-тко ты во *пол-свисту* соловьего
Закрычи-тко ты во *пол-крыку* звериного (Гильф., II, 17—18).
По семи хлебов да я к выти ел,
По *полу волу* да я закусывал (Гильф., III, 134).
Да пир-от идёт о *полу-пиру*
Да стол-от идет о *полу-столе* (Гильф., III, 162).

Проклиза:

Забродила ф синё морё ф *пол-колен* воды (Григ., III, 378)

Крайне любопытно народное употребление сложных числительных типа «полтора», которое осталось единственным представителем этой категории в современном литературном языке. Как известно, числительное «полтора» состоит из слов: пол + втора, что означает: половина второго. В народной памяти еще полностью сохраняется понимание структурных принципов этого сочетания, так как вместо порядкового «втора» язык фольклора нередко подставляет и другие: третья, пятá, семá, восьмá. Сложное числительное, получаемое таким путем, образует вместе с существительным, к которому оно относится, тесно спаянное энклитико-проклитическое сочетание:

Стала мерой эта чара *полтора ведра*
Стала весом эта чара *полтора пуда* (Гильф., I, 444).
Турей рог меду сладкого в *полтретья ведра* (Кирша, 62).
А брал булаву в *полтретья пуда* (Кирша, 230).
А й мерой питья *пол-пятá ведра*
А й весом питья *пол-пятá пуда* (Гильф., I, 167).
Весу коя тяне *пол-семá пуда* (Гильф., III, 210).
Подорожную шалыгу *пол-восьма пуда* (Гильф., III, 111).

Дальнейшее производное от «полтора» — «полтораста» также не оказывается одиноким в народно-песенной речи. Наряду с ним употребляется также числительное «полтретьяста», что означает: половина третьей сотни, т. е. 250:

Ты неси-тко мне *полтораста стрел*.
Принесла-то она ёму да *полтретьяста стрел* (Марк., 240).
Уж мне дай-ко силушки да *полтретьяста* человек (Марк., 240).
Нас-то молодых немножко,
Полтораста пешехонов,
Полтретьяста всё на конях (Онч., 245).
Он немного с собою поезду берёт,
Полтораста татаринów берёт,
Полтретьяста боярских детей,

Петьсот стремных стрельчей (Онч., 363).
У их было много провожатых-то:
Дваста тотаровей,
Полтора́ста ула́новей,
Полтретья́ста церквясыновей (Григ., I, 430).

В современном языке числительное «полтора́ста», как известно, применяется только при «ровном счете». Это правило не обязательно для языка фольклора:

Стоял терем высоко́й;
Он не низок, не высок —
Девяносто пять венцов,
Полтретья́ста пять крыльцов (Соб., II, 68).

(«полтретья́ста пять» означает 255).

Практика фольклора показывает, что описанный выше принцип образования сложных числительных типа «полтора́ста» распространялся некогда и на десятки. По крайней мере в собрании Кирши Данилова мы читаем:

А которые ребята двадцати годов,
И которые во *полу-тридцати* (Кирша, 171).

Очевидно, что «во полу-тридцати» не может значить ничего другого, как «в половине третьего десятка», т. е. 25, тем более что «ребята» этого возраста в былинах не редкость:

Да которы ребята двадцети пети,
Ишпа он веть Добрыня двенадцети (Григ., I, 350).

Остается еще сказать, что порядковые числительные, наравне с прочими, привлекают на себя ударение и тем самым способствуют энклизе:

Недавно я был на святой Руси, *третьеводни* (Гильф., II, 429).
Ишпе жди миня, Настасья Микулисьня,
И год и два и три миня жди,
И *друга́-та три* да ишпа *третья́-та три*
Ишпа *третья́-та-три* да и *цетвёрта три*,
Ишпа ето выходит да двенадцеть лет (Григ., I, 326).

Можно было бы ожидать, что наиболее «трудным» с точки зрения утраты ударения в энклитико-проклитическом сочетании окажется глагол, как одна из наиболее значимых частей речи. Однако если такая неподатливость глагольной акцентовки и имеет место в современном русском языке, то ее, очевидно, не существовало в народно-поэтической речи старинного склада.

В песенном фольклоре глаголы часто теряют свое ударение и становятся одним из элементов энклизы:

Как бывала тут коровища обжорища,
По кúбоче соломы да на *ра́з ела*,
По лохани да питья е да на *ра́з пила* (Гильф., I, 30).
Тут же Илье Муромцу да-е *славу́ поют* (Гильф., I, 30).
Тыи пастухи да *жалобу́ творят* (Гильф., I, 34).
Захочу я пынь Добрынюшку *целю сожру*,
Захочу Добрыню *в зобота возьму*,
Захочу Добрынюшку *в полон снесу* (Гильф., I, 39).
Прикажу тебе Добрыня *голову́ рубить* (Гильф., I, 42).
Что ты здумаешь так *то́ делай*,
Что захочешь так ты *то́ твори* (Гильф., I, 61).
Тебе как-то молодца да *именём зовут* (Гильф., II, 15).
А сýлова кобылика *нешо́м идет* (Гильф., II, 369).
А твое дело *шти калу́ варить* (Гильф., II, 370).
Поднести-то эту чару кому *я́ знаю*,
Кому *я́ знаю*, еще пожалуйю (Гильф., II, 463).
Да хопь-ли Олёна я *конём стопчу*?
Да хопь-ли Олёша я *нопьем сколю*?
Да хопь-ли Олёша я *живком зглону*? (Онч., 337).

Особый интерес представляет для нас энклиза и проклиза в географических обозначениях, так как постоянное их употребление жителями данной местности должно было способствовать лучшей сохранности в них энклитико-проклитических форм, чем в обиходных оборотах разговорного языка. Таким образом, народно-песенные обозначения городов, рек и т. п. можно считать особо показательным материалом для решения вопроса, который неизбежно возникнет перед нами: составляют ли исследуемые здесь лингвистические факты узко ограниченное явление народно-поэтической речи как таковой, или они имеют более широкое историческое, а может быть, даже и общенациональное значение.

Географические названия в старину обычно сопровождались пояснительными словами «град» или «город», «река», «гора», «земля», «остров», которые, теряя свое ударение, становились энклитическими:

Ездит тут Добрыня у *Царя-града* (Гильф., I, 56).
А на выигрыш берет да во *Цари-гради* (Гильф., I, 60).
Да пришол-де старик-от во *Царьгород* (Гильф., III, 143).
Колокольный звон во *Новы-городы* (Гильф., I, 168).
А другая-та дорога право в *Новой-град* (Онч., 260).
Сдумал ехать он было во *Киев град* (Гильф., I, 109).
От города *Черны-города* (Гильф., I, 177).

А третья-та дорога во *Чернигов-град* (Онч., 260).
 А пошел де Соломан во *Чернин-горот* (Григ., III, 127).
 Есь во хброщем-хорбщем да во *Черни в городе* (Григ., III, 433).
 Он повывел тут измену из *Казань-града* (Гильф., I, 147).
 Он повывел тут измену из *Рязань-града* (Гильф., I, 147).
 Шьто во тот они славной во *Резань-город* (Марк., 233).
 Я зайду-пойду во матушку в *Москву-город* (Марк., 201).
 Приказал-то он в *Азов гордд* пьезжати (Гильф., I, 245).
 Как приехали во славныи в *Волын-город* (Гильф., II, 142).
 Тоньци выводили в *Еросблм град* (Гильф., II, 603).
 Да приехал Дюк во свой *Галич град* (Гильф., III, 172).
 Шьто во тот она лежит, лежит во *Муром-град* (Марк., 235).
 Приезжал-то скоро в славной *Ростов-город* (Марк., 334).
Еруслав город загорантса (Онч., 184).
 Вскормих да вспоил меня *Ярославль-город* (Соб., I, 202).
 Нам ехать, не ехать нам в *Суздаля-град?*
 Да в *Суздаля-граде* питья много (Онч., 333).
 И он на третьей город — на *Опскоф град* (Григ., III, 526).
 Приносило нас в город пезнаёмой,
 Незнаёмой город под *Корсунь город* (Аст., I, 205).
 Али в батюшко *Петербург-город* (Шейн, II, 395).
 Еще славная матушка быстра *Волга река* (Гильф., III, 104).
 Приведём тебя да мы к *Непрё-реки* (Марк., 266).
 Што на ту ли всё на матушку на *Нёл-реку* (Марк., 340).
 Давай скакать через *Непр-реку* (Онч., 128).
 Ох они плыли-заплывали да во *Унепь реку*
 Во тот же город да *славно-Киёв град* (Григ., III, 565).
 Протеки-тко-се из рая да всё *Сумман-река* (Марк., 90).
 Пошла-то де по воду на *Волхову-реку* (Онч., 349).
 На Волхов мост да ко *Волхи реки* (Григ., I, 166).
 Не по матушки было по *Невы реки* (Онч., 69).
 Что по березку *Невы-реки* (Соб., II, 225).
 Заплывають во матушку во *Невесь реку* (Григ., III, 548).
 Заедем-ко на матушку *Сивонь-гору* (Гильф., II, 419).
 А й не въезжай ли на гору на *Палань-гору* (Гильф., III, 127).
 Выезжали молодцы-де на *Фавор-гору* (Гильф., III, 188).
 Поезжал Илья Муловиць на *Ожат-гору* (Григ., I, 101).
 Що на ту на *Фараон-гору* (Григ., I, 599).
 Да на ту на матушку на *Сион гору* (Григ., III, 120).
 И пошли оны во *Турец-землю* (Гильф., II, 177).
 А й во *Вольнь-земли* да в *Золотой орды* (Гильф., III, 126).
 А как поблыли турь да на *Буян-остров* (Марк., 409).
 И на фторый он город и на *Велики Луки* (Григ., III, 526).

Нетрудно заметить, что энклиза в географических названиях образует дактилическую или, в очень редких случаях,

гипердактилическую структуру клаузулы сочетания. В тех случаях, когда обнаруживается нехватка слогов для дактилического окончания, сказитель принимает меры, чтобы дополнить его слоговой состав:

Я пойду каликой во *Царь-то град*,
А очпизу я ведь *Царь-тот град* (Гильф., III, 6).

Такой же смысл имеет, конечно, варирование пояснительных слов «град» и «город».

Проклиза в географических обозначениях встречается сравнительно редко:

Колокольнй-от звон да во *Нове-городе* (Гильф., I, 455).
В *Новом-городе* товары те не выкупить (Онч., 302).

О теслоте энклизы в географических названиях можно судить по тому, что они, соединяясь с пояснительным словом, которое изменяется по падежам, сами нередко утрачивают способность к склонению. Особенно обширна в народно-поэтической речи категория несклоняемых названий рек:

Тут купался да Добрыня во *Пучай-реки* (Гильф., I, 38).
А й становился ён ко матушки да *Елисей-реки* (Гильф., I, 525).
Окупался в матушке *Ердань реке* (Гильф., II, 418).
Там стоят-то за мной, за матушкой *Непрё-рекой* (Марк., 87).
Шьто ис той-ли ты из матушки *Сухмань-реки* (Марк., 90).
Приводил-то, привозил он их к *Ёрдан-реки* (Марк., 157).
Сам пошол же в ту он сторону, всё ко *Офрак-реки* (Марк., 235).
Приезжает он ко матушки к *Дунай-реки* (Марк., 294).
Доеждал-то Добрыня до *Несей реки*,
Он поил-де коня да во *Несей реки* (Онч., 42).
Приходила она да ко *Почёв реки* (Онч., 70).
Иза славное матки *Кубань-реки* (Григ., I, 478).
Що иза славной из-за матушки *Дунай-реки* (Григ., I, 596).
Поклонилась она матушки *Бузынь реки* (Григ., III, 637).
Да приедёш, Добрынюшка, к *Оманал-реки* (Аст., I, 229).
И поплыли по *Тагиль реке* (Кирша, 82).
Не доехавши они до *Сафат-реки* (Кирша, 123).
А левая нога во *Волх реке...*
И глядит Садко по *Волх реке* (Кирша, 236).
По славной матушке по *Израй реке* (Кирша, 239).
По быстрой реке,
По *Москва-реке* (Соб., III, 183).

Таковую же неспособность к самостоятельному склонению обнаруживают иногда и названия городов:

А подъезжал к стольнему *Киев-граду* (Аст., I, 114).
Живи-ко, старый, в стольнем *Киев-граде* (Аст., I, 116).

Разумеется, во всех этих явлениях нельзя усмотреть исключительной принадлежности географической терминологии. В любом энклитико-проклитическом сочетании, при условии тесного слияния его составных частей, которое связано с его привычностью, самостоятельность отдельных элементов может оказаться парализованной:

На ногах несет пёршни *кабан-зверя* (Онч., 336).
Мы Расеюшку наскрозь пройдем,
Граф Пашкевича в полон возьмем (Лин., II, 51).

Рассмотренные выше явления энклизы и проклизы, особо характерные для русской народной поэзии, составляют далеко не единственный фактор, способствующий повышению в народном языке числа неударяемых слогов, объединенных общим ударением. Легко проследить прирост неударяемых слогов и в ряде других специфических оборотов народного языка и стиля.

Существенно увеличивают слоговой объем отдельных слов разнообразные суффиксы, свойственные обширной категории уменьшительных и ласкательных форм народно-поэтической речи. В ряде слов народного языка уменьшительно-ласкательная суффиксация приобрела такую устойчивость, почти обязательность, что эти формы следовало бы квалифицировать как постоянные: кручинушка (Гильф., I, 38), головушка (Гильф., II, 42), раздольице (Гильф., II, 42), силушка (Гильф., II, 43), ельничек, березничек (Гильф., II, 217), дороженька (Гильф., II, 302), горюшко (Онч., 328), чадышко (Григ., I, 218), крапивоушка (Соб., I, 39), калинушка, малинушка (Соб., II, 422), кукушечка (Соб., II, 556), вдовушка (Соб., III, 165), сударушка (Соб., IV, 16), рябинушка (Соб., IV, 34), цветики (Соб., IV, 593), травушка (Соб., V, 86), лебедушка (Соб., V, 163), крылышко (Соб., V, 362), дубровушка (Соб., V, 473), жавороночек (Соб., VI, 389), сиротинушка (Шейн, I, 68), лучинушка (Лин., I, 7), дубинушка (Лин., I, 63) и др.

Однако и за пределами таких постоянных форм уменьшительно-ласкательные словоизменения народной речи поражают современного филолога своими неограниченными возможностями, а нередко и смелостью построения. Из необозримого множества примеров приведем наиболее характерные: тетивочка, стрелочка (Гильф., I, 21), змеенышки (Гильф., I, 38), пещерушка (Гильф., I, 41), потнички, войлочки, седельшко, плеточка, бурушко (Гильф., I, 44), кончинушка (Гильф., I, 45), комарики (Гильф., I, 50), невзгодушка (Гильф., I, 56), подворьице (Гильф., I, 60), скамеечка, княгинушка (Гильф., I, 61), сердечико (Гильф., I, 101), дружинушка (Гильф., I, 102), благословеньице (Гильф., I, 109), озерушко, рыбушка (Гильф., I, 141), выдумщикек (Гильф., I, 166), досадушка (Гильф., I, 389),

ручушки (Гильф., II, 41), очушки (Гильф., II, 48), слободушка (Гильф., I, 52), платьицо (Гильф., II, 58), донышко (Гильф., II, 99), бровушки (Гильф., II, 102), земелюшка (Гильф., II, 108), семжинка, белужинка, щученька, плотиченька, осётринка (Гильф., II, 174), ветрушки (Гильф., II, 211), каликушка (Гильф., II, 219), роботушка (Гильф., II, 305), ножичек (Гильф., II, 335), имечко (Гильф., II, 381), лавонька (Гильф., II, 407), догадочка (Гильф., II, 478), отметочка (Гильф., II, 496), глазищепка (Гильф., II, 499), калачики (Гильф., II, 500), болотечко, плащечка (Гильф., II, 504), горенка, спаленка (Гильф., II, 536), перушко (Гильф., II, 549), словечушко (Гильф., II, 591), напитокок (Гильф., II, 667), сбруюшка (Гильф., III, 36), горносталюшка (Гильф., III, 38), полатушка (Гильф., III, 88), свадебка (Гильф., III, 104), рукобятьицо (Гильф., III, 109), воскресеньице (Гильф., III, 111), верстонька (Гильф., III, 376), услугушка (Марк., 122), бываньице, живаньице (Марк., 160), делишко (Марк., 251), хмелинушка (Онч., 92), кроваточка (Онч., 152), удачушка (Онч., 169), удивленьицо (Онч., 230), несчастьеце (Онч., 280), смертоцька (Онч., 297), колечико (Онч., 316), крестовушко [т. е. крестовый брат] (Онч., 323), топорёнышко, гробёцушко (Онч., 329), гриденка (Онч., 339), кудерцы (Онч., 348), торговщикек (Григ., I, 213), жононьки (Григ., I, 222), вершиночка (Григ., I, 222), суботоцька (Григ., I, 224), кроволитьице (Григ., I, 237), сестрицюшка (Григ., I, 249), дитяtko (Григ., I, 280), лицюшко (Григ., I, 310), беседушка (Григ., I, 372), домовищице (Григ., I, 426), уздицинька (Григ., III, 21), здоровьице, весельице, безумьице (Григ., III, 36), пустынюшка (Григ., III, 48), печенька (Григ., III, 116), бываньице (Григ., III, 132), суточки (Григ., III, 184), смепеньице, потрепеньице (Григ., III, 288), шатрики (Григ., III, 294), хмелинушка (Григ., III, 351), походочька (Григ., III, 362), надеюшка (Григ., III, 471), угошшепыцо (Григ., III, 521), злодеюшка (Григ., III, 556), ласкутьицо (Григ., III, 569), голосоцик (Григ., III, 641), плеченьки (Аст., I, 120), в охабочку (Аст., I, 122), ведёрушки (Аст., I, 193), кудёрышка (Аст., I, 236), догонюшка (Аст., I, 320), платыичке (Аст., I, 398), руганьице (Аст., I, 483), копытечко (Кирша, 41), снежочки (Соб., I, 47), королечек, королюшка (Соб., I, 47), проступочка (Соб., I, 81), зимушка (Соб., I, 88), квашеночка, тестице (Соб., I, 133), неправдушка (Соб., I, 161), похлебочка (Соб., I, 215), рыболовнички (Соб., I, 249), матросушки (Соб., I, 341), воеваньице (Соб., I, 347), жердинушка (Соб., I, 561), пучеченьки (Соб., II, 4), грамоточка (Соб., II, 12), девонюшка (Соб., II, 20), согласьице (Соб., II, 25), конопелюшки (Соб., II, 41), побуюшки, спинушка (Соб., II, 52), заботушка, свекровушка (Соб., II, 111), соколочек (Соб., II, 193), журавлюшка (Соб., II, 217), пчелонька (Соб., II, 328),

гуляньице (Соб., II, 407), лучинушка (Соб., II, 470), семеюшка (Соб., II, 495), золовушка, невестушка (Соб., II, 512), квашоночка (Соб., III, 5), кукованьице (Соб., III, 29), слезоньки (Соб., III, 63), лошадонька (Соб., III, 82), цепочечка, копеечка (Соб., III, 109), змеюшка (Соб., III, 383), побранушка (Соб., III, 401), вздыханьице (Соб., IV, 31), селезенюшка (Соб., IV, 50), колечушко (Соб., IV, 128), оконушко (Соб., IV, 171), шеюшка (Соб., IV, 331), соседушки (Соб., IV, 353), принужденьице (Соб., IV, 360), надеженька (Соб., IV, 455), гуселечки (Соб., IV, 492), холодочек (Соб., IV, 612), печалюшка (Соб., V, 22), лети́ко [лето] (Соб., V, 110), туманчик (Соб., V, 138), капуштушка (Соб., V, 157), челобитьице (Соб., V, 240), корешечек (Соб., V, 431), прутышек (Соб., V, 491), кустышек (Соб., V, 525), водоньки (Соб., V, 543), сединушка (Соб., VI, 9), лихорадочка (Соб., VI, 20), степинушка [степь] (Соб., VI, 162), огонюшек (Соб., VI, 180), корнюшки (Соб., VI, 186), вдовонька (Соб., VI, 219), атаманушка (Соб., VI, 291), прозваньице (Соб., VI, 323), счастьяце (Соб., VI, 485), братенички (Соб., VII, 11), куделюшка (Соб., VII, 26), тряси́нушка (Соб., VII, 147), снопочек (Соб., VII, 204), тестюшка, тепенька (Соб., VII, 473), повойничек, кокошничек (Шейн, I, 5), воробьюшко (Шейн, I, 84), солвьюшко (Шейн, I, 90), припевыньки (Шейн, I, 106), жанёночка [жена] (Шейн, I, 203), сметанушка (Шейн, I, 271), сно́шенька (Шейн, II, 441), добрбу́шка (Шейн, II, 485), корытушко (Шейн, II, 490), половичинка (Шейн, II, 506), дымик [дым], па́рик [пар], жарик [жар] (Шейн, II, 508), подножьице (Шейн, II, 705), дельчко [дело] (Лин., II, 23), сумеречки (Лин., II, 33), потеряпечка (Лин., II, 37).

Гораздо шире, чем в современном нам языке, представлены в народно-поэтической речи уменьшительные формы прилагательных. Среди них, в частности, встречаются и такие, которым недоступны степени сравнения: шелковенькая (Гильф., II, 112), невеликенькой (Гильф., II, 334), удаленькой (Гильф., III, 80), дородненькой (Гильф., III, 80), кудревастьенький (Гильф., III, 330), худенькой, хроменькой, горбатенькой (Гильф., III, 348), молоденькой, сивенькой (Григ., I, 101), ббльшенький (Аст., I, 463), тесовенькая (Соб., II, 49), холостенький (Соб., II, 51), чернобровенький (Соб., II, 52), пуховенькая, парчевенькая (Соб., II, 103), крутенякая (Соб., III, 11), сыренький, незнакоменький (Соб., III, 12), кудрявенькая (Соб., III, 25), широко́нькая (Соб., III, 38), беленький, кисейнёнький (Соб., III, 115), частенький (Соб., III, 121), темнёнький, зелененький (Соб., III, 190), охоченький (Соб., III, 196), мелькенький (Соб., III, 329), ближнёнький (Соб., IV, 25), суконнёнькая (Соб., IV, 65), дубовенькая (Соб., IV, 104), сизокрыленький (Соб., IV, 122), победнёнькая (Соб., V, 139), желтенький, сышученький (Соб.,

VI, 386), черненькая (Соб., VII, 53), жемчужненькое (Соб., VII, 153), богатенькая (Соб., VII, 398), молошненькая (Шейн, I, 15), невеличенький, круглоличенький (Шейн, I, 84), любименький (Шейн, II, 497), лавровенький (Лин., I, 15).

Весьма любопытны уменьшительно-ласкательные преобразования наречий:

А как *нунечку* было *теперичку* (Гильф., I, 58).

Как пораньше он *поутрушку* повыстанет (Гильф., II, 496).

А й как осталось знамян *многым* много да *многенинько* (Гильф., III, 65).

Все князя *домишек* дожидано (Гильф., III, 313).

Тогда я тебя *частенькё* побрасывал (Онч., 350).

Ты *теперинку*, госьюшка, сама пришла (Григ., I, 94).

Ты иди со мной *полегонечку*,

Говори со мной *потихонечку* (Соб., I, 42).

Сызмаленька вороваты (Соб., II, 39).

Я ждала, ждала милого, *насилушку* дождалась (Соб., IV, 331).

Жалобненько соловеюшко воспеваает (Соб., VI, 32).

Воздалече было, *воздалеченьки* в чистом поле (Соб., VI, 173).

Совершенно невероятны с точки зрения современных языковых норм уменьшительно-ласкательные формы глаголов:

Мне-ка сильных-то богатырей *посмотретиньки*

И самому мне-ка себе да *показатеньки*...

И не могли они с Сокольниковом *состоетиньки*,

Они никак не могли друг друшки да *победитиньки*

(Григ., III, 484).

Уш стал-ле его да *спровожатеньки*...

Повалилсэ как старой да *оддыхатеньки* (Григ., III, 521).

Баю, *баюшки* баю (Шейн, I, 4).

Потягушошки,

Дитя *ростушошки*,

Ножи *ходушошки*,

Ручки *гребушошки* (Шейн, I, 10).

Также уменьшительные формы местоимений:

Охте *мне-ценько* теперече тошнёненько (Марк., 238).

Охте *мне-чюшки!* у меня в дому да нездорово (Григ., I, 84).

Народный язык допускает уменьшительную суффиксацию даже в ономатописе:

Тпрррушки-бычек по дорожке течет (Соб., VII, 399).

Традиционность уменьшительных достигла в народно-поэтической речи такой степени, что можно встретить их совмещение — по существу противоречивое — с увеличительными формами:

Пловет *Змишечко*-Горынищо (Гильф., II, 496).

Широкое применение увеличительных суффиксов также является одним из источников многосложности народной лексики:

Отца-то у ты звали видь *Блудицом*,
А й тебя же буду звать да *уродицом* (Гильф., I, 170).
Пошли к *старцищу*, пошли к *Ондронищу*
И к его *оцищу* таки крѣстному (Гильф., I, 305).
Ай ты *старичищо* есть *перегримищо* (Гильф., I, 408).
Ай же ты *собачище* изменное (Гильф., II, 31).
Едет *поляничища* удалая (Гильф., II, 42).
Да ударил он *змеинища* *Горынища* (Гильф., II, 60).
Была *коровищо* *обжорищо*...
А й был *кобелищо* *объедищо* (Гильф., II, 671).
А к царици сидит он *лициницом*...
А к царю сидит он *хребтиницом* (Гильф., III, 6).
Как ведь пешому тут нет *проходища*,
Лопадинуму ведь нету тут *проездища*,
И ведь птицы нету тут *пролетища* (Гильф., III, 83).
Я бы силою в Самсона *Кольвѣнища* (Гильф., III, 107).
Как приходят к *царйишу*-ту *Грубьянишишу* (Марк., 122).
Подхватыват Садка *царйишо*-*Поддонишишо* (Опч., 361).
Пришло к нам *гостище* пюдо пюдноѣ,
Пришло к нам *зверищо* *Тугарынище* (Григ., I, 194).
А позади ле тут бежат черны *медведища*,
А но бокам бежат серы *волчища* (Аст., I, 117).
Ты розбей сыро *дубищо* *крековищо*,
Ты на мелко черенье *ножовое* (Аст., I, 183).
Тут выходит *тотарище* старое,
Старо *тотарище*, седатос (Аст., I, 397).
У меня ли, молоденьки, *старичище*!
Не пускает *старичище* на *игрище* (Соб., II, 367).
Старичище со *печищи* он слезает,
Со *крючища* да *плетищу* он снимает (Соб., II, 368).
Чернечище *клубучище* принахлупил (Соб., VII, 302).
Выткала *холстище* с коровий *хвостище* (Шейн, I, 349).

Аналогичные последствия для слогового состава народного языка имеют у н и ч и ж и т е л ь н ы е формы:

Уж ты чорна девчонка чиганочка!
 Вот ти полтина на *белилишка*,
 И друга полтина на *румнянишка* (Гильф., I, 106).
 Вы за чем сюда теперь приехали
 Вы сиротских *животишек* описывать? (Гильф., II, 500).
 Сидит *Турченко* да *богатырченко* (Гильф., III, 48).
 Кабы эта мне не служба ноньце — *службишко* (Онч., 107).
 А как горюшко его да переди бежит,
 Как-де лютым *зверишком* как-де *львовишком* (Онч., 328).
 Ишше тут *Бориско*, королевиць сын (Григ., I, 336).
 Кажысь, не было не буры и не падеры,—
 А фсё моё *шатрышко* развоёвано (Григ., III, 36).
 А спали у Михайла с ног худы *желевишка* (Григ., III, 475).
 Уш ты зрастуёш, поганое нонь *Скурлачишко* (Григ., III, 476).
 Там како тако *бахвалишко* проевилосе (Григ., III, 488).
 Худая-то птичка — *куличонко* (Кирша, 211).
 По ночам буду *ребятишек* качать (Соб III, 109).
 Уж ты, муж — *мужишко* (Соб., VII, 183).

Иногда — особенно в произведениях народной лирики —
 уничижительные суффиксы «сдабриваются» добавочной, умень-
 шительно-ласкательной суффиксацией:

Рубашеночка изодрана (Соб., I, 328).
 Негодяй *мужичоночко*,
 Да и тот с *кулачоночко* (Соб., III, 106).
 Пошла жена в круг гулять,
Лаптишечки разбивать (Соб., III, 388).
Тележоночка разломилася,
Кобыленочка заморилася (Шейн, I, 224).

Наречия и прилагательные народного языка обладают еще
 весьма своеобразными суффиксами, усиливающими основное
 значение слова. В некоторых случаях их трудно отличить от
 уменьшительно-ласкательных:

Ставае он по утрушку *ранехонько*,
 Умывается он да *белехонько*,
 Снаряжается да *хорошошонько* (Гильф., I, 43).
 Тут *скорёшенько* бежала в нову горенку (Гильф., I, 59).
Тяжелёшенько она да по мне плакала (Гильф., I, 63).
 Стали все оны там *пьянёшеньки*,
 А стали все оны *веселёшеньки* (Гильф., I, 365).
 Подвигается к Шурилушке да *близёгонько* (Гильф., II, 348),
 Я *жалешенько* тогда ведь по нем плакала (Гильф., II, 460).
 Мы топерь, топерь да *топерёшенько* (Гильф., III, 312).
 Да не дам-то тебе да *нисколёшенько* (Гильф., III, 460).

Как Плья-та ведь у нас будто *живёхонек*,
 Как *живёхонек* у нас он, *здоровёхонек* (Марк., 41).
Хорошешинько он да снаряжайтца (Онч., 280).
Сызмалешинькя в едином училище училися (Онч., 350).
 Уш я дам хлебов да вам *малёхонько*;
 Вы помолитесь богу *долгёхонько* (Григ., I, 541).
 А *допьянёненька* пить стал зелена вина (Григ., III, 292).
 И он нагой тут спит и *нагохонёк* (Григ., III, 557).
 И зашивал *гладехонько* (Кирша, 156).
 Голосок наносит *помалехоньку* (Кирша, 159).
 И стоят калики *потихохоньку* (Кирша, 160).
 Размахнула она ведерочками *широкохонько*,
 Почерпнула голубенькими *глубокохонько* (Соб., I, 226).
Николишенько грустить он мне не даст (Соб., II, 336).
 Ты возвейся *высокохонько*,
 Полети-ка *далекохонько* (Соб., III, 49).
 Туманы мои темные, *ничехохонько* было, [sic]
 Да сквозь эти туманы *ничехохонько* не видно (Соб., V, 419).
 Причитает она *ласковешенько* (Шейн, II, 497).
 Посередь поля кусточек
Одинешенек стоит (Лин., I, 26).

Усилительные формы могут, повидимому, образоваться и от сравнительной степени:

Поскорешенько назад он поворот держал (Гильф., II, 43).
 По крылечику спущалась *по-легошенько*,
 По улушке шла *по-скорёшенько* (Гильф., III, 54).
Потийшешенько он стал да на резвы ноги (Онч., 211).
Понизешенько солнце ходить,
Поблизешенько братец ездить (Шейн, I, 223).

Большой разряд народных прилагательных, обозначающих материал или свойства предмета, характеризуется рядом специфических суффиксов, которые нередко создают весьма громоздкие слоговые построения:

Да трои сени у Чурила-де *косивчатые*,
 Трои сени у Чурила-де *реши́тчатые*,
 Да трои сени у Чурила-де *стекóльчатые* (Гильф., III, 161).
 Повесли последню еству — колачики *крупичаты*
 (Гильф., III, 180).

Да садился Добрыня на *ременчат* стул
 Да писал ярлыки *скорописчаты* (Гильф., III, 185).
 Да *пернасцетых*-то мелких утоцек (Марк., 75).
 И стал класть всю приправу молодецкую
 На седёлышко *черкальчето* (Онч., 81).
 Богатырьско-то серьпё *зарывьчиво*,

Да *зарывъциво*-то серыцё *запльвъциво*:
 Ишша поплыл Добрыня на втору струю,—
 Да втора-та струя была *относисто* (Григ., I, 356).
 Они тут были веть *послушливы*,
 А *послушливы*, *розговорциты* (Григ., I, 370).
 А три терема *златоверховаты* (Григ., I, 385).
 Да эдако у вас собаки що *обжорцивоё*,
 Да эдако собаки що *ненажорцивоё* (Григ., I, 400).
 Он сапок о сапок сам поколачиват,
Сереберъчатыма скопками набрякиват (Григ., III, 361).
 Они съехались на конья *брусаменьчаты* (Григ., III, 375).
 Разжигает дрова *палыцатым* огнем (Кирша, 45).
 Я остаюсь царица *черевоста* (Кирша, 170).
 Зима *вьюжливая*,
Заметелистая,
Закуделистая (Соб., I, 89).
 Ты каморочка, каморочка мон,
Мелкотравчатая, *узорчатая* (Соб., II, 98).
 Либо старый черт *удушливатый*,
 Либо ровнюшка *чужанливатый* (Соб., II, 103).
 Уж ты, девушка, *обманчивая*,
 Красавица, *перелестливая* (Соб., IV, 31).
 По корешку береза, она *корениста*;
 По середочке береза, она *кривлева*;
 По вершиночке она *шипучиста* (Соб., V, 42).
 Ты крапива, ты крапива *зла-жизгучая* (Соб., VI, 484).
 Ведь мой бык не *сенистый*,
 Ведь мой бык не *соломистый* (Соб., VII, 99).
 Холодна-студена, зима *морозливая* (Соб., VII, 158).
 Ах ты тонкая, высокая моя,
Развалистая, *ухабистая* (Лип., II, 65).

Несколько странная народная форма «седатый», в значении «седой»:

И старая калика да *седатая* (Гильф., I, 82),

очевидно, принадлежит к той же категории и находит ряд аналогий:

А выросли, берёзонька, *кудрёватая* (Григ., III, 469).

Два поля чистые, третье *сороватое* (Соб., III, 3).

Идет коза *рогатая*,

Идет коза *бодатая* (Шейц, I, 13).

В народном языке существует обширный разряд глаголов, которые выражают многократность и незаконченность действия, а также его нерегулярную повторяемость в давно прошед-

шем времени. Суффиксы, участвующие в образовании таких форм, значительно увеличивают их слоговой объем:

- Я с тобою в грамоте не *учивался* (Гильф., I, 101).
Я-то с тбой сваечкой не *игрывал* (Гильф., I, 102).
Это начал он ведь по полю *побегивать* (Гильф., I, 431).
Палицу булатную он *кидывает* из виду вон (Гильф., II, 307).
И с ножки на ножку *переступывает* (Гильф., II, 333).
Чтобы было когда дворы *очищивать* (Гильф., II, 389).
Мужички остались *починивать* (Гильф., II, 542).
Да с крюков замков двери вон *выставлял* (Гильф., III, 144).
Добра молодца у смерти *унашивал* (Гильф., III, 174).
Да не серой тут волк не *прорыскивал*,
Не ясен сокол не *пролётывал*,
Да не русской богатырь не *проежживал* (Онч., 5).
Говори ты, Олёша, да не *упадывай*,
Не единого ты слова да не *урашивай* (Онч., 24).
На руки я *сыпал*, уста *челбывал* (Онч., 24).
Подавал тут он ведь цяру зелена вина,
Не великую, не малу — полтора ведра,
Да *припалнивал* мёду тут да сладкого (Онч., 25).
Они стали тут как бурушка *покусывать*,
Они стали ноньце малого *полегивать* (Онч., 107).
Он как из поля скота ноньце *выганивал* (Онч., 222).
Буто ты во чистом поли нонь не *бывал?*
Буто ты таковой беды нонь не *видывал?* (Григ., I, 24).
А буйной-то главы она не *секивала*,
А да горящей-то крови не *пропускивала* (Григ., III, 294).
Да миня доброго молодца не *забьдивай* (Григ., III, 489).
Тут-то начали удалы да фсе *поеждивать* (Григ., III, 601).
А шестого дома он *оставлял* (Аст., I, 173).
Двенадцать подпружечек *подпрёживал* (Аст., I, 291).
А у Искудры на коленях *сиживал*,
Уста те ее право *целбывал* (Аст., I, 434).
Ничего не *поимывали* (Кирша, 108).
Как бы ярой гоголь *пониывает* (Кирша, 113).
И вина-то горького молодец не *пивал*,
Сладким медом не *закусывал* (Соб., I, 2).
Из квашеночки тестице *украдывала*,
Из-под куриц яичко *уворавывала* (Соб., I, 133).
Знать-то мне по травушке не *гаживати*,
Травки-муравки не *таптивати*,
На свою любезную не *смапривати* (Соб., II, 38).
На роду меня хмелинка
Не *разбирывала* (Соб., IV, 189).
Там шапки шьют —
Не *дошивывают* (Шейн, I, 15).

Местоименные формы прилагательных с древними полными окончаниями оказываются длиннее современных на один слог. Правда, среди них мы, очевидно, встречаем отчасти новообразования по аналогии, не обладающие характером подлинной древности. Все же, в качестве представителей весьма любопытной и широко распространенной категории народной речи, и эти последние также заслуживают пристального внимания:

Сидят же тут два *русских* *могучих* богатыря (Гильф., I, 41).

А по всем по улицам *широкиим*,

Да по всем-то переулкам *княженецкиим* (Гильф., II, 24).

Ко тым *славным* горам да к *сорочинскиим*,

Да ко тым норам да ко *змеиньим* (Гильф., II, 56).

Уж не видели поезки *молодецкой*,

Э тежолой е побезки *лошадиной* (Онч., 105).

Ты надень на себя да шубу *кунью* (Онч., 112).

На *добрых* конях посезжано,

Зелёной травки потоптано (Григ., I, 193).

Называют-то своим сыном *любимым* (Григ., III, 26).

А про тех же калик *перезожих*,

Перезожих калик *перезожих* (Григ., III, 27).

И тут надевает князь *шубоцьку-ту соболью* (Григ., III, 116).

В славном царстве *Индийским* (Кирша, 36).

Третий преступок *великий*,

Великий грех *тяжкий* (Соб., I, 256).

Утираю слезоньки *белым* платком (Соб., III, 26).

Об своей судьбе *несчастной* (Шейн, II, 497).

Родительный падеж единственного числа женского рода на *ья*, *ия* (в этнографических записях эти окончания иногда даны в ином написании вследствие фонетической транскрипции) отличается от современных форм родительного падежа большим слоговым объемом:

Ты бери коня с копошеньки *стояльья* (Гильф., I, 43).

Супротив было княгинушки *молдыи* (Гильф., I, 61).

Как нагнаю у Калина у собаки у *пованья* (Гильф., II, 320).

Принеси мне-ка воды свежой *ключевое* (Григ., III, 431).

А не видели поездочки *богатырьское* (Аст., I, 120).

Мимо башенки да *наугольня* (Аст., I, 174).

Со *тыя* горы со *высокия* (Кирша, 142).

Отдала колечко с *правыя* руки (Соб., IV, 57).

Вкруг я келейки *хожу*,

Вкруг я *новенькия*,

Вкруг *сосновенькия* (Соб., VII, 325).

Стать со лавочки *дубовыя*,

Со брусаночки *кленовыя* (Шейн, II, 510)

В окончаниях многих слов (главным образом прилагательных) народный язык применяет, вместо существующего у нас «и» краткого, слоговые гласные, чаще всего «и» слоговое:

Был богатырь *чюдный* (Гильф., I, 4).
На *тыи* было горы на *высокии* (Гильф., I, 4).
Из той было пещеры из *змеиноу* (Гильф., I, 41).
Засадил его во погреб во *холодныи* (Гильф., II, 19).
Молодои-то Добрынюшка Микитинец (Гильф., II, 60).
Его конь да *богатырскии* (Гильф., II, 312).
А оставлён де Гаврило *Долгополюя* (Марк., 485).
Столько я один Владимир холбст хожу,
Я холбст хожу да *нежонатыи* (Григ., I, 76).
Отвечат Подсокольник таково слово:
Ох ты *старии* да чорт *седатыи*! (Григ., I, 102).
Уш ты ой еси, дидюшка *любимые* (Григ., I, 238).
А пошли по дорожечки *широкое* (Аст., I, 135).

Более многосложны, чем в современном языке, некоторые народные местоимения — указательные и определительные:

Тыи ёрлычки да скорописчаты (Гильф., I, 72).
Тая е калика да незнаема (Гильф., I, 84).
Через *тобе* нушь плечо да богатырское (Гильф., I, 86).
Приказал же брать им *этыи* подарочки (Гильф., I, 88).
А пошел Сухмая за *туб* Непру (Гильф., I, 470).
Этая Настасья королевична (Гильф., II, 112).
А с *этыих* сеней да со решетчатых (Гильф., II, 310).
А разорит *фсею* у нас да Золоту ёрду (Григ., III, 354).
Изошел я *всее* землю свято-русскую (Соб., I, 45).
Нянюшки-мамушки
Всее ночь не спали (Соб., I, 361).
Дубовые двери
Всее ночь проскрипели (Соб., II, 420).

Появление лишнего слога по сравнению с современным разговорным языком мы находим в глагольном инфинитиве на «ти», «чи», вместо «ть», «чь», (например, «похвастати», «легчи», вместо «похвастать», «лечь»):

Нечем солнышку Владимиру *похвастати* (Гильф., I, 64).
Тут сажались они хлеба было *кушати*,
Ей же белою лебёдушки *порушати* (Гильф., I, 122).
И он стал Владимир дума *думати*,
Ёму как-то надобно с Ильей да *помирится* (Гильф., II, 39).
Да последне мни-ка с нёй *простится*,
Да последне мне с ней *розставатися* (Гильф., II, 349).

Зачал князь *женитисе*,
Женитисе на Опраксеи-королевичъни (Марк., 398).
 Мне ненадобно эта золота казна,—
 Да ненадоть *берекчи* мне-ка,
 Не *берекчи*, не *хранити* жа (Марк., 414).
 Уж хотят они *легчи* да нынь на тёмну ночь (Онч., 217).
 Как хотят они старого *ограбити*,
Полишити свету белого (Григ., I, 437).
 А Олёши-то ехать, да не *доехати*,
 Не доехать Олёши да не *окликати* (Григ., III, 344).
 Ты останься во белом шатрѣ,
Берегцѣи, стерегцѣи белой шатѣр (Аст., I, 178).
 Нельзя, нельзя воду *пити*,
 Нельзя *почерпнути*.
 Нельзя, нельзя жену *бити*,
 Нельзя *поучити* (Соб., III, 462).
 Погодите *молотити*:
 Жалко женочку *будити* (Соб., III, 468).
 Где бы сесть, *присести*, белу рыбу *съести* (Лин., I, 38).

То же и в возвратных формах глаголов на «ся» вместо «сь»
 (например, «напивалися» вместо «напивались»):

Тут *простиласи* да *воротиласи* (Гильф., I, 44).
 Все-то на пиру да *напивалиси*,
 Все же на честном да *наедалиси* (Гильф., I, 63).
 Они тут с Ильей и *помирились* (Гильф., II, 41).
 Кровь-то в нём и *роспылаласи*,
 Сердцѣ ёго *розгорелоси* (Гильф., II, 126).
 Тут ведь они да *росьмежнулисѣ*,
Росьмежнулисѣ они, всё *удивилисѣ*;
 Тут всёго они именья *оступалисѣ* (Марк., 108).
 Они все *посыпалисѣ*,
 Все *повалилисѣ* (Григ., I, 432).
 Да тут де Маринка *испугаласѣ* (Григ., III, 454).
 Со гуляньица приду,— *растоскуюсѣ*,
 По миллом-то дружке *разгорюсѣ* (Соб., IV, 382).

В ряде случаев народный язык расширяет сферу применения возвратных форм:

В зеленом саду *гулятьисѣ* (Гильф., I, 41).
 Мне ехать в чисто полѣ да *воеватисѣ* (Григ., I, 41).

Громоздкостью слогового состава отличаются глаголы, производные от прилагательных, тем более, что в их образовании обычно участвуют приставки:

Ипша я тебе *провиноватилса* (Григ., I, 396).
Я во сердце *взойду*,—
Разсердитуся (Соб., II, 518).

Одним из факторов многосложности народной речи является гораздо более широкое, чем в современном разговорном и литературном языке, употребление *п р и с т а в о к*. Мы встречаем в былинном и песенном фольклоре ряд непривычных для нас словообразований, основанных на приставках:

Приезжает-то к ему да *поблизёхонько*,
А й поклон ведет да *понижёхонько* (Гильф., I, 5).
Что она-то мне-ка *прилюбиласи* (Гильф., I, 71).
У нас оси да в тележках *приломилиси*...
Там починщики да в поли *приосталиси* (Гильф., I, 72).
Похотелось-то молодому Добрынюшки (Гильф., II, 57).
Примахались твои ручки белыи...
Припечалились уста твои сахарныи...
Приустала твоя буйная головушка (Гильф., II, 348).
А *сустигли* старичища пилигримища (Гильф., II, 545).
Она стала Козарушку всё *покармливать*,
Она стала Козарушку всё *порáпшивать* (Марк., 110).
Подрожала тут матушка сыра-земля (Онч., 268).
Зажалел как тут прозвитель царь,
Зажалел как он своего сына (Григ., I, 359).
Що хотят *полипить* свету белого,
Що хотят *покоротать* веку долгого (Григ., I, 473).
А помню-*супбмню* да я *супáмятую* (Григ., III, 446).
Тут-то Марьюшка да *воскаялась* (Григ., III, 579).
Апраксеюшка дочь да всё *приплакиват* (Аст., I, 132).
Дружку *выговорю*, в глаза *выпеняю* (Соб., V, 295).
Жена *ускидалась*,
Жена *узбросалась* (Соб., VII, 184).
Уклюнул блинок (Шейн, I, 16).
Разве во беседе с нами да *присиделося*?
Беседныя песни *припелися*?
Шутки, дворки *пришутилися*?
Цветно платье да *приносилося*? (Шейн, II, 514).

Еще богаче неударяемыми слогами излюбленные в фольклоре глаголы с *д в о й н ы м и п р и с т а в к а м и*, которые едва знакомы современному литературному языку, да и то под несомненным влиянием народной речи:

Я оттуль не мог его *повыздынуть* (Гильф., I, 7).
Испроговорит Владимир стольнё-киевской (Гильф., I, 25).
Али пьяница ли там тебя *приобозвал*?

Али чарою тебя да там *приобнесли*? (Гильф., I, 42).
По колен в назем же ноги *призарощены* (Гильф., I, 43).
А плена его да *испростреляны*,
Голова его да *испроломана* (Гильф., I, 55).
Она всех князей бояр *повыманит* (Гильф., I, 94).
Я пойду посла теперечь *поотведаю* (Гильф., I, 96).
А не смели тут посла *порозгневить* (Гильф., I, 102).
Все замочки в оружьицах *повыщербил*,
Сабельки у них да все *повытупил*,
Тесачки у них да все *повыломал* (Гильф., I, 144).
Воспромоблвят мужики тут таково слово (Гильф., I, 404).
Как тут-то ведь они да *приудумали* (Гильф., I, 408).
Сама она ёму тут *воспровещила* (Гильф., I, 410).
Порозъедемся с раздольица с чиста поля (Гильф., II, 45).
Да й скажи-тко, поляница, *попроведай-ко* (Гильф., II, 48).
Он *повыехал* в раздольицо в чисто полё (Гильф., II, 58).
Воспотешить мне-ка самого князя Владимира (Гильф., II, 94).
Ретиво сердце *приудрогнуло* (Гильф., II, 381).
Приуйми-тка птичек ты певучиих,
Призакличь-ка зверей тых рыкучиих (Гильф., II, 497).
Мостовья рудожелтыми песочками *изнасыпаны*,
Сорочинския суконца *приразостланы* (Гильф., II, 499).
Ай об этом они с князём *прироспорили* (Марк., 215).
Кабы все тут на пиру сидят *приюмолкнули*,
А как все на чесном да *приудрогнули* (Онч., 102).
Кабы тихой-де Дон тогда *повыбрызгал* (Онч., 305).
Приуйито было, *приуедёно*,
В красни, в хороше да *приухожоно*,
На белой груди да *приулёжано* (Григ., I, 75).
Да *попросехал* он Гнею богатую (Григ., I, 87).
Кушаками у них головы да *исповиваны*,
Бумагами раны да *испотыканы* (Григ., I, 168).
Добры комони да *исприежжены*,
Золота казна да *испридоржана*,
Цветно платьице да *исприношоно*,
Напитоцьки да все *извышиты* (Григ., I, 271).
А да сабелька у Михайлушка *запошумливала*,
Колещошко у сабельки *запобрякивало* (Григ., III, 216).
Ише тут де-ка Васька да *запохажывал*,
Ише тут де-ка Васька *запоговаривал* (Григ., III, 339).
А подписана доска ли есть *исподрезана* (Аст., I, 111).
Да как все ведь мелкии суставы *повыдробил* (Аст., I, 171).
Роспостроен был у Дюка да был широкой двор (Аст., I, 247).
Исподерни ту беседу рытым бархатом (Кирша, 209).
Хотя выпали снега,—
Снеги *прирастаяли*,

Быстры реченьки-то,
Речки *принадбавились* (Соб., II, 56).
Распрогневались родители нынче на меня (Соб., II, 131).
Исприплакал ясны очи (Соб., III, 462).
Снежки *попритаяли*, тропки *поприпарило* (Соб., IV, 61).
Ко обедне *отнаряживала* (Соб., VII, 51).
Побежали за котом.
Насугнали кота
Посреди белого двора (Шейн, I, 8).
Запросватала меня (Шейн, I, 222).

Пристрастие народного языка к двойным приставкам особенно ярко выступает на примерах удвоения одной и той же приставки, которое, конечно, не может сообщить речи комбинированных значений, как это имеет место при сочетании различных приставок:

Поположим-ко да с тобой еще заповедь (Гильф., I, 405).
Много ль вашей силы *соскопилось* (Гильф., III, 48).
Родну матушку да *попониюживат*,
А молоду жену да *приодярживат* (Григ., I, 195).
Соснимите с нея
Золотое кольцо (Лин., I, 77).

Однако двойными приставками еще не исчерпываются префиксальные возможности народного языка. В фольклоре встречаются даже и т р о й н ы е п р и с т а в к и:

Поискать-де у вас, да *поспроведати* (Онч., 203).
В жеребьи-ли мне *сповышала* (Онч., 402).
Напитоцьки да *прирозоспиты* (Григ., I, 324).
А меды твои *поразвыпила* (Соб., I, 119).
Васильюшка гроб *исповызолотили*,
Софиюшкин гроб *исповыкрасили* (Соб., I, 136).
Исповыведет соловьевых малых детушек (Соб., I, 343).
На той на сторонке *изповыстроен* терем (Соб., IV, 440).
Запривныло мое сердце ретивое (Соб., V, 317).

Существуют в народной речи особые усиленные приставки, среди них в первую очередь специфически-песенная приставка «раз», применяемая чаще всего к прилагательным, но также и к существительным, наречиям, глаголам. Происхождение этой приставки относится, вероятно, к недавнему времени:

Размолоденькой княгини (Соб., I, 69).
Ты, *раздушечка* холоп (Соб., I, 89).
Разнегодная девчонка (Соб., I, 196).

Разлюбезный, дорогой (Соб., I, 407).
Разизенький ты мой голубок (Соб., I, 408).
Развеселая наша жизнь девичья,
Распроклятое наше житее женское (Соб., II, 131).
 Жалобно, *разжалобно* спою (Соб., III, 22).
Размолодчики, вы, молоденьки, да дружки мои!
 Ваши ласковые, *расприятные* ко сердцу слова (Соб., III, 59).
 Тошно-грустно — да кто кого любит,
Растощнее — да кто с кем растается (Соб., III, 91).
Распостылый муж во гробу лежит (Соб., III, 123).
 Что *размальчик, раскрасавчик,*
 Что за душечка такой (Соб., III, 267).
Разлебедушка моя белая (Соб., III, 306).
 Дуня такова да сякова,
 Дунюшка *разэдакова* (Соб., V, 17).
Распобедная моя голова...
Разунывное мое сердце! (Соб., V, 148).
 Ой ты, рощица моя *раззеленькая,*
 Зеленая рощица *разсосновенькая* (Соб., VI, 192).
Разсукин сын башмачок,
 Подвернулся каблучок (Шейн, I, 135).
Разутешь ка молодца,
 Забавь *разудалого* (Лин., I, 71).

При словесных повторах, выражающих градацию настроения, второй член повтора обычно усиливается приставкой «пере»:

Еще ох-ти мне да *пере-бх-ти* мне,
 Куды-то я кладу да Чурилушку (Гильф., II, 688).
 Да и тут-де Добрынюшка ругатце стал:
 «Уж ты гадина, едеш, да *перегадина*» (Онч., 9).

Чрезвычайно интересны специально э в ф о н и ч е с к и е приставки гласных народной речи, имеющие целью рассредоточить скопление согласных в начале слова:

И он на третьей город — на Опскоф град...
 И подходил он ко городу Опскову (Григ., III, 526).
 По Устретенской большой улице (Соб., I, 51).
 Ишла, ишла девушка лесом, по лесу (Соб., III, 28).
 Нам приелись оржаные сухари (Соб., VI, 33).

Может быть, эвфонические причины скрываются отчасти в употреблении народом формы «освобода» вместо современной «свобода», хотя прямая ее мотивировка заключается, конечно, в глаголе «освободить».

А и тут ему ребята *освободу* дают (Жирша, 230).

Народные предлоги, не употребительные в современном литературном языке, отличаются громоздкостью своего слогового состава. Примечательно, что многие из них («супротив», «промежу», «осеред» и др.) имеют анапестическое строение, которое благоприятствует их вхождению в энклитико-проклитическое сочетание в качестве его зачина:

Друго место *супротив* меня (Гильф., I, 61).
Самы тут говорят *промежѹ* собой (Гильф., I, 384).
А другое место *опротив* меня (Гильф., III, 15).
Да *противо* Настасьи Микуличной (Гильф., III, 15).
Осерѣд-то силы той неверной (Гильф., III, 48).
Как приходит к им Дюкова тут матушка,
А й *насупротивку* их да устояласе (Гильф., III, 96).
Полетела змея *по-под* небеса (Марк., 377).
Попереди-то его да сорок тысящей (Онч., 18).
Да и став ты коня *серѣдка* улицы (Онч., 28).
Середи было царства Московского (Григ., I, 437).
Они стали делить ей *промежду* собой (Григ., III, 385).
Провел бы он *позады* города (Соб., I, 46).
По-край моря, моря синего (Соб., I, 136).
По Вижаю по реке
При-на правую руке (Соб., VII, 296).

В то же время предлоги «к», «с», «в», (а также глагольные приставки), обычно выступающие в русском языке нашего времени в роли неслогового звука (за исключением случаев огласовки, вызванной требованиями благозвучия), в народной речи преимущественно оказываются слогообразующими:

Соходил тутó Добрыня *со* добра коня (Гильф., III, 199).
Да умест *со* мблодцом *соехатсе* (Онч., 8).
Он приходит *нонь ко* князю *ко* Владимиру (Онч., 108).
Во те *во* лавочки торговые (Онч., 128).
Во дальню землю, *во* орду *во* неверную (Онч., 307).
Ко тому *ко* крыльцю *ко* прекрасному (Онч., 316).
Суреди-же ты мне да своего коня.
Суредили-же её да ворона коня (Онч., 317).
Соходили со своих *со* добрых коней (Григ., I, 44).
Да *сохватали* тут Домнушку,
Да *сохватали* Фалелеёвну (Григ., I, 367).
Ишна тут Елена *возмолиласе* (Григ., I, 371).
У их листок *со* листоцьком *солипаитьсе* (Григ., I, 416).
Соходил тут Михайло *со* добра коня (Григ., III, 179).
Его ясны-ти они *сомутилисе* (Григ., III, 386).
Востоват-то Добрынюшка на резвы ногй (Аст., I, 126).
Всё *со* водочкой да *со* наливочкой,

Всё со крепкими со напитками (Аст., I, 399).
Как во то во поле да во Куликово,
Как во том во раздолье да во шпрокоё (Аст., I, 475).
Сохватала Васку во белы руки (Кирша, 56).
И жил душа Ванюша со молодой со княгиней со его (Соб., I, 77).
Сошила рубашечку, сама к батюшке пошла (Соб., VII, 69).

Специфически народные наречия (главным образом наречия времени и места) также обычно более многосложны, чем соответствующие им наречия литературного языка:

Мне-на-ва *теперичу* да самому отведати (Гильф., I, 99).
А *нунечу* меня да ты не знаешь ли? (Гильф., I, 102).
Поезжай через реку ты *попéреди* (Гильф., II, 498).
Я *теперя* Марье голову срублю (Гильф., II, 547).
Вчерасе было рукобитьцо (Гильф., III, 42).
Не зайдет боле *дружисды* красно солнышко (Онч., 132).
А сидели эти вдовы право *пóблизку* (Онч., 193).
Але вытти-де Луки да нынчи *непокуль* (Онч., 210).
Да *стапоры* Олёша сын Поповиць-от (Онч., 337).
Умывайсе ты *нонеце* свежей водой,
Утирайсе ты *нонеце* белым полотном (Григ., III, 428).
А *напретку* де ездить во чисто полё (Григ., III, 477).
Как мы-то веть *нонине*, *топереце* (Григ., III, 505).
Ему *туда-тко*, Добрыне, за беду стало (Кирша, 47).
Напилися они *туто* зелена вина (Кирша, 54).
Завсегда звонят во царь-колокол (Кирша, 73).
А идут недслю уже *споряду* (Кирша, 153).
Попереди сударушка идет (Соб., II, 118).
Воздалече было, *воздалеченьки* в чистом поле (Соб., VI, 173).
Ах, *доселева* усов и слыхом не слышать (Соб., VI, 358).
Хотя в день вы *единожды* (Шейн, II, 428).

Сравнительная степень наречий в народном языке часто бывает длиннее, чем в нашем разговорном, на один слог:

Слала она постелюшку *мягчае* всех (Григ., I, 180).
Щепляйте вы лучину *помельчее*;
Разводите огонь *пожарчее* (Соб., VI, 367).

Весьма громоздки народные прилагательные, производные от наречий:

Ты *откудашной*, удалой доброй молодец (Гильф., II, 492).
Ночешняя ноченька мне мало спалось (Соб., VI, 22).

Для образования деепричастий язык фольклора обладает особым суффиксом, который удлиняет их по сравнению с «литературными» на один слог:

А с добра коня Илья да не слезаючи,
А добру коню отдоху не даваючи (Гильф., I, 431).
Да не хвастай ты на двор поедучи,
Да ты похвастай-ко со двора да пойдучи (Гильф., II, 356).
Да езжучись детина по чисту полю,
Стоячись-де детина под сырём дубом (Гильф., III, 155).
Они били-рубилы немножко, немало — шестёры суточки,
Не пиваючи добры молодцы, не ёдаючи,
Со добрых коней да не сходяючись (Марк., 441).
Я надселася, батюшка,
Толкучи да мелючи,
И я по воду ходючи,
Бело платье моючи,
И я свинушек кличучи (Соб., III, 57).

Еще многосложнее деепричастия, образованные от глаголов с двойными приставками:

Попросдучись Индеи богатей
А и не доедучись Корелы проклятыи (Гильф., II, 692).
Темны леса да прииъздучи,
Черны-ти грязи да приискакучи (Григ., III, 603).
А час другой поизойдучи (Кирша, 73).

Приведенные выше примеры свидетельствуют, что народные деепричастия имеют более широкую сферу применения, чем литературные. В частности, вследствие того, что народный язык избегает подчиненных синтаксических конструкций, деепричастия ставятся иногда при самостоятельном подлежащем, обособленном от главного предложения:

Лёжоцись поленица да на сырой земли,
А сама говорит да таково слово (Григ., III, 445).

Народные деепричастия нередко являются средством усиленной тавтологии и синонимии, характерных для народной речи:

Думчись-то Добрынюшка роздумалсе (Онч., 42).
Приутихли-приумолкли круты красны берешки,
Гляжучись-смотрицись да во чисто полё (Григ., I, 79).

Вместо тех притяжательных местоимений, которые в современном нам языке не обладают способностью согласования в роде, числе и падеже, народная речь употребляет склоняемые

(адъективированные) формы, более громоздки по своей слоговой структуре:

На *еговой* любимой на племянницы
Приехали да сваты свататься (Григ., I, 237).
Отправились все на *ихной* корабль на церляной (Григ., I, 238).
Де как от крови от *евонную*,
Де протекла да тут быстра река (Аст., I, 323).

Для множественного числа существительных в народном языке имеется весьма любопытная собирательная форма:

Дарили им же честным тут *дарева* (Гильф., I, 85).
Эти *мужевья* да их любимы,
Зятевья то-есть да Соловьиныи (Гильф., II, 14).
Ай стоят *пановья* да *улановья*,
Ай как поганыи да *татаровья* (Гильф., III, 63).
Ай воротил он дуб из сырой земли со *коменьямы* со *кореньямы*
(Гильф., III, 64)
Наперед от себя *сватовой* посылал (Соб., III, 470).
Вы пойдете, *братовья*, во зеленый сад гулять (Соб., VI, 67).

Может быть, несколько сродни им и следующие образцы множественного числа:

Увидае он же *братьцов* крестовых.
«Здравствуйте вы *братьца* крестовыи» (Гильф., I, 87).
Он гонял лисиц да серых *заецей* (Аст., I, 359).

Сохранившиеся в народно-поэтической речи древние формы **п о л н о г л а с и я**, естественно, превосходят по своему слоговому объему лексические эквиваленты современного литературного языка:

Набрала дружинюшка *хороброю* (Гильф., I, 95).
Птицей соколом летать Вольги, под *оболокй* (Гильф., II, 5).
Стаем-те теперь *полону* поделаять (Гильф., II, 177).
По три годы Добрынюшка стольничал,
По три годы Добрыня *приворотничал*,
По три годы Добрынюшка чашничал (Гильф., III, 198).
Красных-то девок к *сорому*-де привели (Гильф., III, 216).
Приговаривал-то князь да Глеб *Володьевич* (Марк., 253).
Да снимал тута старый со главы *шолом* (Григ., I, 87).
А дорожно-то платье на себя *оболокай* (Григ., III, 466).

В ряде случаев народное употребление сохраняет гласные, утерянные в качестве слоговых звуков современным литературным языком:

Ай на *верёх*-то клал седёлышко черкальское (Гильф., III, 62).
В *долину*-ту этот крест право три четверти (Онч., 258).
И копали они *ровы* глубокие (Кирша, 174).
Будет ваша *пашеница* зиму зимовать (Соб., VII, 116).

Помимо прямых лингвистических оснований (огласовка древних «ъ» и «ь», происхождение слова «пашеница» от «пашня» и т. п.), слоговая значимость этих звуков могла поддерживаться в народном языке и эвфоническими требованиями, которыми по возможности устранялись столкновения согласных.

Весьма любопытна архаическая форма именительного и винительного падежа от слова «дочь», употребляемая нами только в косвенных падежах:

А дай-ко ты *дочь* Устинушку (Гильф., II, 346).
И давае королевска ему *дочь* (Гильф., II, 348).

Под влиянием косвенных падежей такая форма образовалась и от слова «стремя»:

Кладывал он праву ногу во *стремено*.
Во тое ли *стремено* булатнёе (Гильф., III, 38).

И обратный случай — та же форма в косвенных падежах, тогда как у нас она сохранилась лишь за прямыми падежами:

Вдоль скакать по *каменю* (Кирша, 116).

Старинное окончание именительного падежа в значении звательного увеличивает слоговой объем о б р а щ е н и я народной речи на один слог:

Молчи ты *дочй*, да попытаем-ко (Гильф., I, 162).
Уж ты ой еси, моя *мати* родимая (Аст., I, 421).
Ты куда, *дочи*, колечико, девала? (Соб., II, 230).

Очень заметную роль играют в народно-поэтической речи разнообразные повторы служебных слов и частиц, которые не несут самостоятельного ударения, вследствие чего такие повторы оказываются одним из факторов многосложности народного языка. Среди них в первую очередь необходимо отметить повторение предлогов:

Да ты ляг *во* эту *во* гробницу-то *во* каменну (Гильф., II, 302).
И сбил ли старой казак Илья Муромец
Этого Сбловья Рахманова
Со седельшка черкасского,
Со этого коня да богатырского,
Со этой палицей *со* булатнею,
С этими поспехами богатырским (Гильф., II, 312).

Везет нашего родителя батюшку
У этого у торока кониноного,
У этого у стремени булатняго (Гильф., II, 313).
Скрозь его скрозь кудри скрозь жолтые
Проросла тут трава муравая (Гильф., III, 14).
По морю морю морю синему,
По тому морю по Веряйскому,
По тому по морю по Дунайскому (Гильф., III, 51).
Из-под белыя березки кудреватя,
Из-под чудна креста Леванидова,
Из-под святых мощей из-под Борисовых,
Из-под белого латыря камня (Гильф., III, 202).
Через ту-ли через матушку через Поцнай реку (Марк., 109).
Бласлови-ко ты мче-ка хоть слово вымолвить...
Ты бес той мне бес казньи бес скорья,
Ты бес той мне бес сабельки без вострыя,
Ты бес той мне надьсмешеньки великия (Марк., 188).
Меж ённою меж обепньей меж заютренней (Онч., 102).
Ведите скоро во полё Куликово
Да ко той-ли плашки ко липовой,
Да ко той-ли ко ляги кровавыи,
Ко той-ли ко сабли ко вострыи (Григ., I, 89).
Кабы ездил тут стар по за-городу,
По за-городу да по за-Киеву (Аст., I, 145).
Отнесёт тебя под горы под высокие,
Под ты же жилища под змеиные (Аст., I, 378).
От тое борьбы от ребячия,
От того бою от кулачного (Кирша, 54).
За этия за рученьки за белыя,
За этие за перстпи за злаченые (Соб., I, 5).
Положи его на тесовую на кроватушку,
Ты на мягкую на перинушку,
На пуховую на подушечку (Соб., IV, 113—114).
До славного до моря до моря Каспицкого,
До славного до города бежишь ты до Гурьева (Соб., VI, 5).

Любопытно, что повторение предлогов может разъединять составные части сложных числительных, что свидетельствует о понимании сказителем их былой самостоятельности:

Да стояло теремов до семи до десяти (Гильф., III, 161).

Многосоюзие («полисиндетон») является вообще весьма типичной особенностью русской народной поэзии. Одно из его проявлений составляют многократные повторы союзов:

Оны сели есть да пить да хлеба кушати,
 Хлеба кушати да пообедати (Гильф., II, 15).
 Стоели а столы все а дубовыя,
 А выкладыны столесины кедровые,
 А подёрнуты а скатёпочки шелковые,
 А наставлены а ества сахарныя (Аст., I, 349).
 Ах и сядился Добрыня за дубовый стол,
 Он и пил тут ества сахарныя,
 Он и напилсы Добрынюшка ах и зеленá вина,
 Он и розьлил Добрынюшка зеленó вино (Аст., I, 350).
 Еще Васильюшка женится, да Васильевич женится;
 Да Катеринушку да берет, да Евграфовну да берет (Соб., VII, 84).

У отдельных сказителей эти повторы нередко приобретают отчетливо выраженный анафорический характер:

А закричал тут ворон громким голосом:
 А й ты удаленький да доброй молодец,
 А й молодой боярин Дюк Степанович!
 А й не стреляй-ко меня да чорна ворона,
 А я скажу тебе про поединщика,
 А я скажу тебе про супротивника (Гильф., III, 129).
 У тово-ли новгородского старосты
 И хорош был заведен почестной пир
 И на сильни могучи богатыри,
 И на все поляницы удалые,
 И да на все на добрые молодцы.
 И как все на пиру напивалися,
 И как все на пиру наедалися,
 И все на пиру пьяны веселы,
 И все на пиру поросхвастались.
 И которой-то хвастает добрым конем,
 И которой-то хвастает золотой казной,
 И безумной похвастал молодой женой (Гильф., III, 420).
 Да берёт-то стар-казак Илья Муромец
 Да и то у него тут написано,
 Да и то у него тут напечатано:
 Да и еду я нонь да в стольней-Киев-град,
 Я грометь-шурмовать да в стольне-Киев-град (Онч., 7).

Интересен случай повторения в ответе вопросительной частицы предшествующего вопроса, хотя второе предложение лишено какого-либо вопросительного оттенка:

Ты меня Ставёр да нуь же знаешь ли?
 Отвечает тут Ставёр да сын Гоудинович:
 «Я тебя топеричку не знаю ли...» (Гильф., I, 101).

Элементом повтора в народном языке могут служить и личные местоимения:

Приходили *оны* к мужику *оны* (Гильф., III, 4).
Да послать-то нам Добрынюшку Микитиця,
Да и тот *он* ведь роду, *он* ведь вежлива,
Он вежлива роду-ту, очеслива (Онч., 8).
Уж *ты* конь, конь да волчка сыть,
Ты волчка сыть, травяной мешок!
По цисту полю *ты* разве не гуливал?
Ты богатырских *ты* покриков не слыхивал? (Григ., I, 44).
Я ходил веть *я* по городу
Я по городу да *я* по Киеву (Григ., I, 245).
Ты Скорлютка вор, *ты* Скорлатов сын!
Ты не за свой гущ *ты* примаисье (Григ., I, 359).
Он хватал-то *он* за белы руки,
Он бросал *он* на кровать ле тесовую (Аст., I, 186).
Вот ходил ли *я*, молодчик, по чистом *я* полю,
Я бил, *я* побивал, *я* гусей-лебедей (Соб., I, 40).
Уж *вы* роите мне ямочки глубокие,
Вы поставьте два столба, *вы* да два высокие,
Перекладинку *вы* поставьте, *вы* кленовую,
Уж *вы* петельку повесьте, *вы* шелковую (Соб., I, 66).

Подобные повторы также могут быть анафорическими:

Вы пойдите да во темный лес,
Вы срубите да сырой дубец,
Вы положьте подкладочки (Соб., II, 180).

Аналогичным образом строятся повторы отрицаний, хотя последние вообще обладают меньшей употребительностью:

Кабы был *ты не* Микита *не* Робанович,
Отсек бы тебе буйну голову (Гильф., III, 60).
Уж *ты* што же, Дунаюшко, *не* еш, *не* пьёш,
Ты не еш, *не* пьёш, *не* кушаёшь? (Григ., I, 74).
Воспоил-вскормил *не* отец, *не* мать,
Не отец, *не* мать, *не* брат, *не* сестра (Соб., III, 189).

Еще реже встречаются повторы числительных:

Шьчо *два* млáдного *два* ясного *два* сокола
Шьчо *два* руського могущёго богатыря (Марк., 85).
Как увидял в утробы *два* младеня жа,
Два младеня, *два* сына (Марк., 401).
Тут и жили *два* брата *два* родимые (Онч., 6).
Он приехал к той заставушке нонь ко киевской,
Он к *семи* борцам, *он* к *семи* удалцам, к *семи* богатырям,
К *семи* поленицам розудалых (Григ., I, 22).

Чрезвычайно интересны по своей многосложности собственные имена былинного и песенного фольклора. Среди них прежде всего выделяются ласкательные формы имен, имеющие обязательную дактилическую структуру окончания:

Да выводит он *Забавушку* на белый свет (Гильф., I, 47).

Как тут сидит *Ильюшенька*, сам думает (Гильф., I, 338).

Тут-то он *Михайлушка* раздумался (Гильф., I, 361).

А дай-ко ты дочерь *Устинушку*

Да за блудного сына *Хотинушку* (Гильф., II, 346).

Направлялвал *Коцеюшко* тугой лук (Гильф., III, 451)

Вопреки обыкновению современного разговорного языка, ласкательные имена — мужские и женские — употребляются даже и при отчествах:

Сидит же тут *Алешенька Левонтьевич* (Гильф., I, 41).

Сретаала *Чурилушку Плёнкова* (Гильф., I, 105).

До того *Васильюшка Буславьева* (Гильф., I, 405).

Ай же ты *Дунаюшка Иванович* (Гильф., II, 187).

Дак брал он *Добрынюшку Никитица* (Григ., III, 168).

Говорыл ему *Илеюшка Муромец* (Григ., III, 248).

А у нас был жыл *Козарушка Петрович* млад (Григ., III, 295).

Уш ты ой еси *Хотенушко* сын *Блудовиць* (Григ., III, 407).

Лежыт-го *Васенька Игнатьевич* (Аст., I, 387).

Имя даст *Костентинушком Сауловичем* (Кирша, 170).

Родимый мой брателко,

Александрюшка Петрович! (Шейн, II, 663).

Увидала *Катеринушка Микулична* (Гильф., I, 105).

Она здумала *Настасьюшка Викульсьня* (Григ., III, 3).

Свет *Авдотьюшке Филипьевной* (Соб., II, 17).

Совмещение ласкательного имени с отчеством является с точки зрения слогового наполнения речи довольно расточительным, так как отчества в народном языке почти всегда имеют дактилическое окончание:

Годинович, Иванович, Всеславьевич, Плёнкович, Васильевич, Степанович, Романович, Батыгович, Игнатьевич, Скурнагович, Буславьевич, Трипетович, Вахрамеевич, Окульевич, Самойлович, Долмантьевич, Карамышович, Офанасьевич, Святославгович, Григорьевич, Ботиянович, Блудович, Долгомерович, Левонтьевич, Калинович, Шкуратьевич, Кострюкович, Демьянович, Боголюбович, Скомоухович, Колыванович, Змиевич, Таврольевич, Дуденьевич, Михайлович, Дородович, Везвякович, Баданович, Сухмантьевич, Касьянович, Володьевич, Лазурьевич, Борисович, Артамонович, Одихмантьевич, Давыдович, Гурьевич, Салтанович, Тимофеевич.

Никулична, Олександровна, Кайдальевна, Ивановна, Давыдьевна. Микуловна, Путятична, Забавишна, Тимофеевна, Панталовна, Николаевна, Утятична, Романовна, Обрамовна, Дудентьевна, Юрьевна, Игнатьевна, Демрюковна, Лиходеевна, Скурлатьевна, Малютисна, Бурдуковна, Фалелеевна, Вахрамеевна, Ефремеевна, Азвяковна, Апраксеевна, Леховидьевна, Дивовна, Клементьевна.

Кстати, формы «Забавишна», «Апраксеевна», образованные от женского имени, наводят на мысль, что народному языку свойственно расширительное понимание категории отчества по сравнению с современным. Так, слово, обозначающее какое-либо лицо не по имени, а по его прозвищу, профессии, общественному положению и т. п., также может послужить основой для образования форм, аналогичных отчествам, а от последних, в свою очередь, могут быть произведены и прилагательные. Помимо приведенных выше («Скоморохович», «Змиевич»), любопытны следующие образцы:

Много вывел он было князей *князевичев*,
Много королей да *королевичев*,
Много он девиц да *королевичных*,
Много нунь девиц да и *князевичных* (Гильф., I, 47).
Не того орла сиза *орловича*,
Да которой летае по святой Руси (Гильф., III, 171).
Уж ты чтоже нонь, Олѣшинька *попович* сын (Онч., 202).
Отмыкал тут он старой глубою погрѣп;
Выходило тут сорок попов *поповицов*,
Выходило сорок дяков *дяковицов* (Григ., I, 88).
Как увидял Козарин черного ворона,
Черного ворона да *вороневича* (Григ., I, 239).
Да про Егора *царевича*,
Молодца *Молодцевича* (Соб., I, 343)

Впрочем, отклонение от нормы отчеств «Забавишна», «Апраксеевна» служит напоминанием и о специальной форме (обладающей особым суффиксом), которая применяется в народном языке для обозначения женщины по мужу:

Говорит-то царица *Соломаниха* (Марк., 151).
У *Дружинихи* калач,
У *Мартынихи* табак (Соб., VII, 281).
Уж ты здрастуй, король, да с *королихою* (Григ., I, 78).
И можнѣ будѣт тебе назвать *царицею*
И королю назвать да *королицею* (Аст., I, 282).

Дактилическое окончание упоминалось выше в качестве характерного признака динамической структуры отчеств народ-

ной речи. Эта особенность, очевидно, сознается сказителями и певцами, ибо они ревниво оберегают ее, искусственно дополняя до дактиля отчества, недостаточные по своему слоговому составу:

А еще-то был Добрынюшка *Микитинич* (Гильф., I, 196).
Ты молодой Олеша *Поповинец*
Во других Исáкушко *Петровинец* (Гильф., II, 706).
Да ты мóлодец Добрынюшка *Микитъевич* (Гильф., III, 139).
Ох ты хой еси, Васильюшка да *Микуличный* (Аст., I, 272).
Иван наш *Петревич* (Соб., II, 65).
А-й ты жа Елена *Петровна* (Григ., I, 370).
Науцят Еленушку *Петровную* (Григ., I, 371).

Но если отчество и не дактилизируется искусственно, то недостающие до дактилического окончания слоги восполняются каким-либо энклитическим словечком:

Молодой Василий да Никулич *ли* (Гильф., I, 95)
Ай же ты Добрынюшка Микитич *есть* (Гильф., I, 204)
Соловёй сидит разбойник Одихмантьев *сын* (Гильф., II, 17)
Молодой Иванушко Дубрович-*от* (Гильф., II, 73).
Говорил Василий да Никулич *де* (Гильф., II, 485).
Ище мóлодой Козáрушка всё Петровиць-*млад* (Марк., 110).
Там живёт во шатри Михайло Ильиц-*от свет* (Григ., III, 177).
Королевисьня-та я ище Петровна *же* (Марк., 115).
Ишша та же Еленушка Петровна-*свет* (Григ., I, 369).

Любопытным средством удлинения женского отчества может оказаться его образование не непосредственно от имени (например, «Петровна»), а от «мужского» отчества («Петровична»):

А ко той ли-то ко Марья Митриевичной (Гильф., I, 185).
Душечку Настасью Дмитриёвичну (Гильф., II, 645).
Кабы та-же Анастасья да дочь Петровична (Онч., 23).
Да родна сестра Олёна Петровицьна (Григ., I, 259).

Впрочем, производство женского отчества от мужского входит в народные обычаи и помимо целей наращивания его слогового состава:

Молоду жону Настасью Микулисьну (Григ., I, 325).
Осержается Малюта дочь Скурлатишня (Аст., I, 494).
Говорила Завава Путятишна (Кирша, 5).
Натальюшку свет Никитишну (Соб., IV, 193).

Приемы слогового распространения в отдельных случаях переносятся с отчеств также и на имена:

Стольней князь да *Владимиры* (Гильф., I, 160).
Згóворит стольний князь да *Владимир-тот* (Гильф., I, 173).
Говорит солнышко *Владимир князь* (Гильф., I, 177).
А стольей ты князь да есть *Владимир наш* (Гильф., I, 359).

В меньшей степени, чем дактилическое окончание, но все же соблюдается в живой народной речи и анапестический зачин отчества:

Ах ты молодой Добрыня сын *Никитинич* (Гильф., I, 39).
Ухватила тут Забаву дочь *Потятичну* (Гильф., I, 41).
Ай же Василиста дочь *Никулична* (Гильф., I, 94).
Не могли же звеселить Василья да *Никулича*
Говорит было Василий да *Никулич* ли (Гильф., I, 101).
А тот Никята да *Романович* (Гильф., II, 506).

Все же обязательность анапестического зачина совершенно несравнима с обязательностью дактилической клаузулы. Эту последнюю народ оберегает не только от слоговой не полноты, но иногда и от превышения дактилической нормы слогового состава:

Згóворит Катерина *Владимирна* (Гильф., I, 161).
Там то жил-то ведь как князь да Глеб *Волóдьевич* (Марк., 251).
Да именём Марфы дощкы *Дмитрёвны* (Григ., I, 237).
Уш ты ой еси, Козарушка *Фёдорыч* (Григ., III, 232).

Изложенные выше наблюдения относительно динамической структуры имен и отчеств находят соответствие и в географических названиях русского фольклора. Среди них встречаются ласкательные формы с дактилическим строением:

А во той *Индеюшки* богатыи (Гильф., I, 109).
Ах, Яик ты наш, *Яикушка* (Соб., VI, 3).
Широко ты, *Волгушка*, разливалась (Соб., VI, 7).
Как за речушкою за *Кубанушкою* (Соб., VI, 239).

Дактилизм клаузулы географических обозначений обычно имеет место в равной мере в существительных и прилагательных, в прямых и косвенных падежах:

Он поехал тут во землю *Лязовитскую* (Гильф., I, 94).
А ручались *Киевом Черниговом* (Гильф., I, 114).
Первое-то сёло *Ярославское*,
Другое-то сёло *Переславское* (Гильф., I, 143).
Да й приехали во земли *Сорочинские* (Гильф., II, 80).
Родом есть из города из *Кракова*,
Из того села да со *Березова*,

А й со тою ли со улицы *Рогатицы* (Гильф., II, 154).
И поехал ко речке ко *Почаевой* (Гильф., II, 329).
Из *Черна моря* во *Бело море*,
Из *Бела моря* во *Свирайское*,
Из *Свирайского моря* во *Китайское*,
Из *Китайского моря* в *Окиян-море* (Гильф., II, 437).

Встречаются образцы и искусственного дополнения географических названий до дактилической слоговой нормы:

Ен поехал тут да во город *Киев-он* (Гильф., III, 89).
А й своего коня во город во *Галич-от* (Гильф., III, 99).
Отправляется во свой во город во *Галичу* (Гильф., III, 101).

Впрочем, об искусственности слогового расширения отчеств, собственных имен и географических обозначений можно уверенно говорить лишь применительно к творческой практике некоторых сказителей нового времени. Частицы, подтягивающие до дактиля структуру клаузулы того или иного элемента народной лексики, не всегда были, а в некоторых местностях и сейчас не являются семантически безразличным материалом, т. е. подлинными «наполнительными частицами», как их называли многие теоретики русского народного стихосложения. В частности, среди примеров, приведенных выше, имеется немало частиц, которые некогда имели значение, близкое к роли *п о с т п о з и т и в н о г о ч л е н а* (Владимир-тот), «Галич-от» и т. п.). Употребление таких частиц с зародышем функций *п о с т п о з и т и в н о г о ч л е н а*, согласуемого в роде, числе и падеже («ты», «та», «ту», «те», «тот», «от», «он»), широко распространено во всех народно-поэтических жанрах:

Али ествы-*ты* были не по уму?
Али пьтыца-*ты* были не по разуму? (Гильф., I, 42).
Тут стал солнышко Владимир-*тот* захаживать
А Настасью-*ту* Никуличну засватывать (Гильф., I, 56).
Над собой ли ты невзгодушку-*ту* ведаешь (Гильф., I, 56).
Реки-*ты* озера перескакивал (Гильф., I, 57).
А брови-*ты* у неё черна соболя,
А очи-*ты* у неё ясна сокола (Гильф., II, 331).
Замарал я сапожки-*ты* зелён сафьян,
Идущись во церковь *ту* во божию (Гильф., II, 493).
А й умной-*от* хвастат отцем матерью,
А й безумной-*от* хвастат молодой женой (Гильф., III, 105).
Стал Добрынюшка про Киев-*от* выпрашивать (Гильф., III, 110).
Латы-*те* мой-*ти* ёму не сходятъсе (Марк., 403).
Иной-*тот* веть хвастат золотой казной,
А иной-*тот* веть хвастат добрым конём,

А иной-*тот* веть хвастат вострым копьём,
 А и умной-*тот* хвастат отцом-матушкой,
 Да безумной-*тот* хвастат молодой жоной,
 Неразумной-*тот* хвастат родимой сестрой (Григ., I, 73).
 Убилса тут Васильевой доброй комонь-*он* (Григ., I, 170).
 Черной воронь-*он* да на дубу сидел (Григ., I, 210).
 Во-первы-*ти* он князю-*ту* Владимиру,
 Во-вторы-*ти* он кланялся крестовому (Григ., III, 363).
 Стал себе Волх *он* дружину прибирать...
 А втапоры Волх *он* догадлив был (Кирша, 33).
 А ночёсь гром-*от* был (Соб., III, 111).
 Ой, брови-*те* черненьки (Соб., III, 345).

Препозитивное применение члена встретилось нам всего один раз и, по своей единичности, вызывает сомнение — не является ли оно результатом своеобразной инверсии, которая лишена реальной опоры в традициях народного языка:

Приезжал тут Дунай да во цисто полё
 Да роздёрнул в чистом поли ты-белы шатры (Григ., I, 77).

Хотя в приведенных выше примерах употребление местоимения «он» в качестве постпозитивного члена представляет собой непрерываемый факт, однако возражения принципиального порядка, возникающие в связи с этим, конечно, не могут быть полностью устранены. Возможно, что мы имеем дело с позднейшим явлением, мотивированным аналогией с местоимением «ты». Кроме того, в женском роде местоимение «он» становится двухсложным, т. е. чересчур громоздким для постпозитивного члена. Поэтому следующие примеры представляются еще более сомнительными:

А пропущена да *кровь она* змеиная (Гильф., I, 47).
 Красна *девушка она* мылася (Онч., 401).

Возможно, что такие случаи следует квалифицировать как «двойное подлежащее» — синтаксический оборот, который весьма знаком народному языку:

Бьет челом *Добрыня* покланяется.
 Да на всих же на четыре *он* на стороны (Гильф., I, 52).
 Тут солышко *Владимир* стольнѣ-киевской
Он повесил буйну голову (Гильф., I, 62).
 Тут же *царь* да *он* зрадуется (Гильф., I, 73).
 Подъезжает *Вольга он* сам к мужику (Гильф., III, 4).

На примере постпозитивного члена мы могли убедиться, что понятие «наполнительных частиц» народно-поэтической речи

следует подвергнуть серьезным ограничениям. Генетически каждая из таких частиц может быть осмыслена, а это отчасти подрывает их квалификацию как «наполнительных». Тем не менее остается фактом, что современные сказители и певцы нередко злоупотребляют не только постпозитивным членом, но и союзами, междометиями и рядом вспомогательных словечек, смысловая значимость которых оказывается частично или полностью нейтрализованной. Такое обесмысливание некоторых вспомогательных слов и частиц, очевидно, имеет в своей основе постепенно нарастающее непонимание их речевой функции.

Оно особенно заметно в эпических жанрах нашего фольклора, которые уже в XIX в. утрачивают симпатии значительной части мастеров и любителей народного пения. Как бы то ни было, «наполнительные частицы» никогда не несут на себе ударения и, таким образом, оказываются одним из факторов повышения роли неударяемых слогов в динамической характеристике народного языка:

Приезжаешь нунь ко мне-ка-ва со ведома (Гильф., I, 7).

С им же он да тут прощается,

Святогор же тут же он кончается (Гильф., I, 8).

Да ты русский могучии богатыри

По местам были *ведь* розсажены,

И были они *да ведь* накормлены,

И накормлены были *да ведь* напбены,

И сыты они *да ведь-то* веселы (Гильф., II, 332).

Ты имей-ко на пиру *да ты всё* ббльшину:

Для тебя-то этот пир *да* собираитце

За твою-ту за услугу богатырскую

Для твоих-то *всё ведь тут да* для товаришпшв (Марк., 228)

Там *ведь* был-то жил князь *да* во Новёгороде,

Там *то* жил-то *ведь как* князь *да* Глеб Володьевич (Марк., 251).

Он-де с горы-де-бы скацёт понице на гору,

Он с укатистой-де скацёт на увалисту,

Он-де горы-де, удóлы между ног берёт (Онч., 105).

А про тех же полениць *да* приудалых-е,

А про тех про купьцей, людей торговых-е (Григ., III, 361).

Уш цо вы сните да цо *те* думаете? (Григ., III, 505).

Он брал-ле *веть* палочьку боёвою,

Он стал-ле *веть* брать *да* саблю вострую (Григ., III, 506).

Вот не видели как на коня *ах* вскочил (Аст., I, 349).

Не привязывал коня *ах* и не приказывал,

Заходит Добрыня *ах* и во черной шатёр (Аст., I, 349).

Не видели не конного не пешёго,

Не прохожёго *ой* ни *да* *ле* презжёго (Аст., I, 368).

От «наполнительных частиц» следует отличать частицы «ко (ка)», «тко» (сокращенное из «ты-ко»), «ко-се (ся, съ)», «тко-се», которыми нередко сопровождаются в народном языке формы глагольного императива. Эти частицы, придающие повелительному наклонению разговорного и литературного языка оттенок фамильярной беспрекословности, в фольклоре имеют скорее просительное значение:

Жди-*тко* ты Добрынюшку по три́ годы (Гильф., I, 54).
Засади́мте-*тко* Ставра да в по́греба (Гильф., I, 94).
Украти-*тко* свое сердце богатырское (Гильф., I, 100).
Ай же старья казак да Илья Муромец!
Да садись-*ко* ты со мной а за сдиный стол,
Ешь-*ко* ествушку мою са́харную
Да и пей-*ко* мои питьица медвяныи,
И одежь-*ко* ты мою одежу драгоценную,
И держи-*тко* мою золоту казну (Гильф., II, 33).
Ты сходи-*ко-се* во лавочки торговья,
Ты купи-*ко-се*, купи да всё разных шелков,
Изьвяжи-*ко-се* ты всё да ты шолков нёвёд,
Замеци-*ко-се* ты в это цюдо-озёро (Марк., 136).
Вы спускайте-*тко-се* боцьку с красным золотом (Марк., 136).
Уж вы сложте-*ткось* вы, голи, да по копеечку,
А возьмите-*ко* вы, голи, да нонь косушечку,
Олохмельте-*ко* вы, голи, да добра молодца (Онч., 257).
Напади-*ка-ся*, роса
На темные на леса (Соб., VI, 495).

Помимо рассмотренных выше широко распространенных категорий народно-песенной речи, необходимо отметить и отдельные характерные для нее формы и обороты, отличающиеся от современных более обширным слоговым объемом. Так, в ряде говоров мы находим в творительном падеже некоторых числительных суффиксы, восходящие к двойственному числу, которые увеличивают их слоговой состав:

За *семима-те* стенами да городовыми,
За *семима-ти* дверьми да за железными,
За *семима-те* замками да за немецькима (Онч., 23).
За *двенадцатима* дверьми запертыма (Аст., I, 317).

Часто употребляются в языке фольклора собирательные числительные:

Они били-рубилы немножко, немало — *шестёры* суточки
(Марк., 441).
Семеро, бабушка, *семеро*,
Семеро, Пахомовна, *семеро* (Соб., VII, 413).
У ней *осьмеро* в запасе, на девятого глядит (Соб., VII, 203).

Однако крайне любопытно, что вопросительное количественное местоимение «сколько» способно принять аналогичную форму, которая подразумевает, что и в ответе должно быть употреблено именно собирательное числительное:

Уж мы *сколькero* пойдем да за твоей казной?...

[т. е.: скольким молодцам нам идти за твоей казной?]

— Вы потьте хоть и *петеры* (Онч., 215).

Некоторые хорошо нам знакомые существительные могут получить в народной речи более громоздкую, префиксальную форму:

А писал им веть *побратьям* да *потоваришам* (Григ., III, 504).

В других случаях префикс сам по себе подвергается растяжению:

Не знаете ли мне да *соепружницю*,
Не знаете ли мне да *полюбовницю*? (Аст., I, 391).

Окончания некоторых слов приобретают в народном языке неожиданную для нас дактилическую структуру:

А пошел же *скоморошиной* на свадебку (Гильф., I, 59).

Силушку свою да *порастратарю* (Гильф., I, 142).

Мблодых молодок *толпцьями*,

Красных деушек *стайцьями*,

А старых старушек *коробцьями* (Аст., I, 186).

Такая дактилизация окончаний иногда достигается при помощи суффиксов древнеболгарского, т. е. по существу книжного происхождения:

Богатый хвастает *богачеством* (Гильф., I, 178).

От врага *супостателя* (Шейн, II, 405).

Союзы пародного речевого обихода в отдельных случаях также оказываются более многосложными, чем современные:

Да ему жить, *алибо* мне-ка жить (Гильф., III, 142)

Формы народно-поэтического языка, рассмотренные в настоящей главе, рисуют не только круг доступных ему динамических возможностей, но также и его необыкновенное богатство и разнообразие. В основополагающем труде марксистско-ленинского языкознания — работе И. В. Сталина «Относительно марксизма в языкознании» формулирован критерий оценки языкового богатства:

«Главное в словарном составе языка — основной словарный фонд, куда входят и все корневые слова, как его ядро. Он гораздо менее обширен, чем словарный состав языка, но он живёт очень долго, в продолжение веков и даёт языку базу для образования новых слов. Словарный состав отражает картину состояния языка: чем богаче и разностороннее словарный состав, тем богаче и развитее язык»¹.

В русском фольклоре мы находим не только исключительный по богатству словарный состав, но и чрезвычайно интенсивно протекающие процессы образования новых слов на базе основного словарного фонда. В народно-поэтическом языке слово существует не как неподвижная лексическая единица, которую достаточно отнести к одной из частей речи и затем включить в словарь народного языка. Лексика нашего фольклора обладает чрезвычайной жизнедеятельностью. Тогда как в современном литературном и разговорном языке мы оперируем обычно лишь готовыми словами, вследствие чего наша речевая практика строго контролируется языковым обиходом, народ творит новые слова по мере появления в них надобности. Это народное словотворчество не основано на произволе. Неологизмы нашего фольклора строятся всегда из уже существующего корня, к которому прилагается новая, непривычная для него морфологическая категория. Чувство категории у народа необыкновенно сильно выступает как активное начало словотворчества, а не как внешний признак инертной лексической единицы.

Требуется, например, усилить значение глагола «шевелиться». Одним из популярнейших усилительных средств народной речи является тавтологическое употребление творительного падежа. Но какой может быть творительный падеж от глагола? И вот мгновенно рождается существительное «шивел» (!!) или, пожалуй даже не самое существительное, а только его уникальный творительный падеж, и усиление готово:

У тёпла-га гнезда *шивелом шивелицьсе* (Григ., III, 172).

Такие же усиления можно найти в народной речи для глаголов «пытать» и «стегать»:

Ваську *пытном пытали*, не выпытали;

Ваську *стёгом стегали*, не выстегали...²

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1951, стр. 23.

² «Архангельские былины и исторические песни, собр. А. Д. Григорьевым», т. II, Прага, 1939, стр. 211.

Сказитель повествует о любимом богатыре. Каждое слово, каждая интонация его рассказа дышит любованием и лаской по отношению к герою повествования. Но глаголы звучат холодно и безлично. И вдруг в речи сказителя возникают неслыханные формы глагольного инфинитива, которые включают ласкательно-уменьшительные суффиксы, свойственные существительным и прилагательным:


Уш стал-ле его да *спровожа́теньки*...

Повалился как старой да *оддыжа́теньки* (Григ., 111, 521).

Необходимо получить от собеседника количественное обозначение исчерпывающего объема. Подобные собирательные числительные существуют: четверо, пятеро, шестеро и т. д. И вопросительное местоимение внезапно приобретает форму, уже заранее предreshающую в ответе употребление такого числительного:

Уж мы *сколькero* пойдем да за твоей казной? (Опч., 215).

Не будем умножать примеры: это значило бы начинать главу сначала вместо того, чтобы ее окончить. К тому же отмеченные черты свойственны не только народно-поэтической речи как таковой, а вообще живому народному языку. Кто не слышал таких выражений: «Почему ты не пришел? — Я бы пришел, да ходилки приходились». Мы бы сказали не «ходилки», а «ноги», не «приходились», а «устали». Но в этом и заключается поразительная жизнеспособность русского народного языка, его смелость в построении речевых образов, что он постоянно «шивсом расшевеливает» застоявшиеся лексические элементы перенесением существующих корней в неизведанные для них морфологические категории.



Г л а в а III

ДРЕВНЕРУССКИЙ ЯЗЫК КАК ПЕРВОИСТОЧНИК ДИНАМИКИ НАРОДНОЙ РЕЧИ

Материал, рассмотренный в предыдущей главе, рисует исключительное своеобразие динамического строя русской народно-песенной речи. Не прибегая ни к «прозодическим периодам», ни к «логическому ударению», мы получили исчерпывающее разъяснение причин, которые обусловили «разреженность» ударений народного языка по сравнению с литературными нормами. Показатель слогуударного равновесия народной речи 3,8, вместо показателя 2,8 для соотношения слогового состава и ударений в современном разговорном и литературном языке, оказывается мотивированным целой цепью специфических для фольклора морфологических категорий и синтаксических оборотов. Однако прежде чем мы примем перечисленные выше факты народно-поэтического языка в качестве отправного пункта для умозаключений, касающихся народной метрики, необходимо несколько ориентироваться в происхождении этих фактов.

Может возникнуть мысль, что все или по крайней мере значительная часть особенностей языка былин и народных песен, которые были описаны в предыдущей главе, составляют принадлежность только народно-песенного языка как такового и не должны иметь распространительного толкования. Такое мнение, очевидно, подразумевало бы, что отличия песенной речи от современной вызываются обратным влиянием стихотворного размера на язык, деформацией этого последнего в процессе «подгонки» словесного материала к стихотворной схеме. Однако к какой именно схеме? Музыкальные такты не требуют слогувого приспособления текста, ибо путем дробления или укрупнения отдельных нот напева можно разместить в такте любую комбинацию слогов. Востоковский «прозодический период» допускает колебания числа неударяемых слогов в весьма широ-

ких пределах, и теория «логического ударения», унаследовавшая взгляды Востокова, строится лишь на равночисленности стиховых акцентов, оставляя неударяемые слоги величиной переменной, т. е. в конечном счете иррациональной. К этим двум концепциям сводятся существующие в наше время представления литературоведов о структуре народного стиха. Следовательно, теоретик, пытающийся объяснить наращение неударяемых слогов народно-песенной речи влиянием стихотворного размера, тем самым отрекается от общепринятых мнений, подразумеваемая в структуре народного стиха нечто иное, гораздо более конкретное. Такая готовность отказаться от укоренившихся неправильных взглядов составляет уже несомненное положительное достижение. И все же ответственность, возлагаемая этим аргументом на стихотворный размер, указывала бы на огромное преувеличение его возможностей.

Отдельные факты насилия стихотворной схемы над языковым материалом действительно знакомы большинству известных нам стиховых систем, по весомость подобных нарушений языковой традиции поистине является ничтожной. Критерием для оценки служит здесь, в сущности, тот же самый количественный принцип, который лежит в основе наших более или менее условных понятий «правила» и «исключения». Массовые и постоянные явления мы называем правилом, единичные — исключением, и если исключения приобретают характер массовости и постоянства, то они в свою очередь становятся правилом. «Licentia poëtica», т. е. «поэтические вольности», являются таковыми не потому, что они противоречат каким-либо законодательным установлениям в области поэзии, а потому, что они представляют собой единичные факты, обладающие минимальной сферой распространения. Такие «вольности» всегда имеют целью преодолеть в порядке компромисса те или иные частные расхождения между заимствованными или устаревшими поэтическими формами и кругом реальных возможностей определенного языка определенной эпохи.

В особенностях народно-поэтической речи, описанию которых была посвящена предыдущая глава, едва ли можно усмотреть характер единичности. Это подлинная стихия народного языка, а не случайное, эпизодическое отклонение от какой-то посторонней ему нормы. Как и во всякой поэтической системе национального масштаба, язык русских песен и былин лишь осуществляет те возможности фонетической систематизации, которые заключались в языковом обиходе, современном периоду их формирования. Любое иное толкование признавало бы за системой стихосложения такую независимость от законов языка, при которой стих оставался бы за его пределами, т. е. вообще перестал бы быть человеческой речью.

Таким образом, мы имеем все основания предположить, что источником своеобразной динамической структуры народно-песенного языка являлась живая языковая практика определенной исторической эпохи, ибо иных источников нельзя для нее придумать. Как по содержанию были и многих песен, так и по отдельным частным признакам можно судить, что эта эпоха отделена от нашего времени длинным рядом столетий. Так, например, цикл старейших былин из числа тех, которые дошли до нашей современности, большинство исследователей приурочивает (повидимому, с достаточным основанием) к X—XIII вв., или южнорусскому, главным образом домонгольскому периоду русской истории. Однако былины невозможно себе представить (даже с поправкой на их первоначальную упрощенность) чем-либо иным, как проявлением высокой поэтической культуры русского народа, которая должна была возникнуть несколькими столетиями раньше. О существовании такой культуры говорят и ссылки на Бояна в «Слове о полку Игореве», автор которого относит к «старому времени» традиции своего предшественника, критически оценивает их и во всяком случае удостоверяет наличие этих традиций. Современные лингвисты уже считаются с необходимостью вынести отправной пункт исследования древнерусского литературного языка за пределы традиционной даты возникновения нашей письменности. В своей новейшей работе академик С. П. Обнорский, защищая основополагающий тезис «о русской основе литературного языка», писал:

«Уровень русской культуры с ранней поры, на заре русской государственности, был очень высок. Мы имеем много разнообразных свидетельств этого. И, конечно, с общим высоким уровнем культуры не могла не быть связана и достаточно сложившаяся культура русского слова уже в раннюю пору. Лучшее свидетельство этого — наличие в достаточно раннюю пору таких образцовых произведений языка и художественного творчества, как «Слово Илариона», или сочинения Мономаха, или «Слово о полку Игореве» и др. Конечно, такие высочайшие образцы языка и творчества не могли бы получиться из ничего и вдруг, если бы до этого у нас уже не упрочилась своя традиция художественного слова, художественного творчества. Все это требует предположения о ранней сложившейся у нас культуре слова»¹.

Хотя академик Обнорский и не отметил фольклорное происхождение культуры слова, существовавшей у нас в пору создания первых письменных произведений, однако мы едва ли ошибемся, присоединив к поискам древнейших источников русской письменности также и напоминание о фольклоре. Высо-

¹ С. П. Обнорский. Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. Изд. АН СССР, М.—Л., 1946, стр. 7.

кий уровень культуры литературного языка, как языка письменного, не мог совпасть с моментом возникновения письменности. Впрочем, привычное для нашей современности противоположение письменной и устной литературы имело несколько иной характер тысячу лет назад. В ту эпоху художественные запросы находили удовлетворение исключительно средствами фольклора, а письменность была вызвана к жизни прежде всего деловыми потребностями — как государственно-общественными, так и церковными. Таким образом, понимая под литературным языком в первую очередь художественное слово, независимо от способов его материализации, мы приходим к формулировкам, полностью совпадающим с тезисом академика Обворского.

В свете этих соображений было бы, вероятно, правильнее сказать, что источником динамического строя народно-песенной речи являлась живая языковая практика не «определенной исторической эпохи», а до исторических времен, ибо первые дошедшие до нас памятники древнерусской письменности относятся всего к X—XI в. Эта письменность кладет начало почти тысячелетней истории развития русского книжного языка, но на первых порах она отвечала преимущественно деловым запросам и была, конечно, далеко не идеальным передатчиком звучания живой разговорной речи.

Кстати, древнейшие памятники русской письменности представляют для нас первостепенный интерес в качестве возможного источника проверки общерусской значимости динамических особенностей народного языка. Передко приходится слышать мнение, что разрыв между книжным и разговорным языком в древности был значительно меньшим, чем в наше время. Это указание правильно в том смысле, что современная книжная речь обильно уснащена общей и специальной терминологией, зачастую иностранного происхождения, которая еще почти отсутствовала в книжном языке первых времен нашей письменности. В этом отношении старинная книжная речь, несомненно, была ближе к разговорной, чем современная.

Однако может быть указан и другой критерий разграничения письменной и устной речи, который не оставляет никаких преимуществ за стародавними временами. Когда мы излагаем свои мысли на бумаге, мы иначе интонируем предложение и соответственно избираем иные синтаксические построения, чем для устного высказывания. Это объясняется тем, что интонация, являющаяся одним из носителей смысла (а вместе с ней «вспомогательное средство» языка¹ — жест, выражение лица

¹ И. Сталли. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1951, стр. 46.

и т. п.), не может непосредственно фиксироваться письмом. Для достижения равноценного результата здесь требуются иные речевые обороты — поневоле более тяжеловесные, но заключающие в себе всю полноту мысли, даже без добавочных выразительных средств устного высказывания. Конечно, отмеченные особенности письменной речи принадлежат к числу серьезных ее недостатков, сообщающих ей ту или иную степень скованности и оторванности от живого языка. Современные профессиональные работники пера частично преодолевают этот недостаток путем сознательной, систематической работы над своим стилем. И все же отделаться от него удается не к о п и р о в а н и е м разговорной речи, а лишь созданием иллюзии такого копирования. Это великое искусство доступно разве только крупнейшим мастерам слова масштаба Лескова, Чехова, Горького.

Примитивные формы письма, естественно, составляют в этом отношении разительный контраст живой, обиходной речи. Достаточно вспомнить скованность языка «деревенского» эпистолярного стиля, который потому и окостенел в традиционных перечислениях родни, формулах «еще кланяется» и т. п., что письменное выражение своей мысли для слабограмотного человека н е п р и в ы ч н о. Он и хотел бы рассказать и спросить о том, что для него интересно и важно, но н е у м е е т, и на помощь его неумению приходит написанный этикет народного письмовника. Столь же, если не более, н е п р и в ы ч н о й должна была оказаться нарождающаяся книжная фразеология для первых русских грамотеев. Они лишь постепенно и с большим трудом овладевали новым для них искусством письменной речи, мирились с упрощением и схематизацией живого языка и при этом, разумеется, искали опоры в готовых болгарских образцах. Эти образцы не приходилось добывать специальными разысканиями. Они составляли для духовенства и монашества — первых носителей грамотности на Руси — их профессиональный книжный репертуар. Если даже допустить, что морфологические категории, а также изолированные элементы коренной русской лексики терпели в процессе письма сравнительно небольшой урон, то не может быть сомнений, что в области словосочетания деформация книжного языка, по сравнению с разговорным, оказывалась весьма значительной. В частности, легко себе представить, насколько губительной была церковно-славянская среда для древнерусских энклитик и проклитик. Многие из них подвергались структурному преобразованию еще в процессе построения фразы, другие переставали существовать с момента записи, система которой ни в какой мере не была приспособлена к фиксации энклитико-проклитических сочетаний. Да и что спрашивать с древних грамотеев, если даже

этнографы XIX—XX вв., руководствуясь гротовскими правилами пунктуации, иногда рассекали энклизу или проклизу запятой, вместо того чтобы отметить объединение слов черточкой!

Из всего сказанного следует, что наиболее «традиционные» жанры русского фольклора в некоторых отношениях имеют солидные преимущества перед памятниками нашей древней письменности в качестве источника историко-лингвистических умозаключений. Однако этот вывод, конечно, не подразумевает стремление как-либо опорочить исследование книжного языка. Наоборот, именно богатая лингвистическая литература, основывающаяся на произведениях старинной русской письменности, позволяет выдвинуть актуальность сравнительного изучения древних форм живой и письменной речи. А между тем такое сравнительное изучение не только не начиналось, но и не подготовлено исследованиями народного языка, которому наши лингвисты уделяли поразительно мало внимания.

Впрочем, легко может случиться, что сопоставление устных и письменных памятников, как принципиально равноправных источников сведений по истории языка, вызовет и прямые возражения. В самом деле, можно ли считать одинаково достоверными языковые факты, фиксированные на письме почти тысячу лет назад, с устной лингвистической традицией фольклора, вечно текучей и изменяющейся от поколения к поколению? Это вопрос серьезный, и в нем стоит обстоятельно разобраться. В нашей житейской практике мы привыкли больше доверять письменной документации какого-либо факта, чем его устному пересказу. Основания такого предпочтения бесспорны и не нуждаются в критическом пересмотре. Но так ли документальны по своей природе известные нам памятники нашей старинной письменности? Это сомнение не может быть безоговорочно разрешено в утвердительном смысле. Необходимые оговорки мы и попытаемся здесь изложить, сопоставляя их шаг за шагом с условиями сохранности нашего фольклора.

1. Относительно последствий письменного изложения для живой речи уже было сказано выше. Оно является не просто записью того, что говорится и так, как говорится, а переработкой, до некоторой степени пересказом устного высказывания, приглушающим его интонацию и видоизменяющим свободное, невымученное синтаксическое построение. Благо нашему фольклору, что он прожил многие столетия, не ведая над собой этой напасти! Он сохранил многое такое, что не ускользнуло бы от взыскательного ока дьяка или монаха, «гораздого грамоте».

2. Подчеркивая в нашей древней письменности документальность, выгодно отличающую ее от произведений устной

традиции, приходится, однако, отметить, что документы, о которых идет речь, не обладают, выражаясь юридически, качеством аутентичности. Большинство письменных памятников XI—XIV вв. датируется не палеографически, т. е. по рукописям, относящимся к этому времени, а исторически — по их содержанию. Мы обычно знаем эти памятники в виде рукописей XIV—XVI вв., и нередко эти последние носят следы многократного переписывания. Переписчик старого времени — не то же самое, что современная машинистка, хотя и двух-трехкратное переписывание современного типа было бы достаточным для нагромождения множества ошибок и искажений. Древнерусский переписчик совмещал в себе компетенцию и редактора и соавтора. Он перерабатывал переписываемый текст соответственно своему мировоззрению и вкусу. Он считал себя вправе заменять языческие образы и представления церковно-христианскими и по своему морализировал над содержанием оригинала. Он правил стиль рукописи под углом зрения собственного витийства и оправдывал самостоятельными творческими экскурсами свои ошибки, происходившие от непонимания той или иной древней или местной языковой формы. Так, один из до-мусин-пушкинских переписчиков «Слова о полку Игореве», не уловив смысла авторского сравнения фантазии Бояна со скачущей по дереву белкой (мысню), которое входило в тройственную систему образов (мысь — волк — орел), подменяет мысь «мыслию», а в оправдание этой нелепости в дальнейшем при сочиняет скудоумную книжную метафору о «мысленом древе», до которой и по сей час не добрались руки документалистов нашего литературоведения. Если в языке фольклора наслаиваются сдвиги устного предания от старшего поколения к младшему, то в нашей древней письменной литературе такие же наслаивания накапливаются от переписчика к переписчику. Впрочем, нет — не такие же. В народной среде это действительно только возрастные различия, которые сглаживаются единством взглядов, вкусов, мироощущения, передаваемых по наследству без заметных изменений от старшего поколения к младшему. В памятниках древней письменности это сплошь и рядом переход в чужие руки, которые переписывают не из академической любознательности, а с какими-то практическими целями, не всегда гармонирующими с первоначальным замыслом оригинала.

3. Насколько рука переписчика была чужой для живого разговорного языка, можно себе представить, учитывая бесспорный исторический факт двуязычия древнерусского речевого обихода. Конечно, простой, неграмотный русский человек говорил на русском языке, хотя и в этот

последний, при посредстве церкви, проникали отдельные церковно-славянские элементы. Их было, несомненно, значительно больше в устной речи книжника. Но, приступая к письму, этот книжник сразу окунался в стихию церковно-славянской, и если сюда и пробивались руссизмы, то лишь помимо его сознания и воли. Еще в конце XVII в. практика двуязычия сохраняла свою актуальность. Так, в оксфордской «Русской грамматике» 1696 г. Генрих Лудольф отмечал:

«Но точно так же, как никто из русских не может писать или рассуждать по научным вопросам, не пользуясь славянским языком, так и, наоборот, — в домашних и интимных беседах нельзя никому обойтись средствами одного славянского языка, потому что названия большинства обычных вещей, употребляемых в повседневной жизни, не встречаются в тех книгах, по которым научаются славянскому языку. Так у них и говорится, что разговаривать надо по-русски, а писать по-славянски. И большинство русских, чтобы не казаться неучами, ищут слова не так, как произносят, а так, как они должны писаться по правилам Славянской грамматики»¹.

Все эти обстоятельства давно известны, и они иногда ставили перед нашими филологами весьма оригинальные проблемы. Так, готовящая ритмическую реконструкцию «Слова о полку Игореве», Ф. Е. Корш писал:

«Из правописания этого памятника... следует заключить, что подлинник издания Мусина-Пушкина и Архивного списка, или, по крайней мере, та рукопись, с которой этот подлинник был списан, относились к XV или XVI в., когда и чисто русские произведения подвергались более или менее значительной переделке на церковно-славянский лад... Потому первая задача всякого, кто желает хотя бы лишь составить себе понятие об истинном характере Слова, должна заключаться в том, чтобы, удалив из него церковно-славянские примеси, перевести его на древне-русский язык, и при том, по возможности, более чистый и народный, чем язык летописей, далеко не свободный от церковного налета»².

Весьма возможно, что академик Корш несколько преувеличил наносный характер славянизмов в языке «Слова». В качестве произведения человека высокообразованного, каким, несомненно, являлся автор «Слова о полку Игореве», оно, надо думать, и первоначально не избежало воздействия образцов книжной речи. Однако, оставляя в стороне эти специальные

¹ Г. В. Лудольф. Русская грамматика. Оксфорд, 1696. Переиздание, пер., вступ. статья и прим. Б. А. Ларина. Л., 1937, стр. 114.

² Ф. Е. Корш. Слово о полку Игореве. Изд. Акад. Наук, СПб., 1909, стр. VI—VII (в серии: «Исследования по русскому языку», т. II, вып. 6).

соображения, можно воспользоваться опытом Корша, как наглядной иллюстрацией к вопросу: является ли обратный, т. е. по существу вторичный, перевод приближением к оригиналу или его дальнейшим искажением? Как велика достоверность текста, дважды прошедшего через руки переводчика? В лучшем случае такая же, как в отрывке из «Полтавы» Пушкина, достаточно точно переведенном с немецкого перевода:

Был Кочубей богат и горд,
Его поля обширны были,
И очень много конских морд,
Мехов, сатина первый сорт
Его потребностям служили... ¹

Мы говорим «в лучшем случае» потому, что отрывок из «Полтавы» просто дважды переведен, а живая русская речь подвергалась под гусиным пером переписчиков не только переводу, но и разнообразным переделкам, характер которых ни учесть, ни восстановить нельзя. Можно ли огульно принижать по сравнению с этим хотя и устную, но относительно однородную традицию народного языка в качестве материала для историко-лингвистических изучений?

Изложенные выше соображения, однако, не ставят своей задачей обосновать историческую достоверность любой формы народно-поэтической речи. Это было бы не менее грубой ошибкой, чем идеализация документальных качеств нашей старинной письменности. Факты народного языка требуют строгой критической проверки и дифференциации, ибо язык русского фольклора также имеет свою историю, хотя еще и не написанную. В конце предыдущей главы уже отмечалась поразительная жизнедеятельность народной речи, которая постоянно импровизирует новые слова по образу и подобию старых. Словообразование по аналогии чрезвычайно распространено в языке фольклора, и оно является источником непрерывного пополнения народного лексикона новыми словами. Такие словообразования, при всей своей новизне, представляют, однако, и историко-лингвистический интерес. Последовательно придерживаясь существовавших ранее морфологических категорий, эти новые слова служат для нас их представителями даже в тех случаях, когда самая категория деградировала в силу каких-либо неблагоприятных для нее условий. Чувство категории, как уже отмечалось выше, у народа чрезвычайно сильно. Растеряв кое-что из словарного состава старого времени, народный

¹ К. И. Чуковский. Искусство перевода. Изд. «Academia». М.—Л., 1936, стр. 28—29.

язык все же с большой полнотой сохраняет свой основной словарный фонд и общие очертания грамматического строя, в частности интонационно-синтаксической и динамической структуры. Эти черты, проявляющиеся с особой яркостью в живом общепризнанном русском языке, не составляют чего-либо исключительного. Они учитываются марксистско-ленинским языкознанием в качестве нормального пути исторического развития любого языка. По указанию И. В. Сталина, «...словарный состав языка, как наиболее чувствительный к изменениям, находится в состоянии почти непрерывного изменения...» «При этом, несмотря на то, что из словарного состава языка выпадает обычно некоторое количество устаревших слов, к нему прибавляется гораздо большее количество новых слов. Что же касается основного словарного фонда, то он сохраняется во всём основном и используется, как основа словарного состава языка». «Грамматический строй языка изменяется ещё более медленно, чем его основной словарный фонд. Выработанный в течение эпох и вошедший в плоть и кровь языка, грамматический строй изменяется ещё медленнее, чем основной словарный фонд. Он, конечно, претерпевает с течением времени изменения, он совершенствуется, улучшает и уточняет свои правила, обогащается новыми правилами, но основы грамматического строя сохраняются в течение очень долгого времени, так как они, как показывает история, могут с успехом обслуживать общество в течение ряда эпох»¹.

Предложенные выше сопоставления народно-поэтической, устной речи с письменным, книжным языком сводятся к следующим выводам. Лингвистические наблюдения, почерпнутые из книжных памятников, остаются в силе и должны продолжаться, подвергаясь постоянной проверке в свете фактов народной речи. Но следует предпринять и встречное изучение, исходящее непосредственно от исследования народного языка, которое в свою очередь должно контролироваться фактами книжной речи. Может показаться, что это одно и то же, однако на самом деле это далеко не так. Лингвист, односторонне ориентированный в книжной литературе, не замечает в народном языке тех структурных особенностей, которые в нем имеются, но не подсказаны опытом книжной речи. С другой стороны, изучив звучание живого языка нашего фольклора и выделив те его черты, которые правомерно отнести к древним временам, можно прочесть многие наши старинные тексты не в соответствии с нашими современными речевыми навыками (т. е. исторически произвольно), а так, как их читали некогда. Такая реконструкция

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1951, стр. 24—26.

опиралась бы на старинную практику живого разговорного языка, которая составляет основу нашей устной словесности, но, конечно, в значительной мере утеряна письменной речью.

Как бы то ни было, если учесть принципиальные различия между складом устной и письменной речи, а также конкретные условия, в которых происходило формирование нашей письменности, то станет очевидным, что ожидать со стороны книжных памятников обильного подтверждения особенностей народного языка, описанных выше, не приходится. Интонации и структурные принципы древней разговорной речи могли проникать в письменные произведения лишь частично и украдкой. Дальнейшее переписывание рукописей грамотеями из духовной среды лишь продолжало и усиливало те же тенденции, которыми видоизменялось и подавлялось исконное звучание живого разговорного языка древней Руси. Однако, чтобы устранить объяснение характерных особенностей былинной и песенной речи воздействием стихотворного размера, памятники старинной письменности не являются единственным источником. Современный нам живой язык, при всей интенсивности происходящих в нем изменений, также в какой-то степени (конечно, незначительной) сохраняет древние речевые формы. Наблюдения, почерпнутые из области современной речевой практики, представляют для нас не меньшую ценность, так как о современном языке никто не скажет (как это иногда говорят о летописях), будто он что-либо заимствовал из былины или находился под прямым воздействием былинной речи. Итак, заранее зная, что многое безвозвратно утеряно, мы попытаемся отыскать следы динамической структуры живого древнерусского языка в разнообразных образцах нестихотворной речи.

Суффиксы, сообщавшие ту или иную эмоциональную окраску различным категориям древнерусской лексики, не могли, конечно, в полном объеме отразиться в письменных памятниках. В частности, было бы нелепо искать в деловом языке образцов уменьшительно-ласкательной суффиксации. Однако в том, что эта последняя не составляла исключительной принадлежности некоей «условной» народно-песенной речи, а имела широкое бытовое применение, можно заключить даже по словоупотреблению современной разговорной речи. Слова «дедушка», «бабушка», «батюшка», «матушка», «девушка», «мальчик» и т. п. теперь обособились от основной формы и приобрели самостоятельное значение, но несколько столетий назад они несомненно ощущались как ласкательно-уменьшительные и существовали параллельно формам «дед», «баба» и т. д.

Впрочем, ф а м и л ь я р н ы е преобразования имен отразились в летописях:

«В то же лето преставися *Михалко* Вячеславичь» (Лаврентьевская летопись, ПСРЛ, I, 131)¹.

«... и выгнаша Святополка, а *Василка* посадиша Святославица...» (там же, 132).

«Тое же зимы преставися *Всеволодо*к, Городецъский князь» (там же, 135).

¹ В настоящей и дальнейших главах мы пользуемся следующими сокращениями:

Правда рус.— Правда русская. I. Тексты. Под ред. акад. Б. Д. Грекова, М.— Л., 1940.

Сл. о п. Иг.— Слово о плыку Игореве. Редакция текста, его прозаич. пер. и коммент. проф. И. К. Гудзия. Изд. «Сов. писатель» [М.], 1938. Слово Дан. Зат.— Слово Даниила Заточника... Изд. АН СССР, Л., 1932.

Поуч. В. Мон.— Поучение Владимира Мономаха. В кн.: «Летопись по Лаврентьевскому списку», изд. 3-е Археограф. к-сии, СПб., 1897.

ПСРЛ — Полное собрание русских летописей, т. I, СПб., 1846, т. II, 1843, т. III, 1844, т. IV, 1848, т. V, 1851, т. VI, 1853.

Указ. географ. к ПСРЛ — Указатель к первым восьми томам Полного собрания русских летописей, изд. Археограф. к-сиею, отд. II.— Указатель географический, СПб., 1907.

Пут. иг. Дан.— Путешествие игумена Даниила по святой земле в начале XII в. СПб., 1864.

Новг. пис. кн.— Новгородские писцовые книги, изд. Археограф. к-сиею, т. I, СПб., 1859, т. III, 1868.

Собр. гос. грамот — Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в Коллегии иностранных дел, ч. 1, М., 1813.

Акты Арх. эксп.— Акты, собранные в библиотеках и архивах Рос. империи Археограф. экспедициею имп. Ак. наук, т. I, СПб., 1836.

Доп. к Акт. ист.— Дополнения к Актам историческим, собр. и изд. Археограф. к-сиею, т. I, СПб., 1846.

Рус. ист. биб.— Русская историческая библиотека, изд. Археограф. к-сиею, т. II, СПб., 1875.

Зак. В. К. Иоанна Вас.— Законы Вел. Кн. Иоанна Васильевича и внука его царя Иоанна Васильевича, М., 1878.

Акты юр.— Акты юридические, или собрание форм старинного делопроизводства, СПб., 1838.

Акты Калач.— Акты, относящиеся до юридического быта древней России, изд. под ред. И. Калачова, т. I, СПб., 1857, т. II, 1864, т. III, 1884.

Сб. Хилкова — Сборник князя Хилкова, СПб., 1879.

Письма рус. гос.— Письма русских государей..., изд. Археограф. к-сиею, т. I, М., 1848.

Дело о Шакл.— Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках, т. IV, СПб., 1893.

Дело о Ник.— Дело о патриархе Никоне, СПб., 1897.

Грам. Луд.— Г. В. Л у д о л ь ф. Русская грамматика. Оксфорд, 1696. Переиздание, пер., вступ. ст. и прим. Б. А. Ларина, Л., 1937.

В приводимых ниже цитатах из письменных памятников древнерусская орфография, ввиду чрезвычайной трудности ее воспроизведения в печати, как правило, замещается современной, но мы по возможности сохраняем буквы, которые могли иметь слобообразующее значение, в частности «ъ» и «ь» внутри слова.

«... и вседоша на кони на *Володимерка* на Галичь» (там же, 135).

От этих фамильярных форм имени могли образоваться и отчества:

«*Володимерковичь* же и Володимер Мачешичь не успеха ему ничтоже...» (там же, 148).

Несколько позднее язык официального делопроизводства разработал для челобитных и других документов своеобразный этикет уничижительного именованя самого просителя и людей такого же или низшего общественного положения:

«Бил нам челом... староста *Юшко* Григорьев... на старосту на *Куземку* на Федорова, да на *Федка* на Булгакова, да на *Онтонка* на Биричева...» (Грамоты по делам судным [1555—1556]. В кн.: Доп. к Акт. ист., I, 81).

«Государю царю и великому князю Василью Ивановичю всеа Русии холопи твои *Гришка* Долгорукой да *Олешка* Голохвастов челом быют...» (1609. В кн.: Сб. Хилкова, 119).

Уничижительная суффиксация распространялась на все, что касалось челобитчика, в частности на его имущество:

«А *поместьица*, государь, наши со всеми нашими *животишками* завладели воровские люди...» (там же, 120).

Любопытно, что духовенство, а особенно монахи нередко пользовались в качестве уничижительных увеличительными суффиксами:

«К сей поручной записе Успенской черной поп *Макарице*... руку приложил. К сей поручной записе Воскресеньский поп *Иванице* Дмитриев сын... руку приложил. К сей поручной записе Никольской поп *Евдокимице* Назаров сын... руку приложил...» (Акты Калач., II, 837).

Столкновение собственно уничижительной суффиксации с увеличительной иногда приводило к стилистическим курьезам:

«... *сынишка* твой старец *Сергиица* Фомин много бога молит и челом биет...» (Письмо 1609 г. В кн.: Сб. Хилкова, 113).

Для народных прилагательных, обозначающих материал или свойства предмета, мы имеем ряд параллелей в современном разговорном языке: решетчатый, мелкотравчатый, узорчатый, послушливый, разговорчивый, обманчивый, разухабистый и т. п.

Также и в старинных документах:

«... чепь золоту врану, а другую *огнивчату* с кресты...» (Духовная грамота В. Кн. Иоанна Иоанновича [вторая]... Писана 1356 года. В кн.: Собр. гос. грамот, I, 42).

«... или грамоты *дерноватыи* на кого пописал, а те грамоте подереть» (Договорная грамота Новагорода с В. Кн. Тверским Михаилом Ярославичем [девятая]... Писана 1317 года. В кн.: Собр. гос. грамот, I, 16).

Фольклорное прилагательное «седатый» также не оказывается вполне одиноким. Мы употребляем слова «рогатый», «горбатый», «шербатый», «полосатый». Наше прилагательное «женатый» находило в старинном деловом языке соответствующую парную форму «мужатый»:

«Иже с *мужатою* женою обретается, носы обема урезати...» (Судебник... царя Костянтина [«Закон судный» из «Кормчей книги»]. ПСРЛ, VI, 69).

«... также и женам *мужатым* безаконное осквернение, тоже и девам растление...» (Послание... игумена Памфила... [1505]. В кн.: Доп. к Акт. ист., I, 18).

Глаголы со значением многократности и незаконченности действия, а также его нерегулярной повторяемости в давно прошедшем времени, составляющие характерную принадлежность народно-поэтической речи, отчасти сохранились в современном разговорном языке («хаживал», «покусывал», «видывал», «сизживал», «игрывал»), но в старых памятниках письменности встречаются именно в тех непривычных для нас формах, которые свойственны фольклору:

«... и седше думати с дружиною, или люди *оправливати*...» (Поуч. В. Мон., 238).

«... *управливати* им всякие дела Иванская...» (Уставная грамота Новг. кн. Всеволода Мстиславича [около 1134—1135 г.]. В кн.: Доп. к Актам. ист., I, 3).

«... а приставов не *приставливати*» (Договорная грамота Новгорода с В. Кн. Тверским Михаилом Ярославичем [третья]... Писана между 1305 и 1308 гг. В кн.: Собр. гос. грамот, I, 8).

«А не *канчивати* ти, господине Князь Великий, без меня ни с кем...» (Договорная грамота В. Кн. Василия Дмитриевича... [около 1390]. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 6).

«... и тыб ко мне и о том отписала, как тобя бог миловал, не *балывала* ли тобя полголовы и ухо и сторона...» (Письмо В. Кн. Василия Иоанновича супруге его Елене Васильевне. [1530—1532]. В кн.: Письма рус. гос., I, 4).

«... и многия города, откуда Государева казна *збирывалась*, разорили (Донесение русского в Крыму посланника А. Лодыженского царю Михаилу Феодоровичу. В кн.: Письма рус. гос. I, 16).

«... и то от него Никона патриарха слышал: *оставливаю* де я патриаршество своею волею» (Дело о Ник., 51).

«... он Антон слался, что он Елизарья Роланта не *лавивал*...» (Дело судное по займу и жалобе на бесчестие... [1646—1648]. В кн.: Акты Калач., I, 649).

«И ответчик сказал: денег не *займывал* и памяти такой писать заемной не *велывал*...» (Книга записная судным делам и пошлинам 1671 г. В кн. Акты Калач., II, 89).

«... и табаку не пьет и ни у кого не *купливал* и сам не *продавывал*, и крестьян де он у приставов не *отбивывал*, а был де пьян и ничего не помнит» (Судное дело о табаке, коренье и травах. 1680. В кн.: Акты юр., 77).

Прошедшее время (наравне с инфинитивом) иногда строится в народном языке под влиянием основы настоящего времени. В течение 15 месяцев жизни и деревне Николаевке (Сармановского района Тат. АССР) я часто слышал: «сегодня всю ночь волки *воили*» (вместо «выли»). Это полностью устраняет подозрение в натянутости следующих былинных стихов из собрания Ончукова:

Как во чистом поле серы волки *завояли* (Онч., 128).

Как не два серы волка *завояли* (Онч., 217).

В народно-поэтической речи иногда встречается непривычная для нас сложная (аналитическая) форма перфекта:

И тут им *стала быть* память вечная (Кирша, 151).

Стала она петуха *есть* оманывати (Соб., VII, 404).

Однако едва ли можно сомневаться, что современное обиходное выражение «стало быть» (в значении «стго») является окаменелостью глагольной формы, представленной в первом примере. Второй же пример находит точное соответствие в общеизвестных начальных строках летописи Нестора: «Се повести временных лет, откуда *есть пошла* Руская земля, кто в Кисве нача перве княжити и откуда Руская земля *стала есть*» (ПСРЛ, I, 1).

Славянские по своему происхождению формы родительного падежа прилагательных женского рода на «ья», «ия», прочно усвоенные народно-поэтическим языком, встречаются не менее часто и в письменных памятниках. Любопытно, что и книжная орфография иногда отражает их руссифицированное произношение:

«... и своя *милья* хоти, *красья* Глебовны...» (Сл. о п. Иг., 33).

«... среди земли *Половецкьи*...» (там же, 34).

«... печаль жирна тече средь земли *Рускьи*...» (там же, 34).

«... позвоночника заутреню рано у *святыя* Софеи в колоколы...» (там же, 38).

«... и положиша ѿ у *святое* Богородици *Золотоверхое* в Володимери...» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 161).

Совершенно в духе былинных «метрических натяжек» наращивают лишний слог некоторые порядковые числительные:

«... *третьяя* тьяга аще кто поимется чрез закон...» (Уставная грамота Смоленского князя Ростислава Мстиславича... [1150]. В кн.: Доп. к Акт. ист., 1, 7).

«А в Русу ти, Княже, ездити на *третью* зиму... а в Ладолу, Княже, ездити на *третье* лето» (Договорная Грамота Новгорода с Вел. Кн. Тверским Ярославом Ярославичем [третья]... писана 1270 года. В кн.: Собр. гос. грамот, I, 3).

«Паки тоя же осени взяша с Немци перемирье на *третью* зиму...» (Лавр. летопись, ПСРЛ, IV, 200).

Более многосложные, чем в современном разговорном и литературном языке, а д е к т и в и р о в а н н ы е местоимения проникли из народного обихода также и в старинную письменность:

«... а главы своя подклониша под *тви* мечи харалужкныи...» (Сл. о п. Иг., 37).

«*Тое* же зимы преставися Всеволодко...» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 135).

«За *этую* цену не зделают бушмаки» (Луд., 73).

«*Этая* деревня за свицким королем» (Луд., 74).

Глагольный инфинитив на «ти», «чи», вместо «ть», «чь» обильно представлен в памятниках древней письменности:

«Ту ся копием *приламати*, ту ся саблям *потручати*...» (Сл. о п. Иг., 33).

«... а сами на себя крамолу *ковати*» (там же, 34).

«... суда божиа не *минути*» (там же, 38).

«О, *стотати* Руской земли...» (там же, 38).

«Грамот ти, Княже, не *посуэсти*; а мужа ти без вины волости не *лишати*; а бес Посадника ти, Княже, волостий не *роздавати*, ни грамот *давати*» (Договорная Грамота Новгорода с Вел. Кн. Тверским Ярославом Ярославичем [вторая]..., писана 1265 г. В кн.: Собр. гос. грамот, I, 2).

«... ино сго выведши за город *сэжечи* и с товаром» (Новгородская вторая летопись, ПСРЛ, III, 155).

«... сел не *держати* ни *купити*, ни даром не *приимати*...» (Две договорные грамоты Новгорода [1471]. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 67).

Памятники старинной письменности сохраняют ряд префиксальных образований, напоминающих обиходные выражения нашего фольклора:

«... которые были в Новгороде в порубах *приблизены*...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ., IV, 236).

«... занеже тогда Царко не *издоровел*...» (Уставная грамота митроп. Киприана... [1391]. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 6).

«... хто на них что возмет, или чим *изобидит*, быти от меня в казни» (Жалованная грамота Можайского князя Андрея Дмитриевича... [1397—1432]. В кн.: Рус. ист. биб., II, 13).

«... а учнут говорить с поступками и *припрашивати*...» (Письмо патриарха Филарета царю Михаилу Феодоровичу: 1619. В кн.: Письма рус. гос., I, 43).

«Ащели, Великий Государь, пожалуйеш *похочеш* спросити о нашем пребывании...» (Письмо патриарха Филарета царю Михаилу Феодоровичу. 1620. В кн.: Письма рус. гос., I, 81).

«В лето 6914, июня 16, 3 часа дни, бысть *изгыбель* солнцю» (Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 233).

Двойные приставки, привившиеся в современном литературном языке, носят следы народного происхождения: разукрасить, поразмыслить, поубавить, принарядиться, призадуматься, приумолкнуть, приукрасить, приуменьшить, приумножить. Древняя письменность и в этом отношении оказывается близкой фольклору:

«А в Пскове тогда бяше старых лет клети, всякого обилиа *изнасыпани* на Крому» (Псковская вторая летопись, ПСРЛ, V, 24).

«... а иныя, государь, недостатки дал бог посяместа *поуправлены* ж» (Послание Новгородского архиепископа Макария... [1526—1533]. В кн.: Доп. к Акт. ист., I, 23).

«... велено нетчиков в порожних поместьях *изпомещивати*...» (Грамоты по делам поместным [1555—1556]. В кн.: Доп. к Акт. ист. I, 102).

В деревне Николаевке Сармановского района Тат. АССР и посейчас говорят, угощая кого-нибудь: «милости просим, *протведайте*». Слово «протведать», очевидно, включает в себе две приставки, слившиеся воедино: про-от-ведать.

Явление, названное в предыдущей главе «эвфонической приставкой гласных», может быть прослежено не только в народной поэзии, но также в просторечии современного разговорного языка, а изредка и в памятниках письменности. При огромномудении согласных в начале слова народ приставляет к нему гласный звук, образующий новый слог, к которому и отходит один из начальных согласных. Даже в городской речи мы слышим на каждом шагу «авторник» вместо «вторник», «аржаной хлеб» вместо «ржаной хлеб», «агромадный» вместо «громадный», «ишла» вместо «шла». В повести Лескова «Леци Макбет Мценского уезда» приказчик Сергей называет свою хозяйку «Катерина Ильвовна» вместо «Катерина Львовна». Народная версия имени «Ксения» — «Аксинья», очевидно, имеет аналогичное происхождение: чтобы рассредоточить трудно произносимое сочетание согласных «кс» прибавляется гласный «а», отнимающий у сочетания его первый согласный звук.

Ср.: «... роди же ся воистину от блаженныя и преподобныя матери великия княгини *Оксини*...» (Софийская первая летопись, ПСРЛ., V, 207),

Очевидно, такими же эвфоническими причинами объясняется необычное для русского языка (в противовес, например, белорусскому) сохранение в слове «устретеные» начального «в», которое не выпало, а перешло в гласный «у»:

«... взяша с Немци перемирье, на третью зиму, до *Устретения...*» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 200).

«... и церковь каменная *Устретение* огоре» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 163).

Здесь предьявляет свои права тот же самый критерий, который заставил сказителя вариировать глагольную приставку:

Ведь серому-то волку в день-то не *обскакать*,
Чёрному ворону в день не *облстать* (Гильф., II, 320).

Мы бы употребили в обоих случаях приставку «об»: «обскакать», «облететь». Но народный слух нередко оказывается более взыскательным — сочетание согласных «бск» звучит для него как фонией, и приведенные стихи демонстрируют один из способов ее устранения.

Вполне возможно, что в именах «Елизавета», «Екатерина», «Анастасия», «Исидор» народ отбрасывает начальные гласные («Лизавета», «Катерина», «Настасья», «Сидор») именно потому, что они эвфонически не нужны, так как за ними следует только один согласный. Очень любопытно народное употребление мужского имени «Александр». Начальный гласный в нем не нужен — он отбрасывается, зато в конце имеется скопление согласных «др», и чтобы облегчить произношение, прибавляется необходимый гласный «а», вследствие чего это имя в народном обиходе приобретает форму «Лександра».

Как видно из последнего примера, эвфонические приставки — лишь частный случай требований благозвучия и удобопроизносимости, имеющих в народном языке (но не специально в народной поэзии) более общее значение. Так, имя «Прасковья» эвфонизируется не *п р и с т а в к о й*, а *в с т а в к о й* гласного («Парасковья»), откуда и происходит общераспространенное ласкательное «Параша», слово «сметана» в просторечии произносится «сометана». Нагромождение согласных в середине имени «Константин» народ разрешает не *в с т а в к о й* гласного, а *п р о п у с к о м* одного из согласных: «Костянтин». Ср. в былинах:

Спасибо царь ты *Костянтин* Боголюбовиц! (Гильф., I, 333).
Ими дает Костентинушком Сауловичем (Кирша, 170).

В памятниках древней письменности:

«... и нарекоша имя ему в святем крещении *Костянтин*» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 167).

«В лето 6815. Преставися в орде князь *Костянтин* Борисовичь» (Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 229).

Наше ласкательное «Костя» и ведет свое происхождение от этой народной переделки чужеземного имени.

Народная форма сравнительной степени наречий изредка встречается и в нашем разговорном обиходе: «ловчее», «звончее», иногда (шуточно) — «хужее». Она иногда встречалась еще у писателей XVIII в. (например, у Сумарокова), но в литературном языке XIX в. она уже осознала как средство архаизации стиля (ср. в романе «Князь Серебряный» А. К. Толстого: «а нету ли дубины *покрепчае*»). Эта форма документируется и старинной письменностью:

«Данил же виде, яко *крепчае* брань Татарская належит...» (Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 218).

Специфически «фольклорные» наречия места и времени также встречаются в древних памятниках:

«... и *тутю* нашим же непомощь...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 311).

«... что им *тутюва* стати на тех местех сам князь великой повелел» (там же, 259).

«... и ты *нынеча* из того слова и думы не выступаешь...» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 111).

Народные формы деепричастий, удлиненные по сравнению с современным разговорным и литературным языком, изредка употребляются и в нашем речевом обиходе: едучи, пдучи, крадучись, припеваючи, играючи, умеючи и т. п. В произведениях старинной письменности мы читаем:

«... *ищучи* себе чти...» (Сл. о п. Иг., 32).

«... у Дону *плецучи*...» (там же, 34).

«... *зволнчи* в прадедную славу...» (там же, 36).

«... *лелеючи* корабли на сине море...» (там же, 39).

«... ти бо *мимоходячи* прославить человека по всем землям...» (Поуч. В. Мош., 237).

«А оттуде *поидучи* мало к востоку...» (Пут. иг. Дан., 35).

«И послаша же князи Рязаньстии ко князю Юрию Володимирьскому, *проснчи* себе помочи...» (Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 221).

«... и ста па Сите станом, *исдучи* к себе брата своего...» (там же, 222).

«... а *слушаючи* Ростиславлича шюрина своего...» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 14).

«... и вся сила Псковская поидоша по них, овы *секучи*, а ипныя *бодучи*». (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 223).

«... а сам надо Псковом *творячи* силно...» (там же, 243).

«... и поидоша Немцы ко озеру *жсгучи* и *палачи* Псковскую волюсть...» (там же, 263).

Народная собирательная форма множественного числа существительных типа «мужевья», «сватовья», «улановья», «таровья», с одной стороны, отчасти сохранилась в современном разговорном языке (кумовья, сыновья и т. п.), с другой стороны

находит близкое соответствие в славянских (книжных) формах множественного числа:

«*Молеве*, княже, ризы едят, а печаль человека» (Слово Дан. Зат., 13).

«... и игумени с черноризци, и *попове* всего города Киева в ризах...» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 136).

«... Игоря поблюдуть *сторожсеве*...» (там же, 137).

«... бяхуть бо *сватове* им седяще за Днестром близ...» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 141).

«... и скопишася братья вся и безбожни *Ляхове*...» (там же, 19).

«... в утрии же день погоре Гора и *монастыреве* вси...» (там же, 10).

«Того же лета придоша *Татарове*...» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 196).

Любопытно, что то же множественное число «татарове» мы встречаем в «Донесении Русского в Крыму посланника А. Лодыженского царю Михаилу Феодоровичу», но в форме, отражающей народное, «собирательное» произношение:

«... ходили де летось Крымские *Тотаровя* на Днепр языков добывать...» (Письма рус. гос., I, 20).

Архаические формы именительного и винительного падежей «дочерь» и косвенных падежей «камени» и т. п. существуют не только в народно-поэтическом языке, но и в письменных памятниках:

«... поя за ся княгыню Всеславлю *дочерь* князя Витепского...» (Лавр. летопись, ПСРЛ., I, 159).

«И я Андрей, дав на себя такову запись, отпускную от государя своего от Степана Остафьевича Зиновьева на *дочерь* свою Агрелину...» (Рядная крестьянина Андрея Аверкиева... 1679. В кн.: Акты юр., 422).

«В Бухане же Бут вырезан из *камени*, велми велик» («Хожение» Афонасия Тверитина. В кн.: ПСРЛ, VI, 336).

Особая форма звательного падежа, отличная от современной (которая совпадает с именительным) и более распространенная по своему слоговому составу, также широко представлена в древней письменности. В одном только «Слове о полку Игореве», изобилующем риторическими обращениями, таких примеров множество:

«Чили въспети было, вещей *Бояне*, Велсовь *внуче*...» (Сл. о п. Иг., 31).

«Яр-туре *Всеволоде*...» (там же, 33).

«О моя сыновчя, *Игорю* и *Всеволоде*» (там же, 36).

«Ты, буй *Рюриче* и *Давиде*» (там же, 36).

«Галички *Осмомысле Ярославле!*» (там же, 36).

«А ты, буй *Романе* и *Мстиславе*» (там же, 37).

«Дон ти, *княже*, кличет...» (там же, 37).

«О Днепре Словутицю...» (там же, 39).

«Възлелей, господине, мою ладу...» (там же, 39) и т. д.

Одна из наиболее распространенных «вольностей» народно-поэтической речи — повторение предлогов — была хорошо знакома древнерусскому языковому обиходу. Это обстоятельство правильно отметил еще Востоков: «... повторение предлогов не есть собственно вольность стихотворческая, а принадлежит к грамматическим особенностям старинного Русского языка, ибо повторение сие употреблялось и в прозе, без сомнения для ясности и связи при стечении нескольких существительных и прилагательных»¹.

В памятниках старинной письменности мы читаем:

«В лето 6996. Поставиша другую церковь деревяную святую Анастасию, на Полонищи, на Кузнецкой улицы, на Яковлеве посадничьи огороде, на Горке» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 267).

«... всести на конь на Князя на Литовского, или на Тферьского на Князя на Михаила...» (Договорная грамота В. К. Дмитрия Иоанновича, 1372. В кн.: Акты арх. эксл., I, 4).

«Бил ми челом Кириловского манастиря старецъ Иона... на Ивашка на Грибанова, да на Гридю на Максимова, да на Костю на Захарова, да на Сеньку да на Палку на Федотовы дети...» (Грамота на Белоозеро Гриде Романову и Гневашу Стогину. 1501. В кн.: Акты Калач., I, 251).

«А лавочному товару... на две тысячи на пятьсот на девяносто рублей» (Духовная Ильи Нестерова. 1697. В кн.: Акты Калач., I, 550).

«И переняша Псковичи полоняную свою вестъ от Филипа от Поповича от купчины от Псковитина...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 284).

«... взял у своих недругов у Княжих у Юрьевых детей у Князя Василья и у Князя у Дмитрея у Шемяки...» (Две договорные взаимные Грамоты В. Кн. Василия Васильевича... с Боровским Князем Василием Ярославичем. Писаны около 1451 г. В кн.: Собр. гос. грамот, I, 181).

«При игумене при Фегнасте, при попех при Николи и при Авраме, при диаконе Григорьи, при келаре Варьсонофьи, и при всех старцах святого Спаса...» (Вкладная игумена Палеостровского монастыря Игнатия... [1459—1471]. В кн.: Рус. ист. биб., II, 18).

«... Средней погост, по речку по Турбай до Белоозера до устья до Белозерского...» (Правая грамота Ферапонтову монастырю..., около 1490 г. В кн.: Акты юр., 10).

¹ А. Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е, СПб., 1817, прим. на стр. 149.

Любопытно отметить, что в несколько стилизованной повести «Запечатленный ангел», которая влагается в уста рассказчика — старообрядца, Лесков писал:

«Город стоит на правом крутом берегу, а мы стали на левом, на луговом, на отложистом»¹.

Употребление союзов с преобладанием «начинательной» функции над соединительной знакомо не только языку фольклора, но и памятникам нашей древней письменности. Так, например, подобные союзы отмечены академиком Обнорским в «Слове о полку Игореве»².

В летописях повторы «начинательных» союзов представлены весьма обильно:

«И повеле женам створити цежь, в нем же варять кисель, и повеле ископати колодезь, и вставить тамо кадь, и нальяти цежа кадь, и повеле другый колодезь ископати, и вставить тамо кадь» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 55).

«И поиде Володимер в лодьях, и придоша в Дунай, поидоша ко Царюграду; и бысть буря велика, и разби корабли Руси, и князь корабль разби ветр, и взя князя в корабль Иван Творимовичь, воевода Ярославль» (там же, 66).

Впрочем, соединительные союзы также имели в древнерусском языке, как и в народной речи, более широкое применение, чем в настоящее время, и служили образованию повторов:

«Рогъволод же вбеже в город, и приступивъше к городу, и взяша город, и самого яша, и жену его и дщерь его; и Добрына поноси ему и дщери его, нарек ей робичица, и повеле Володимеру быти с нею...» и т. д. (там же, 131).

Частица «ли» без вопросительного значения употребляется не только в народных стихах, где она обычно толкуется нами как «наполнительная», но и в живой народной речи. Ср. у М. Горького:

«Такая умильная, такая *ли* уж великатная, ну — настоящая госпожа!»³.

Дактилическое окончание отчеств не составляет исключительной привилегии народно-песенного языка. Дактилизм свойствен также слоговой структуре большинства отчеств нашей современности, хотя отступления от него встречаются у нас, конечно, гораздо чаще, чем в народном обиходе. Однако

¹ Полн. собр. соч. Н. С. Лескова, изд. 3-е, т. III, СПб., 1902, стр. 10.

² С. П. Обнорский. Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. М.—Л., 1946, стр. 176.

³ «Жизнь Матвея Кожемякина». В кн.: М. Горький. Собр. соч., изд. АН СССР, т. IX, М., 1950, стр. 276.

искусственная с нашей точки зрения дактилизация отчеств обильно представлена в письменных памятниках:

«... а от житых людей Иван *Ермолинчъ*, Григорей *Захарьинчъ* крест целовали...» (Договорная грамота Новгорода с Вел. Кн. Литовским Свидригайлом... Писана 1431 года. В кн.: Собр. гос. грамот, I, 25).

«... и даша посадничество Павше *Онаньинчю*...» (Новгородская первая летопись, ПСРЛ, III, 61).

«... а от житых Офонос *Микулинчъ*... А запечатали есмя сю грамоту печатию посадничею степенного Ивана *Лукилчя*...» (Грамота от имени Новгородских подвойских... [1456]. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 45).

«... и послаша Псковичи воевод своих, посадника Леонтия *Макаръинчя*...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 216).

«... приеха посол от Новгорода во Псков, посадник Карп *Савишчъ*...» (там же, 218).

Женские отчества, образованные не непосредственно от имени, а от «мужского» отчества, существуют и в современном обиходе: «Никитишна», «Саввишна». Легко заметить, что эти отчества имеют деревенское происхождение, так как в городском «репертуаре имен» «Никита» и «Савва» не пользуются популярностью. Примечательно, что и среди употребительных у нас женских отчеств есть образцы «искусственной» дактилизации и притом по тому же способу, каким дактилизируется народно-песенное отчество «Никитинич»: «Ильинишна», «Кузьминишна», «Фоминишна», «Лукинишна».

Впрочем, народные отчества типа «Никитинич» кажутся искусственными и произвольными лишь на фоне современной языковой практики («Никитич»). Суффиксы, служащие нам для образования отчеств («ович», «евич», «инич»), представляют последовательное наложение двух суффиксов, обозначающих принадлежность: 1) «ов», «ев», «ин», и 2) «ич», «ыч». Встарину сыновья принадлежность выражалась чаще суффиксами первой категории, присоединявшимися к имени отца с добавлением слова «сын»: Михайл(о)ов сын, Серге(й)ев сын, Никит(а)ин сын. Суффиксы же «ич», «ыч» применялись не только для выражения сыновней, но также и племенной принадлежности (дреговичи, вятичи, радимичи и т. п.), а также принадлежности к населению определенного города (москвич, тверич, пскович и т. п.). Большинство современных отчеств образуется при помощи суффикса «ич», но не непосредственно от имени, а от прозвища по отцу, построенного при помощи суффиксов «ов», «ев», «ин» [Серге(й)ев-ич, Михайл(о)-ов-ич] и уже закрепившегося долговременным употреблением в качестве самостоятельного имени, которое мы теперь называем «фамилией». С этой точки зрения наши отчества, образованные прямо от имени, без посредствующего суф-

фикса первой категории (Никитич, Кузьмич, Фомич, Лукич), являются отступлением от нормального порядка, а народная форма «Никитинич» оказывается более последовательной.

Однако и современный язык испытывает колебания между этими двумя возможностями. Литературная речь придерживается преимущественно двойной суффиксации (Михайлович, Федорович), тогда как просторечие нередко пользуется сокращенными образованиями, основывающимися лишь на одном суффиксе (Михайлыч, Федорыч). Тем более примечательно, что народно-поэтический язык, повидимому, производит выбор между этими формами отчества главным образом под углом зрения их динамической структуры, а именно стремится сохранить дактилическое окончание. Так, в именительном падеже говорится «Добрынюшка Никитинич», но в косвенных падежах чаще встречается «Добрынюшки Никитича» и т. п., чем ликвидируется наращение лишнего слога, парующего дактилическое строение отчества. Ср. то же явление в письменности:

«В лето 6538. Ходил Ярослав *Володимеричь* из Новгорода на Чюдь...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 176).

Остается добавить, что и м е н а в старинной речи часто дактилизировались добавлением «частиц вежливости» — в обращениях «су» (от «сударь»), «ста» («Василий-су», «Никита-ста»), а в 3-м лице — «свет» («Михайло-свет»).

Как и язык фольклора, старинные письменные памятники пользуются категорией отчества гораздо шире, чем современная нам разговорная и литературная речь:

«Аже сокол к гнезду летит, *соколчи*а рostrеллясе» (Сл. о п. Иг., 40).

«И бывшу ему у Коломны, сретоста и та брата *кляжчи*а с поклопом» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 164).

«... а боляр, который не хотели *отчи*а князя Смоленского..., тех всех посекоша» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 105).

В предыдущей главе было отмечено пристрастие народно-поэтического языка к тавтологическим оборотам, которые благоприятствуют образованию энклитико-проклитических сочетаний. Конечно, энклитические и проклитические объединения слов, основывающиеся на тавтологии, подверглись разрушению в такой же степени, как и другие образцы древнерусских энклитик и проклитик. Тем не менее мы можем удостовериться, что тавтология представляет собой не украшающее средство народно-поэтической речи как таковой, а элемент живого общенародного древнерусского языка, оставивший следы и в произведениях письменности. Даже в современном разговорном языке сохранилось немало тавтологических выражений: назврыд

рыдать, бегом бежать, умом-разумом раскинуть, шутки шутить, виды видывать, горе горькое, мало-мальски, рад-радешенек, один-одинешенек, как-никак. Мы нередко употребляем «народные» тавтологические усиления: при помощи творительного падежа: давным-давно, полным-полно, пьяным-пьяно, черным-черно, ходуном ходить и т. п.; при помощи предлога (приставки): крепко-накрепко, чисто-начисто, сухо-насухо, всего-навсего; при помощи деепричастия: дрожмя дрожит, ливмя льет, ревмя ревет, лежмя лежит. Кстати, слово «стоймя» обособилось и приобрело самостоятельное значение, но, очевидно, оно некогда входило в тавтологическое сочетание с усилительной функцией: «стоймя стоит».

К приведенному выше фольклорному образцу тавтологического усиления глагола творительным падежом существительного, специально созданного для этой цели («шивелом шевелится»), наш разговорный язык «вульгарного» стиля может прибавить разительную параллель: «слоны слонять». Это выражение, конечно, имеет в виду отнюдь не зоологических слонов, об этом, в частности, свидетельствует неодушевленная форма винительного падежа. Существительное «слоны» происходит от аналогичного глагола и только в тавтологическом сочетании с ним оно и употребляется. К той же категории относится, конечно, и наше выражение «битком набить».

Примеры тавтологических оборотов в старинных письменных памятниках также весьма разнообразны:

«*Трубы трубить* в Новеграде...» (Сл. о п. Иг., 32).

«... *начаша мосты мостити...*» (там же, 32).

«Уже нам своих милых лад ни *мыслию смыслити*, ни *думую сдумати...*» (там же, 34).

«*О ветре, ветрило!*» (там же, 38).

«... и придоша Кьян *много множество* народа» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 137).

«... а ныне городок на Друи *новой ново* поставлен...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 290).

«... и *посылку посылали* под Пернов город Пемецкой...» (там же, 313).

«... и прииде Давыд, акы нечто *улов уловил* и утешился...» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 152).

«А бояром и слугам межи нас *вольным воля*» (Договорная грамота В. Кн. Василия Дмитриевича [около 1390]. В кн.: Акты Арх. эксл., I, 6).

«... а здесь, господине, на Москве *игумен* Царко, тот *игуменил* у Святаго Константина перед мене» (Уставная грамота митроп. Киприана... [1391]. В кн.: Акты Арх. эксл., I, 6).

«А без Посадника вам Великим Князем *суда не судити...*» (Две договорные... Грамоты Великого Новгорода с В. Кн.

Всероссийским Иоанном Васильевичем... Писаны 1471. В кн.: Собр. гос. грамот, I, 27).

«... что у отца его отписано и в *роздачу роздано...*» (Грамоты по делам поместным [1555—1556]. В кн.: Доп. к Акт. ист., I, 112).

«... а матерны де он Елизарей его Антона и никакою неподобною *лаею не лаивал...*» (Дело судное по займу и жалобе на бесчестие...) В кн.: Акты Калач., I, 645).

«... а живучи не пить и не бражничать и никаким *воровством не воровать...*» (Записи жилия..., 1689. В кн.: Акты Калач., I, 707).

Широкая употребительность синонимии в русском языке не требует пространных доказательств. Еще и сейчас мы подносим при торжественных встречах «хлеб-соль», вспоминаем о своем «житье-бытье», служим родине «верой-правдой».

В одном из древнейших памятников нашей письменности — гениальном «Слове о полку Игореве» — можно прочесть:

«Длго ночь мръкнет. *Заря-свет* запала...» (Сл. о п. Иг., 32).

«... и своя милья хоти, красныя Глебовны, *свечая* и *обычая...*» (там же, 33).

В грамматике Лудольфа имеется драгоценный образец слитного написания синонимической пары предлогов, которое свидетельствует об акцентном единстве сочетания:

«... что бы трудил ся *дляради* науки...» (Луд., 86).

Хотя мы чаще произносим это сочетание *проклитически* («дляради»), можно с уверенностью утверждать, что оно было в древности, как и в речевом обиходе фольклора, энклитическим: «дляради».

В памятниках письменности мы встречаем и элементы специфически «народной» лексики:

«Оженися Ягайло, поя за себе некоторую *королицю*, не имущю отца ни матери... (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 83).

«... а Цареградского царя Костянтинова и Калуянова *братана...*» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 244).

Непривычные для нас собирательные числительные:

«... да за три бораны да за *дваццатеро* куров да за три сыры ..» (Новг. пис. кн., I, 11).

Не будем приводить «оправдательных документов» относительно ряда форм народного языка, отмеченных в предыдущей главе. Некоторые из них, как, например, полногласие, несколько шире представлены в письменных памятниках, чем в фольклоре, другие, например полные окончания местоименных прилагательных, — очень распространены в народно-поэтической речи, но почти отсутствуют в книжном языке. Однако их

лингвистическая достоверность давно установлена и не может быть подвергнута сомнению. Употребление постпозитивного члена почти отсутствует в старых памятниках нашей письменности. Но его древность может быть засвидетельствована параллелями из других славянских языков (в частности, болгарского) и из некоторых местных говоров, где постпозиция члена еще представляет вполне живое явление. Даже в Москве нам случилось слышать забавное доказательство жизнеспособности постпозитивного члена в устах домашней работницы деревенского происхождения, которая разлагала слово «комната» на «составные части» и склоняла отдельно: комна, комны, комне, и т. д. Это было, конечно, неправильно, так как слово «комната» происходит от латинского «сaminata» и постпозитивного члена в себе не содержит. Но такая трактовка могла быть подсказана только крепко усвоенным пониманием функции постпозитивного члена, которое с детства сложилось в языковом сознании говорившей.

Для полноты картины следует отметить, что в старинных письменных памятниках, безусловно лишенных какого-либо «поэтического» уклона, нередко можно встретить фразеологические элементы, которые мы привыкли считать характерными для былинного или песенного стиля:

«А придет моя дань Великого Князя *неминучая...*» (Жалованная грамота Тверского В. Кн. Бориса Александровича... [1437—1461]. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 28).

«... и на те де у них села и деревни *пролегла дорога непошляя...*» (Грамота В. Кн. Иоанна Васильевича Захару Зубову [1466—1478]. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 60).

Былинная формула

И носила сна ествы ведь сахарные (Гильф., III, 377)

находит точное соответствие в «Хожении» Афанасия Тверитина: «... да приносят с собою яству сахарную...» (ПСРЛ, VI, 339).

Традиционная «завязка ссоры», встречающаяся во многих былинных вариантах:

Марины тут да за беду стало,
За беду стало да за досадущку,
За досаду-ту да за великую (Гильф., III, 537)

А-бы князю тут Владимиру за беду стало,
За великую досаду показалосе (Онч., 108)

получает неожиданное применение в «Донесении Русского в Крым посланника А. Лодыженского царю Михаилу Феодоро-

вичу»: «А царю де то за смертную дасаду стало...» (Письма рус. гос., I, 19).

Подтверждение памятниками старинной письменности ряда фактов народно-поэтической речи, которые способны вызвать сомнение в их подлинности и общеупотребительности, имеет большое значение для оценки народных энклитико-проклитических сочетаний. Мы теперь знаем, что поэтический язык фольклора не представляет собой условного построения, вызванного к жизни лишь целями обслуживания народной метрики, а обладает высокой степенью лингвистической достоверности. Поэтому и явления энклизы и проклизы должны рассматриваться вне той атмосферы необоснованной подозрительности, которая возникает из расхождения фразеологии фольклора с обычаями современной речи. Вопрос о народно-поэтических энклитиках был поставлен русскими филологами уже довольно давно. Так, Я. К. Грот, в статье 1868 г., посвященной брошюре Кайслера о русском ударении, называет народные сочетания «ясён сокол», «чистó поле», «синя́ моря» э н к л и т и ч е с к и м и и при этом замечает: «... здесь мы встречаемся с чрезвычайно любопытным явлением, которое, конечно, было общю принадлежностью древнего русского языка» (подчеркнуто нами. — М. III.)¹.

Комментируя сочетание «осетра́ рыбы», Ф. Е. Корш также считает, что здесь имеет место энклиза, «коренящаяся, вероятно, в условиях древнего грамматического ударения»².

Чрезвычайно интересна попытка Ф. Е. Корша истолковать энклизу как явление общеславянское и связать ее происхождение с интонацией праславянского ударения. При этом Корш правильно отмечает постепенное вырождение и исчезновение энклизы, чем и объясняется немногочисленность ее образцов в современных славянских языках:

«Некоторое, по крайней мере, подобие грамматического основания для ритмического подчинения последующего слова предшествующему мы видели и у Англичан. Есть такое основание, и при том общее, также у Русских и у Сербов — в сохраненной ими праславянской наклонности к отдаче нисходящего ударения предшествующему слогу: *белы́ руки, резвы́ ноги*, как *добар вечё(р), добрò jutро* (или даже — *итро*) при соединении двух слов не менее тесном, чем *на́ воду, нѣ́ воду*. Правда, что сербский язык почти не знает такой энклизы помимо соединений

¹ «Филологические разыскания Я. Грота», изд. 4-е, СПб., 1899, стр. 345.

² Ф. Е. Корш об ударениях в русских песнях и стихах (письмо В. И. Чернышеву от 20 ноября 1901 г.). В кн.: «Материалы для изучения говоров и быта Мещовского уезда. Сообщил В. Чернышев». (Сб. Отдел рус. яз. и слов. Акад. Наук, т. LXX, № 7), СПб., 1901, стр. 207.

с предложениями, но так как такие примеры, подобные малорусскому добрый день (вместо добрый днь), польскому dobranos, восходят к общеславянскому языку, а число энклитических сочетаний во всех языках убавляется, следует предполагать, что некогда Сербы обладали значительно ббльшим числом энклитик»¹.

К сожалению, эти беглые замечания не получили дальнейшей разработки, и вопрос об энклитико-проклитических сочетаниях приходится признать неисследованным не только в объеме славянских языков, но и применительно к поэтическому языку русского фольклора.

Прямыми доказательствами принадлежности энклизы и проклизы древнерусскому языку можно признать: 1) наличие в нем сложных слов, составные элементы которых подверглись слиянию на почве энклизы и проклизы, 2) постановка необычного ударения, объединяющего сочетание, 3) утрата первым из элементов сочетания способности к самостоятельному склонению, 4) сохранение энклизы или проклизы в живом произношении современного разговорного языка. Рассматривая в дальнейшем различные категории энклизы и проклизы, мы и будем особо подчеркивать примеры, удовлетворяющие одному из поставленных выше условий. Однако здесь необходимо выделить несколько особенно показательных образцов.

В древнерусском языке существовало слово «браточадо» в значении «племянник», которое мы и встречаем в первом абзаце «Русской Правды». Соответственно этому, Е. Ф. Карский, разделяя сплошной текст памятника на отдельные слова, в своем издании «Русской Правды по древнейшему списку»² оставляет слово «браточадоу» слитным, а в разделе «Словарный состав «Русской Правды»» поясняет его значение: «сын брата, племянник».

В превосходном издании «Правды русской» под ред. академика Б. Д. Грекова мы читаем:

«Оубьеть моуж(ь) моужа, то мьститъ братоу брата, или сынови отца, любо отцю сына, или братоучадоу...» (Академич. I список, стр. 70).

Соответственно в других списках:

«... любо братоучада...» (там же, Археограф. I список, стр. 79).

«... любо братучадо...» (там же, Троицкий вид, стр. 104).

«... любо браточадоу...» (там же, Синодальный вид, стр. 123)

и т. д.

¹ Ф. К о р ш. Введение в науку о славянском стихосложении. В сб.: «Статьи по славяноведению», под ред. В. И. Ламанского, вып. II, СПб., 1906, стр. 351.

² Изд. АН СССР, Л., 1930.

Из тринадцати основных редакций, содержащих это словосочетание по изданию академика Грекова, одиннадцать даны в слитном написании и только два — в раздельном. Можно считать достоверным, что слово «чаду» было в этом параграфе «Правды русской» энклитическим.

В летописях сохранились следующие любопытные выражения:

«... прииде *въдругийряд* Ольгерд князь Литовский...» (Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 231).

«... да в *другойряд* лед стал;...»

«... и в *третийряд* лед стал наборзе неровен как хоромы» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 262).

Правда, первый и третий примеры несколько искажены первоначально-славянским написанием порядковых числительных (ср. в современном просторечии подлинно русское «сам-третей»). И все же здесь едва ли можно сомневаться в наличии энклизы, которая, впрочем, подтверждается и грибоедовским «Горе от ума», которое служит драгоценным документом старомосковского произношения:

«Упал *вдругорядь*, уж нарочно».

Любопытны старинные прозвища, содержащие глагол в повелительном наклонении:

«... бе бо с ними Домамеричъ Юрьи, *Держижкрай* Володимиричъ...» (Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 217).

«В лето 6765. Данило посла Коснятина, рекомого *Положишила*, да побереть на них дань» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 194).

Сюда же относятся такие современные фамилии, как «Вершигора», «Варивода» и наше обиходное выражение «сорви-голова», в котором слово «голова» произносится энклитически. Сходно с этим название реки «Вздеринога», которое отмечено в «Указателе к Актам юридическим»¹.

Наше слово «спасибо» (спаси бог) также свидетельствует об энклизе при повелительном наклонении (в значении опатива) слова «бог», которая существовала в древнерусском языке, так как иначе закрепилась бы акцентуация на последнем слоге: «спасибó», И, конечно, название травы «перекати-поле» строилось на энклизе слова «поле», как в народных стихах:

Два поля чистые, третье сороватое:

Полынь, *перекати-поле* (Соб., III, 3).

Несомненную энклизу мы имеем в сложном слове «часозвоня», построенном с помощью соединительной гласной:

¹ Изд. Археограф. к-сии, СПб., 1840.

«В лето 6957. Постави владыка Еуфимей *часозвоню*» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 126).

Ряд слитных написаний, отражавших живое произношение XVII в., имеется в Оксфордской «Русской грамматике» Г. Лудольфа (1696): «*в тепоре*», «*длячево*» (стр. 70), «*товоряди*», «*потомучто*», (71), «*челомбью* за любовь» (78), «что бы трудил ся *дляради* науки» (86). Неправильное расчленение «третье водни» (70) едва ли представляет собой опечатку, как предполагал редактор русского издания, а скорее указывает на неправильное осмысление сочетания иностранцем при отсутствии фонетических оснований для членения.

Крайне любопытно летописное свидетельство о происхождении названия города «Переяславль»: «Володимер же рад быв, заложил город на броде том и нарече и *Переяславль*, зане *перез славу* отрок от» (Древний текст летописи Нестора, ПСРЛ, I, 53). Поскольку в слове «Переяславль» второй элемент сочетания является энклитикой, следует думать, что и в словосочетании «перез славу» имела место энклиза.

Мы рассмотрим в дальнейшем обильный материал географических обозначений, в которых пояснительные слова «город» или «град», «река», «гора», «остров» и т. п., следуя за географическим названием, подчиняются ему в акцентном отношении. Здесь важно отметить, что такова судьба не только этих широко распространенных пояснительных слов, но и редко употребляемого слова «весь»:

«Ростислав же, и Всеволодичь, и Изяславичь Мьстислав, пришедше и сташа на *Боловесе*» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 76).

«... купил есми у игумена Гарасима... Нетягово селище Спаского села в *Арбужевеси*...» (Доклад митроп. Зосиме о селище Нетягове ... [1490]. В кн.: Акты Калач., I, 494).

Обозначение ударений вообще редко встречается в нашей древней письменности. Так, например, Лаврентиевская летопись, в состав которой вошел единственный известный нам список «Поучения Владимира Мономаха», представляет собой неакцентуированный памятник. Любопытно, однако, отметить (даже если пометка ударения является толкованием редактора третьего, весьма доброкачественного издания «Лаврентиевской летописи») образец энклизы глагольного инфинитива:

«... или на лов ехати, или поездити, или *лечи спати*...» (Поуч. В. Мон., 238).

Сочетание «Псковá река» также встречается с постановкой ударения, указывающей на энклизу:

«Того лета наjali Псковичи наймиты на новой мост на *Псковé реке*...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 209).

«... от монастыря от Покрова святей богородици да и до *Псковы́ реки*, а от *Псковы́ реке* на Запсковья...» (там же, 229).

... и един побежа *Псковой реки* к монастырю Гримячому...» (там же, 322).

Такая же энклиза отмечена и при необычном пояснительном слове:

«... и учиниша в ней погребѣ от *Псковѣ межи*...» (Псковская вторая летопись, ПСРЛ, V, 31).

Утрата способности к самостоятельному склонению первого из двух элементов энклитического сочетания представляет завершающий этап акцентного объединения двух слов, а потому в древнейших памятниках письменности встречается редко. Так «Новгород», изменяющийся по падежам в наше время лишь во второй своей части (Новгорода, Новгороду и т. д.), в летописях склоняется еще раздельно (Новагорода, Новугороду и т. д.). Далеко не всякое, а лишь наиболее употребительные из сочетаний достигают со временем такого тесного срастания своих частей. И все же наличие подобных частично склоняемых составных слов является надежным доказательством энклизы, подготовившей слияние привычного комплекса в одно слово. Многие коренные москвичи помнят сочетания «Москва река», «Китайгород», еще лет тридцать назад изменявшие по падежам только пояснительное слово (Москва реки, Москва реке, Китай-города, Китай-городу). Наиболее ранний образец такого рода встретился нам в Софийской первой летописи:

«... и поставиша город над Невою на усть *Охт реки*...» (ПСРЛ, V, 203).

Однако там же встречается и «Охт река» с раздельным склонением:

«... вшед в Неву, город постави на *Охте реце*...» (ПСРЛ, V, 227).

Утрата склоняемости одним из элементов энклитико-проклитического сочетания возможна, конечно, не только в географических обозначениях, но и в других широко употребительных оборотах речи:

«По *княж слову* Михаила Андреевича, государя моего, сяз Афонасей Внуков...» (Отводная Кириллову монастырю... [1448—1468]. В кн.: Рус. ист. биб., II, 23).

«От *князь Михайла* Андреевича на Углу старосте и ко всем христианом» (Грамота Белозерского князя Михаила Андреевича на Углу... [1448—1468]. В кн.: Рус. ист. биб., II, 27).

«Бьет челом вдова княгиня Авдотья Иванова дочь *князь Васильевская* жена *княж Васильева* сына Голицына з сыном своим *князь Алексеем* Голицыным...» (Дело о Шакл., IV, 563).

«И второе помолися, глаголя: Господи *Исус христе*...» (Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 224).

«Так розличных вер люди скажут, что верят в *Исус христа*...» (Луд., 88).

Иногда сочетание скрепляется при помощи соединительной гласной:

«... воздвиже на него инех царей, имены называющиеся *царе-Ивановы* дети...» (Прибавления к Псковским летописям, ПСРЛ, V, 57).

Этот пример напоминает народно-поэтическую проклятику «дедо-бабушка», отмеченную в предыдущей главе.

В качестве яркого представителя энклизы, сохранившейся в современном разговорном языке, следует привести поговорку «лиха беда — начало». Внимательно прислушиваясь к тому, как мы ее произносим, можно убедиться, что слово «беда» лишено ударения и, таким образом, является энклитическим. Сохранность этой энклизы объясняется консервирующим влиянием формы поговорки, удержавшей черты древней традиции народной речи, откуда она и проникла в городской язык.

Такою же энклитику представляет и слово «день» в знакомых нам сочетаниях «Петр^ов день», «до Петр^ова дни». Эта энклиза лежит в основе и наших слов «сег^одня» (в старипу произносилось, конечно, «сег^одни») и «намедни» (из «оными дни», т. е. «оными днями», причем любопытно, что слово «оными» имело в сочетании с «дни» ударение не на первом слоге, как мы произносим, а на последнем). Исходя из сопоставления с ними, едва ли может вызвать возражения констатация энклизы в следующих примерах, заимствованных из письменных памятников:

«... суть Греци льстиви и до *сего дни*...» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 108).

«...многая злочинья творили и до *сего дни*...» (Грамота Новг. архиепископа Макария... [1534]. В кн.: Доп. к Акт. ист., I, 28).

«*Другаго дни* вельми рано кровавые зори свет поведают» (Сл. о п. Иг., 33).

«... *третьяго дни* к полудню падоша стязи Игоревы...» (там же, 34).

«Того же лета у великого князя Всеволода родися сын, до заутреня святого *Дмитреа дне*...» (Ипатиевская летопись, ПСРЛ, II, 141).

«... в лете 7087 году о *Егорьеве дни*...» (Порядная Андрея Лутьянова... [1578]. В кн.: Акты юр., 197).

«... и Русу па сам *Ивань день* извовав и пожгли» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 240).

«... приехали июня 23. канун *Иваня дни* ...» (там же, 250).

«... за неделю по *Ильине дни*...» (там же, 201).

«... а сей зимы ездиха чрез Волхов на конех от *Лукина дни* до марта месяца...» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 106).

«Того же лета, по *Николине дни* вешнем...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 268).

«Тогда же быша Новгородци безо князя от *Семеня дни до Велика дни*» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 163).

«... а занял есми полтину и белки до *Юрьева дни*» (Заемная и закладная Ивана Кабатчина [1428—1434]. В кн.: Акты юр., 260).

«... а зима стала за две недели до *Яковля дни...*» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 98).

«... и сложи путь с *Бориша дни...*» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 136).

«В то же лето взя Святослав Смолньск на щит, с Полочаны, на *Боришь день...*» (Новгородская первая летопись, ПСРЛ, III, 48).

«В лето 6866. Бысть поводь великая, по *Петрове дни* яко и весне» («Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 230).

(По аналогии, очевидно, также: «... на четвертой неделе *Петрова поста...*» Погонная о поимке татя. 1589. В кн.: Акты юр., 387).

«И быша на Городише на реце Сарре у святой Марины, апреля 9, на *Велик день*» (Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 212).

«... и яз позабыл веры хрестьяньския всея... ни *Велика дни*, ни Рожества Христова не ведаю, ни среды, ни пятницы не знаю» («Индийское хожение» Афонасия Тверитина [1475]. В кн.: ПСРЛ, VI, 337).

«И того же лета ко *Успеневу дни...*» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 303).

«... да того же лета на *Троицыне дни* в первую неделю...» (там же, 282).

«... к празднику к *Троицыну дни...*» (Жалованная грамота В. Кн. Иоанна Васильевича [около 1465]. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 56).

«... а до *Спасова дне* аже не выкупить его...» (Заставная запись... [1386]. В кн.: Рус. ист. биб., II, 6).

«... на пятой недели великого поста, за две недели *Христова дни...*» (Новгородская вторая летопись, ПСРЛ, III, 163).

«... и заутра, на *Госпожин день*¹, идохом...» (Поуч. В. Мон., 240).

«... вниде смерть в люди тяжка и напрасна, от *Госпожина дни* паче же и до *Велика дни*» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 62).

Благоприятные условия для сохранности древних энклити-

¹ Любопытно, что сочетание «Госпожин день», как обозначение церковного праздника, находит точное соответствие в английском языке. Однако у англичан «Lady-day» означает благовещение, тогда как в нашей старинной письменности «Госпожин день — праздник Успения пресв. богородицы» (И. И. С р е з н е в с к и й. Материалы для словаря древнерусского языка... Т. I, СПб., 1893, стр. 566).

ко-проклитических сочетаний в географических обозначениях находят подтверждение как в фактах живого языка, так и в памятниках письменности. Благодаря постоянному употреблению древняя энклиза сохранилась в современном произношении названий городов: Новгород, Белгород, Звенигород, Ивангород и т. п. Соответственно этому едва ли можно подвергнуть сомнению энклитический характер пояснительного слова «город» (или «град») в следующих текстах:

«Ярослав же убежа с четырьмя мужи к *Новугороду*» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 132).

«Идущу же ему *Белугороду*, Борис Гюргевичь выбеже из *Белагорода*...» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 142).

«Того же лета немцы взяша *Иваньгород*... и приговил гонец из *Иванягорода*... да и под *Иванемъгородом* были на съезде...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 270).

«... и възвратишася с радостию великою ко *Пскову граду*...» (там же, 181).

«В лето 6961, априля в 9, выгоре *Москва город* от Беклемишова двора» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 147).

«В лето 6632. Бысть пожар велик *Киеве городе*...» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 128).

«... и дасть ему отец его *Лучин город*, в нем же родися...» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 107).

«Во 122 году, по лету, Федор Федулов, торговой человек, с ратными людьми взял *Гдов город* изгоном...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 331).

«Бысть идущим полком мимо *Сохачев город*...» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 210).

«... и едучи к *Прилуку городу*...» (Поуч. В. Мон., 239).

«... и поиде к *Мьстиславлю граду*...» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 239).

«Преставление же его бысть во *Любомли городе*, в лето 6797...» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 220).

«... и посылку послали под *Пернов город* Немецкой...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 313).

«... гнаша по них и до *Марьина града*... и стояша у *Марьи на города* все лето» (там же, 201).

«И ту близ есть *Асколон град*...» (Пут. иг. Дан., 15).

К этому можно сделать несколько добавлений по «Указателю географическому» к восьми томам летописей:

Буйгород — близ Волоколамска.

Василь-город на Суре, ныне Василь-Сурск, Нижегородской губ.

Солнце град, в Индейской земле.

Старогород, в Воротиславской земле.

Царьгород (Царьград) — стольный город имп-ров Византийских, а затем султанов Турских.

По тому же указателю можно до некоторой степени судить о географической разбросанности некоторых особенно популярных названий городов, имеющих энклитическую структуру:

Нов город (Новгород) Великий на р. Волхове.

Нов город Свяязский, г. ныне Казанской губ.

Нов город Святополчський, г. в Переяславской земле.

Нов город Северский, г. в Черниговской земле.

Нов город на Суре — см. Василь-город на Суре.

Белгород — на р. Ирпени близ Киева.

Белгород — Ливонский город.

Белгород — в Рязанской земле.

Белгород (Бѣлиград) на устье Днестра, ныне Аккерман.

Белгород Угорский.

Звенигород, г. в Галицкой земле..., близ Львова.

Звенигород, г. в Киевской земле.

Звенигород, г. в Московской земле.

Вышегород, г. в Киевской земле.

Вышегород — в Мазовской земле, ныне Вышеград Плоцкого у.

Вышегород — пригород Новгородский.

Вышегород Поротовский, г. в Московской земле.

Вышегород — в Псковской земле.

Иваньгород, г. на р. Нарове.

Иваньгород (Себеж, Сибез), г. на озере Себеже.

К этому списку напрашиваются два важных добавления: Ужгород — город в Закарпатской Украине и Београд (неполногласная форма «град», конечно, не меняет дела) — столица Сербии и современной Югославии.

Совершенно аналогичным образом подвергается энклизе пояснительное слово при названиях рек. Живым образчиком такого энклитического произношения для нас служит «Москва-река». Из памятников старинной письменности сюда можно присоединить:

«... и кину огонь на другую сторону *Москвы реки...*» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 163). ■

«... на *Верязи реки* мельница сгорела...» (Новгородская вторая летопись, ПСРЛ, III, 162).

«и устрете ѳ на *Влени реце...*» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 123).

«Да того же лета царь православной многих своих детей боярских метал в *Волхову реку* с камением, топил» (Новгородская вторая летопись, ПСРЛ, III, 173).

«... хупавые смелцы перевозишася за *Двину реку* на добыток» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 292).

«... да и день той весь маялися из за *Днепра реки...*» (там же, 289).

«... Татарове же гнашася по них до *Дуная реки...*» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 176).

«... и биша их в погоню на 15 верст до *Кохове реце...*» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 223).

«... и заидоша за *Калак реку...*» (Новгородская первая летопись, ПСРЛ, III, 40).

«... вьдале от Волховца и до *Мьсте реки* на 15 верст...» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 125).

«Изяслав же бияс на месте *Незды реки...*» (Ипатиевская летопись, ПСРЛ, II, 158).

«... и потопити рати моее много на усть *Неровы реки*» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 227).

«... и воеводы Александр Абакунович, Степан Ляпа, воевавшие по *Обе реки* до моря» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 65).

«И иде на *Оку реку* и на Волгу...» (Древний текст летописи Нестора, ПСРЛ, I, 27).

«... и стояше на *Огле реце* под Новым городком...» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 235).

«... а рожь горелую сыпали в малые воротца на *Пскову реку...* и велел князь великий нашим стояти на *Плюсе реки...*» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 270).

«... и ста в Шелоне на усть *Пшаги реки...*» (Новгородская первая летопись, ПСРЛ, III, 83).

«... вверх и вниз по обе стороны *Понжи реки* и на устье *Понжи реки* по обе стороны подле *Шексну реку*» (Купчая отчинника Василья Дьяконова..., 1550. В кн.: Акты юр., 124).

«... и бишася с Половци на *Салне реце...*» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 127).

«Бысть бой Немпем с Литвою на *Стряве реце...*» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 225).

«... и переидоша *Сан реку* по леду...» (Ипатиевская летопись, ПСРЛ, II, 212).

«... свои рыбные ловли по *Суре реке...*» (Жалованная грамота Нижегородского В. Кн. Бориса Константиновича... [1393]. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 7).

«... и сретошася на месте нарицаемом *Устьрека...*» (Прибавление к Новгородской третьей летописи, ПСРЛ, III, 285).

«... вшире же *Иердан река* якоже на устьи *Сновь река* есть» (Пут. иг. Дан., 55).

«... и в *Череху реку* вверх верст с полтретьядцать, и во *Многу реку* верст с двадцать и болши...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 333).

Пояснительное слово «гора», непосредственно следующее за географическим обозначением, очевидно, также является энклитическим:

«... что их монастырь Святыя богородица на Клязме, на *Воинове горе...*» (Жалованная грамота В. Кн. Василия Васильевича... [1428—1436]. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 17).

«Того же лета Псковичи поставиша городок, на *Володчине горе*, Володимерец» (Псковская вторая летопись, ПСРЛ, V, 34).

«... и бишася на *Ждани горе...*» (Новгородская первая летопись, ПСРЛ, III, 6).

«... Еуфимей с *Лисьи горы...*» (Роспись, или Краткий летописец Новгородских владык, ПСРЛ, III, 183).

«... и Островичи яшася ехати на *Лотыгору...*» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 187).

«Се заложил Уласей Степановичь... полсела на *Косткови горы...*» (Закладная Двинянина Власья Степановича... [1499]. В кн.: Акты юр., 260).

«Того же лета свершена бысть церковь каменная святой Никола, на *Снетной Горы...*» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 293).

Кстати, это энклитическое сочетание, как и в народно-поэтическом языке, легло в основу образования сложного слова: «... и повезоша его на *Снетогорской двор...*» (там же, 286).

Многие другие географические названия также свидетельствуют об энклизе пояснительного слова:

«Се купи Охылфо и Еван, и Марке, и Федоро, у Жирятиничей... Разуев острово, у *Пикиниче земли...*» (Новгородские купчие XIV и XV вв. В кн.: Акты юр., 110).

«... а *Русьскы земли* не погубим» (Поуч. В. Мон., 243).

«... что купил посадник Иван Даниловичь... *Яковец остров* и *Карпцов остров...*» (Новгородские рядные XV века. В кн.: Акты юр., 270).

«А от *Сама острова* до *Кария острова* 20 верст, а от *Кария острова* до *Патма острова* версть 60» (Пут. иг. Дан., 7).

«... а владыку Смоленского сослал на *Кубено озеро*» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 290).

«... кому *Бело озеро*, а мне черней смолы; кому *Лаче озеро*, а мне на нем седа плачь горкии» (Слово Дан. Зат., 8).

«... и заутра, на Госпожин день, идохом к *Беле Вежи...*» (Поуч. В. Мон., 240).

«... коей он искал полудеревни Борисовской, в *Лялине курьи...*» (Правая грамота Григорью Кологривову..., [1532]. В кн.: Акты юр., 41).

«... да *Рожину мызу* с деревнею Кючи...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 316).

«... и гониша по нем до *Чертова леса...*» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 141).

«... а от *Царягорода* прити в *Понт море*, в не же втечь *Днепр река...*» (Древний текст летописи Нестора, ПСРЛ, I, 3).

К сочетанию «Поит море» необходимо присоединить знаменитое «Окиян море», известное нам из сборника Кириши Давилова, но ложно воспринимаемое нашими современниками чуть ли не в оперном плане:

«В лето 6885 ходиша из Новагорода люди молодые на *Окиян море* на Тивролу ратию» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 235).

В специальных землеописаниях энклиза пояснительных слов представлена с особенным разнообразием:

«А се земли Князя Великого на Двине: ...да *Иксозеро*,... да *Осиново поле*,... да *Быстрокуриа*, межа по *Хурдогу реку*..., от *Плеского ручая* до *Семежишичи горы*, пол *Налляострова*, пол *Кураострова*,... *Лукин берег*, пол *Ухтаострова*...» и т. д. (Три списка Двинских земель. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 73).

«Осиново поле» находит поддержку и в более известных географических названиях:

Каргополь (Каргополе), г. в Заволочьи, ныне Олонецкой губ.

Угличе Поле, ныне Угличь, г. Ярославской губ.

(Указатель географический к ПСРЛ).

Особый интерес представляет для нас перенос ударения на предлог и отрицание, так как подобная энклиза наиболее знакома современному языку. Правда, и эти категории, очевидно, обладали в древнерусском речевом обиходе гораздо более широкими возможностями и распространением, чем в языке нашего времени. Те энклитики и проклитики, которые не успели у нас прочно закрепиться, слившись в одно слово (например: изморозь, бестолочь, накипь, придурь, сослепу, паскоро, нехотя, нелюб и т. п.), видимо, вымирают. Наряду с энклитическими формами (например: по мосту, не взял) нередко параллельно существуют и становятся все более употребительными те же сочетания с ударением на существительном или на глаголе («по мбосту» или «по мосту», «не взял»), при которых предлог и отрицание трактуются как служебные, неударяемые частицы. Любопытный образец такого колебания акцентировки в одном и том же стихотворении А. Блока отмечен Л. А. Булаховским:

«Но час настал, и ты ушла из дому...»

«В сырую ночь ты из дому ушла...»¹

Повидимому, наиболее живучими оказываются те энклитики, которые являются особенно употребительными и привычными: по полю, по миру, из лесу, за морем, и т. д. Но и они разрушаются буквально на наших глазах. Даже за сравнительно

¹ Л. А. Булаховский. Курс русского литературного языка. Изд. 3-е, Киев — Харьков, 1938, стр. 204.

короткий срок — одно столетие — отмирание энклитик и проклитик заметно продвинулось вперед. Например, в стихе из «Евгения Онегина»:

Со сна садится в ванну со льдом

энклитика «со льдом» была для Пушкина естественной или по меньшей мере допустимой. В наше время, надо думать, это сочетание, как непривычное, неизбежно приняло бы форму «со льдо́м».

Условия переноса ударения на предлог, отрицание и числительное (последнюю из этих категорий сейчас следует считать уже утраченной) были формулированы применительно к литературному и разговорному языку первой половины XIX в. еще Востоковым: «Предлоги, обыкновенно произносимые без ударения, в некоторых случаях берут на себя ударение слов, за ними следующих, и именно, когда ударение было на первом слоге таких слов и когда оно есть п о д в и ж н о е. Таким образом передают ударение свое предлогам существительные и числительные, перемещающие ударение в падежах и числах; напр. бе́рег, берега́ — на́ берег (вм. на бе́рег), по́ берегу (вм. по бе́регу); угол, углы́ — за́ угол (вм. за у́гол); мо́ре, моря́ — за́ морем (вм. за мо́рем), у́ моря (вм. у мо́ря); голова́, головы́, — под́ голову (вм. под го́лову); дво́е, двоих, — по́ двое; че́тверо, четвери́х, — на́ четверо; де́сять, десяти́, — за́ десять. Подобно предлогам, числительные, *два, три*, берут на себя ударение с существительных *год, день, ночь, раз*, в падеже именительном и винительном числа множественного: два́ года, три́ дни, три́ раза, две́ ночи»¹.

Знаменательно, что Востоков считает необходимым оговорить большую употребительность этих переносов ударения в просторечии, т. е. живой разговорной речи, по сравнению с литературным книжным языком, на котором, как мы знаем, должно было сказаться влияние церковно-славянской акцентологии:

«Заметить должно, что переход ударения с существительного на предлоги и на числительные *два, три*, употребителен только в просторечии, и притом когда существительное не имеет за собою другого какого либо слова, от него зависящего, как то прилагательного, или местоимения относительного, или существительного в родительном падеже; напр. живет за́ городом; — за го́родом Архангельским...»².

О переносе ударения на отрицание Востоков писал:

«Отрицательное наречие *не* таким же образом берет на себя ударение с первого слога глаголов прошедшего времени и при-

¹ «Русская грамматика А. Востокова, по начертанию его же сокращенной грамматики полнее изложенная», СПб., 1831, стр. 374.

² Там же, стр. 374—375.

частий страдательных, кои перемещают ударение в родах и числах; напр. брал, бралá, брали, — не брал, не брали; взят, взята, взяты, — не взят, не взяты. — Из прилагательных спрягаемого окончания следующие пять передают ударение свое отрицательному наречию *не*: люб, — не люб, мил — не мил; весел — не весел; дорог, — не дорог; молод, — не молод»¹.

Перенос ударения на предлог и отрицание (как и явление энклизы в целом) обладает чрезвычайно большой давностью. Как отмечал академик Шахматов, его следует отнести к общеславянской эпохе:

«... русский язык показывает, что перенос ударения в соединениях, как на *ruku*, за *vodu* (ср. праштокав. *nà rúku, zà vodu*) восходит еще к общеславянской эпохе: ср. русск. *на руку, за воду, на друга, на Бога, при доме* и т. д.»².

Принадлежность энклизы общеславянской эпохе имеет для нас весьма важное значение, так как это дает право заключить, что в период обособления русского языка уже должны были иметь широкое применение побочные энклитические образования по аналогии, отступающие от нормальных путей формирования энклитик. Этим объясняется необыкновенное богатство древнерусского языка энклитическими категориями (в частности, в комбинации с предлогами), ибо «средний период», развертывавшийся при нарастающем влиянии церковно-славянской книжности, способствовал их постепенному разрушению. Но как бы робко мы ни подходили к энклизе, невозможно отрицать перенесение ударения на предлог в следующих примерах из «Слова о полку Игореве»:

«С зарания *до вечера*, с вечера *до света...*» (34).

«Уже дьскы *бес кнеса* в моем тереме...» (35).

«... уже *вржеся Дивь на землю...*» (36).

«... *вьспоша на брезе* синему морю...» (36).

«Грозы твоя *по землям* текут...» (37).

«Высоко плаваеши *на дело* в буссти, яко сокол *на ветрех* ширяся...» (37).

«*По Рси* и *по Сули* гради поделиша...» (37).

«... веют душу *от тела...*» (38).

«... белым гоголем *на воду...*» (39).

То же в префиксальных образованиях:

«... а мой ти *готови*, оседлани у Курьска *напереди...*» (32).

«... *пороси* поля покрывают...» (33).

«... отня *злата стола* *поблюсти...*» (36).

¹ «Русская грамматика А. Востокова, по начертанию его же сокращенной грамматики полнее изложенная», СПб., 1831, стр. 375.

² А. Шахматов. К истории ударений в славянских языках. «Известия Отдел. рус. яз. и слов.» Акад. Наук, т. III, кн. I, СПб., 1898, стр. 6.

«Ты бо можешу посуху живыми шерешеры стреляти...» (36).

«...ты лелеял еси на себе Святослави насады...» (39).

«...в поле безводне жаждею имь лучи съпряже...» (39).

Кстати, Пушкин и Лермонтов, несомненно, ошибались, приписывая слову «заутра» акцентовку на втором слоге («заутра казнь», «заутра бой затеять новый»). Разговорный язык сохранил нам в слове «завтра» правильную постановку ударения на приставке. Так и следует читать в Троицкой летописи:

«Заутра же приидоша князи к Липицам...» (ПСРЛ, I, 213).

Вообще префиксальные ударения широко распространены в «просторечии»: «куда ни побадя», «чтоб тебя рбзорвало» и т. п.

Письменные памятники, как и народно-поэтическая речь, содержат немало предлогов, более громоздких по своему слоговому составу, чем большинство современных. Необходимо иметь в виду, что ряд двусложных предлогов, которые в наше время имеют ударение на первом слоге (мѣжду, прбтив, чѣрез, подле, възле, крбме, и т. п.), в старину — отчасти даже в литературном языке XVIII в. — несли ударение на конце («мѣжду», «протйв», «черѣз», «подлѣ», «возлѣ», «крбмѣ», может быть даже «радй»), и это обстоятельство облегчало энклизу. Еще я сам, будучи мальчиком, слышал у коренных москвичей энклитическое произношение сочетания «мѣжду прочим». Иллюстрацией подобной энклизы могут служить следующие тексты:

«Не терпя ли *противу тому*...» (Правда рус., 106).

«Ярослав же заутра исполчив дружину свою, *противу свету* перевезеся» (Древний текст летописи Нестора, ПСРЛ, I, 61).

«И стояша *противу себе* до вечерни...» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 139).

«А болезнь была такова: прежде яко рогатина ударит за лопатку, или *противу сердца, под груди и промежду крилца*, и разболится» (Новгородская вторая летопись, ПСРЛ, III, 135).

«И ркоша *промежу себе* князи...» (Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 211).

«...а *попреже того* и еще Василья Безсоного о отметных грамотах послали...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 257).

«...Ростислав же отступи *кроме града*...» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 140).

«...и бысть в том дни *опроче того* в пяти местех загорелося» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 238).

«Данилови же и Василкови ходящима *подле града*...» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 168).

«...и не могоша битися, зане бяшетъ *межи има* река Серет, идоша обои *подле реку*» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 135).

К энклитической структуре последнего примера можно найти дополнительное доказательство в замечании Ф. Истомина:

«Во время наблюдений над языком Архангельской губернии мне пришлось, между прочим в дер. Андозеро, Онежского уезда, услышать выражение: *подлѣреку* или *возлѣреку*, сделавшееся наречием в устах местных рыбаков»¹.

Энклиза на отрицание знакома как современному разговорному языку (нѣкогда, нѣгде, нѣхотя, нѣчисть, нѣмоощь, нѣслух, нѣнавість, нѣпогодь и т. п.), так и памятникам древней письменности:

«... аще вы последняя *не любя*, а передняя *приимайте*» (Поуч. В. Мон., 233).

«Нѣ *нечестно* одолесте, *нечестно* бо кровь поганую пролиясте» (Сл. о п. Иг., 39).

«... абых *не слала* к нему слез на море рано» (там же, 39).

«... и туто нашим же *непомощь...*» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 311).

Способность числительных снимать ударение с существительного, к которому они относятся, сохранялась еще в разговорном языке первой половины XIX в. и была отмечена в цитированном выше разделе грамматики Востокова. Нетрудно заметить, что Востоков считал допустимыми только немногие, наиболее привычные сочетания, именно числительных «два», «три» с существительными «год», «день», «ночь», «раз», напр., два года, три дни, три раза, две ночи. Это были, конечно, лишь остатки разнообразных энклитических сочетаний с числительными, которые существовали в древнерусском речевом обиходе. За сто с лишним лет, отделяющих нас от Востокова, энклиза при числительном была полностью утрачена. Мы спотыкаемся на стихе Грибоедова:

Ешь[три]часа,[а]в *три* дни не сварится,

причем «три часа» также читаем проклитически «три часá», тогда как Грибоедов, вероятно, ставил главное ударение на числительном: «трѣ часа».

В памятниках нашей древней письменности находим немало примеров, которые точно соответствуют народному употреблению числительных и, очевидно, должны читаться энклитически:

«... събирается в *едино место...*» (Из хронографа Георгия Амартола, ПСРЛ, I, 240).

«... князь же Кондрат нача езда молвити: братья моя милая Руси! потягнете за *одино сердце*» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 210).

«... избиша 900 Половецъ, и *два князя* яша... и *два мужа* толко утекоста...» (Поуч. В. Мон., 240).

¹ Ф. И с т о м и н. [Рец. на] Законы стиха... П. Д. Голохвастова. «Журн. мин. нар. просв.», СПб., 1885, апрель, прим. на стр. 345.

«А в Вятичи ходихом по две зиме на Ходоту и на сына его» (там же, 239).

«... по два дни и по две ночи...» (Новгородская вторая летопись, ПСРЛ, III, 135).

«И ископа печерку малу дву сажень...» (Из Патерика Печерского, ПСРЛ, I, 255).

«... а болши дву месяц не волоčiti» (Судная Новгородская грамота, [1471]. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 71).

«... та башня в ширину дву сажень с четвертью...» (1647. Роспись г. Черни. В кн.: Сб. Хилкова, 217).

«Аже буд(у)ть двою мужю дети...» (Правда рус., Троицкий вид, 115).

«... и аз всед с Черниговци о двою коню...» (Поуч. В. Мон., 239).

К двум последним примерам ср. сохранившееся в современном русском языке энклитическое сочетание «двоюродный».

«... стояша по победе три лета...» (Ипатиевская летопись, ПСРЛ, II, 178).

«... и под Порховом стояша три дни...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 211).

«... на всю Рускую землю бысть глад велик по 3 годы...» (Псковская вторая летопись, ПСРЛ, V, 23—24).

«... бредник, трои сани рыбы, половачник...» (Уставная грамота Смоленского князя Ростислава Мстиславича... [1150]. В кн.: Доп. к Акт. ист., I, 8).

«... а в диачестве был 20 лет без осми месяц...» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 157).

«... рыбная ловля ловити, на усть Унбы реки и в погосте, осмью луки, четьирмя неводы...» (Порядная Федора Малафеева и его товарищей с Кирилловым монастырем... 1577. В кн.: Акты юр., 196).

«... а Новегороде зло бысть вельми: кадь ржи купляхуть по десяти гривен, а овса по три гривне...» (Новгородская первая летопись, ПСРЛ, III, 33).

Числительное «пол» в письменных памятниках, как и в народной поэтической речи, часто вступает в энклитические сочетания с существительными:

«... кричат телеги *полунощы*...» (Сл. о п. Иг., 32).

«Комонь в *полуночи* Овлур свисну за рекою...» (там же, 39).

«... а взять ему *полгривне* серебра...» (Уставная грамота Новгород. князя Всеволода Мстиславича [около 1134—1135 гг.]. В кн.: Доп. к Акт. ист., I, 3).

«... и бысть глад чрез зиму, ржи осминка по *полугривне*.» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 3).

«... взять ми на Овсянике на Неронове сыне *польково* овса, взять ми на Федке на Тимкине *полполтины*» (Духовная Панкрата Ченея. 1482. В кн.: Акты юр., 439).

Вообще следует заметить, что когда деловому языку древней Руси требовалось выйти за пределы простейших дробей (половина, треть, четверть), то эти последние делились — иногда последовательно дважды и трижды — пополам, вследствие чего числительное «пол» являлось очень важным и употребительным элементом математической номенклатуры. В обозначениях дробей применялось не только *с л о ж е н и е* дробей с различными знаменателями, но и *в ы ч и т а н и е*, вследствие чего старинные количественные выкладки нередко звучат для читателя нашего времени как затейливая загадка:

«С волости с Гвоздны, с девятинадцати вытей без полтрети и полполчети выти, 33 сажени и полполчети и полполполтреть сажени дров, 43 короба без полтрети и полполчети короба уголья». (1609. Роспись, сколько собрать из Замосковных волостей оброчных дров березовых и уголья. В кн.: Сб. Хилкова, 89).

«... живущие пашни полторы выти с полчетью, в пусте выть с третью, а четвертные пашни сорок чети; и всего в трех деревнях живущие пашни полтрети выти без полполполтрети» (1613. Доклад полководцу Шведскому Якову Делагарди, о даче ввозной грамоты боярину Ивану Одоевскому... В кн.: Акты Калач., I, 498).

«... розвели на все Слободские на тяглые и на оброчные на 4 сохи без чети и на полполчети сохи и на 7 чети и на полполтретник и на полчетверик и на полполчетверик пашни...» (Розводные на тяглые и оброчные сохи..., 1666. В кн.: Акты Калач., III, 99).

Знакомое нам числительное «полтора» в старинной письменности, как и в языке фольклора, не является одиноким. По тому же принципу (соединение «пол» с порядковым числительным) строятся и дальнейшие: полтретья, полчетверта, полпята и т. п., которые несут ударение на последнем слоге и вызывают энклизу относящегося к ним существительного:

«... доход попу *пол-2 коробыи ржы...*» (Новг. пис. кн., I, 499).

«... а был во Пскове с *полтора года* на столу» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 222).

«... загореся от кутня *костра...*, и горе *полторе ноци...*» (там же, 214—215).

«... погоре от берега *полтора прясла...*» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 129).

«... денгами *полтора рубля* и *пол-третьи гривны* и четыре девги» (Новг. пис. кн., I, 727).

«... а жито по *полтретья рубли* четверть...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 321).

«... а был у него *полчетверта года...*» (там же, 196).

«Царства царя Василья *полчетверта лета*» (там же, 322).

«... денгами с 10 обож *пол-четверты гривны*» (Новг. пис. кн., I, 526).

«... а хлеб дал бог дешев на сем лете, по *полпяте денге* четвертка ржи..., а соль по *полчетверте* пуд...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 250).

«Тогда же соли Русе на полтину *полпяты зобницы*...» (там же, 200).

«А мелкого дохода 2 борана, 30 и *пол-5* куряти...» (Новг. пис. кн., I, 117).

«... сеют ржи *пол-6* *коробьи*...» (там же, 1).

«... а хлеба поспом всякого 20 и *пол-7* *коробьи*, *пол-9* сыра, 2 *пятка* без *полгорсти* лну...» (там же, 523).

«... преставися игумен Кирил; а был на игуменстве у Пречистой *полсема года*...» (Новгородская вторая летопись, ПСРЛ, III, 161).

«... сеют ржи *пол-8* *коробьи*...» (Новг. пис. кн., I, 305).

«А ездю от Москвы:... до Вятки *полосма рубля*, ... до *Иванягорода* *полчетверта рубля*...» (Судебник царя и Вел. кн. Иоанна Васильевича [1550]. В кн.: Законы В. К. Иоанна Васильевича и внука его царя Иоанна Васильевича. М., 1878, стр. 40).

«А старого дохода с девятинатцати обож денгами *пол-девяти* *гривны* Ноугородцкая...» (Новг. пис. кн., I, 92).

«... сеют ржи *пол-10* *коробьи*...» (там же, 93).

«... на весь год на три празники *пол-десяты денги*...» (там же, 717).

«... и велел на нем Великого Князя неделщику Гриде Светикову ищее старцу Александру *полдесята* *рубля* денег, за монастырскую гибель, доправити» (Судный список о выдаче головою Евфимиеву монастырю крестьянина Михалка Жука, за созжение им монастырской деревни. 1503. В кн.: Акты юр., 19).

Подобные сложные образования распространялись и на числительные второго десятка. Однако, будучи чрезвычайно громоздкими, эти последние не поддаются акцентному объединению с существительным и не переносят ударение на последний слог:

«... а хлеба поспом и за солод *пол-одиннатцаты* *коробьи* *ржи*» (Новг. пис. кн., I, 14).

«... дохода *пол-11* *денги*...» (там же, 12).

«... *пол-друганатцата* *борана*...» (там же, 863).

«... а хлеба поспом ржи *пол-13* *коробьи*...» (там же, 525).

«... а мелкого доходу *полтретьянатцата* *борана*...» (там же, 864).

«... *пол-третьянатцаты* *овчины*...» (там же, 874).

«А старого дохода денгами 4 *рубли* Ноугородцких и *пол-14* *денги*...» (там же, 116).

«... а обжы *пол-четвертынатцаты*...» (там же, 863).

«... а обжы *пол-17* ...» (там же, 526).

«... сеют ржы *пол-семьнатцаты* коробьи» (там же, 863—864).

«... было нашего жалованья, поместья, *полдевятынадцаты* обжи...» (Грамоты по делам поместным. [1555—1556]. В кн.: Доп. к Акт. ист., I, 96).

Предположение, высказанное в предыдущей главе, что в былинных стихах:

А которые ребята двадцати годов,
И которые во полу-тридцати (Кирша, 171)

слова «во полу-тридцати» означают «25», и что образование сложных числительных типа «полтораста» некогда распространялось на десятки, находит исчерпывающее подтверждение в письменных памятниках.

«... протопоцу с братьею дал есмь преж сего *полтретьядцать* рублев денег...» (Духовная Мясоеда Вислого. 1568—1570. В кн.: Акты юр., 455).

«А корм волостелин на ту деревню положен с *полутретьятцати* обиж» (Новг. пис. кн., I, 718).

«... а мех соли *пол-40* денег, *полчетверты* гривне и менши...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 271).

«... да и серебро на них поймали у Новгородцев и у Новгородского посла *полчетвертадцать* рублев...» (там же, 236).

«... а людей в них *пол-четвертатцать* человек...» (Новг. пис. кн., I, 10).

«... а в то время наш был гость Псковский в Юрьеве *полпятадесят* мужь...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 262).

«... а дворов в них *пол-пятадесят*...» (Новг. пис. кн., I, 5).

«... а сена косят *пол-60* копен...» (там же, 791).

«... а людей в них *пол-шестадесят* человек...» (там же, 863).

«В лето 6672. Приидоша Свея под Ладогу в *полуштидесят* шнек...» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 11).

«... преставися великого князя диак Василей Момырев..., а жит лет 60 без дву и *полшестадесят* день...» (там же, 157).

«... а сена косят *пол-80* копен...» (Новг. пис. кн., I, 499).

«... а даша мастером мзду дела *полдевятадесят* рублев» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 242).

Формообразование числительного «полтораста» в старинной письменности, как и в народно-поэтическом языке, распространяется на другие обозначения сотен:

«... заложил, государь, у меня князь Ондрей княж Петров сын Ноздроватого свою отчину половину села Граворон в кабале в *полутретьесте* рублех...» (1547. Грамоты правые по

спорному делу о половине села Граворонова, заложенной Ивану Шереметеву князем Андреем Ноздроватым В кн.: Акты Калач., I, 192—193).

«... а с ним *полчетвертаста* человек конных и пеших...» (Боярина и воеводы Ивана Наумова, о своем походе с полковниками под Кострому. 1609. В кн.: Сб. Хилкова, 75).

«Дати ми Ивану Фрязину *полчетверта ста* рублей...» (Духовная грамота... кн. Андрея Васильевича меньшаго... Писана около 1481 года. В кн.: Собр. гос. грамот, I, 271).

«... а сена косят *пол-пятаста* копен...» (Новг. пис. кн., III, 606).

То же в обозначениях тысяч:

«... и повосвал верст на 50, а было их с *пол-2000*» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 315).

«А что ся остало на Новегороде на Нижнем долгу старого *полчетверты* тысячи рублей...» (Договорная Грамота Вел. Кн. Василия Димитриевича с Князем Володимером Андреевичем [вторая]. Писана ... около 1405 года. В кн.: Собр. гос. грамот, I, 71).

«... и от коней и от доспехов *пол-30* тысяць...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 213).

Наконец, как и в фольклоре, соединение «пол» с порядковым числительным не было ограничено «ровным счетом», но применялось и в комбинациях с другими числительными:

«... а нашего деи жалованья поместья за ним было *двадцать полсеми* обжы...» (Грамоты по делам поместным. [1555—1556]. В кн.: Доп. к Акт. ист., I, 114).

«... в пяти погостех *тридцать полшесты* обжы... » (там же, 95).

«... в Великом Новегороде, в Шелонской пятине, *пятьдесят полторы* обжы...» (там же, 93).

Рассмотрев ряд специальных категорий энклизы древнерусского языка, которые, будучи в принципе неоспоримыми, значительно превосходят современные возможности и приближаются к нормам народно-поэтической речи, мы имеем основания с полным доверием принять разнообразные энклитики, которые встречаются в памятниках книжной традиции, но не могли быть непосредственно зафиксированы на письме:

«И пакы по *отни* смерти и по Святополце на Суле бившеся с Половци...» (Поуч. В. Мон., 240).

«... удари челом у *отня* гроба и плачася...» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 26).

«И поседе Кыеве на *отни* столе 13 лет...» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 129).

«Аще кто оубіеть *княжа моужа* в разбои,...» (Правда рус., 148).

«Оже смерд мучит(ь) смерда без княжа слова, то 3 грив(ны) продаже...» (там же, 174).

«А за княжь конь...» (там же, 72).

«... княжа сына Юриева Святославича князя Федора прияли есте» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 259).

«Не имей собе двора близ царева двора и не дръжи села близ княжа села...» (Слова Дан. Зат., 20—21).

«... и с честию посадиша ѿ владычни дворе... постави черковь камену на княжи дворе...» (Новгородская первая летопись, ПСРЛ, III, 69).

«... и съзвониша вече на Ярославле дворе...» (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 42).

«... и многи беды прияхом от рати и от голода...» (Поуч. В. Мон., 240).

«Теми тресну земля и многи страны...» (Сл. о п. Иг., 37).

«В лето 6878. По многи ноци быша знаменья...» (Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 231).

«... и ины многи князи...» (там же, 232).

«... и за многа лета таковы не бывали снеги...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 237).

«Князь же Володимер, в княжении своем, многи города срубил...» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 222).

«Тогда великий Святъслав изрони злато слово...» (Сл. о п. Иг., 36).

«... отня злата стола поблюсти...» (там же, 36).

«З добрым бо думцею думая, князь висока стола добудеть» (Слово Дан. Зат., 26).

«А Игорь князь поскочи горностаем к тростию...» (Сл. о п. Иг., 39).

«... они же ехавше к Юрьеву князю...» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 223).

«Потом же услышавше Половци, яко умерл естъ Володимер князь, присунушася вборзе и наворопиша изгоном к Барочю и ко Бронь князю, хотяче полонити Торкы проклятыя, и с теми повоевати Русску землю...» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 129).

«А и своего города в чюжю землю свода нетуть...» (Правда рус., 108).

«... уношу князю Ростиславу...» (Сл. о п. Иг., 39—40).

«... за обиду Олгову, храбра и млада князя...» (там же, 33).

«Дон ти, княже, кличет...» (там же, 37).

«Иже будут(ь) робьи дети у мужа...» (Правда рус., 198).

«... и сядеть аки горлица на сусе древе желеючи...» (Поуч. В. Мон., 244).

«... въсплескала лебедиными крылы на синем море...» (Сл. о п. Иг., 34).

«... беша дебръски сани и несоша е к синему морю...» (там же, 35).

- «... лелеючи корабли на *сине море...*» (там же, 39).
- «... в *четверток вечер* погоре град Остров, пригород Псковский» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 243).
- «Тое же зимы высха князь Юрьи из Володимеря, урядив сыны свои в *себя место*» (Троицкая летопись, ПСРЛ, I, 222).
- «Аще и *веща душа въ дръзе теле...*» (Сл. о п. Иг., 38).
- «... на *далечи пути*, да на *санех седя*, безлепицю еси молвил» (Поуч. В. Мон., 232).
- «... и там небесныя венца от *Христа бога* приемем...» (Ипатиевская летопись, ПСРЛ, II, 176).
- «А на Новгородской земле тебе, *честны Король*, сел не ставити» (Договорная грамота Новагорода с Польским королем Казимиром IV [1470—1471]. В кн.: Акты Арх. эксп., I, 64).
- «... и нарекоша ѱ в святем крещеньи *дедне имя Михайло...*» (Ипатиевская летопись, ПСРЛ, II, 107).
- «... рекоста бо *брат брату...*» (Сл. о п. Иг., 34).
- «Игорь ждет *мила брата* Всеволода» (там же, 32).
- «Не бысть *ту брата* Брячеслава» (там же, 37).
- «... пиеши сладкое питие, а мене помяни, *теплу воду* пиюща от места незаветрена; егд(а) лежиши на мягкых постелях под собольими одеялы, а мене помяни, под *единым платом* лежаща...» (Слово Дан. Зат., 15).
- «Смагу людем мычючи в *пламяне розе...*» (Сл. о п. Иг., 34).
- «... един же изрони *жемчюжну душу* из *храбра тела...*» (там же, 37).
- «... збися Див, кличет *врѣху древа...*» (там же, 32).
- «Как в *утел мех* лити, так безумного учити...» (Слово Дан. Зат., 24).
- «... а сам под *чрълеными щиты* на *кровоав траве...*» (Сл. о п. Иг., 37).
- «... скочи от них *лютым зверем* в *пльночи* из *Белаграда...*» (там же, 38).
- «Въврѣжеса на *брѣз комонь* и *скочи* с него *бусым вълком...*» (там же, 39).
- «Добра бо *пса* князи и бояре любят» (Слово Дан. Зат., 25).
- «... *суды рядя* до Дуная...» (Сл. о п. Иг., 37).
- «Ту лепше ми вол бур вести в дом свои, неже *зла жена* поияти» (Слово Дан. Зат., 27—28).
- «А вы, мужи, по закону водите жены свои, понеже не *борзо* обрести *добры жены...*» (там же, 30).
- «Добра *жена* венець мужу своему и безпечалие; а *зла жена* лютая печаль...» (там же, 30).
- «... и мне Марье и *моему сыну* Залому, и *Заломове жене* Дарье» (Купчая отчинника Василья Дьяконова... 1550. В кн.: Акты юр., 124).

«... у Петра у *Кучкова зятя...*» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 113).

«... свивая, славию, *оба полы сего времени...*» (Сл. о п. Иг., 31).

«... *жены ради* Иосиф прекрасный в темници затворен бысть; *жены ради* Данила пророка в ров свергоша...» (Слово Дан. Зат., 32).

«... и бежаша на Сулу *тое ночи...*» (Поуч. В. Мон., 240).

«... а *сицеи рати* не слышано...» (Сл. о п. Иг., 34).

«И *ины церкви* ставляше по градом и по местом...» (Древний текст летописи Нестора, ПСРЛ, I, 66).

«... суть горы зайдуче *луку моря...*» (там же, 107).

«А поганого Кобяка из *луку моря...*» (Сл. о п. Иг., 35).

Из этого сочетания и образовалось, конечно, сложное слово «лукоморие»:

«От Царяграда по *лукоморию* ити 300 верст до великого моря...» (Пут. иг. Дан., 5).

Однако, надо думать, что оно имело ударение на втором слоге, а не на третьем, как его акцентовал Пушкин. В частности, позднейшая передвижка ударения, преобразовавшая многие энклитические комбинации в проклитики, имеет место в многочисленных древне-русских именах, сложных со «слав» (отсюда форма поссессива «славль»), которые некогда были яркими представителями энклизы (для наглядности помечаем ударения; любопытно, что академик Корш в своесто исследовании о «Слове о полку Игореве» последовательно придерживался такой же постановки ударения):

«... не бысть ту брата *Брячяслава...*» (Сл. о п. Иг., 37).

«... разшибе славу *Ярбславу...*» (там же, 38).

«... и падеся Кобяк в граде Киеве, в гриднице *Святъславли...*» (там же, 35).

«Уже бо Сула не течет сребренными струями к граду *Переяславлю...*» (там же, 37).

«*Ярбславе* и всй внуци *Всёславли...*» (там же, 38).

«В лето 6697. Князь великий Всеволод отда дщерь свою *Верхуславу* Белугороду за Юриковича *Ростислава...*» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 171).

«... приде к *Дедбславу...* и оттуда иде *Девягорьску...*» (Ипатьевская летопись, ПСРЛ, II, 30).

Подобно «Девягорьску» и другие географические обозначения:

«... испостиже я у *Полкъстенья...*» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 129).

«Пришед же ста у *Стародуба...*» (там же, 147).

Явление проклизы гораздо более распространено в

современном русском языке, чем энклиза, и потому не требует развернутого обоснования. Ограничимся несколькими примерами проклитических сочетаний из «Слова о полку Игореве»:

«... и падеся Кобяк в граде Кіеве...» (35).

«... поют время Бусово...» (36).

«Вступита, господина, в злата стрéмена... меча брёмены
чрез облаки...» (37).

«Князю Игорю не быть!» (39).

«... и белым гоголем на воду...» (39).

«... ни нама будет сокольца, ни нама красны дёвице...» (40).

Изложенные в двух последних главах фрагменты сравнительных исследований динамики языка русского песенного фольклора и старинной книжной речи позволяют сделать вывод, что в народно-поэтическом языке нет ничего искусственного, условного, возникшего под влиянием стихотворного размера и существующего только ради него. Свообразный строй народно-песенной речи восходит к определенному периоду истории русского языка, и потому его элементы могут быть отысканы как в памятниках древней письменности, так и в современном речевом обиходе. Однако пропорции, разумеется, оказываются резко различными, и было бы неправильно понимать изложенный выше материал как попытку отождествления языка фольклора и старинных письменных памятников. То, что составляет преобладающую стихию народно-поэтической речи, представлено в нашей письменности единичными образцами, которые требуют внимательных разысканий и терпеливого коллекционирования. Но приступая к сопоставлению, мы и не предполагали отыскать структурное тождество народной и письменной речи. Мы считали народно-поэтический склад производным от языка, а для доказательства этого положения требовалось найти хотя бы его следы в русском же языке иного применения или иной эпохи. Такие следы найдены, но, конечно, это только следы, не более того. Как уже отмечалось выше, церковно-славянская среда оказывалась исключительно неблагоприятной для энклитико-проклитических сочетаний, которые в огромном большинстве на письме подвергались разложению. Так, важно отметить, что при энклизе первое слово сочетания обычно несет ударение на конечном слоге, и это ударение становится акцентным стержнем сочетания. Между тем акцентологические славянизмы заключаются прежде всего в массовом перенесении ударений с окончания на основу. Эту тенденцию правильно отметил

Л. А. Булаховский, комментируя префиксальные прилагательные с ударением на членной части (типа «затяжнѣй», «обложнѣй»): «Повидимому, в очень большом количестве случаев русский язык пользуется книжными старославянскими и по их образцу созданными формами с ударением основного слога»¹.

Так, в Ипатьевской летописи мы читаем:

«... подъеха Ярослав близ граду, сам третий...» (ПСРЛ, II, 9).

Здесь книжная орфография заставляет читать «сам трѣтій», тогда как живой язык сохранил нам исконную акцентовку русского языка «сам третѣй».

Однако не только книжная орфография, но и славянизмы синтаксиса планомерно уничтожали энклитико-проклитические сочетания. Витийство письменной речи нетерпимо относилось к постпозиции пояснительного слова и систематически переставляло его на первое место:

«... и възвратишася со множеством полова к граду Пскову... и стража постави на реце Двине...» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 192).

«... бысть на Москве пожар велик и страшен зело: погорел город Китай да и торги все...» (Псковская первая летопись, ПСРЛ, IV, 307).

В живом народном языке было бы, конечно, «Пскову-граду» (или, вернее, «городу»), «Двинѣ-реке», «Китай-город». Точно так же нам известен город «Волоколамск» — так, очевидно, и говорилось встарину. Но книжник прибегает к перестановке элементов:

«... а сам перебрав дружины неколико, еха к Ламьскому Волоку...» (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 163).

Наконец, краткие (именные) формы прилагательных, как показывает язык фольклора, требуют прямого порядка слов, при котором только и возможна энклиза существительного. Стиль старинной письменности широко культивирует инверсию кратких прилагательных, и тем самым энклитические объединения радикально устраняются:

«... и поставиша посреди двора князя, и двор князь разграбиша» (Софийская первая летопись, ПСРЛ, V, 142).

«... и бысть сеча велика...» (там же, 176).

«Тое же осени Филип митрополит Възнесенье свящал, в городе, церковь камену» (там же, 274).

Несомненно, здесь сказывается аналогия с местоименными прилагательными, к которым инверсия свободно применяется и народной речью:

«И нача имя слыти великого князя Александра Ярославича

¹ Л. А. Булаховский. Исторический комментарий к литературному русскому языку. Изд. 2-е, Киев, 1939, стр. 188.

по всем странам, от *моря Варяжского* и до *моря Понтыского*, и до *моря Хупозьского*, и до *страны Тиверийския*, и до *гор Аратьских...*» (там же, 181).

Однако сопоставление динамики народно-поэтического и книжного языка приводит нас не только к более четкому различению подлинных и наносных явлений в акцентологической истории русского языка, но и к весьма важному выводу, непосредственно затрагивающему предмет нашего исследования. Правила энклизы, сформулированные еще Востоковым, требуют, чтобы слово, превращающееся в энклитику, имело подвижное ударение, доступное перемещению в различных падежах и числах. Это требование сплошь и рядом не соблюдается народно-поэтическим языком. В связи с этим может возникнуть законное сомнение: не являются ли многие фольклорные образцы энклизы новообразованиями по аналогии, которые утрачивают свое аргументирующее значение при постановке вопроса об их возрасте.

Обсуждая это возражение, мы должны прежде всего отметить, что критерий подвижности ударения применительно к современному русскому языку требует сам по себе исторических оговорок. Значительное количество современных ударений утратило свою подвижность под непосредственным воздействием славянской книжности, стремившейся стабилизировать ударение на основе. С этой точки зрения заслуживают учета и внимательного изучения многочисленные подвижные ударения местных говоров, которые, быть может, лишь сохранили свою первоначальную подвижность, уклонившись от влияний книжной акцентуации. И все же наличие в народной речи энклитико-проклитических новообразований по аналогии не подлежит сомнению, и вопрос об их возрасте требует максимально конкретного ответа. Моложе ли эти новообразования, чем склад народно-поэтической речи и, таким образом, составляют ли они по отношению к этому складу вторичное, позднейшее явление? Материал, собранный в настоящей главе, позволяет без всяких колебаний ответить на этот вопрос отрицательно. Энклитические новообразования, игнорирующие требование подвижности ударения, существовали уже в древнейших памятниках русской письменности. Так, слово «чадо» имеет неподвижное ударение, но оно входило в качестве энклитики в слово «браточадо», которое мы находим в «Правде Русской». Подобных примеров немало в «Слове о полку Игореве», у Даниила Заточника и др. Это и не удивительно, ибо в этой области новообразования по аналогии возникли гораздо раньше — еще в общеславянскую эпоху, когда завершались основные процессы перераспределения долгот и ударений. Об этих процессах А. Meillet справедливо писал:

«Le problème est rendu difficile par le fait que les changements d'intonation et de place de l'accent interviennent d'une façon secondaire, dans des formes grammaticales où se produisent des réactions analogiques. On arrive à déterminer les nouveaux types d'intonation et d'accentuation; mais les conditions où ils se produisent ne sont pas toutes entièrement claires»¹.

[«Вопрос осложнен тем фактом, что изменения интонации и места ударения возникают как явление вторичное, в грамматических формах, в которых проявляются встречные процессы аналогии. Можно достигнуть определения новых типов интонации и акцентуации; но условия, в которых они возникают, остаются не вполне ясными»].

В XI в., к которому относятся не только истоки нашей письменности, но и наиболее ранние датировки в области фольклора, энклитико-проклитические объединения по аналогии и должны были представлять массовое явление, и никакие стводы генетического порядка к ним уже не применимы.

¹ A. Meillet. Le slave commun, 2-e éd., P., 1934, p. 170.

Г л а в а IV

ТРЕБОВАНИЯ «ДИНАМИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ» В ДРЕВНЕРУССКОМ И НАРОДНОМ ЯЗЫКЕ. АКЦЕНТНЫЕ ДУБЛЕТЫ И ИХ ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Вывод, которым мы закончили предыдущую главу, о том, что в народно-поэтической речи нет ничего условного и искусственного, имеет весьма важное значение для характеристики языковой базы русского народного стихосложения. Даже специфически песенные «сокращения слов», якобы вызываемые требованиями стихотворного размера, предстают в совершенно новом свете перед лицом подобных же образцов из древнерусской прозы:

«... и сложи путь с *Бориша дни...*» [вместо «Борисова дни»] (Лавр. летопись, ПСРЛ, I, 136).

«В лето 6672. Придоша Свєя под Ладогу в *полуитидєсят шнек...*» [вместо «полуплестидєсят»] (Новгородская четвертая летопись, ПСРЛ, IV, 11).

Ударение изолированного слова далеко не всегда совпадает с акцентовкой того же слова в сочетании с другими, причем структурные вариации сочетаний способны не только лишать слово ударения, но и перемещать его. Кое-какие факты такого рода сохранились и в нашем разговорном языке. Так, слово «должно» (например, «должно учиться») мы произносим с ударением на первом слоге, но в сочетании «должно быть» ударение переносится на второй слог. По этим соображениям и от перемещаемости народно-поэтических ударений было бы неправильно отмахнуться ссылкой на деформацию естественного течения речи вторжением стихотворного ритма. Двойственная постановка ударения в фольклоре часто встречается в самом близком соседстве:

Прикажу тебе Добрыня *голову* рубить.
 Повесил тут Добрыня буйну *голову* (Гильф., I, 42).
 Ты зачем меня несчастного *спордила*...
Спордила бы, родитель моя матушка (Гильф., I, 53).
Молодѣ Настасья да Микулична...
 Ах ты *молода* Настасья дочь Никулична (Гильф., I, 54).
 Первый русский могучий *богатырь*...
 Тут *богатырь* опочив держал... (Гильф., I, 65—66).
 На твоей было любимы на *дочери*.
 Я пойду к *дочери* нунь подумаю (Гильф., I, 95).
 Мне не *дорого* теперь да красно золото,
 Мне не *дорого* теперь мне чисто серебро,
 Не желею я теперь да скатна жемцюга,—
Дорогѣ у мя моѣ мне цядо милоѣ (Марк., 267).

Даже энклиза на предлог в пародно-поэтической речи может при определенных условиях подвергаться отмене:

Я бы век да там Добрыня *во морѣ* лежал (Гильф., I, 53).

В рядом стоящих стихах предлог оказывается то ударяемым и вызывает энклизу, то неударяемым и входит в проклитическое сочетание:

Али ествы-ты были не *по уму*?
 Али цытыца-ты были не *по разуму*? (Гильф. I, 42).

Числительное, обычно принимающее на себя ударение, также может оказаться проклитикой («три осени»):

Ходил-гулял да ровно *три* годы,
 Ровно *три* годы, ровно *три* осени (Григ., I, 121).

Наряду с этим обращает на себя внимание множество непривычных для нас «перемещенных» ударений народно-поэтического языка:

Станешь *топтать* маленьких змиеньшов (Гильф., I, 44).
 Сам же царь Бухарь да тут *зрадуется* (Гильф., I, 72).
 На тях же на царьвых на *кабаках* (Гильф., I, 77).
Неужто не здынем мы да камня?
 Часть *ста* да нам же нынь достанется (Гильф., I, 86).
 Ай же *мби* братыца крестовыи! (Гильф., I, 88).
 Синому морю да на *тйшину* (Гильф., II, 502).
Свищитѣ-ко мне невесту сосватайте (Гильф., III, 102).
 Васко-*хорошо* караб да изукрашеной (Оч., 26).

Итак, среди рассмотренных нами особенностей фонетической структуры русской народно-песенной речи наибольшее внимание должны привлечь два явления, относящиеся к области народной акцентологии: 1) чрезвычайная подвижность ударений народного языка, 2) способность не только служебных частиц и речений, но и ряда самостоятельных значимых слов (существительных, прилагательных, глаголов и т. п.) утрачивать свое ударение, подчиняясь в акцентном отношении соседним, нередко логически менее весомым словам.

Эти своеобразные черты русской песенной речи уже давно были замечены нашими исследователями. Так, описывая гибкость и свободу ударений в украинской песне, М. Максимович отметил: «Русский язык сию гибкость имеет еще в большей степени; одно слово принимает ударение часто на всех слогах: *зелёный, зелёная; зеленýй, зеленáя; зéлены* и пр. или:

Полети мой сокол
Далеко, высоко,—
И далеко и высоко...

... Впрочем при пении, для которого вероятно складывались слова, одинаким протяжением голоса уравниваются слоги различных ударений...»¹.

А. Вельтман пришел даже к заключению о неопределенности постановки ударения в русских народных песнях:

«... в песнях простонародных определенного ударения в словах не было; мы читаем:

То старина, то и дѣянье,
Синему морю на утѣшеньѣ,
Быстрым рекам слава до моря,
А добрым молодцам на послушанье.
Веселым молодцам на потешенье...

Между тем, как в пеньѣ простонародья ударения совершенно-противные:

(а) То старина, то и дѣянье,
(что) Синему морю на утѣшеньѣ,
Быстрым рекам слава дѣ моря
А добрым молодцам на послушанье:
Веселым молодцам на потѣшеньѣ!

¹ М. Максимович. Предисловие. В кн.: «Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем», М.; 1827, стр. XXI—XXII.

И много слов принимают таким образом другое ударенье в песни; напр.:

Синее — мо́ре — синé-морé
До мо́ря — до́ моря
Зелéнаго — зеленáго;
Глубо́ки — глубо́ки
В ту по́ру — втапо́ры
Мо́лодец — мо́лоде́ц
Са́харные — саха́рные
Кра́сен — красéн

И скоро садился на дóброго коня — на добра́ коня»¹.

Не меньшей давностью обладают и наблюдения наших филологов относительно способности народного языка снимать ударение с самостоятельно значимых слов. «У старинных стихотворцев, — говорит Д. Самсонов, — двусложные и даже иногда трехсложные слова могли быть с ударением и без ударений, как у нас общие односложные»².

Однако, если Д. Самсонов не продвинулся дальше простой констатации факта, то еще раньше, в «Опыте о русском стихосложении» Востокова была сделана первая попытка его объяснения при помощи теории «прозодических периодов». Эта теория, воспринявшая в дальнейшем своем развитии понятие «логического ударения», нам уже хорошо знакома, и нет нужды вновь ее излагать, тем более, что и возражения против нее оказались достаточно внушительными. Тем не менее она приобрела симпатии и некоторых позднейших лингвистов. Так, во второй половине XIX в. Р. Ф. Брандт пытался разрешить свои недомыслия, вызванные своеобразием форм народной акцентовки, также на основе «логического ударения». Комментируя выражение народных песен «чисто́ поле», Р. Брандт пишет: «... утрату существительным ударения можно понять только тогда, когда прилагательное *чисто* имело ударение на конце: выражениям *чисто́ поле*, в *чисте́ поле* было решительно не за чем менять свою акцентовку; но если основной выговор был *чисто́ поле*, в *чисте́ поле* — причем народная фантазия с особенною любовью останавливалась на эпитете и полагала на него логическое ударение — то нечего удивляться, что из двух столкнувшихся ударений одно, и притом более слабое, погибло. Так же как *чисто́ поле*, следует смотреть и на аналогичное выражение *синé море*»³.

¹ А. Вельтман. Несколько слов о переводе повести «Нало» и о санскритской поэзии. «Отечественные записки», СПб., 1839, т. III, отд. III, стр. 260—261.

² Д. Самсонов. Краткое рассуждение о Русском стихосложении. «Вестник Европы», М., 1817, ч. XCIV, № 15—16, август, стр. 250.

³ Р. Брандт. Начертание славянской акцентологии. СПб., 1880, стр. 18.

По поводу «крайне диких» форм акцентировки в стихе о Голубиной книге (например, «ширинѣ книгѣ», «святѣ духѣ», «потому церквѣ») Брандт замечает:

«Странно акцентированные слова «книгѣ», «сударь», «матѣ», «церквѣ» в прозе остались бы вовсе без ударения, потому что это повторяемые несколько раз подлежащие и дополнения и мало значущее обращение. Так как предшествует слово с сильным (логическим) ударением на последнем слоге, то первый слог этих речений звучит особенно слабо, и второй сравнительно с ним кажется сильным, почему в стихах, с незначительной только натяжкой, может быть принят за ударяемый. То же самое относится и к существительному духѣ, которое прислонилось к прилагательному святѣ, с которым оно составляет одно логическое целое.

Точно так же, как на слово духѣ, следует смотреть на винительный горѣ, вм. гѣру, в следующем стихе:

Он и бога мѣлит за святѣ горѣ.

Совсем дико звучат формы рыбѣм и птицѣм, которые встречаются в том же варианте стиха о Голубиной книге, из которого заимствованы предшествующие примеры:

Потому и Кѣт рыба всем рыбѣм матѣ.
Естрафѣль птица всем птицѣм матѣ.

Но мы легко пойдем и эту странность, если вспомним, что приведенные стихи следуют за целым рядом стихов, кончающихся на -ѣм матѣ (церквѣм матѣ, рекѣм матѣ, горѣм матѣ и т. д.): увлекшись ими, заодно произнесли уж и рыбѣм, птицѣм¹.

Почти в одно время с Р. Ф. Брандтом П. Д. Голохвастов также сделал попытку объяснить при помощи логического ударения большой объем акцентно-слоговых групп народно-песенного языка по сравнению с современным разговорным и литературным. Обратив внимание на сочетания «чистѣ-поле», «желтѣ-кудри», «резвѣ-ноги», он замечает:

«По народному понятию, — всегда верному, ибо всегда гениальному, — эпитет логически важнее самого предмета. И в самом деле, ведь, эпитетом предмет оживотворяется, становится видим (белѣручки, желтѣпески); становится слышим (гремѣя-ключ, тихѣрека); становится осязатим (сырѣземля, горючѣслеза); одухотворяется (ретивѣсердце, яснѣбочи) и т. д. Снимать ударение с этого великого слова, с эпитета, и чрез то как бы подчинять эпитет слову, самому по себе безжизненному, предмету, решительно не логично бы; а поэтому и не-любо народу таково,

¹ Там же, стр. 19—20.

что он всеми возможными способами старается избегать обеззвучения эпитета»¹.

Подобного рода толкования, при всей своей первоначальной убедительности, в процессе массового применения к народно-песенной речи радикально опровергаются теми противоположными, которые уже были подробно рассмотрены нами в главах II и III первой части настоящего исследования. Заменить теорию логического ударения представляется возможным лишь при широком использовании по отношению к народному языку понятий энклизы и проклизы, как это и сделано нами выше. Первые шаги в указанном направлении были предприняты еще до появления работ Брандта и Голохвастова. Я. К. Грот в своей статье 1868 г., посвященной брошюре Кайслера о русском ударении, отметив, что переменчивость ударений в русской народной песне не может служить основанием для акцентологических выводов, писал:

«По нашему мнению, в песенном языке следовало обратить внимание на другого рода отличие ударения, именно на то, что в нем некоторые слова, как например *молодец* и *девица*, постоянно выговариваются с ударением на первом слоге, а не на последнем, как в обиходной речи. Сюда относится и тот случай, когда неполные прилагательные (*красен, ясен*), будучи употребляемы в песнях не как сказуемые, а как определительные, носят ударение на последнем слоге, так что поюший выговаривает: *ясе́н сокол, добра́ мблодна, чисто́ поле, синя́ моря*, при чем существительное, когда в нем не более двух слогов с ударением на первом, становится даже *э н к л и т и ч е с к и м* [подчеркнуто нами. — *М. III.*]. Но здесь мы встречаемся с чрезвычайно любопытным явлением, которое, конечно, было общею принадлежностью древнего русского языка»².

Более обстоятельное изучение народно-поэтической энклизы, а отчасти и проклизы было предпринято Ф. Е. Коршем, и это следует признать крупнейшей его заслугой в области исследования русского народного стихосложения. Правда, и Ф. Е. Корш не вполне освободился от предрассудков теории логического ударения. В ряде отдельных примеров он пытается отыскать л о г и ч е с к и е основания утраты ударения одних слов в пользу других, соседних с ними. Однако наибольшее внимание в обширном приложении «Ударения в языке русской народной поэзии» к исследованию Ф. Е. Корша «О русском народном стихосложении»³, уделено распределению форм народно-

¹ П. Д. Голохвастов. Законы стиха..., СПб., 1883, стр. 58.

² «Филологические разьскания Я. Грота», изд. 4-е, СПб., 1899, стр. 345.

³ Цит. по Сб. Отдел. рус. яз. и слов. Акад. Наук, т. LXVII, № 8, СПб., 1901.

поэтической энклизы по синтаксическим категориям. Автор, очевидно, полагал, что явление энклизы ограничено в народном языке определенным кругом синтаксических сочетаний, вследствие чего исчерпывающее описание этих последних должно содержать необходимый материал для научной интерпретации проблемы. Так, энклизу трохайческого слова Ф. Е. Корш считал возможной в следующих случаях:

1. Приложение предшествующее (в виде первой части сложения) подчиняет себе определяемое:

Глубота, глубота // океан-море.
Хитрости были // Царя-града и т. д.¹

Приложение последующее (объяснительное) подчиняется определяемому:

За тебя, сына, // Гордена Блудовича
А и ты, братец // Еким Иванович и т. д.

2. Определяющее прилагательное или местоимение подчиняет себе определяемое существительное:

Говорил Соловей // такое слово.
Бросил свои // звончатые гусли и т. д.

Реже наоборот, как

Вы простите меня, // мир и народ божий.

3. Родительное определение подчиняет себе определяемое:

Где их роды // роды Царские.
Пригону ли тебе // голубей стадо
А за ним идет // стрельцов рота.

4. Глагол в качестве сказуемого подчиняет себе подлежащее, дополнение или обстоятельство:

И носы платье // разноцветное.
Учинил драку // великую и т. д.

5. Сказуемое — глагол подчиняется предшествующему слову, но большей части имеющему главное в предложении логическое ударение:

Тут Добрыне // за бедо стало.
По целой ковриге // за щекю мечет и т. д.,

¹ Надстрочные знаки долготы и ударений в примерах Корша опущены ввиду чрезвычайной трудности их воспроизведения в печати. Для облегчения понимания отмечаем в энклизе объединяющее ударение и выделяем ее посредством подчеркивания всего сочетания.

при чем особенного внимания заслуживает известное соединение неопределенного наклонения с существительным глаголом (как по-гречески):

Сложитъ будет // буйну голову.

Моей крови тебе // не пить будет, и т. д.

Отчасти сюда же относятся многочисленные примеры энклизы глаголов II спряжения (-ишь, -ят), как

Отвѣт держит // тут Царевич молодой...

Можно выделить еще усиления прилагательного или наречия качественного посредством поставленного впереди творительного падежа ед. ч. ср. р. того же прилагательного (с ударением на последнем слоге), напр.: «давнѣм давно», «пьянѣм пьяна». То же с энклизой:

С вечера, // позднѣм поздно.

По утру-то было // ранѣм рано¹.

Однако приведенный выше перечень Ф. Е. Корш закончил замечанием, которое свидетельствует об осознании им бесплодности попыток исчерпать синтаксические сочетания, лежащие в основе народно-поэтической энклизы: «Есть еще много случаев энклизы, — пишет он, — которые трудно подвести под определенные грамматические категории»².

К такому выводу Корш приходит и в ряде других случаев. Так, комментируя смещение ударений в сочетании «трѣма городама», Корш заявляет: «Странные ударения, очевидно, искусственные, так как попадают одиноко и не связаны ни с какой грамматической категорией, — явление, довольно обыкновенное в песнях Олончан и Архангельцев»³.

Рассмотрение «странных» (по Брандту — «странно акцентованных», «крайне диких») ударений народно-песенной речи мы отложим до заключительной части настоящей главы. Но главным аргументом против толкований энклизы, основывающихся на определении ее синтаксической категории, служит то обстоятельство, что энклиза сама по себе составляет частный случай более общего явления. С этой точки зрения примечательно, что естественно напрашивающееся разграничение энклизы и проклизы народно-песенной речи нисколько не разъясняет дела: тождественные по своей синтаксической квалификации сочетания слов могут оказаться то проклитическими, то энклитическими в зависимости лишь от их динамической струк-

¹ Указ. соч., стр. 55—65.

² Там же, стр. 65.

³ Там же, стр. 40.

туры — числа составляющих их слогов и расположения ударений. Так, если мы сравним два сочетания: «красна де́вица» и «молода́ жена», то их синтаксические связи, да и морфологические признаки окажутся тождественными. Однако в первом мы имеем п р о к л и з у (примыкание краткого прилагательного-определения к существительному), во втором — э н к л и з у (примыкание существительного к предшествующему краткому прилагательному), и решающим в этом различии является динамическое строение элементов сочетания, а не их синтаксическая значимость. В первом примере прилагательное двухсложно, а существительное трехсложно, во втором — наоборот, прилагательное трехсложно, а существительное двухсложно, и для того, чтобы ударение в сочетании легло посередине между двумя парами неударяемых слогов, требуется в одном случае проклizza, в другом энклizza, но сущность явления от этого не меняется.

Итак, хотя энклитико-проклитическое сочетание невозможно вне тесной синтаксической связи между его элементами, формы сочетания регулируются не только характером этой связи, но и требованиями своего рода динамической гармонии и народной речи. Это обстоятельство может привести (да и действительно приводило многих теоретиков) к мысли, что здесь имеет место специфическая деформация естественного строя языка стихотворным ритмом. Так, академик Корш, продолжая свое замечание о «странных» ударениях в песнях олончан и архангельцев, пишет: «Давление размера на язык и смысл сказывается у них также в образовании копечного дактиля посредством неуместной прибавки частиц «то» и «ли», напр.:

Накупить нам бумаги // да чернилов-то...
Он к тому-ли к городу // к Риму-ли...»¹

Это соображение представляется на первый взгляд чрезвычайно убедительным. В самом деле, в стихе

Выпивал он чару в полтора ведра

энклитику «полтора ведра» удобно объяснить требованиями стихотворного размера. Но, спрашивается, где тот стихотворный размер, который создал аналогичную энклитику «полтретья пуда» в прозаическом примечании к прозаическому переводу Тредиаковского «Римской истории» Роллена: «Центнер обыкновенно полагается в полтретья пуда»².

¹ Указ. соч., стр. 40.

² «Римская история от создания Рима до битвы Актийския..., соч. Г. Ролленем..., а с французского переведенная тщанием и трудами В. Тредиаковского», т. V, СПб., 1763, стр. 185, прим.

Хотя ударение в тексте Тредиаковского и не проставлено, нельзя сомневаться, что читать следует «полтретья» аналогично слову «полтора», а получающееся в результате этого столкновение ударений («полтретья пуда») разрешалось встарину живым народным языком именно при помощи энклизы. В предыдущей главе таких примеров нестихотворного происхождения было приведено немало. Конечно, их меньше, чем стихотворных, но это свидетельствует лишь о том, 1) что народно-поэтическая традиция, как более устойчивая и консервативная, оказалась лучшей хранительницей особенностей древнего языка, чем живая речь; 2) что стихотворный размер (особенно клаузулы) народного стиха выявляют множество таких сочетаний, которые в письменных прозаических памятниках, не обладающих разметкой ударений, остались бы незамеченными.

Итак, требование соблюдения каких-то динамических пропорций существует не только и не специально в народных стихах, но и вообще в древнерусском языке, который явился их первоисточником также и для народного стихосложения¹. Такие динамические пропорции особенно бросаются в глаза в структуре энклитик и проклитик народной речи, но они существуют не только в этих последних. Те же тяготения к динамической пропорциональности мы находим и в словосочетаниях, которые требуют не перенесения ударений, а всего лишь подчинения неударяемых или слабоударяемых служебных слов ближайшему сильному ударению. Обильно уснащающие древнерусский язык союзы, предлоги и т. п., в сочетании с словами, к которым они относятся, а также свободные, не энклитико-проклитические синтаксические сочетания имеют тенденцию к образованию аналогичных слоговых построений.

Каковы же нормы или тенденции этой «динамической гармонии» древнерусского языка? По этому вопросу можно найти кое-какие соображения и у исследователей XIX в. По словам Срезневского, «к древним чертам развития Славянского стиха

¹ В настоящей работе мы ограничиваем свои задачи констатацией определенных типов и закономерностей народно-поэтической акцентовки, сознательно воздерживаясь от генетических объяснений (на основе законов де-Соссюра — Фортунатова и Шахматова; современное состояние этого вопроса охарактеризовано в статье Л. А. Булаховского «Акцентологический закон А. А. Шахматова» в кн.: А. А. Шахматов. Сборник статей и материалов под ред. акад. С. П. Обнорского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 399—434). Это составляет самостоятельную историко-лингвистическую проблему и потребовало бы обширного сравнительного материала по другим славянским языкам. Применительно к русскому народному стиху наши интересы, естественно, не идут дальше древнерусского языка как единственного мыслимого источника динамических форм речи, последовательно использованных русским народным стихосложением.

должно отнести старание поместить ударение как можно ближе к середине стопы: так в Русском эпическом стихе слог с ударением издавна ставится в середине между двумя парами слогов без ударений¹.

В цитированном выше замечании Я. Грота подчеркивается предельный слоговой объем (два слога) для слов, подвергающихся энклизе:

«...неполные прилагательные (красен, ясен), будучи употребляемы в песнях не как сказуемые, а как определительные, посят ударение на последнем слоге, так что поющих выговаривает: ясе́н сокол, добра́ мблодца, чисто́ поле, синя́ моря, причем существительное, когда в нем не более двух слогов с ударением на первом, становится даже энклитическим².

Любопытно, что из приведенных Гротом примеров сочетание «добра́ мблодца» не соответствует формулированному им правилу, так как слово «молодец» трехсложно. И действительно, это слово сохраняет свое ударение, а прилагательное «добра» становится проклитическим, так что энклитико-проклитическое объединение слов оказывается налицо, но принимает иную форму, не предусмотренную Гротом.

В высшей степени интересны высказывания П. Д. Голохвостова по интересующему нас вопросу. Комментируя собранные им многочисленные образцы «объединения существительного с предшествующим усеченным прилагательным», Голохвостов пишет:

«Ударение в таких словах бывает всегда на последнем слоге прилагательного, пока в существительном не более и не менее двух слогов. С изменением этой нормы передвигается ударение. В первом случае, т. е. когда слогов в существительном станет более двух, передвигается ударение на первый слог существительного, напр.: яснасо́кола, чернаво́рона. Во втором случае, когда слогов в существительном станет менее двух, ударение останется на том же самом слоге прилагательного, но слог этот делается ужь предпоследним, ибо окончание прилагательного удлиннится, — конечно, только на этот случай, — напр. в родительном множеств. будет: быстрѣихрек, а не быстрѣхрек; со резвыихног, из белыххрук. Когда же число слогов увеличится так, что в существительном и прилагательном, вместе взятых, станет слогов более пяти, тогда слово, — опять только на этот случай (чаще всего в творит. множ.) — распадается уже на два слова, напр. (3 + 3 = 6): желты́ми

¹ И. Срезневский. Мысли об истории русского языка. СПб., 1850, стр. 105—106.

² «Филологические разыскания Я. Грота», изд. 4-е, СПб, 1899, стр. 345.

пескѣми; (4 + 3 = 7); широкѣми рекѣми; (3 + 4 = 7): яснѣми соколѣми»¹.

Эти наблюдения обнаруживают в П. Д. Голохвастове исключительно смелого и самостоятельного теоретика и тонкого знатока народно-песенной речи. И все же, поскольку Голохвастов не только подошел чрезвычайно близко к истине, но и несколько перешагнул через нее, необходимо уделить максимальное внимание ограничительным формулировкам.

Прежде всего следует учесть, что Голохвастов оперирует фактами, почерпнутыми только из языка былин, т. е. стихотворной речи, в которой не исключено наличие рефлексорных явлений, вызванных обратным влиянием стихотворного размера на динамический строй языка. Не может существовать сомнений в том, что былинная традиция, вступившая в период упадка и дряхлости, а в особенности творческие приемы слабых сказителей, владеющих своим искусством несвободно и несовершенно, в изобилии содержат языковые формы, не обладающие исторической подлинностью. Назначение таких форм заключается в задании любыми средствами подгонять течение былинной речи к определенному ритмическому шаблону. Лучшие сказители XIX в. иногда сами исправляли свои акцентные неловкости. Так, у сказителя Калинина (собрание Гильфердинга) мы читаем:

Тяжелешенько тут она по мне плакала...

а всего несколькими стихами далее:

Тяжелешенько она да по мне плакала...

(Гильф., I, 63).

За лингвистической неразборчивостью и нечуткостью сказителя к традиционным формам речи остается лишь одна дальнейшая ступень распада былинной традиции — утрата стихотворного склада в целом, которая также документирована рядом этнографических записей XIX в.

Искусственные языковые формы, впрочем, нередко обнаруживают ритмическое задание в особенно обнаженном виде, и это обстоятельство Голохвастовым учитывалось. Он писал:

«Какие могут быть признаки сознательности соблюдения стихотворного закона? Вернейшие признаки такой сознательности все то, что называется *licentia poëtica*, иначе сказать, авторские натяжки; ибо ведь единая возможная цель всех таких натяжек: соблости, во что бы то ни стало, известный

¹ П. Д. Голохвастов. Законы стиха..., СПб, 1883, стр. 57—58.

стихотворный закон; а таковой цели не может у автора быть без сознания, что такой-то закон существует и что соблюдать оный, хотя бы и через силу, должно»¹.

Рассмотрев ряд конкретных примеров, автор заключает: «...не только простить за натяжки, а еще и благодарить должны мы певцов наших; и чем туже были их натяжки, тем больше благодарить; ибо тем обнаженнее из-под покрова речи, тем явнее нам воочию выдалась вся тайна великого закона; стихотворная краеугольность смыслового ударения»².

Тем не менее очевидно, что в плане реконструкции и с к о н н ы х очертаний динамического строя древнерусского языка материал Голохвастова следует признать односторонним, а его формулировки чересчур категорическими.

Далее мы должны принять во внимание, что Голохвастов стремился, как и другие стопослагатели (см. ч. I, гл. I), ввести русскую народную ритмику в рамки неумолимой схемы. «Я доказываю, — писал он, — что у разных певцов и в разных былинах смысловые ударения приходятся (в 13-сложной былинной схеме) на слоги 3-й, 7-й и 11-й»³. Таким образом, автор устанавливает ч е т ы р е х с л о ж н у ю периодичность былинного стиха. Между тем динамическая норма былинной речи, декларированная Голохвастовым, имеет в виду п я т и с л о ж н о е слогуударное сочетание. Если бы обязательность этого последнего была такой, как это рисует Голохвастов, то результатом явилась бы, конечно, не четырехсложная, а пятисложная ритмическая тенденция былинного стиха.

Дело заключается в том, что норма динамики, описанная Голохвастовым, неравноценна как минимум и максимум слогового состава. В качестве п р е д е л а пятисложность сочетания действительно имеет почти обязательную силу и преступается чрезвычайно редко.

Обычно сочетания, превышающие пять слогов, распадаются, как это и указано Голохвастовым, на акцентно обособленные группы. В отдельных случаях такой распад совершается буквально у нас на глазах:

Вы съездите-тко в Каменнѹ Орду,

В каменнѹю-то Орду в большу землю (Гильф., I, 64).

Отравляй-но ты меня да во большѹ землю,

Во большѹю ту землѹ да в Каменну Орду (Гильф., I, 65).

Уж натягал ён лук калену стрелу,

Каленѹ стрѣлочку розстрельчату (Гильф., III, 86).

¹ Указ. соч., стр. 64.

² Там же, стр. 78.

³ Там же, стр. 59.

Однако пятисложное сочетание как минимум слогового состава далеко не обладает такой императивностью, и нарочитое по нашим понятиям подтягивание до пятислоговой нормы («из белых рук», «со резвых ног» и т. п.) не только не обязательно, но даже встречается не так уж часто. Вследствие этого не полные с точки зрения пятисложной тенденции сочетания составляют чуть ли не преобладающую массу слоговых группировок народной речи, и этим и объясняется, что в былинах имеют место четырехсложные, а не пятисложные ритмы.

Кстати, здесь надо оговорить одну широко распространенную категорию, упущенную Голохвастовым: если неполное сочетание допускает по своей динамической структуре в равной мере и проклизу и энклизу (например, «чисто поле», «синё море», «резвы ноги», «конём топчет» и др. — возможно «чисто поле», но и «чисто поле», «синё море», но и «синё море» и т. д.), то в старинном языке обычно отдается предпочтение энклизе («чисто поле», «синё море», «резвы ноги», «конём топчет»). Вообще пристрастие к энклизе в народной речи настолько велико, что именно к энклитическим сочетаниям преимущественно относятся случаи превышения пятислоговой нормы («из Новá города», «стар матёр человек»). Возможно, преобладание энклизы объясняется тем, что она формирует клаузулу (окончание) сочетания, тогда как проклиза образует его зачин (начало). В народном, да и древнерусском языках, избилующих анапестическими зачинами и дактилическими клаузулами, последние являются особенно излюбленными. Обилие дактилических клаузул, в частности, отмечалось в складе летописного повествования, а как рефлкторное явление — даже в языке историографических сочинений Карамзина¹.

Неполнота энклитико-проклитического сочетания может осуществляться в различных формах: недостача одного слога в предударной или послеударной его части, недостача двух неударяемых слогов подряд, вследствие чего сочетание становится как бы половинным и приобретает контуры отмеченных выше в качестве характерных для народной речи «анапестического» зачина или «дактилического» окончания. Если сопоставить это с разнообразием морфологических категорий и синтаксических связей, лежащих в основе сочетаний, то богатство возможностей динамической структуры народного языка станет вполне очевидным. Надо полагать, что именно в таком виде только и могла существовать динамическая гармония в качестве общей нормы древнерусского языка опре-

¹ Ср.: С. Шевре в. Взгляд на современную русскую литературу. «Москвитянин», М., 1842, ч. II, № 3, стр. 160—162.

деленного периода. Тот объем, который ей приписывается Голохвастовым, оказался бы слишком стеснительным для живой разговорной речи.

И в основе русской народной ритмики лежит также не исключительно пятислоговое сочетание с ударением посередине, а вся совокупность его вариаций, описанная выше. Это и явилось источником того огромного ритмического разнообразия, которое воплощено в произведениях народного эпоса и лирики и которое никак не могло бы вытекать из единственной слогуударной схемы.

В связи с приведенными соображениями легко может возникнуть ряд принципиальных сомнений. Если «сфера влияния» основной формы динамической гармонии не охватывает большинства явлений древнерусского языка и, таким образом, оказывается довольно ограниченной, то не составляет ли самая «гармония» теоретическую фикцию, лишенную подлинной реальности? Полезно ли вводить в научный обиход это новое понятие, очевидно неприменимое к большинству современных языков?

Реальность требований динамической гармонии удостоверяется энклитико-проклитическими сочетаниями народного и древнерусского языка. Л о г и ч е с к и е основания для объединения, а тем более для смещения ударений в этих сочетаниях нередко полностью отсутствуют. Ф о р м ы энклизы и проклизы определяются е д и н с т в е н н о требованиями динамической гармонии, которая регулирует в них распределение слогового состава и объединяющих акцентов. В менее отчетливом виде влияние динамической гармонии можно проследить и в слогуударных типах ряда самостоятельных морфологических категорий народного и древнерусского языка. Далее необходимо отметить, что требования динамической гармонии знакомы и языком нашей современности. Сплошь и рядом мы ощущаем какую-то неловкость, «неудачность» фразы, повидимому, именно в плане распределения динамических элементов речи, так как ее непосредственный л о г и ч е с к и й смысл нас полностью удовлетворяет. Обычно это выражается в виде неясного ощущения, что в фразе чего-то недостает или есть что-то лишнее. Стоит прибавить или выбросить какое-то незначащее слово, и фраза приобретает желательное звучание. Особенно это заметно на клаузулах, т. е. словах, замыкающих предложение. Так, например, сила утверждения, заключающаяся в высказывании, может несколько варьироваться в зависимости от применения того или иного типа клаузул: мужская клаузула звучит более резко и энергично, чем женская и т. п. Субъективизм, несомненно присущий таким и еще более примитивным частным расшифровкам выразительной значимости речевой

динамики, все же не устраняет самого факта подобной значимости вообще. Для говорящего и для слушающего не безразлична динамическая структура речи, и многие писатели-прозаики учитывают это в своей творческой работе, даже гипертрофируя в отдельных случаях свое внимание к динамическим качествам речи.

«Представьте, — восклицает Готье, — на днях Флобер сказал: «Конечно, мне осталось написать еще десяток страниц, но окончания фраз у меня уже готовы». Итак, ему уже слышится музыкальное окончание ненаписанных еще фраз! Смешно, не правда ли? Я думаю, что фраза главным образом должна иметь внешний ритм. Например, фраза очень широкая в начале, не должна заканчиваться слишком кратко, слишком вдруг, если только в этом не заключается особенного эффекта»¹.

Однако, если в словах Флобера можно усмотреть образчик гипертрофированной чуткости к динамике речи, то соображения Готье гораздо ближе к широко распространенным взглядам писателей по этому предмету. В письме Чехова к В. М. Соболевскому от 20 ноября 1897 г. содержится аналогичное, хотя, к сожалению, гораздо менее конкретное замечание:

«Корректуру я читаю не для того, чтобы исправлять внешность рассказа; обыкновенно в ней я заканчиваю рассказ и исправляю его, так сказать, с музыкальной стороны»².

Однако, разумеется, все эти явления в современном языке существенно отличаются от древнерусского языка, который нас в данном случае интересует. Прежде всего чувство динамической гармонии, иллюстрированное высказываниями Флобера, Готье, а вероятно и Чехова, касается, очевидно, крупных синтаксических построений, тогда как законы динамики древнерусского языка определяют более дробные речевые единицы, а в отдельных случаях относятся даже к области морфологии. Такое противоположение, по существу, конечно, правильное, все же требует и некоторых ограничений. Синтаксис и логические соотношения в древнерусском языке резко отличаются от современного. По сравнению с этим последним древнерусский язык выделяется простотой синтаксической структуры, относительной краткостью фразы и значительно большей элементарностью логических связей. Наиболее тяжкая из ошибок Востокова заключалась в том, что он не задумался перенести логико-синтаксические особенности современного русского языка на древнерусский. Если бы древний народный стих и

¹ «Дневник братьев Гонкур», изд. журн. «Северный вестник», СПб., 1898, стр. 29.

² Письма А. П. Чехова, под ред. М. П. Чеховой, т. V, М., 1915, стр. 110—111.

определялся счетом «прозодических периодов», то сам по себе «прозодический период» с о в р е м е н н ы й далеко не то же, что д р е в н и й. Соотношения между грамматическим (словесным) и логическим (групповым) ударением древнерусского языка (даже если логическое ударение в нем и существовало) неизбежно должны были быть иными, чем в современном языке. Логическое ударение приобретает способность подавлять словесные ударения лишь в результате сложности и разветвленности синтаксического строя речи. Между тем в древнерусском языке синтаксис беднее, а его пропорции, если можно так выразиться, миниатюрнее.

Но если мы будем рассматривать древнерусский язык под углом зрения современного, то окажется, что даже г р а н и ц ы морфологии и синтаксиса у них не полностью совпадают. То, что с нашей теперешней точки зрения является с л о в о - о б р а з о в а н и е м, нередко оказывается в древнерусском языке с л о в о с о ч е т а н и е м. Точно так же и современная пунктуация в ряде случаев искажает характер связей, существовавших в древнем синтаксисе. Так, в следующих примерах, вместо разделительного знака (запятой), необходим соединительный (черточка):

Собрались *попы, отцы* духовные (Онч., 105).

Стоят караулы *денны, ноцны* (Кирша, 36).

(«денны-ноцны» означает «круглосуточные»).

А и мать-то стала его *журишь, бранишь* (Кирша, 52).

Уж чем хочешь меня *дарить, жаловать?* (Соб., I, 50).

Наши наблюдения над характером энклизы и проклизы в древнерусском языке позволяют наметить происхождение одной из весьма своеобразных и древних форм народной речи. Еще в начале XIX в., даже до опубликования «Опыта о русском стихосложении» Востокова, внимание исследователей народно-песенного языка было привлечено употреблением в нем кратких (нечленных) форм прилагательных. «Великую в составлении стихов свободу, — писал А. Шишков, — делало сокращение прилагательных имен: Брал девицу за белы руки (вместо белые); садился на добра коня (вместо добраго); завыли рога у туга лука (вместо тугаго); мать сыра земля (вместо сырая); чужа дальня сторона (вместо чужая дальняя)»¹.

Толкование «сокращения прилагательных» в качестве средства, предоставляющего народному певцу «великую в составлении стихов свободу», весьма характерно именно для того времени, когда были написаны цитированные выше строки.

¹ А. Ш и ш к о в. Разговоры о словесности. СПб., 1811, стр. 92.

«Усечение» прилагательных являлось одной из любимых стихотворных «вольностей» в русской поэзии XVIII в.¹:

Не писав *летящи* дни века проводити (Кантемир).
Уж по хребтам *холмисты* горы (Тредиаковский).
Гласить *велики* имена (Ломоносов).
Быстры песни соплетая (Сумароков).
Там в *чорну* тучу дым густится (В. Петров).
Движенья *древних* сил, труды, *кроваву* брань (Херасков).
Где вечно ты без бед проводишь *слажки* дни (Богданович).
Иль в купе все *светящи* миры (Державин).
Российско воинство спешит (Капнист).
Веселы клики вознеслись (Николев).
В *бездонну* вечность все валится (Радищев).

Однако, как ни сходны на первый взгляд краткие формы прилагательных народного языка с усечением прилагательных у русских поэтов XVIII в., между ними в сущности очень мало общего. Тот же Шишков заметил, что в народной песне сокращение прилагательных связано с каким-то перераспределением акцентов:

«Сли сокращенные имена ударялись, смотря по роду стихов, иногда на последнем слоге: *за белы руки, на добра коня, у туга лука, сыра земля, чужа сторона*; иногда же на первом:

Насыпали чашу чиста сѣребра
А другую чашу красна золота.

Здесь уже не произносилось анапесто-ямбически: *чиста сѣребра*, но дактило-хореически: *чѣста сѣребра*. Таковые ударения много способствовали к отличению стихотворного языка от прозы. Впрочем старинные наши стихотворцы простирали вольность словоударения гораздо далее, нежели мы, и в этом едва ли они не правы².

Но различие «литературных» усеченных прилагательных по сравнению с народными заключается прежде всего в том, что они в п о л н е с а м о с т о я т е л ь н ы. Уже в приведенных выше примерах эта самостоятельность удостоверена стихотворным размером, который выявляет наличие полновесных ударений одновременно и на усеченном прилагательном и на существительном, к которому оно относится в качестве опре-

¹ Ряд интересных наблюдений относительно усечения прилагательных и причастий в литературном языке XVIII и начала XIX в. см. в статье Г. Винокура «Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина», в сб.: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 508—515.

² А. Ш и ш к о в. Указ. соч., стр. 92.

деления. Так происходит и в тех случаях, когда при существительном использован эпитет, соответствующий народной традиции:

И белое лицо и вскрыта *бела грудь*. (Богданович).

Сплошь и рядом способность обособления литературного усеченного прилагательного реализуется на практике. Прилагательное оказывается отделенным от существительного каким-либо посторонним словом, а в отдельных случаях они попадают даже в разные стихи:

Но *огненны* сии *лампады* (Державин).
Во время *пышна* к храму *хода* (Капнист).
Но я, как *пчелка* над землю,
С трудом с цветов *сосуща* мед (Капнист).

В последнем примере, кроме весьма значительного разобщения усеченного прилагательного (в данном случае отглагольного, т. е. причастия) и существительного, к которому оно относится, имеется еще и *и н в е р с и я*. Инверсированный порядок слов исчерпывающим образом удостоверяет самостоятельность усеченных прилагательных в литературе XVIII в., так как инверсия возможна только при условии акцентной обособленности:

Ведут к ней нетрудные в наш век *пути многи* (Кантемир).
Весна *тьму зимню* облистала (Тредиаковский).
Се хочет *Лира восхищенна* (Ломоносов).
Господь отверг *судьбу несчастну*
И рек ко *ангелу прекрасну* (Сумароков).
Чудовища всеродны ада (В. Петров).
Пою от варваров *Россию свободженну* (Херасков).
Другой сулил *напасти скоры* (Богданович).
Лучи животворящи льют (Державин).
Кто счастья шумного тревоге
Средину скромну предпочтет (Капнист).
Где волны *мраморны* трепещут (Николев).
Там *жертва лжсива* не курится (Радищев).

Совершенно иное мы видим в нашей народной поэзии. Народные краткие прилагательные, как правило, не инверсируются. Происходит это потому, что они несамостоятельны в акцентном отношении и встречаются только в энклитико-проклитических сочетаниях. Это как будто бы подметил еще Ап. Григорьев. Комментируя искажения Сахаровым народных песен, он приводит стихи:

Ах ты ноченька,
Ночка темная,
Ты молодушка
Ты молоденька
Ты головушка,
Ты победненька

и отмечает в примечании, что «усечения «победненька» и «молоденька» не встречаются, особенно самостоятельно, без существительного, в русских песнях»¹.

Наоборот, для полных (членных) форм прилагательных народной речи инверсия представляет один из излюбленных способов словосочетания:

Отвезли Козарина в цисто полё
Да во то *раздольицо широкоё*.
Дали Козарину *коня белого*,
Дали Козарину *ружьё востроё*,
Дали Козарину *пулю быструю*,
Дали Козарину *саблю вострую* (Григ., I, 207).
От чего зачалось *сонцо красноё*?...
От чего же зачались *звезды частые*?
От чего же зачались *ветры буйные*? (Григ., III, 124).

Таким образом, для кратких прилагательных характерным является прямой порядок слов, а для полных, наряду с прямым, также (и даже преимущественно) — обращенный, как это имеет место в следующих примерах:

Вынимал он из кинжалища булатен нож,
Залупал у ей-то *груди белые*,
Захотел-то спороть *белы груди* (Марк., 399).
Не седлал он *коня доброго*,
А заскочил прямо на *добра коня* (Онч., 81).
Он пошел в *ложню тёплую*,
Он ложился во *теплу ложню* (Онч., 364).

В порядке исключения из правила следует отметить, что немногочисленные образцы инверсии кратких прилагательных, встречающиеся в языке былин, отличаются громоздкостью слогового состава, которая и при прямом порядке слов надежно гарантировала бы обособленность их ударения:

А бежит тут во полаты *белокаменны* (Гильф., I, 57).
Да велел же взять гусельшка *яровчаты* (Гильф., I, 59).
Твоя-то была сваечка *серебряна* (Гильф., I, 102).
Да й надел-то ведь он платье *скоморовчато* (Гильф., II, 93).
Натягала она тетивочку *шелкбвеньку* (Гильф., II, 112).

¹ Собр. соч. Ап. Г р и г о р ь е в а, под ред. В.Ф. Саводника, вып. 14, М., 1915, стр. 11—12.

Энклитико-проклитический характер, т. е. акцентная несамостоятельность кратких форм прилагательных народного языка, вполне очевидна из многочисленных примеров, приведенных во II главе настоящего раздела. В современной нам разговорной речи краткие прилагательные с определительной функцией можно считать полностью утраченными, за исключением разве нескольких образцов, которые, в силу своей исключительности, представляют особый интерес. Полностью сохранилась энклиза при кратком прилагательном, кажется, только в поговорке «лиха́ беда — нача́ло», которая уже упоминалась выше. Однако это — н а р о д н а я поговорка, и, конечно, именно народно-речевая традиция способствовала хорошей сохранности этой формы в нашем обиходе. Иначе обстоит с выражениями «среди бе́ла дня», «по бе́лу све́ту». Здесь прилагательные еще не приняли полную форму (может быть, потому, что «белого» порождало бы чересчур конкретные цветовые представления), однако энклиза, несомненно некогда существовавшая, полностью утрачена: мы произносим «бе́ла дня́», «бе́лу све́ту» с двумя вполне самостоятельными ударениями. Столь же противоречива краткая форма прилагательного, при ее акцентной обособленности, в широко распространенном выражении «на бо́су но́гу». С точки зрения современных языковых норм следовало бы говорить «на бо́сую но́гу», а сочетание «на босу ногу» может быть оправдано только энклитической акцентовкой, которая и запечатлена в дактилической клаузуле следующих примеров, взятых из былин:

Она чеботы обула да на бо́су ногу (Гильф., II, 504).

Он надёрнул сапожки да на бо́су ногу (Опч., 20).

В свете приведенных выше соображений относительно динамической структуры народно-песенного, а повидимому, и вообще древнерусского языка могут быть выяснены некоторые до сих пор загадочные вопросы народной акцентологии.

Во второй части настоящего труда уже отмечались своеобразные акцентные искажения народных песен новой формации, являющиеся результатом образования особой «миграционной» песенной техники. При перенесении песенных текстов с одного напева на другой согласование текста с напевом осуществлялось нередко за счет нарушения естественной постановки ударения, вследствие чего появляются акцентные уродливости вроде «груша́ю», «перина́ю». Длительная практика подобных легчайших и примитивнейших согласований привела к узакониванию акцентных искажений, к включению их в неписанный кодекс народной поэтики. Новые песни, особенно те, которые принаравливались к старым напевам, уже с момента

своего возникновения широко пользовались вольностями в постановке ударений, небрежность акцентных согласований текста с напевом все возрастала и в отдельных случаях превращалась в самоцель. Народные певцы все более присваивали себе право распоряжаться ударением по своему произволу.

Все эти явления, уже анализированные нами выше, не имеют, однако, ничего общего с двойственными формами акцентировки народного языка (так называемыми «акцентными дублетами»), которые частично восходят к глубокой древности и имеют лингвистические основания. К их рассмотрению мы теперь и обратимся.

В народно-песенной речи смещения акцентов при образовании энклитико-проклитического сочетания бывают двух типов. К первому из них относится такое сочетание, при котором более короткое слово (не свыше двух слогов) теряет свое ударение, а в более длинном ударение перемещается с таким расчетом, чтобы занять, в соответствии с требованиями динамической гармонии, средний (третий от начала и конца) слог сочетания. Так, например, слово «девица» само по себе имеет ударение на втором слоге, но в сочетании с традиционным эпитетом «красная» ударение переносится в нем на первый слог, а прилагательное «красная», чтобы отбросить лишний слог, принимает краткую форму. Получается: «красна дѣвица». Слово «молодец» нормально несет ударение на последнем слоге. Но опять-таки в сочетании с традиционным эпитетом «добрый» слово «молодец» изменяет акцентовку и получается: «добрый мблodeц».

Что процесс образования двойственной постановки ударения был именно таким, можно удостовериться, например, на сочетании с не п о с т о я н н ы м эпитетом слова «девчонка», аналогичного слову «девица» в слоговом и акцентном отношении. В былине «Смерть Чурилы» из собрания Гильфердинга (т. I, стр. 104—108) слово «девчонка», «девчоночка» употребляется с обычным ударением — на втором слоге:

Хоть бы чорна девчонка челядинка (стр. 106).

Говорил же девчбночку чорному:

Уж ты чорна девчонка чиганочка! (там же).

Обсврнула девчоночка чѣрная (там же).

А нунечу, девчонка, показывай (стр. 107) и др.

Однако в конце былины сочетание этого слова с кратким прилагательным «черна» приобретает структуру проклитики, и слово «девчонка» подвергается переакцентовке:

Черна дѣвчонка челядинка (стр. 108).

Несколькими стихами далее то же слово встречается уже без эпитета, но с новым ударением, ведущим свое начало от сочетания с эпитетом:

Отсек же дѣвчонки буйну голову (стр. 108).

Равным образом и первоисточник акцентовки «мблodeц», как уже отмечено выше, заключается в проклизе постоянного эпитета:

На дородняго да добра молодца (Гильф., III, 80).

Выходил удалой доброй молодец (Гильф., III, 117).

Как ставал Добрыня добрый молодец (Гильф., III, 124).

Отсюда и самостоятельно, без эпитета:

Да ты мблodeц Добрынюшка Микитьевич (Гильф., III, 139).

Кожаны-ты на мблodeцах посиные,

Кафтаны-ты на мблodeцах голуб скурлат (Гильф., III, 214).

Однако, при распаде сочетания не исключено возвращение к «естественной» постановке ударения:

Да удалый ты дородний добрый молодец!

Да я радá мблodeцá бы ты спородити (Гильф., III, 152).

Тем более возможна такая акцентовка вне инерции, заданной проклизой:

Пятьдесят мблodeцѡв со единым,

Все мблodeц мблodeцá лучше (Гильф., III, 52).

В энклитико-проклитическом сочетании с другим расположением элементов перемещение акцентного стержня может оказаться мотивированным связями иного порядка, например синонимизацией:

И поеду мблodeць-парень во чисто полѣ (Григ., III, 314).

Все же подобные случаи — особенно в былинне, наиболее «традиционном» из народно-поэтических жанров — весьма редки. Это объясняется исключительной прочностью сочетания «добрый мблodeц», воздействующего на акцентные навыки сказителя.

Таков один из путей образования параллельных основным акцентных форм народно-песенного языка. Вообще следует учитывать, что традиционность, постоянство сочетания играет в процессе образования акцентных дублетов весьма важную роль. Частое повторение делало параллельную акцентовку

привычной, обиходной, узаконивало ее в языковой практике. Когда позднее, с изменением фонетической структуры народно-песенной речи, энклитико-проклитические сочетания подверглись разложению и распаду, двойственность постановки ударения была уже настолько крепко усвоена долговременным употреблением, что параллельные акцентные формы могли еще самостоятельно храниться в народной памяти. Этому, конечно, немало способствовал консерватизм народно-песенных форм и устойчивость народной поэтики. Так, например, акцентовка «дэвица» и «мболодец» в настоящее время является специфически песенной. Это вызвано хорошей сохранностью в народно-поэтическом творчестве сочетаний «красна дэвица», «добрый мболодец», которые и лежат в основе такой постановки ударений. Но обиходная крестьянская речь нашего времени уже не пользуется этими акцентными формами, придерживаясь обычных: «девица», «молодец». В этом случае мы видим расслоение поэтического и разговорного народного языка, соответствующих различным хронологическим этапам.

Разумеется, мы теперь далеко не всегда можем восстановить то постоянное, традиционное сочетание, которое явилось первоисточником акцентного дублета. Так, дублетная акцентовка «сэребро» (вместо «серебрó») могла возникнуть в сочетании с постоянным эпитетом «чистый», который принимает краткую форму и становится проклитическим: «чисто сэребро». Для ее закрепления немаловажную роль должна была сыграть инерция аналогичных сочетаний «красна зóлота», «скатна жэмчуга», которые в народно-поэтическом контексте обычно сопутствуют сочетанию «чиста сэребра»:

Вісят бочечки *красна золота*,
Вісят бочечки *чиста серебра*,
Вісят бочечки *скáтна жемчуга* (Гильф., II, 501).
Подавал он чашу *красна золота*
А солнышку Владимиру *стольне-киевскому*,
А другую подавал он *чиста серебра*
Только душечки княгини он *Опракси*,
А третью подавал он *скатна жемчуга*
Молодой Забавы *Путятичной* (Гильф., III, 18—19).

Но возможно, что слово «серебро» с ударением на первом слоге ведет свое происхождение от сочетания «злата-сэребра»:

Много он дарил да *злата-серебра* (Гильф., II, 472).
Ты бери-ко-сь от меня да *злата серебра* (Гильф., II, 612).

Это сочетание употреблялось в древности как описательное обозначение богатства (или, может быть, даже собственно

денег), за отсутствием в языке соответствующего отвлеченного понятия. Можно предполагать, что многие энклитико-проклитические сочетания, которые имеют для нас характер «украшающей» синонимии, являлись описательными эквивалентами таких отвлеченных понятий в то время, когда язык ими еще не обладал. Например:

Отца-матушки дома не случилось (Онч., 79)
(вместо: *родителей*).

Все *чаи-мёды* да все исприпиты (Григ., I, 122)
(вместо: *напитки*).

Все *узды-седла* все испрываши (Григ., I, 122)
(вместо: *сбруя*).

Хлеба-соли у нас да поотведати (Григ., 111, 112)
(вместо: *пищи*)¹.

Вообще очень вероятно, что в эпоху, когда требования динамической гармонии выступали как активный фактор древнерусского языка, энклитико-проклитические сочетания по большей части не были постоянными, а допускали свободное варьирование. Привычные, постоянные сочетания оказались просто более живучими и потому сохранились до нашего времени. Но и в тех случаях, когда традиционное сочетание безвозвратно утеряно и не поддается восстановлению, мы можем угадывать в образовании двойственных акцентных форм процесс, описанный выше.

Вторым источником образования народно-песенных акцентных дублетов является присущая вообще русскому языку склонность искать для многосложных слов акцентной опоры на крайнем (начальном или конечном) слоге слова, максимально удаленном от ударения. Например, начальные слоги слова — на три неударяемых: *необходимость, приобрести, головоломка, великолéпный*; на четыре неударяемых: *университёт, велосипедист, широковепáтельный, административный*; на пять неударяемых: *неудобоваримый, водонепроницаемый, переадресовать*. Конечные слоги слова — на три неударяемых: *кающийся, избранному, сладостным, следующим*; на четыре неударяемых: *съехавшиеся, вблóщенному, вбписанным, спрашивающий*; на пять неударяемых: *двигающиеся, вимороченному, требовательнейший*.

¹ Относительно таких описательных («паратактических») обозначений имеется интересный материал в диссертации О. А. Оссоветского «Словообразование имен существительных в русской народной лирической песне».

Впервые это явление было отмечено Ф. Е. Коршем в его труде «О русском народном стихосложении»¹. Однако к беглым замечаниям Ф. Е. Корша необходимо присоединить несколько важных уточнений:

1. Чем больше число неударяемых слогов, отделяющих крайний (начальный или конечный) слог от ударяемого, тем необходимее и сильнее на этом крайнем слоге дополнительное ударение.

2. Ощутимость дополнительного ударения варьируется в зависимости от темпа речи. В быстром темпе оно наименее нужно и нередко вовсе не ощущается нами. Именно потому, что многосложные окончания слов произносятся нами несколько убыстренно, скороговоркой, дополнительное ударение в окончании слова, как видно из приведенных примеров, менее заметно, чем в его начале. Чем медленнее темп речи, тем заметнее становится дополнительное ударение, и без него невозможно произнести слово, избыточное неударяемыми слогами. При очень медленном темпе «сфера действия» дополнительного ударения имеет тенденцию к расширению: оно может сделаться вполне реальным даже на расстоянии всего двух слогов от ударяемого.

3. Все сказанное о дополнительном ударении относится и к энклитико-проклитическим сочетаниям, для которых в динамическом отношении характерно объединение под одним ударением, в результате чего они сливаются в одно фонетическое слово.

Иллюстрируя изложенные выше положения примерами, почерпнутыми из современного русского языка, мы никак не предполагаем отождествлять этот последний с древнерусским или народно-песенным языком. Такое механическое перенесение признаков из одной эпохи в другую было бы в данном случае не менее ошибочным, чем это оказалось в концепции Востокова. Несомненно, что условия для дополнительного ударения в древнерусском языке разнятся (и, может быть, весьма значительно) от современного языка. Но если мы попытаемся оценить это различие, то преимущества останутся явно на стороне фонетической структуры древнего языка, и, избирая современные примеры, мы оперировали материалом не только более доступным для читателя, но и наименее благоприятным для себя. Прежде всего, как уже было показано в предыдущих главах настоящего раздела, фонетическое слово русского языка в древности было более многосложным, чем сейчас, и потому дополнительное ударение в нем оказывалось

¹ См. по переизданию в Сб. Отдел. рус. яз. и слов. Акад. Наук. т. LXVII. № 8, СПб., 1901, прим. 6 и 22 на стр. 5 и 23.

более необходимым. Темн речи в современном нашем языке (как, повидимому, и в других новейших языках) едва ли не испытал значительного ускорения по сравнению с его древнейшими формами. Об этом свидетельствуют, в частности, все нарастающие явления качественной и количественной редукции. Таким образом, дополнительные ударения в древности должны были обладать едва ли не большей значимостью, чем в настоящее время. Акцентные «обертоны» современного языка были некогда гораздо более осязаемыми.

Итак, второй разряд необычной акцентовки народно-песенного языка возникает на основе дополнительного ударения в энклитико-проклитических сочетаниях. Если мы припомним стих из собрания Гильфердинга:

А от мѣньшого ему князю отвѣта нет,

относительно которого возникла акцентологическая полемика между Истоминным и Голохвастовым (см. ч. I, гл. I), то окажется, что среднее ударение стиха, не указанное собирателем, приходится на слово «ему», а ударение на слове «князю», отмеченное Гильфердингом в качестве необычного, является дополнительным, вызванным энклизой. Нормальная энклиза двухсложного слова имеет место в том случае, если ударение в нем стоит на первом слоге («князю»). Столкнувшись с предшествующим сильным ударением («ему»), энклитика не только теряет свое первоначальное ударение, но приобретает новое, максимально удаленное от главного ударения энклитико-проклитического сочетания, т. е. на последнем слоге («князю»). Совершенно аналогичный случай мы встречаем в Псковской первой летописи:

«Того же лета Псковичи сдѣлаша стѣну *возлѣ Пскову...*» (ПСРЛ, IV, 196).

Главное ударение ложится на предлог «возлѣ» (ср. выше, гл. III), а слово «Пскову» как энклитика теряет свое ударение на первом слоге и приобретает новое, дополнительное, на втором: «возлѣ Пскову».

Цитированное нами в связи со спором между Истоминным и Голохвастовым замечание Ф. Е. Корша об энклизе содержит подобные же примеры: «рѣд племѣ», «ретивѣ сердце», «белѣ руки», «резвѣ ноги», «крутѣ горѣ», «золѣ перстѣнь», «в долину саблѣ». Ударения: «сердце», «руки», «ноги», «горѣ», «перстѣнь», «саблѣ» возможны только в энклитическом сочетании, а самостоятельно представляли бы акцентологическую погрешность. Только слово «племѣ» с ударением на последнем слоге могло бы найти оправдание в некоторых местных говорах.

Формы акцентовки, выписанные Р. Ф. Брандтом из стиха о Голубиной книге («шириши книга», «свята духа», «потому

перкавь»), являются, как он сам выразился, «крайне дикими» только вне энклизы, но самостоятельно они и не существуют, так как возникли в качестве дополнительного ударения энклитико-проклитических сочетаний, а при распаде сочетания, не обладающего традиционностью, обычно исчезает и дополнительное ударение. Иначе обстоит дело с *постоянными* сочетаниями: при их распаде дополнительное ударение может сохраниться. В качестве образца сохранившегося в песенном языке акцентного дублета, основанного на дополнительном ударении, можно привести слово «соко́л», с ударением на последнем слоге, которое восходит, вероятно, к энклитико-проклитическому сочетанию «мла́д ясе́н соко́л». Таково же, конечно, происхождение необычной акцентовки «ро́днѣй», которая порождена популярными в народе сочетаниями «ро́днѣй ба́тjушка», «ро́дна ма́тушка».

О разнообразии «нестандартных» словесных комбинаций, при которых возникает дополнительное ударение, можно судить по следующим примерам (в интересах наглядности заменим для дополнительного ударения любое обозначение акцента, принадлежащее собирателю, знаком *второстепенного* ударения, а основное ударение помечаем даже и в том случае, если оно в качестве обычного осталось не отмеченным *этиографом*):

- Нету у Добрыни *ко́ня добро́го*,
 Нету у Добрыни *ко́ня во́стро́го* (Гильф., I, 39).
 Говорила тут родитель *ему́ ма́тушка* (Гильф., I, 43).
Через ту́ стену́ поехал городовую (Гильф., I, 44).
 И не троне вас *змея́ боле́* проклятая (Гильф., I, 47).
 А стретает тут родитель *его́ ма́тушка* (Гильф., I, 52).
 А когда ты сожидаться в *свю́ сто́рону* (Гильф., I, 54).
Идди за́ князя хоть за боярина (Гильф., I, 54).
 Отмыкала *она́ по́греба* глубокии (Гильф., I, 59).
 Принесу я ти *живу́ воду́* в два-то дня (Гильф., I, 375).
 Скрозь *его́ раны́* да скрозь кровавыи (Гильф., III, 119).
 Приходили-то черне́ны *больши́ кара́бли* (Марк., 45).
 Принеси-ко ты *ище́ пива́ дру́гу́ цяшу́* (Марк., 207).
 Не видали вы *ста́ра́ мужа́* Терентьища? (Григ., I, 173).
 Большой-от тотарин *утеша́л девку́* (Григ., I, 240).
 Колябель-та весит, и *младёнь плаце́т* (Григ., I, 373).
 Первой нош *проти́в серы́ца́*,
 Как другой нош *проти́в горла́* (Григ., I, 514).
 А Дунаюшко стал звать *во чесны́ гости́* (Аст., I, 134).
 Да увидела Добрыню *со туги́м ляди́м* (Аст., I, 213).
 Говорит тут Добрыня *тако́во́ слово́* (Аст., I, 214).
 А взмолилася старой дак да *господу́ бо́гу́* (Аст., I, 483).

Дополнительное ударение в пределах того же слова, на которое падает и главное ударение:

- А и стал он по силушке *побэзживатй*,
А и стал-то он силушки *порубливатй* (Гильф., I, 168).
А не внучатам ни *пранучатам* (Гильф., I, 168).
Отец ёго, мать, не *возлюбилй* (Марк., 110).
С Темрюком *поотвѣдатй* (Григ., I, 431).

Правильность формулированных выше наблюдений относительно причин возникновения дополнительных ударений убедительно иллюстрируется образцами изменения структуры энклитико-проклитического сочетания в стихах, непосредственно следующих друг за другом:¹

- Ты хлыщи бурка да нушь *промеж уши*,
Ты *промеж ушй* хлыщи да ты *промеж ноги*,
• Ты *промеж ногй* да *прѣмеж заднии* (Гильф., I, 44).

В этом примере слово «промеж» четыре раза выступает в качестве носителя главного ударения, при котором возникают дополнительные ударения «ушй», «ногй». Однако при своем пятом появлении слово «промеж» несет только дополнительное ударение при главном «заднии», и это ударение оказывается перемещенным на первый — крайний слог сочетания: «прѣмеж».

- Вам же нушь пойти же *надо в сторону*,
Мне-ка-ва *пойтй надд* же в другую (Гильф., I, 85).

В первом стихе слово «надо» имеет дополнительное ударение при главном на слове «сторону». В качестве обычных, эти ударения не помечены собирателем. Во втором стихе главное ударение ложится на слово «пойтй», а слово «надо» приобретает новое — дополнительное ударение на втором слоге: «надд».

- Ты уйми-тко *Соловьѧ свистать* разбойника,
Ты уйми-тко *свйстать свйстом* соловьиным (Гильф., III, 86)

Здесь главное ударение несут слова «Соловьѧ» и «свйстом». Но дополнительные ударения на слове «свистать» варьируются в зависимости от его положения в сочетании: в первом стихе после главного ударения (энклиза), а во втором — перед главным ударением (проклиза).


Все сказанное выше о дополнительных ударениях сохраняет силу для народно-песенных жанров, связанных с медленным темпом исполнения. Если мы припомним тягучую медлительность былинного речитатива, то реальность

дополнительного ударения в языке былинны станет для нас неоспоримой. Особенно благоприятную почву для дополнительного ударения представляют клаузулы (окончания) былинного стиха, которые произносятся сказителем особо замедленно. Ф. Е. Корш в своих схемах неизменно отмечал это замедление знаком долготы (—). В условиях такой замедленности дополнительное ударение клаузул приобретает наибольшую осязательность. Однако мотивировка его заключается, конечно, не в распределении внутритактовых акцентов четырехчетвертного музыкального такта, которым по недоразумению руководствовался академик Корш, а в том явлении народно-поэтической энклизы, которое было им правильно замечено, но далеко не полностью оценено.

Учитывая особые акцентные формы, первоисточником которых является дополнительное ударение, мы можем внести еще одно существенное уточнение в наши определения структуры энклитико-проклитических сочетаний. Дело в том, что нормально энклиза или проклиза имеет место в том случае, когда ударения соседних, синтаксически тесно связанных между собой слов *с т а л к и в а ю т с я н а с л о в о р а з д е л е* (например, «конём топчет», «учинил драку», «Илья Муромец», «отца матери»). Энклитико-проклитическое объединение и заключается в том, что одно из столкнувшихся ударений подавляется другим, причем, соответственно требованиям динамической гармонии, более короткое слово обычно подчиняется более длинному в акцентном отношении. Нами выяснено теперь, что слово, утратившее свое ударение, может при благоприятных условиях (многосложность, медленная темп речи) приобрести слабое дополнительное ударение (исторически не мотивированное) на крайнем слоге от середины сочетания. Таким образом, происходит как бы перемещение, а не полная утрата ударения («трёма гбродамà»). Следует теперь задать вопрос: возможно ли энклитико-проклитическое объединение, если ударение одного из слов не примыкает к словоразделу и столкновение ударений отсутствует? Да, возможно. Такие объединения широко представлены в народно-поэтической речи, и это необходимо отметить даже в том случае, если общие соображения заставят нас отнести их в разряд «неправильных». Впрочем, эта категория энклитико-проклитических сочетаний представляется вполне естественной в свете всего сказанного выше. Если принять во внимание дополнительное ударение, то оказывается, что энклиза и проклиза представляют не столько у т р а т у ударения, сколько его ослабление и, главное, п е р е д в и ж к у — на крайний слог от основного. Мудрено ли, что слова, несущие сами по себе ударение на этом крайнем слоге, оказались пригодными для акцентного объ-

единения, при котором им не требуется передвигать ударение, а лишь несколько ослабить его? Так, при энклизе краткие (нечленные) формы прилагательных принимают на себя главное ударение, для чего, соответственно требованиям динамической гармонии, они переносят свое ударение на последний слог («чисто поле», «ретиво сердце»). Однако при проклize на них падает лишь дополнительное ударение, и акцентное объединение обходится без передвижки ударения («чисто сребро», «красно солнышко», «белы камешки»). Практически почти безразлично, переносится ли ударение на первый слог вследствие объединения, или оно там находится независимо от объединения. Во всяком случае такие проклитические сочетания, как «дани выходы», «думу думати», «князи-бояра», «стольне Киев-град», весьма распространены в народно-поэтическом языке. Они, конечно, составляют принципиально особый разряд энклитико-проклитических сочетаний и, вероятно, должны рассматриваться как рефлекторное, а может быть, и несколько позднее явление народного языка.

К изложенным выше соображениям, касающимся генезиса ряда специфических форм народно-песенной акцентологии, необходимо присоединить ряд акцентных диалектизмов недавнего происхождения, которые приносят свою долю путаницы и затруднений для исследователя древнего динамического строя народно-песенной речи. Правда, эта сторона проблемы у нас наиболее обследована: существующие описания и словари местных говоров значительно облегчают ориентировку, позволяя оперировать сравнительным материалом. Тем не менее конкретная исследовательская практика фольклориста-акцентолога остается одной из сложнейших отраслей нашей филологической науки. Все описанные выше явления — и влияние миграции напевов и текстов на постановку песенных ударений, и смещение ударений, вызванное требованиями динамической гармонии, и возникновение дополнительных ударений в энклитико-проклитических сочетаниях — все это представляет не инертные, неподвижные акцентные феномены, а исторические процессы, протекающие в различные эпохи, по-порядку взаимосвязанные, а подчас даже взаимообусловленные. Как и при анализе всякого процесса, здесь необходимо учитывать не только отвлеченно-теоретическую категорию, но и направление, по которому развивается данная акцентная форма, а также наличие на том или ином этапе развития тенденций восхождения или деградации. Такого рода пути дальнейшего развертывания этого отдела нашей фольклористики и имел в виду автор настоящего краткого экскурса в область русской народно-песенной акцентологии.



Г л а в а V

**ОТРАЖЕНИЕ ДИНАМИЧЕСКОГО СТРОЯ НАРОДНОГО
ЯЗЫКА В НАРОДНОМ СТИХОСЛОЖЕНИИ.
ОПЫТ ХРОНОЛОГИЧЕСКОЙ ОРИЕНТИРОВКИ
В РИТМАХ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА.
ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СООТВЕТСТВИЯ
ДРЕВНЕЙШЕЙ НАРОДНОЙ РИТМИКИ —
ПОЭТИЧЕСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ**

Провозглашенный выше тезис о прямой зависимости системы стихосложения от фонетической характеристики того языка, к которому она принадлежит, обычно встречает отрицательную реакцию со стороны теоретиков, понимающих стиховую организацию в нормативном плане. Они предпочли бы думать, что стихосложение есть не столько система фонетической упорядоченности речи, базирующаяся на ее исторически сложившихся национальных признаках, сколько система правил и запретов, источником которых является неограниченная творческая инициатива поэтов и теоретиков. Такой взгляд на стиховую организацию основывается в значительной мере на обмене зрения, впрочем, весьма распространенном и потому располагающем к снисходительности, ибо в нем проявляется обычная человеческая склонность смотреть «большими глазами» не только на то, что пугает, но и на то, что возвеличивает. На самом же деле никакому теоретику не дано власти сочинить такие стиховые правила, которые не содержались бы как потенция в фонетической структуре языка. Из правил и запретов, противоречащих фонетическим возможностям данного языка, возникают лишь мертворожденные системы, бытие которых не идет дальше единичных экспериментов, а местом упокоения являются курсы истории литературы академического масштаба.

Народное стихосложение по самому своему существу избавлено от подобных претензий. Еще Н. Цертелев резонно отмечал, что «предки наши не имели Пиитик и курсов Словесности»¹. Востоков также считал, что природа есть «единственная учительница Русских стихосложению»².

Итак, никакая теоретическая кодификация не предваряла становление системы русской народной метрики. Ее источников нам негде искать, кроме основополагающих признаков фонетического строя народной речи.

Описание динамической структуры народного языка уже было предпринято нами в предыдущих главах. Мы рассмотрели те элементы народно-поэтической речи, которые обуславливают большую многосложность ее слогаударных сочетаний, чем это имеет место в современном нам литературном и разговорном языке. Не следует забывать, что такой обзор уже по самому своему заданию является весьма односторонним. Мы не останавливались на ряде форм и оборотов народно-поэтической речи, хотя бы и характерных для нее, но мало примечательных с точки зрения речевой динамики. Анализированные нами категории народного языка также интерпретировались преимущественно в плане звуковом, непосредственно соприкасающемся с нашей темой. Между тем этот же материал обладает и другими функциями, о которых теперь будет полезно вкратце напомнить, ибо они представляют существенную часть механизма, создающего предпосылки для некоторой семантизации речевого ритма.

Если мы присмотримся к уже описанным в плане динамики элементам народной речи, как, например, двойные глагольные приставки, уменьшительные и увеличительные формы существительных, народные междометия и т. п., то заметим, что сказитель, пользуясь ими, нередко достигает большой художественной впечатляемости. Вот образ князя Владимира, нарисованный при помощи двойных приставок:

Почесён пир да под конецъ идёт.

Как Владимир-от князь по гридни-то похаживат,

А своима-ти русьма кудрями *приростряхиват*,

А белыма-ти ручьками да *прирозмахиват*,

А златыма-ти перстнями *принашшаживат*...

(Сказитель Гаврило Крюков, Марк., 414).

В той же былине король Ляховинский, отказывая Ивану Годиновичу в руке дочери, заискивает перед ним ласкательным

¹ «Сын отечества», СПб., 1818, ч. 49, № XLIV, стр. 250.

² «Опыт о русском стихосложении», соч. А. Востоковым», изд. 2-е, СПб., 1817, стр. 157.

обращением, но характеризует мощь его конкурента увеличительными суффиксами:

Уж ты гой еси, *Иванушко* Годенович!
У мня, право, *Овдотьюшка* просватана,
Просватана Овдотья, запоручена
Как за сильного *царинша* *Вазрамеиша*...
(Марк., 416).

Впрочем, следует отметить, что ласкательные формы имен (Добрынюшка, Алёшенька, Дунаюшка и т. п.) весьма последовательно применяются сказителями клюбным персонажам, т. е. преимущественно к русским богатырям, поскольку национальная проблема являлась центральной в эпоху борьбы за независимое существование русского народа. Напротив, всякий чужак, «татарин» (этот термин, по недоразумению, часто применялся и к врагам, приходившим с Запада) характеризуется при помощи увеличительных суффиксов, повидимому, симболизовавших уродство:

Да садился-де Скурла да за дубовой стол,
Он писал ерлыки, да скору грамотку,
Выбирал он тотарина какой больше всех,
Выбирал он тотарина какой толще всех,
Да и выбрал такого да превеликого.
Да и туша-то его да всё коса сажень,
Да коса-де сажень, сажень печатная,
Да и плечи-то его дак махова сажень,
Головище у его сильней пивной котел,
Да *ушища* у его как царски *блюдища*,
А *глазища* его как пивны *чашища*,
А *ручища* его как сильны *граблища*,
А *ножища* у его как сильны *кичищища*...

(Сказительница Ф. Е. Чуркина, Омск., 28).

В связи с этим любопытно сравнить былинный стих, относящийся к спящему Добрыне:

И лежит тут веть *тулово* не малоё (Григ., III, 183),

с отрывком другой былинны, рассказывающим, как Михайло, побив татарское войско, заметил человека, который ищет кого-то среди мертвых:

А-й да и ходит, по *туловишам* рощеэ.
А-й подбежал-то Михайло фсеэ поближе к ему;
А-й да увидел тут Михайло да своево отца:
А да рощеэ по *туловишам* по мёртвем,
А-й да и шодт тут он да свеуво сына

(Григ., III, 210).

Невольно приходит мысль: не потому ли увеличительная форма «туловище» вытеснила в нашем языке древнюю «тулово», что операцию отделения тела от головы продельвали, согласно фольклорным источникам, именно р у с с к и е богатыри над врагами, а не наоборот. Тело врага, человека ненавистного, по обычаю народной фразеологии, и является туловищем, а не туловом:

Они секли у проклятого *идолица*,
Они секли у ёго да буйну голову.
Да убросили они тут и в морё ёго.
Збортыхалосе то *туловище* в синём морю
(Грин., III, 551)¹.

Насколько ласкательные суффиксы в именах наших богатырей являются, при всей своей традиционности, выражением подлинных, живых эмоций сказителя, можно судить по редчайшему образцу уничижительной суффиксации имени «Добрыня» в собрании Опчукова. В былинке Ф. Е. Чуркиной «Застава богатырская» (Илья Муромец и Сокольник) «Добрынюшка» превращается в «Добрынюку» в тот момент, когда, вслед за его

¹ Паличие презрительной эмоциональной окраски, которая некогда сопутствовала употреблению увеличительных суффиксов, подтверждается и книжными источниками. Так, традиционная формула самоунижения в просительных обращениях иногда выражалась не специально уничижительными суффиксами (Ивалка, Никишка и т. п.), но и увеличительными:

«Аз же *рабище* божие Афонаспе и сжалися по вере» ... «Господи боже... не отврати лица от *рабища* твоего...» («Индийское хождение» Афонасия Тверитина [1475 г.], в кн.: ПСРЛ, т. VI, СПб., 1853, стр. 339—340).

«168 года, Февраля в 21 день, патриарх подьякон *Матвейце* Кузмиц сказал...» «А скаску писал я подьякон *Матвейце* своею рукою» (Дело о Ник., СПб., 1897, стр. 43).

«... и всему святому собору чернец *Симонище* да чернец *Илинархиче* челом бием» (Донесение чернецов Симеона и Иринарха Троице-Сергиева монастыря архимандр. Кириллу, 1594—1605. В кн.: Сб. Хилкова, 9. Примеры заимствованы из кн.: Л. А. Булаховский. Исторический комментарий к литературному русскому языку. Киев, 1939, стр. 120—121).

Такая эмоциональная окраска отсутствует, однако, во внешне сходных формах (очевидно, церковно-славянского происхождения), служащих для обозначения м е с т а (капище, судилище, ристалище, позорище и т. п.). Их отличительная особенность состоит в том, что в данном значении они не имеют другой формы, а потому не являются увеличительными или уничижительными. Ср. «...сгорел двор на *Дворищи* платеной» (Новгородская вторая летопись, ПСРЛ, т. III, СПб., 1841, стр. 162).

В свете всего сказанного крайне любопытно сличить повествовательное упоминание перуна с враждебным обращением к нему в Новгородской третьей летописи:

«И иде Пидблящи рано на реку, хотя горницы везти в город, и *перун* приплыл к берегу, к бервы, и отрину его шестом, и рече ему: *перунице!* досыти еси ел и шил, а ныне прочь плыви...» (ПСРЛ, т. III, СПб., 1841, стр. 207).

похвальбой, противник «снял...Добрыню да со добра коня» и предпринял над ним простейшие воспитательные мероприятия (столь картинно описанные, что отрывок неудобен для цитирования), после чего «посадил он назад его на добра коня», «да поехал Добрыня да одва жив сидит» (Онч., 9—10). Уничжительная форма в данном случае заменила ласкательную, чтобы выразить презрение сказительницы.

Сказители умеют выражать теми же традиционными средствами эмоции не только национального, но и личного, субъективного порядка. Сколько авторской иронии заключают, например, уменьшительные суффиксы в словах Олены-волшебницы, увидевшей, что Илья Муромец везет ее отца, Соловья-разбойника, раненого и привязанного к стременю:

А й вы дарите стара казака Илью Муромца, сына Ивановича,
А й вы дарите его, златом да серебром,
Нынь как мелким скатним жемчугом,
А чтобы оставил нам родна батюшка,
Хоть не ради прокормленьца,¹ а хоть бы ради погляженьца...
(Сказитель Панов, Гильф., III, 70).

Сказитель Висарионов передает интонацию испуга у Катерины Викуличны, застигнутой мужем в обществе Чурилы, при помощи специфически «женских» народных междометий:

Еще *ох-ти* мне да *пере-ох-ти* мне,²
Куды-то я кладу да Чурилушку,
А й Чурилушку да Плёнковича
(Гильф., II, 668—689).

Однако «женская» интонация может принадлежать и лично сказительнице, а не изображаемому персонажу. Так, в былине Аграфены Крюковой богатырь Еким Иванович, убив по недоразумению Алешу Поповича, который переоделся в платье побежденного им Тугарина, причитает над своей жертвой:

Охте мне-ценько теперече тошнёненько!
Я убил-то своего брата крестового...
(Марк., 238).

Ряд анализированных выше особенностей пародно-поэтического языка мы находим в замечательном по своей изобразительности описании того, что подслушала Забава Путятична в трех термах, выстроенных в течение одной ночи Соловьем Будимировичем:

Она скоро скочила на резвы ноги,
Чёботы обула на босу ногу,
Салоп одевала на одно плечо,

По крылечку спускалась по-легошенько,
По улупке шла по-скорёшенько.
У первого терема послужала,
В тоём теремі стунчит-бунчит,
Стунчит-бунчит, щелчит-молчит,
Тут Соловьёва золота казна.
У дрўгого терема послужала,
В другѳм теремѳ шопотком говорят,
Тут Соловьёва родна матушка,
Она за Соловья богѳ умаливала.
У третьего терема послужала,
В тоём терему скажут и пляшут и песни поют,
Песни поют, прикокуйкивают,
Тут Соловьёва дружинупка,
Сам Соловѳй сын Будѳмирович.

(Сказитель Суханов, Гильф., III, 54).

Однако сплошь и рядом мы не находим в произведениях народной поэзии такой слаженности стиля и единства выразительных средств, которыми отличаются приведенные выше примеры. Фактическая сторона изложения нередко страдает от анахронизмов в трактовке исторических событий и имен. Подобные анахронизмы уже отмечались многими исследователями нашего фольклора. Любопытноенагромождение географических нелепостей содержится, например, в авторекомендации Дюка Степановича из былины сказителя Нигозѳркила:

А я скажу тебе да проповедую:
Я с Волынь земли да с Золотой орды,
Я из той Индеи пребогатѳи,
Из Волынца города из Галичи,
Молодой боярин Дюк Степанович.

(Гильф., III, 132).

Но гораздо больший интерес представляют для нас нарушения единства народно-поэтического стиля в собственном смысле слова. Так, например, на первый взгляд кажется совершенно необъяснимым многократное упоминание «резвых ножек» Ильи Муромца в следующем описании его детства и юности:

Ище стал-то Илья у них пети годов;—
Шьто сидит-то он, да всё не ходит он;
Ище стал-то Илья да десяти годов,
А не служат у ево всё ножки резвые;
Ище стал-то Илья и двадцети годов;—
Не несут-то ево всё ножки резвые;
Ище стал-то Илья и тридцети годов;—
Не несут-то всё, не служат ножки резвые.

На печаль-то нази ево родители:
«Шьто едино у нас цядышко убогоё,
Да убого моё цядышко, безногоё».

(Сказительница Аграфена Крюкова, Марк., 205 –206).

Уже применение уменьшительной формы «ножки» к ногам Ильи Муромца производит впечатление достаточно натянутого. Для нас, горожан, паглядным свидетельством об этом служит знаменитая картина Васнецова. Еще бессмысленнее это слово становится благодаря эпитету «резвые», который стоит в прямом противоречии с повествованием приведенного отрывка о парализованных ногах будущего богатыря. А между тем все это находит оправдание в неписаном уставе народной поэтики, очевидно, восходящем к глубокой древности. Слово «ножки» — собственно не уменьшительное, а ласкательное, выражающее любовное отношение сказителя к одному из наиболее популярных своих героев. Эта форма обладает **п о с т о я н с т в о м**, т. е. той традиционной обязательностью, которая для истинного представителя народной поэзии является **н е з ы б л е м о й** нормой, как профессиональной, так и эстетической. Эпитет «резвые» при слове «ножки» также является **п о с т о я н н ы м**, и никакой контекст не способен разрушить это сочетание. Точно так же и «добрый молодец» останется добрым даже и в том случае, если его характеристика пополнится нелестными определениями:

А кричала она да громким голосом:
«Уж ты гой еси, невежа, добрый молодец!
Ты зачем мне-ка приехал ко белу шатру».

(Сказитель Гаврило Крюков, Марк., 398).

Подобно этому традиционная ласкательная форма девичьего имени («Маринушка») сохраняется и при весьма неутешительном для нее «уточнении»:

Только не ходи ко сукиной Маринушки (Гильф., I, 31).

Эпитет «поганый» сопутствует слову «татарин» даже тогда, когда речь ведется от имени самого татарина:

А выходил царишно да ис черна шатра,
А скрычал он своим громким голосом:
«Уш вы ой еси, пановье-уиановье,
Иппие фсе мои поганые татаровье!»

(Сказитель В. И. Тярсов, Грин., III, 54).

Такая приверженность к традиции представляет одну из характернейших особенностей русского народно-поэтического

творчества. Являясь в ряде случаев источником специфических неувязок и противоречий стиля, она в то же время надежно гарантирует для исследователя хорошую сохранность многих весьма древних элементов народной поэтики. Тем не менее подобный консерватизм не имеет значения чего-либо безусловного и непререкаемого. Рядом с ним мирно уживается общечеловеческий интерес к новому, и народный певец нередко уступает тщеславному желанию «щегольнуть» словами и выражениями, пришедшими из иного, мало знакомого ему мира. «Модернизмы» народного эпоса и лирики часто бывают очаровательны в своей простодушной наивности. Вот, например, приветствие князя Владимира к невесте, добытой для него Душаем Ивановичем:

Уж ты здрастуй, невеста заруцёлая!
Невеста ты была мне да богом сужона,
Ише сужона ты богом была, ряжона,
Ише мне ты, ты невеста была налажона.
Уж ты здрастуй патретнова красавица!

(Сказительница М. С. Точилова, Марк., 545).

Когда киевские писаря приехали в Нижню Малу Галичу
описывать имущество матери Дюка Степановича,

Слезавают они со добрых коней
И работнице низко кланяются:
«Здравствуй ты, Омельфа Тимофеевна!
Говорит им работница:
— Я не Омельфа Тимофеевна, я ее служачочка,
Омельфа Тимофеевна во божьей церкви;
Когда она пойдет из божьей церкви,
Впереди ее идут, сукно стелят,
Позади трубу вертят,
Подле бок идут куфарочки,
На ней платье не погнется.

(Сказитель П. Р. Поздеев, Онч., 129).

Из рассмотренных выше (поневоле немногочисленных) образцов, относящихся к наиболее древнему и «традиционному» жанру русского народно-поэтического творчества, можно извлечь ряд выводов, которые имеют значение и для постановки проблем русской народной метрики. Прежде всего следует отметить исключительное богатство и разнообразие выразительных средств нашей народной поэзии. Эти средства служат не только источником яркой изобразительности для отдельных сюжетных ситуаций, эмоциональных оттенков изложения и метких сборотов речи. Они оказываются достаточными также для описания человеческих характеров и отношений,

обладающих большой психологической сложностью. Вспомним хотя бы исторически-условную фигуру «Владимира-красна-солнышка», как ее изображают народные сказители. Судя по многим былинным эпизодам, где он выступает, это человек весьма невысокого нравственного склада — трусливый и малодушный, завистливый и подкупный, легкомысленный и неискренний, лишенный элементарных критериев справедливости и не дальновидный в такой степени, какая только может быть доступна «великому князю стольно-киевскому». Наши сказители реалистически-беспопадны в обрисовке несимпатичного нравственного облика «солнышка Владимира». Между тем в кругу богатырей, которые на каждом шагу испытывают на себе проявления характера киевского князя, последний пользуется бесспорным и незыблемым авторитетом. Своенравные, нередко принимающие свои решения под влиянием выпитых ими полутраведерных чар, богатыри ни разу не оттаскали Владимира «за желты кудри». Илья Муромец, отсидев по милости князя многие годы в глубоком погребе, не колеблется прямо из заточения идти в бой за того же князя и освободить его от роли повара при Калине царе. Дело, очевидно, заключается в ясно осознанной нашими народными певцами двойственности образа Владимира, который, при всех своих слабостях, олицетворяет идею русской государственности и национального единения русского народа перед лицом воинственных иноземцев. Владимир является «солнышком» меньше всего по своим личным качествам и персонально. Сила, дисциплинирующая богатырей и окрыляющая их на ратные подвиги, — не страх перед князем, не личная привязанность к нему, а чувство патриотизма и вера в лучшее будущее русского народа.

Все эти сложные и противоречивые обстоятельства выражены исключительно средствами народно-поэтического языка — на первый взгляд малоподвижного, растерявшего на протяжении веков свои эмоции, окостеневшего в традиционных формулах, постоянных эпитетах и механически функционирующих суффиксах. Но углубленный анализ ставит нас перед фактом неисчерпаемого разнообразия и огромной впечатляемости выразительных ресурсов народной речи. Будет ли неосмотрительным, если в народной метрике, которая также базируется на народном языке, мы заранее предположим те же качества большого разнообразия и высокой художественной значимости?

Вторая важная особенность народно-поэтического творчества заключается в его способности совмещать традиционное начало с индивидуальным. Устойчивость традиции, особенно в эпических жанрах нашей устной поэзии, а в очень значительной степени и в протяжных песнях, составляет основной жизненный нерв поэтики русского фольклора. Даже сопряга-

саясь с новыми веяниями, народно-поэтическая традиция «умеет постоять за себя» и скорее соглашается мириться с противоречиями стиля, чем уступить первенство иным эстетическим критериям. Тем примечательнее, что такая устойчивость поэтических приемов и обычаев не подавляет проявлений творческой индивидуальности сказителей и певцов, а лишь вводит их в определенное русло.

Как было показано выше, в художественном применении традиционных элементов народной поэтики нередко можно усмотреть оттенки, привнесенные индивидуальными вкусами сказителя, а в отдельных случаях даже различить звучание персонифицированной интонации. Индивидуальное начало русского народно-поэтического мастерства до сих пор недостаточно учитывалось исследователями русского фольклора. Обезличенный характер имевшихся у нас старых этнографических записей долгое время являлся причиной непонимания активной роли носителей русской народно-песенной культуры в деле не только ее хранения, но и развития. В связи с этим, разумеется, и проблема индивидуальной поэтической техники не получила надлежащей разработки в нашей фольклористике. Между тем предпосылки для такого изучения (особенно в области эпической поэзии) существуют по меньшей мере со времен А. Ф. Гильфердинга. Еще в процессе записывания былин Гильфердинг пришел к заключению, что «все былины, какие поет один и тот же сказитель, представляют много сходных и тождественных мест, хотя бы не имели ничего общего между собою по содержанию... Каждый из них выбирает себе из массы готовых эпических картин запас, более или менее значительный, смотря по силе своей памяти, и затвердив их, этим запасом одинаково пользуется во всех своих былинах... Я тогда же пришел к убеждению, что собранные былины должны быть, при издании, расположены не по предметам, а по сказителям»¹.

Аналогичные высказывания мы находим у В. Миллера: «...разные сюжеты в устах одного и того же сказителя приобретают заметное сходство в подробностях, так что при более внимательном изучении мы можем определить пошиб того или другого сказителя подобно тому, как можем изучить стиль какого-нибудь оригинального писателя»².

Эти наблюдения легли в основу дальнейшей работы русских этнографов по записыванию народного эпоса: «Размещение эпических песен по певцам со времени А. Ф. Гильфердинга

¹ «Онежские былины, запис. А. Ф. Гильфердингом», изд. 2-е, т. I, СПб., 1894, стр. 32—33.

² В. М и л л е р. Очерки русской народной словесности. М., 1897, стр. 18.

стало обязательным для всех собирателей былин. Отдельные исследователи при анализе вариантов той или другой эпической песни все больше и больше считаются с ее сказителем¹.

Подобные взгляды не замедлили сказаться на постановке частных проблем русской фольклористики. Так, Н. В. Васильев в статье «Из наблюдений над отражением личности сказителя в былинах» намечает следующий план работ: 1) рассмотрение всего репертуара отдельного сказителя со стороны формы и содержания; 2) сличение былин одного и того же сказителя, петьх в разные годы; 3) сравнение былин двух сказителей, «появившихся» былины от одного и того же учителя².

Насколько работа в этом направлении может оказаться плодотворной, нетрудно показать на простейшем примере. Одним из излюбленных приемов эпического рассказа является употребление союзов («да», «а», «и» и т. п.) в качестве анафоры, т. е. в начале каждого стиха, например:

Да говорят ему разбойнички ставичники:
«Да ты старая собака седатой пёс!
Да и долго ты стал разговаривать».
Да скочил де старик со добра коня,
Да хватил де он шапку со буйлбóй головы,
Да и начал он шапкой помахивать... и т. д.
(Гильф., III, 147).

Ту же функцию, которую в приведенном примере несет союз «да», принимают нередко и другие союзы. Проверим их употребительность на конкретном материале. Для опыта возьмем из III тома «Опежских былин» три былины, однородные по сюжету (поездки Ильи Муромца), но записанные от разных сказителей, и по одной былине на иные сюжеты, принадлежащей тем же сказителям (см. табл. на стр. 389).

Из приведенной таблицы видно, что употребление тех или иных анафор связано с индивидуальной манерой сказителя, а не с определенным былинным сюжетом. Этот пример, взятый из области стилистики, показателен для нас потому, что типы стихотворного ритма, в связи с импровизаторским характером исполнения былин и песен, несомненно, еще более зависят от личных навыков и вкусов данного исполнителя. Правда, в изданиях народной лирики классификация по певцам все еще не завоевала всеобщего признания. Тем не менее в расморяжении исследователя часто имеются пометки о месте записи и принадлежности данной песни тому или иному певцу. Таким образом,

¹ «Сказки и песни Белозерского края». Записали Б. и Ю. Соколовы. Изд. Акад. наук, М., 1915, стр. LIII.

² «Известия Отдел. рус. яз. и слов». Акад. наук, СПб., 1907, т. XII, кн. 2, стр. 172.

№ былины	Страницы	Название былины	Сказитель	Анафоры			Число стихов в былине
				да	а	и	
221	146—150	Три поездки Ильи Муромца	Поромской	119	1	—	153
216	113—115	Поездки Ильи Муромца	Нигозёркин	—	41	—	50
271	375—379	Три поездки Ильи Муромца	Гурьбин	21	7	41	118
219	138—143	Плья Муромец и сын его	Поромской	89	1	—	154
218	126—134	Дюк	Нигозёркин	—	197	8	275
272	379—382	Дунай	Гурьбин	5	11	46	97

и здесь, хотя и с большей затратой труда, возможен сравнительный анализ особенностей импровизационной техники отдельных исполнителей. Абстрактная, обезличенная постановка проблем народной ритмики была в течение многих десятков лет источником серьезных дефектов теории народного стиха. Характерные его особенности как стиха и м и р о в и з а ц и о н н о г о при таких условиях с неизбежностью оказывались утерянными. Не только в XVIII, но и в течение всего XIX в. литературоведы пользовались термином «народный размер», не подозревая, что единого «народного размера» не существует, что народная метрика не менее разнообразна, чем «литературная», а в употреблении отдельными певцами тех или иных размеров есть немало индивидуальных вариаций и отклонений от «нормы». Итак, если установление типологии народных ритмов является первоочередной задачей теории народного стиха, то дальнейшие пути разработки этой науки должны заключаться в сравнительном изучении стихотворных форм народной лирики и эпоса по певцам и сказителям.

Общая оценка выразительных средств народно-поэтического языка приводит нас и к третьему весьма важному выводу, который, в порядке аналогии, может быть распространен на особенности народной метрики. Поэтические памятники нашего фольклора избилуют анахронизмами, т. е. собственно историческими, а в равной мере и стилистическими напластованиями различных эпох. Вследствие этого правильная постановка исследования народной поэтики должна включать хронологические разграничения в такой же степени, как это имеет место при использовании фольклорных материалов для историографических целей. Отдельные факты напластования в народно-

поэтической речи хронологически неравноценных элементов настолько бросаются в глаза, что ее «многослойность» в принципе не может вызывать сомнений и возражений. Владимир, приветствующий в лице своей невесты «портретную красавицу», или «куфарочки», из которых состоит парадный эскорт Омельфы Тимофеевны, — все это, очевидно, результаты хронологических смещений, измеряемых многими столетиями. В следующем описании общества, составленного сказительницей из эпических персонажей, также можно без труда различить «непрощенного гостя»:

Во первых познакомились Илья всё со Добрынюшкой,
Во вторых-то покрестовались со Олешенькой,
Да ишлэ с Дунаем сыном Ивановичем,
Да ишлэ они с Цюрилушком со Плэнковичём,
Да ишлэ же со Самсоном всё со Сильным-то;
Да ишлэ-то Перетьсямяка тут со племянничьком,
Ишлэ был с има Вáнюша, всё боярской сын,
Ишлэ был с има Вапька, *генеральской сын*.

(Сказительница Аграфсна Крюкова, Марк., 234).

Хронологические несоответствия проявляют себя и в специальной области поэтического стиля нашего фольклора. Народная лексика, вторгающаяся в традиционный строй народно-поэтической фразеологии, служит важным показателем наслоений хронологического порядка, которые и воспринимаются прежде всего как **м о д е р н и з м ы** стиля:

Скоро скажется *исторья*, долго деитсе.

(Сказительница Ф. Е. Чуркина, Онч., 18).

Вели батюшку купить себе ты жеребёноцька,
Жеребёноцька купить да шьчобы серого,
Шьчобы серого купить да *на-манер* всё белого.

(Сказительница Аграфсна Крюкова, Марк., 208).

Великий князь Владимир говорит о «бурушке косматиньком», принадлежащем Ивану Гостиновичу:

«Как какой-же у его экой право доброй конь!
Он не знает-де своего-де хозяина,
Он одва-ле не убил ноньце хозяина,
Уж пойдемте-же народ, да вся *камисля*,
Он как может-ле нас да всех убити этга».

(Сказитель П. Р. Поздсев, Онч., 112).

Было бы неосмотрительным объяснять подобные модернизмы стиля исключительно как нарастающие симптомы распада народно-поэтической традиции. Правда, в наиновейших запи-

сях нашего эпоса удельный вес модернизмов иногда оказывается весьма значительным. Так, сказитель Я. Е. Гольчиков из собрания А. М. Астаховой следующим образом описывает приезд Дуная к князю Владимиру:

А встречают они с музыкой да с ворганами,
А встречают ли с публикой великаю.
А сделал ноне князь великолепный пир...

(Аст., I, 134).

Однако мы находим модернизмы не только у Гильфердинга, но и в старейшем из наших эпических сборников — «Древних российских стихотворениях» Кирши Давилова. После победы Алеши Поповича над Тугарином Змеевичем

Стали они говорити и между собою платьем менять:
Калика свое платье надевал каличье,
А Алёша — свое богатырское,
А Тугарина Змеевича платье цветное
Клали в чебодан к себе.

(Кирша, 126).

Очевидно, пополнение лексико-стилистических средств нашего фольклора посторонними элементами представляет по «порчу», обрушившуюся на народную поэтику в течение последних десятилетий, а длительный процесс, обладающий своими закономерностями и заслуживающий не столько порицания, сколько серьезного изучения. Нет никаких оснований думать, что народное стихосложение могло какими-либо путями миновать этот процесс частичной модернизации. Таким образом, пользуясь аналогией выразительных средств народной речи в целом, мы вынуждены а priori поставить вопрос и о хронологических разграничениях в области русской народной метрики.

К сожалению, общая проблема хронологии нашего фольклора, помимо больших трудностей, вытекающих из практики устного хранения памятников народно-поэтического творчества, чрезвычайно затемнена в самой своей постановке. Еще совсем недавно один из авторитетных представителей нашей фольклористики писал:

«Периодизировать (и товсамых общих чертах) историю фольклора можно только с того времени, как стали появляться более или менее систематические записи его, т. е. для некоторых жанров с конца XVII в., для большинства лишь со второй половины XVIII века. Для более же ранних эпох придется ограничиться лишь догадками, гипотезами»¹.

¹ Ю. С о к о л о в. Природа фольклора и проблемы фольклористики. «Лит. критик» [М.], 1934, кн. 12, стр. 144.

Совершенно очевидно, что при такой постановке вопроса мы имели бы (выключая область «догадок» и «гипотез») хронологию русской фольклористики, а не фольклора. Конечно, момент записи имеет весьма существенное значение: он закрепляет последний акт народного творчества над данным песенным или былинным текстом и выдвигает на передний план живость творческой инициативы, которая и в наше время свойственна сказителям, певцам и сказочникам русского фольклора. Однако предоставлять «догадкам», т. е. выносить за пределы науки, факт хранения ими не только народно-поэтической традиции в целом, но и отдельных произведений, обладающих многовековой давностью, было бы чересчур неутешительно. Правда, поиски исходных датировок для целых былинных или песенных текстов неизменно будут наталкиваться на многочисленные затруднения и противоречия. Обоснованные хронологические различия возможны здесь лишь в порядке аналитическом, предполагающем оценку отдельных, подчас весьма drobных элементов народного языка и стиля. Такой анализ кропотлив и труден, а критерии для суждений еще совсем не разработаны. Споры пет, что удовлетворяться датировкой по времени записи было бы несравненно удобнее и проще. Но остаться при такой хронологии оказалось бы равносильным тому, чтобы примириться с фундаментальным непониманием нашего фольклора. Настоящая работа принципиально отвергает эту точку зрения и ставит своей задачей создание предпосылок для хронологической ориентировки в области народного стихосложения.

Каковы же имеющиеся у нас источники для установления хронологической последовательности народно-поэтических ритмов? Важнейшим из них, очевидно, являются закономерности в изменениях фонетической структуры народного языка, ибо именно эта последняя составляет основание народной ритмики. Приступая теперь к общему рассмотрению связей русского народного стихосложения с его лингвистической базой, мы и будем с максимальной тщательностью регистрировать все выводы, способствующие удовлетворению отмеченных выше хронологических запросов.

Если мы припомним коэффициент средней нагрузки ударениями слогового состава народной речи (3,8), добытый нами еще в первой главе настоящего раздела, то на основании сделанного исследования мы сможем констатировать чисто лингвистические причины отклонения этого коэффициента от современных слогуударных норм русского языка. Фонетическая структура народно-поэтической речи, происхождение которой не может иметь иных источников, чем древнерусский язык, оказывается резко отличной от современной. Правда, о фоне-

тическом строе народного языка мы имеем сейчас более полные сведения, чем те, которые можно извлечь из абстрактного анализа упомянутой средней цифры. К тому же зафиксированное у Рыбникова прозаическое изложение былины Леоптием Богдановым является до некоторой степени продуктом распада былинной речи, потерявшей не только стихотворную форму, но и некоторые частные особенности былинного языка и стиля, как, например, многосоюзие, «наполнительные частицы» и т. п. Поэтому для подлинного выражения слогаударных соотношений народного языка следовало бы, вероятно, повысить наш коэффициент до 3,9, а может быть, даже и до 4.

Как бы то ни было, вместо двух- и трехсложных размеров «литературного» стихосложения, в тех жанрах народной поэзии, на которых основывались наши наблюдения, должны преобладать **четыре** **сложные** **слоговые** **группы**, при наличии в качестве вспомогательных и второстепенных, с одной стороны, трехсложных (а иногда и двухсложных) и, с другой — пятисложных (и даже шестисложных) слоговых групп, которые в «литературном» стихосложении стояли бы на грани фокуса.

Таковы наиболее общие предпосылки народной метрики, заключающиеся в фонетическом строе народной речи. Однако некоторые специфические закономерности, присущие этому последнему, паталкивают и на дальнейшие выводы, не лишённые теоретического интереса. Нормы «динамической гармонии» народного языка, которые были установлены в предыдущей главе, имеют в своей основе **пятидольность**: группировка из пяти слогов несет ударение на среднем слоге, так что перед и после ударения располагаются по два неударяемых слога. Хотя эти нормы исследовались нами на материале былинной речи, тем не менее очевидно, что былинная ритмика — по преимуществу четырехсложная — не могла непосредственно возникнуть из подобных норм. Этим обстоятельством, кстати, окончательно опровергается соображение (уже рассмотренное нами в III главе) о решающем влиянии стихотворного размера на динамическую структуру народно-поэтической речи. Если бы слогаударные группировки былинного языка складывались под прямым воздействием былинной ритмики, то они оказались бы не пятисложными, а четырехсложными. Таким образом, ритм былины не вытекает из преобладающих динамических тенденций народного языка, до некоторой степени даже противоречит им и представляет, конечно, весьма сложное явление.

Четырёхдольность ритмов в былинах достигается в результате либо сочетания пятисложных группировок с более короткими, либо употребления **неполных** (потерявших один слог) пятидольников. Поскольку лингвистическая реальность требований динамической гармонии, ориентирующейся на

пятисложник, не может вызывать сомнений (ее влияние на энклизу и проклизу остается в силе), приходится предположить, что четырехсложные ритмы нашего эпоса не являются первоначальными, а представляют форму народной ритмики переходного порядка. Четырехсложность могла возникнуть как следствие начавшегося и постепенно нарастающего процесса мелчания пятисложной группировки, которая нередко приобретает неполную форму, и в первоначальном своем виде встречается уже недостаточно часто, чтобы служить естественной и удобной единицей повторяемости.

Очень возможно, что этот момент исторического развития народно-поэтической ритмики совпадает в лингвистическом плане с падением редуцированных гласных, которое должно было вызвать в весьма широком масштабе понижение многосложности древнерусского фонетического слова. Наша народная песня сложилась, повидимому, задолго до падения редуцированных, и потому этот чрезвычайно важный этап истории русского языка должен был вызвать серьезные смещения в структуре народно-песенных ритмов. Разумеется, записи XVIII—XX вв., которыми мы пользуемся, не содержат материалов, прямо подтверждающих наше предположение. Однако оно является вполне вероятным, поскольку имеются два несомненных факта, приблизительно совпадающих хронологически: в области народного стихосложения — массовый переход от пятисложных слоговых группировок к четырехсложным; в области истории древнерусского языка — массовое сокращение слогового состава слов, связанное с падением редуцированных.

Во всяком случае невозможно себе представить, чтобы пятисложность, лежащая в основе требований «динамической гармонии» и столь властно проявляющая себя в множестве словообразований и словосочетаний древнерусского языка, не получила прямого воплощения в пятисложных стихотворных ритмах. Древность подобной ритмики, превосходящая и четырехсложники наших былин, была бы вероятной уже вследствие максимального ее расхождения с объемом ритмической единицы позднейших стихотворных форм русского языка.

Именно в этом направлении и пытался угадать ритмические очертания общеславянского эпического стиха И. И. Срезневский: «...к древним чертам развития Славянского стиха должно отнести старание поместить ударение как можно ближе к середине стопы: так в Русском эпическом стихе слог с ударением издавна ставится в середине между двумя парами слогов без ударений»¹.

¹ И. Срезневский. Мысли об истории русского языка. СПб., 1850, стр. 105—106.

Гипотеза Срезневского о пятисложной структуре древнейших ритмов русского эпоса представляется нам чрезвычайно прозорливой, несмотря на то, что против нее может быть выдвинуто весьма веское фактическое возражение. Дело в том, что в эпическом стихе нашего фольклора пятидольные размеры в чистом виде неупотребительны: они встречаются здесь (да и то сравнительно редко) в качестве подсобных ритмических элементов, как своего рода ритмическая примесь к другому размеру. В то же время пятисложник с ударением посередине, описываемый Срезневским, является широко распространенной формой народной лирики и принадлежит по преимуществу протяжным или прогolosным песням. Не содержит ли предположение Срезневского важной ошибки в жанровой, а следовательно, повидимому, и в хронологической квалификации пятидольных ритмов?

Мы полагаем, что аргументы жанрового порядка, почерпнутые из современного репертуара наших сказителей и певцов, не дают достаточных оснований для отрицательной оценки соображений Срезневского. Необходимо учитывать, что этнографические записи XVIII—XX вв., взятые в их хронологической последовательности, выявляют тенденцию постепенного перерождения эпоса в протяжную песню, точно так же как протяжная песня тяготеет к плясовой. Эти процессы становятся особенно интенсивными в моменты, критические для сохранности традиций народного эпоса, когда нарушается преемственность поэтических поколений, память сказителей становится короче, а накопление подробностей и сюжетных повторений сменяется нетерпеливым поступательным движением, которое ухлопывает эпический рассказ до объема баллады, а при еще большей утере вкуса и уважения к нему — до простого анекдота. Но было бы ошибочно ограничивать эти явления концом XIX и XX веком — они возникли намного раньше, и в ряде записей сборника Кирши Данилова процесс перерождения больших эпических форм в повествовательный жанр ограниченного объема уже проявляет себя в полной мере. Известно, что своеобразная «сюжетная лирика» занимает в народно-песенном творчестве значительное место. Надо думать, что если и не главным, то хотя бы одним из источников ее комплектования издавна являлось измельчание отдельных произведений «большого» эпоса, а также дробление его на самостоятельные эпизоды.

Нечто аналогичное можно наблюдать и относительно музыкальных напевов песен и былин. Так, Н. Янчук указывает, что, по записям А. М. Листопадова, на Дону имеется ряд образцов «протяжной хорошей хоровой песни, так сказать строгого стиля», которые являются результатом утраты древнего былинного эпического склада и преобразования

формы стиха и музыкального изложения. Но в одноголосных напевах средних губерний «слышится в былине как будто обыкновенная протяжная хороводная песня, даже с типичным припевом «Дунай». Отмечает Янчук также «пример перехода былинной песни в колядку»¹.

Описанный выше процесс затрагивает, конечно, не только пропорции и технику разработки эпических сюжетов, но и систему языковых и стилистических средств в той мере, в какой они оказываются специфическими для отдельных народно-поэтических жанров. Былина сказителя С. Д. Чупрова «Добрыня и Дунай» из собрания А. М. Астаховой может служить хорошим образцом переключения былинного стиля на песенный:

Да стоели е тут ведра с зе... ах и с зеленым вином,
Лежал тогда ерлык да скороничатой,
Ах и написаны е угрозы да бога... да богатырския:
«Уж и кто попьёт-поест а покушает,
Не уехать и живому да из... ах из чиста поля».
Оттуле Добрыня по... ах и поворот даёт.
Выходил Добрыня во... да вон на улицу,
Садилсы Добрынюшка на... ах и на добра копя,
Доезжает Добрыня да ко Невой реки,
Он и кормил-поил да ко... ай и коня доброго,
Думучись Добрыня прираз... ах да призадумался
.....
Доезжает Добрыня ко ай ко черну матрѹ.
Он привязывад коня ко сы... ах ко сырому дубѹ,
Кѹ сырому дубѹ да к зо... ах да к золотѹ кольцѹ

(Аст., I, 349—350).

Разумеется, было бы неправильно думать, что трансформация былины в протяжную песню всегда достигалась теми средствами, которые были применены сказителем Чупровым. Песенная техника Чупрова принадлежит новому времени, и к ней в значительной мере относится тезис о подчинении текста напеву, получивший в чрезмерно обобщенном виде признание современных фольклористов. Эта техника представляет завершающий этап многовековой эволюции народной песни от ее древнейших форм до современных приемов вокализации, которые в основных чертах совпадают с вокальной техникой города, давно утерявшей в своих наиболее условных жанрах национальную специфику:

¹ Н. Я н ч у к. О музыке былин в связи с историей их изучения. В кн.: «Русская устная словесность», т. II. Былины. Исторические песни. М., 1919, стр. 548.

Для ра- для ра- для радости пожить
Други- други- другим мы предоставим
Без го- без го- без горя век тужить¹.

Напротив, в старину мельчание больших эпических форм не только не затрагивало национального своеобразия, но и не было сопряжено с радикальной ломкой системы выразительных средств. Оно мотивировалось понижением интереса к данному конкретному эпическому сюжету и составляло одно из проявлений естественного и закономерного процесса «обмена веществ» в органическом развитии русского народно-поэтического творчества.

Протяжная песня в свою очередь все более утрачивает в наше время симпатии деревенской аудитории.

«Заунывные мотивы, — писал В. И. Симаков, — уходят в область преданий, и они уже стали не в моде и они уже редко слышатся в новых песнях»².

Однако плясовая песня не только заменяет протяжную, но и воспринимает при этом отдельные элементы старой песенной культуры. Так, по поводу интонаций плясовой песни Е. Гиппиус отметил: «Последние чаще всего непосредственно образуются из переосмысления старых песенных элементов. Так, известный напев «Камаринской» — не что иное, как получивший самостоятельное мелодическое значение припев старой хоровадной песни «Во лузях». Аналогичным образом возник и целый ряд других, в общем очень немногочисленных напевов крестьянской плясовой песни»³.

Итак, массовое применение пятидолжных ритмов в протяжных песнях, записанных в течение XVIII—XIX вв., не опровергает предположения Срезневского об изначальной их принадлежности русскому эпосу. Постепенный переход этих ритмов из эпоса в лирику является тем более правдоподобным, что для него имеются и лингвистические основания. По мере того как нормы «динамической гармонии» подверглись деградации, пятидолжные ритмы становились более «трудными», ибо готовых пятидолжников в языковой практике оказывалось все меньше. Эти трудности должны были легко преодолеваться в песнях-импровизациях небольшого объема, но в крупных эпических произведениях они могли сделаться чересчур обременительными. Эпос перестраивается на четырехсложные размеры, все еще

¹ Русский перевод либретто оперы «Роберт Дьявол» Мейербера, хор из I акта, постановка 1834 г. См. А. В о л ь ф. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 г., ч. I, СПб., 1877, стр. 42.

² В. И. С и м а к о в. Народные песни, их составители и их варианты. М., 1929, стр. 61.

³ Е. Г и п п и у с. Интонационные элементы русской частушки. В сб.: «Советский фольклор», № 4—5, М.—Л., 1936, стр. 105.

соблюдая требования динамической гармонии, пятидолники которой частью урезаются, частью комбинируются с более короткими группировками слогов.

Подобное комбинирование, впрочем, имеет место не только при утрате пятидолностью своего первенства. У нас нет осязательных данных для того, чтобы приписывать ей значение абсолютного закона, единолично регулировавшего в некую отдаленную эпоху строй древнерусской речи. Весьма вероятно, что составные элементы пятидолника — анапестический зачин и дактилическое окончание — имели частично и самостоятельное применение. Комбинируясь с пятидолником, они образуют восьмидольные слоговые группы асимметрической структуры (3+5 или 5+3). Одновременно с этим избыточные и недостаточные пятидолники (которые были неизбежны в живой языковой практике, свободной от искусственных правил) пополняли динамические категории древнего языка с одной стороны шестисложными, а с другой — четырехсложными группировками. Последние, при появившейся позднее тенденции к мельчанию слоговых сочетаний, объединенных общим ударением, и составили ту слогударную структуру, которой было суждено прийти на смену пятидолности, первоначально составлявшей преобладающую слоговую группировку. Как бы то ни было, наряду с пятидолностью в чистом виде, следует считать одной из древнейших динамических форм русского языка к о м б и н и р о в а н н ы й, асимметрический характер слоговых сочетаний. Помимо уже упомянутых выше комбинаций слогов (3+5 и 5+3), здесь возможны типы 5+4 и 4+5, а также 4+3 и 3+4.

Таким образом, прежде чем динамические категории древнерусского языка переключились на симметричные четырехдольные ритмы, воспринятые былевым эпосом, а затем и народной лирикой, они должны были пережить эпоху асимметричной — пятидолной и комбинированной ритмики. Как та, так и другая отразились и в слогударной структуре позднейшей четырехдольной системы ритмического упорядочения народно-поэтической речи: пятидолность — требованиями динамической гармонии, комбинирование — асимметрическими слоговыми сочетаниями, нашедшими широкое применение среди слогударных типов былинной ритмики.

Дальнейшие этапы развития народного стихосложения можно наметить по линии нарастающего мельчания слогударных групп, которое хронологически приближает его к современным стихотворным формам русского языка. Случается наблюдать даже, как в традиционных формулах песенной фразеологии требования динамической гармонии оказываются вовсе утратившими силу, несмотря на то, что внешне эти формулы сохранили основные признаки первоначальной структуры:

Вострым концом в белы груди (Соб., I, 109).

Положила горюч камень (Соб., I, 112).

Система женских клаузул, выдержанная в этих песнях, указывает, что акцентовать следует «белы груди», «горюч камень», тогда как соответственно требованиям динамической гармонии, под влиянием которых складывались такие постоянные сочетания, вместо проклизы имела место энклиза: «белы груди», «горюч камень».

На это указывают былинные дактилические клаузулы:

«Где пала лебедь белая, тут пади и яспой сокол».

Вынял з ножий свой вострой нож,

Поставил вострый нож на сыру землю,

Тупым концом во сыру землю,

Вострым концем во белы груди (Гильф., II, 404).

А не тот ли орёл по горам летал,

А тот ли орёл по морям летал,

Да ушибся орёл о сыр *горюч камень*,

Ломал ён перья да орлиные (Гильф., III, 426).

В стихах:

Я послушаю тебя,

Черны кудри расчешу (Соб., IV, 94)

отчетливая хорейская иперция заставляет читать проклитически «черны кудри», тогда как традиционной является энклитическая акцентовка: «черны кудри», «желты кудри». Несомненно, здесь дает себя знать тот же самый процесс перераспределения динамических соотношений, который превратил народную формулу «на босу ногу» в обиходное выражение современного языка «на босу ногу».

Еще далее наступает такое соотношение текста с напевом народной песни, которое, под влиянием привычных насилий «миграционной» поэтики, узаконивает систему произвольной постановки словесного ударения и сохраняет за словом вполне служебную роль средства «подтекстовки» вокальной мелодии:

Тобю тяну,

Рыбу лбвлю,

В кошель кладу,

Домой несу (Шейн, I, 11).

Разумеется, в изложенных хронологических определениях не следует подразумевать строгой сменяемости явлений, которая исключала бы их одновременное существование. Это лишь общая характеристика движущих сил и направления грандиозного

процесса, отправной пункт которого теряется в тумане доисторических времен, а завершение не наступило еще и в наши дни. Ни одно из произведений народно-поэтического творчества (за исключением, разве, новейших) не принадлежит целиком какому-либо из хронологических этапов, намеченных выше. Хронологические разграничения в области поэтики фольклора возможны лишь в порядке скрупулезного анализа и критической оценки отдельных ее элементов. Настоящий экскурс и представляет один из первых опытов в этом направлении.

Однако, кроме собственно филологического, в нашем распоряжении имеется еще и другой основополагающий критерий для хронологической ориентировки в народно-поэтических ритмах. Он заключается в единстве напевов и текстов, которое должно было существовать в древнейшую эпоху формирования песенной культуры русского народа. Правда, бесполезно было бы искать этого единства в соотношениях словесного текста и музыкальной мелодии конкретных записей песен и былин, имеющихся в нашем распоряжении. Единство напевов и текстов подверглось деформации и разрушению в процессе их миграции, продолжавшемся многие века и получившем за последние столетия значение чуть ли не ведущего начала песенной техники нашего фольклора. Тем не менее невозможность прямой документации еще не свидетельствует против самой гипотезы об изначальном единстве напевов и текстов. У нас действительно нет этнографических записей, которые во всей полноте демонстрировали бы указанное единство, но если это единство не миф, то оно должно было оставить следы в виде общих типологических соответствий поэтической и музыкальной ритмики русского фольклора. Типы ритма — словесного и музыкального — представляют категорию гораздо более консервативную и устойчивую, чем конкретное песенное произведение, отвечающее преходящим жизненным обстоятельствам или мимолетному настроению певца. Эти типы, наряду с другими выразительными средствами народно-песенного искусства, являются предметом бережного, хотя, вероятно, и бессознательного накопления, ибо только наличие прочно закрепившейся традиции открывает простор для свободного творчества, особенно в излюбленной народом форме импровизации. Таким образом, русская народно-песенная культура, утратившая строгие соответствия древнейших своих текстов и напевов в конкретных песенных произведениях, должна была сохранить генетические связи словесных и музыкальных ритмов в виде общих типологических совпадений. Так ли это было на самом деле?

Филологическое изучение народной ритмики, ориентирующееся на ее первоисточник — фонетический строй народного

языка, привело нас к весьма важным и достаточно конкретным наблюдениям в области динамики народной речи древнейшего периода. В основе требований «динамической гармонии», формулированных выше, лежит тенденция п я т и д о л ь н о с т и, которая регулирует структуру слоговых группировок, преобладающих в языке былин и старинных песен. Не составляя непреложного закона, эта пятидольность все же весьма заметно влияет на динамические очертания речи, то подтягивая недостаточные, то сокращая избыточные группировки слогов, выбивающиеся из пятислоговой нормы. Вторжение ритмодинамического фактора в строй древнерусской речи иногда оказывается настолько нарочитым, что последние сомнения по его адресу бесследно исчезают. Но если мы правильно указали место «динамической гармонии» в древнейшем периоде русского языка, то этот период, наиболее близкий к эпохе первобытного синкретизма или даже прямо совпадающий с ней, должен был отпечатлеться аналогичными формами ритма и в м у з ы к а л ь н ы х н а п е в а х народной песни. Это и есть тот момент истории народной ритмики, который служит общим центром для словесного и музыкального искусств, развивающихся в дальнейшем все более самостоятельными путями, вплоть до достижения ими полной независимости.

Вторая крупная категория древнейших ритмов народного языка, выявленная нашим анализом, относится к разряду а с и м м е т р и ч н ы х и к о м б и н и р о в а н н ы х. Подобные ритмы образуются сочетанием слоговых группировок, не сводимых к простейшей повторяемости. В среднем объем этих группировок составляет ближайшую вариацию слогуударного коэффициента народной речи (3,8) и оказывается более обширным, чем слоговые сочетания, на которых покоится новейшее русское стихосложение. Здесь чаще всего мы имеем разнообразное комбинирование четырехдольников с пятидольниками и трехдольниками, пятидольников — с трехдольниками, а иногда и комбинации, еще дальше отступающие от среднего показателя слогуударности народного языка.

Нет необходимости специально разыскивать типологические соответствия для перечисленных выше категорий народно-поэтической ритмики в музыкальных напевах народных песен. Интересующий нас материал уже давно собран в трудах музыкантов (Серов, Лысенко, Фаминцын, Сокальский, Бларамберг, Эвальд и др.), которые, в результате изучения песенных ритмов, пришли к единодушным выводам. Не повторяя соответствующих выдержек, которые уже приводились в IV главе первого раздела настоящей работы, напомним лишь, что пятидольный такт музыканты определяли как «любимый русский размер». Почти наравне с ним идет семидольный такт,

составляемый из комбинации четырехдольного с трехдольным. В девятидольном такте П. Бларамберг подчеркивал сочетание четырехдольного с пятидольным, вместо общепринятой в западноевропейской музыке разбивки на три равные трехдольные части. Он уже указал излюбленное в народно-песенной ритмике сочетание четных тактов с нечетными. Совпадение поразительное!

Но может быть, и действительно только совпадение? Может быть, типы ритма, найденные нами в текстах и напевах русской песни, являются настолько заурядными, что их сосуществование в нашей народной поэзии и музыке благоразумнее отнести на долю слепого случая? Нет, таких случайностей на свете не бывает.

Древние формы ритма русских народно-поэтических текстов, по многосложности своих слогуударных сочетаний, представляют явление уникальное и неповторимое даже в пределах русского же языка нового времени. Ни одна из метрик европейских народов не обладает подобными ритмами. Характерная черта новейших метрик (в том числе и русской) заключается в б о л ь ш е й д р о б н о с т и элементарной единицы ритма, а нередко также и в к р а т н о с т и ритмических вариаций, когда ритм отступает от буквальных повторений. Так, русские двудольные размеры допускают применение четырехдольных слоговых групп, но категорически отменяют трехдольные. Силлабические метрики, принципиально не возбраняющие и даже культивирующие некоторые сочетания четных и нечетных ритмов, также не напоминают даже отдаленно ритмику русского фольклора. Слоговые вариации в силлабическом стихосложении обычно замыкаются в пределах двух- и трехсложных групп, а излюбленные у нас пятидольники да и четырехдольники в чистом виде им совершенно незнакомы. Впрочем силлабические системы разных языков, преобладающие в стихотворной практике современных народов, и между собой не имеют полных совпадений. Каждая из национальных силлабик, несмотря на общность принципа, обладает присущими ей одной характерными особенностями, порожденными не изобретательностью своих поэтов и теоретиков, а особыми я з ы к о в ы м и условиями, своеобразными и неповторимыми в такой же степени, как своеобразны и неповторимы исторические процессы формирования языковых средств определенной этнической группы. Удивительно ли, что типология русских народных ритмов, базирующаяся на совершенно исключительных лингвистических основаниях, не находит соответствий в метриках других языков и народов?

Еще резче противостоит м у з ы к а л ь н а я ритмика наших песен практическим и теоретическим воззрениям западно-

европейской музыкальной культуры в целом. Музыка вообще более интернациональна, чем язык. Ее техническое оснащение приобрело за последние столетия характер международного и общепринятого в самом точном значении слова. Эта техника обладает весьма специфическими приемами ритмообразования. Подобно тому как в тактовой организации, генетически связанной с танцевальной музыкой, неизменно присутствуют симметрия и повторяемость дробных элементов ритма, так и классическая музыкальная форма больших масштабов имеет в своей основе квадратуру, т. е. те же начала симметрии и повторяемости, которые в свою очередь регулируются заранее установленной иерархией составных частей, как бы копирующей микроструктуру отдельной тактовой ячейки. Этой повторяемости и симметрии ритма западноевропейской музыки русская народная песня, как было показано выше, противопоставляет асимметрию и комбинирование разнородных ритмических элементов. Естественно, что, добиваясь включения нашей песни в сферу общеевропейского музыкального искусства, русские музыканты на первых порах перерабатывали, «приукрашали», т. е., попросту говоря, фальсифицировали ее. К счастью, на смену этим усердствующим доброхотам вскоре пришли серьезные и вдумчивые теоретики и богато одаренные композиторы, которые подвергли радикальной переоценке «дефекты» ритма русской песни. Уже Глинка начинает пользоваться в своем творчестве «неправильным» пятидольным тактом. Немного спустя появляются и комбинированные ритмы, требующие в нотной записи постоянной смены тактового обозначения.

Было бы несправедливо утверждать, что принципы асимметричной и комбинированной ритмики остались для современной западноевропейской музыки вовсе неизвестными. В наше время они составляют более или менее общепризнанное завоевание музыкальной культуры европейских народов. Но это явилось результатом мощного воздействия на нее гениального новаторства Мусоргского, подвига «Могучей кучки», творческих достижений обширной плеяды выдающихся русских музыкантов нового времени. Первоисточник этих, богатых последствиями, нововведений нашей, а под ее влиянием и зарубежной музыки — русская народная песня. Только к ней и приходим мы в поисках аналогий для специфических особенностей ритма нашего народно-песенного искусства.

Итак, перед нами два уникальных ритмических феномена: ритмика текстов и ритмика напевов русского фольклора. В своей древнейшей формации они обладают чертами разительного сходства. Будем ли мы и дальше растерянно недоумевать перед фактом этого совпадения? Такая растерянность была бы

несколько странной и неуместной, ибо значительная часть теоретических исследований в области русского народного стихосложения и представляет собой поиски указанного совпадения, стремление оправдать на фактах чересчур легковерно усвоенный постулат об изначальном единстве напевов и текстов. Это единство и существовало на самом деле, но две важные ошибки, допущенные нашими теоретиками, парализовали все их усилия и изобретательность.

Первая из этих ошибок заключается в том, что они искали единства напевов и текстов у себя под руками, между тем как эпоха синкретизма искусств, с которой оно органически связано, давно миновала. Наше время отделено от периода первобытного синкретизма весьма длительным промежутком, в течение которого миграция напевов и текстов неуклонно подтачивала и разрушала все характеристические признаки их единства. Оно могло быть отыскано лишь в виде типологических соответствий, утерявших следы своего происхождения во мраке отдаленных веков, которые не озаботились переслать нашему времени эталоны песенного фольклора в надежной упаковке, соответствующей дальности расстояния. Реальным основанием для восстановления подлинной картины должно было явиться понимание исторических процессов, доставивших в руки наших исследователей ценнейший, но весьма неупорядоченный и разношерстный материал. Достижение этого понимания требовало бесповоротного отказа от традиционной оценки системы стихосложения не только как нормативного свода правил и запретов, но и как некоего замкнутого в себе и потому статического средства эвфонизации речи.

Вторая ошибка была подсказана слепым преклонением наших филологов перед догмой западноевропейской элементарной теории музыки. Эта последняя в сущности служила обобщением довольно ограниченного круга музыкальных возможностей, свойственных определенной эпохе и определенному складу музыкального мышления. Как и многие другие теоретические построения, она чрезвычайно преувеличивала всеобщность своих законов и не по заслугам претендовала на роль «вечных истин» музыкального искусства. Но исследователи русского народного стихосложения недостаточно знали общую историю музыки, чтобы сохранить по адресу ее современных теоретических формулировок спасительную искру недоверия. Тактовая теория была для них непреложным законом музыкальной ритмики, и они не замедлили применить ее к делу. Казалось, что двусторонняя задача исследования напевов и текстов народной песни в первой своей части уже решена: поскольку напев относится к музыке, то структура его ритма определяется тактами. Остается «доработать» в этом направлении второй элемент народной

песни — подогнать тексты песен под тактовые схемы. Теоретики стихосложения хлопочут и суетятся: рассуждают во всеуслышание об универсальности законов музыкального и поэтического ритма и втайне репетируют читку народных стихов «под метроном»; пытаются доказать возможность квантитативных различий в русском языке и «подчищают» тексты, чтобы не споткнуться при гласном произнесении подобранных ими иллюстраций.

В основе всей этой деятельности лежит весьма конфузное недоразумение, которое было, конечно, вызвано спешкой, не позволившей учесть и мнения русских музыкантов по вопросам народной ритмики. Если бы филологи даже установили, что тексты песен имеют тактовую структуру, то совпадения с напевами все равно не получилось бы, ибо напевы русской народной песни по большей части строятся вне тактов. Разумеется, нет тактов и в текстах наших песен. Место «свидания» напевов и текстов — на иностранной почве — было выбрано теоретиками неудачно. Русская песня родилась на русской земле, и ее тексты и напевы обладают чертами столь яркого национального своеобразия, что понять их можно только как одно из выдающихся проявлений национальной культуры русского народа. И стоит отбросить (что и сделано нашими музыкантами) догматические схемы иноземного происхождения, как единство ритмики напевов и текстов русских песен оказывается налицо. Оно заключается в типологическом тождестве асимметричных и комбинированных ритмов древнейших напевов и текстов народной песни.

Откуда происходит это единство? Поскольку в разногласиях между филологами и музыкантами последние однажды уже оказались правы, припомним, что они говорили и по этому поводу:

Полемизируя с Шафрановым, Фаминцын писал: «... влиянием текста объясняется и оправдывается, между прочим, ненавистная автору, но тем не менее несомненно существующая в народном пении, разнотактность, а еще более то мощное усиление, которое, независимо от выражаемого в напеве общего настроения песни, приобретают отдельные слова текста в связи с известными нотами или фразами напева, как напр. в чрезвычайно характерной, могучей песне «Эй ухнем»... и во многих других песнях, доказывающих не подчинение текста ритму и мелодии, а напротив — управление им в данных случаях ритмом и мелодией, в пользу собственной своей выразительности»¹.

¹ А. С. Ф а м и н ц ы н. О сочинении г. Шафранова «О складе народно-русской песенной речи...». В кн.: Отчет о 23-м присуждении награды гр. Уварова (прилож. к XXXIX тому Записок Акад. Наук, № 8), СПб, 1881, стр. 140—141.

«... разномерность колен музыкальных периодов, разумеется, вызвана требованиями текста, т. е. разномерностью колен стихов, а не наоборот»¹.

У Сокальского мы читаем:

«В народном такте еще сильна первобытная тесная связь музыки со словом, и разделить их одно от другого, как это сделал наш отвлеченный такт, невозможно»².

«В песне... комбинация четного такта с нечетным ($\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$), вызванная потребностями стиха, красотой его постройки, только усиливает музыку эту красоту...»³

«... когда песня не поется, а играется на инструментах (без слов), тогда подобные перемены такта действительно являются не мотивированными с музыкальной стороны, так как мотивировка их в тексте. А раз отброшен текст, отброшено и объяснение этих тактовых перемен»⁴.

Итак, априорные заключения серьезнейших исследователей народной музыки совпадают с собранным нами эмпирическим материалом. Ритмика народных напевов генетически восходит к древнейшим стихотворным ритмам русских песен. Их общим первоисточником является фонетическая структура общенародного древнерусского языка.

¹ А. С. Фаминцын. Указ. соч., стр. 177.

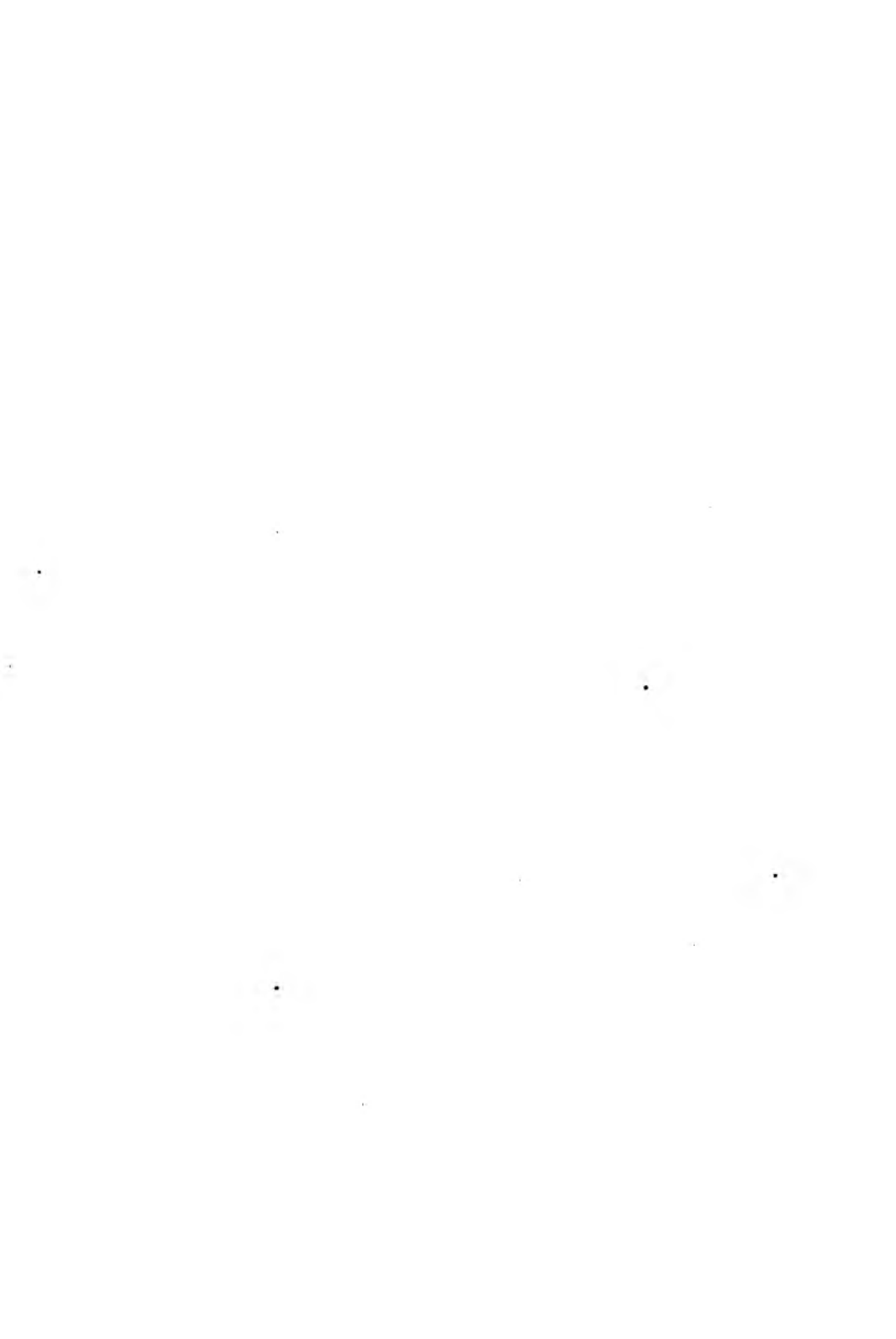
² П. П. Сокальский. Русская народная музыка... Харьков, 1888, стр. 333.

³ Там же, стр. 335.

⁴ Там же, стр. 341.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*



Установленная нами зависимость русского народного стихосложения от динамического строя древнерусского языка является основным определяющим фактором древнейших форм нашей народно-поэтической ритмики. В богатстве и разнообразии этой последней сказывается отнюдь не поэтическая «неопытность» русских певцов и сказителей, которые будто бы «не справлялись» с метрическими схемами, разработанными современной теорией стиха. Они не знали и не пожелали бы знать этих схем, а черпали ритмы своих поэтических созданий непосредственно из свободной и многообразной структуры того великого языка, который вскормил их вместе с молоком матери. Поразительный сам по себе факт многовекового устного хранения древних традиций народно-поэтического языка и стиля получает в связи с этим новое дополнительное обоснование. Помимо общих причин социального порядка, обусловивших устойчивость быта и национальной психологии русского народа, его «творческий метод» содержал особые требования, которые легли в основу пресловутого «консерватизма» народной поэтики. Поэтика как определенный круг правил или хотя бы только обычаев самостоятельно формального порядка, очевидно, никогда не существовала в народном обиходе. Важнейшим критерием народно-поэтического творчества — прозаического и стихотворного, эпического и лирического — всегда оставалось требование жизненной правды, а потому элементы литературной формы в собственном смысле слова занимали в этом творчестве строго подчиненное положение. Это не означает, конечно, что форма поэзии русского фольклора являлась неподвижной и безразличной — она вариировалась и изменялась соответственно содержанию. Но сказитель отчетливо сознавал или непогрешимо чувствовал, что о стародавних временах можно повествовать лишь «старыми словесы». И до тех пор, пока существовал интерес к событиям и характерам старого

времени, должен был бережно храниться в народной памяти старинный склад живого русского языка, который и был единственным адекватным передатчиком поэтических сказаний о героическом прошлом русского народа. Народный разговорный язык видоизменялся, а язык эпических памятников и старинных песен выказывал максимальную устойчивость, но не в силу поэтических условностей, а по закону соответствия формы содержанию. Таким образом, консерватизм народной поэтики не был стихийным и механическим, а самая поэтика не была самодовлеющей. Традиционное, воспринятое от предков содержание поддерживало и укрепляло традиции народно-поэтического языка и стиля, а следовательно, и ритмические традиции народного стиха. Однако возникновение новых интересов, разработка новых тем влекли за собой появление новых жанров и перестройку как языка вообще, так и его динамических признаков в частности. Отсюда разновременные наслоения в народной ритмике, которые могут быть с несомненностью установлены даже по существующим, не вполне удовлетворительным фондам нашей этнографии.

Намеченные выше хронологические разграничения не отрицают необходимости изучать отдельные течения («школы») народно-поэтического мастерства и проявления творческой индивидуальности певцов и сказителей, особенно заметные в репертуаре наиболее одаренных представителей народного искусства. Здесь до некоторой степени возможна типизация: один сказитель или певец придерживается народно-поэтических обычаев старого «строгого стиля», другой прилежит новизне, у третьего выделяется эмоциональная насыщенность изложения, четвертый обладает тонким чувством юмора и т. д. Традиция народного творчества исключительно богата и разнообразна, и принадлежность к ней не предрешает единообразия и шаблона, а открывает широкий простор для проявления поэтической индивидуальности. Именно принадлежность к этой традиции определяет специфику фольклора, и она, а не внешние, более или менее случайные и обманчивые признаки (сословная номенклатура, род занятий, возможность или невозможность установить имя автора, устное или письменное бытование произведения, наличие вариантов, степень литературной «умелости» и т. п.) должна служить критерием для разграничения литературы и фольклора.

Собственно ритмические особенности и развитие ритмики в памятниках русского народно-поэтического творчества можно свести к следующим основным положениям. Для наиболее ранней стадии характерно единство ритма текстов и напевов, общим источником которого является фонетическая структура древнерусского языка. Это единство в дальнейшем было утеря-

но, и в нашем распоряжении нет народно-поэтических произведений, которые наглядно демонстрировали бы древнейшие формы органического сочетания напевов и текстов на почве тождества их ритмической организации. Длительная практика миграции напевов и текстов и разнообразное комбинирование их отрывков (контамнация) привели к радикальному разрушению их изначального единства. Новейшие приемы согласования текста с напевом оказываются примитивными, а нередко даже и насильственными. Тем не менее общие типологические совпадения музыкальной и словесной ритмики русского фольклора с несомненностью доказывают их происхождение из одного источника. Как стихотворная ритмика древнейшей народно-поэтической традиции, так и ритмическая структура старинных напевов совершенно уникальны по своей характерности и своеобразию. В них преобладают асимметрические и комбинированные ритмы, а первичная ритмическая единица отличается весьма большим объемом. Предполагать в этом обширном материале случайное типологическое совпадение было бы абсурдом, тем более, что на наших глазах расхождение между напевом и текстом продолжает нарастать, и, таким образом, это — непараллельные линии, принадлежащие к единой плоскости народно-песенного искусства, а следовательно, они и должны пересекаться где-то в пространных отдаленных веках.

Дальнейшее развитие ритмики текстов и напевов совершается уже обособленно. Происходит постепенное видоизменение фонетической структуры языка, и соответственно этому изменяется характер ритма народного стиха. Ритмические возможности становятся более ограниченными, а потому и типы ритма начинают стабилизироваться, приобретают значение схемы. Мельчает, суживается в своем объеме ритмическая единица. Эти тенденции нового времени в развитии русской народной ритмики создают благоприятные предпосылки для ее сближения с «литературным» стихом. Возникают прямые воздействия литературного стиха на ритмику фольклора, которая в свою очередь эпизодически вторгается в литературу в качестве образца для подражания.

Ритмика напевов, как мы видели, в своих истоках является производной от стихотворного текста народной песни, который служит как бы посредником между фонетическим строем древнерусского языка и ритмической структурой напева. Утрачивая в своем дальнейшем развитии единство с текстом, напев приобретает все большую самостоятельность, наращивает разнообразие ритмического рисунка и постепенно подчиняет своим требованиям текст, который в новейшее время перерождается в техническое средство вокальной подтекстовки музыкальной мелодии. Подобно тому как стихотворный текст

народной песни, развиваясь самостоятельными путями, приближается к нормам литературного стихосложения, так и народно-песенный напев сближается с вокальной музыкой города настолько интенсивно, что становится трудным провести отчетливую грань между линией органического развития русской песни и нарастающими внешними воздействиями городской музыки.

Таковы в главных чертах специальные выводы настоящего исследования, но к ним полезно будет присоединить и более общий вывод национально-исторического порядка. Русское народное стихосложение является не только частной проблемой теории литературы. Для разностороннего освещения процессов его формирования нам пришлось затронуть ряд принципиальных вопросов русской фольклористики, изучать динамическую структуру древнерусского языка, оперировать музыковедческим материалом. В плане собственно музыкальном мы вплотную подошли к источникам тех асимметричных и сменяющихся ритмов, которые составляют характерную особенность русских народных напевов, но происхождение которых до сих пор оставалось неясным и загадочным. А между тем эти ритмы, наравне с другими важнейшими элементами русской народно-песенной культуры, не лежали под спудом, а проложили себе путь на мировую арену. Впервые использованные в творчестве Глинки, они широко культивировались композиторами «Могучей кучки» — Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым — и при их посредстве завоевали мировое признание. Дебюсси — зачинатель и глава французского музыкального импрессионизма, оказавшего большое влияние на европейскую музыкальную культуру первой половины XX в., — сам указывал на партитуру «Бориса Годунова» как на поворотный пункт своих творческих исканий. Восторженный интерес к Мусоргскому не ослабевает среди музыкантов всего мира и до сих пор, а мы хорошо знаем, как разносторонне и органически связано творчество Мусоргского с русской народной песней. Сейчас асимметричная и комбинированная ритмика уже не составляет новшества. Она сделалась достоянием мировой музыкальной техники, но, вероятно, немногие отдадут себе ясный отчет в ее происхождении. И все же русской народной песне продолжают уделять за рубежом большое внимание. Даже американские музыкальные предприниматели заказали Рахманинову, незадолго до его смерти, обработку русских народных песен. В силу своих высоких художественных достоинств наша народная песня заняла видное место в мировой музыкальной культуре и в некоторых отношениях — в частности в отношении ритмики — является бесспорным вкладчиком этой культуры. Поэтому проблема ее генезиса и специально вопросы

происхождения народно-песенных ритмических форм выходят из узко-теоретических рамок и становятся одним из показателей мирового значения русской культуры в целом.

Каково же происхождение ритмики напевов русских народных песен? Наши музыканты единодушно относили формообразующее начало народно-песенных ритмов к тексту, к особой ритмической структуре, свойственной стихосложению русского фольклора, и, таким образом, оставляли решающее слово за представителями филологической науки. Филологи же оказались далеко не на высоте положения. Привыкнув танцовать от печки иноземных влияний, позабыв чувство национального достоинства, которое и в этом специальном вопросе подсказало бы наиболее верные и надежные решения, большинство из них заранее склонило головы перед жестким авторитетом варяга, каким бы он впоследствии ни оказался: метристом ли классической древности, или бездомным немецким шпильманом, или пеховым музыкантом, который лихо отбивает танцевальные и маршевые такты, оставленные ему в наследство отошедшими поколениями веселящегося бюргерства. В этих концепциях не было самой элементарной верности фактам, не было и пытливости ума, свойственной научному мышлению уже на примитивных ступенях науки — одна лишь безнародность, которая «вместо того, чтобы возбудить рвение сотворить то, чего у нас нет, старается унижить даже и то, что есть».

Русский народ не обучался своему стихосложению у иноземцев, и такое обучение было для него вообще невозможно. Он терпеливо ковал свой стих, мужественно отбиваясь от завоевателей, упорно работая на процветание родины, — ковал из свободной и могучей стихии родного языка. Первоисточник ритмов русской народной песни заключается в фонетической структуре живого общенародного древнерусского языка. Вот тот ответ, который в соответствии с фактами должна дать русская филология на законные запросы музыкантов. Таким образом, русская народно-песенная культура во всем ее мировом историческом значении принадлежит только русскому народу, и ее происхождение является глубоко национальным.

2

В заключение следует добавить, что автор работал над настоящей, второй редакцией исследования о русском народном стихосложении (первая, более обширная, была полностью утрачена во время Отечественной войны) параллельно и одновременно с подготовкой «Введения в сравнительную метрику европейских языков». Хотя элемент сравнения в настоящей

работе еще отсутствует (за исключением разве русского литературного стихосложения, которое, естественно, принималось во внимание как одна из метрических возможностей русского языка), все же принципы, положенные в основу «Введения в сравнительную метрику», оказали значительное влияние и на эту работу.

Международное стиховедение вообще и русское в частности до недавнего времени страдали рядом органических пороков, которые исключали самую возможность построения сравнительной метрики. Теория стихосложения упрямо осуществлялась на практике, а иногда и открыто отстаивала себя как дисциплина *внеэстетическая* и *внефилологическая*. Между тем оба эти качества, да и принципиальная автономность стиховедения не только изолировали науку о стихе, снижали ее практическую ценность, вызывали среди литературоведов стойкое предубеждение по ее адресу, но и для поступательного движения самого стиховедения оказывались чрезвычайно неблагоприятными.

Отрыв теории стиха от проблемы эстетической значимости стихотворной формы и ее связей с другими выразительными средствами художественной речи никогда не имел и не мог иметь научного обоснования. Каждая литературная эпоха, каждый подлинный художник слова приходят в литературу со своим новым содержанием. Откликаясь на явления окружающей жизни, писатель стремится выделить присущие им характерные черты и воплотить их в своих творческих созданиях. Однако новое содержание не может быть выражено при помощи старых форм, созданных ради художественного отображения каких-то уже пройденных жизненных этапов. Смена содержания неизбежно влечет за собой смену поэтических форм, и нарушение этого закона приводит обычно к неполноценности литературного произведения. Здесь и рождается внутренняя жизнь стиха как одной из важнейших разновидностей художественной литературы. Постоянная смена ритмов, поиски звуковой выразительности речи, обновление интонации и синтаксиса не являются самоценными (как их ошибочно толковали представители «формальной школы»), а служат одним из средств выражения нового содержания, которое вкладывается писателем в свое произведение. И как невозможно оценить идейную глубину и художественную значительность поэтического произведения, не поняв выразительного смысла его формы, так и форма оказывается простой упаковкой, которую можно оставить без внимания, если не будет поставлен вопрос, какая выразительная функция выполняется ею.

Нежелание считаться с основами эстетики иногда приводит теорию стихосложения к упорной защите столь элементарно

ошибочных общих положений, что они могли бы показаться забавными, если бы не были широко распространены и не оказывали вредного влияния на разработку самой науки о стихе. Так, многие теоретики литературы да сих пор крепко верят, что среди существующих разновидностей стиховых систем следует различать какие-то высшие и низшие разряды, которые дают объективное основание для установления «табели о рангах» систем стихосложения. В соответствии с этими «местническими» тенденциями первенство издавна было закреплено за количественной метрикой, представленной в истории европейской литературы классическим древнегреческим стихосложением. Второе место «табели о рангах» занимала тоническая версификация, уступающая в своем достоинстве количественной, но присвоившая себе право третировать «низшее», «третьеразрядное» стихосложение — силлабическое, которое-де представляет прозу, рубленую на короткие строчки, униженные надоедливыми бубенцами рифм. К сожалению, эти чепухи оставили чрезвычайно значительный след в международном стиховедении. Тонисты пользуются терминологией количественной метрики не только в порядке аналогии и исторической преемственности. Между строк их теоретических сочинений нередко проглядывает надежда, что несоответствия количественных определений сущности тонического стихосложения удастся завуалировать и тем самым перевести свою национальную метрику из второго разряда в первый. Еще более лихорадочную деятельность проявляют теоретики силлабического стиха, выдвигающие в национальных разновидностях последнего наличие тонической организации, хотя бы в виде «логаэдического» сочетания однородных стоп, вместо их повторяемости. Это имеет своей конечной целью «повышение» из «низшего», силлабического разряда в «более высокий», тонический, но практически приводит лишь к тенденциозному, противоречащему фактам освещению предмета. О сравнительном изучении в обстановке подобного теоретического маскарада не может быть и речи.

Между тем системы стихосложения принципиально равноценны, и, с точки зрения эстетической, их деление на те или иные высшие и низшие разряды лишено всякого основания. Правда, систематизирующая способность различных элементов фонетической структуры речи неодинакова. Одни из них обладают более интенсивными возможностями образования ритмического единства стиха, чем другие. Дело, однако, в том, что система стихосложения в ее реальном, т. е. национально-историческом, значении требует не только единства, но и многообразия. Последнее есть не менее необходимый компонент стиховой системы, чем единство, и его поиски нередко составляют важный этап в развитии стиховой культуры

данного народа. При этом то обстоятельство, что низкие показатели единства системы стихосложения совпадают с высокими показателями ее многообразия, может оказаться не недостатком, а преимуществом. Но подлинной эстетической ценностью не наделены сами по себе ни единство, ни многообразие, а лишь их синтез, проявляющийся на данном этапе национальной поэтической культуры в конкретных художественных произведениях.

Столь же отрицательное значение для науки имеют и антифилологические тенденции современного стиховедения. Наличие в стихотворной речи фонетической упорядоченности, которая отсутствует в литературной прозе и разговорном языке, нередко понимается теоретиками стиха как достаточное основание для их принципиального противопоставления. При этом стиху приписывают такую степень самостоятельности, при которой он оказывается внеположным языку, образует собственную языковую систему и формируется единственно по воле поэта — создателя и носителя этой системы. Стихотворную речь считают возможным наделять такими признаками и качествами, которые вообще отсутствуют в языке данного народа, и так как произвол в этой области ничем не ограничен, то возникает множество вариантов поэтической речи, от самых узких (индивидуальный поэтический язык поэта, понятный лишь ему самому, т. е. заумь) до универсально-широких («междуязычная» система стихосложения). Такого рода теоретические концепции — каковы бы ни были их философско-эстетические мотивировки и практические устремления — упускают из виду тот простой и непреложный факт, что стихотворная речь есть прежде всего речь, т. е. не просто последовательность звуков, производимых голосовыми связками человеческой гортани, но система звуков, которые являются носителями значения и служат для передачи мысли от человека к человеку.

«Язык есть средство, орудие, при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания,— указывает И. В. Сталин.— Будучи непосредственно связан с мышлением, язык регистрирует и закрепляет в словах и в соединении слов в предлогах результаты работы мышления, успехи познавательной работы человека и, таким образом, делает возможным обмен мыслями в человеческом обществе»¹.

Индивидуалистические aberrации теоретиков стиха возможны лишь потому, что они не сознают, какой огромный коллек-

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1951, стр. 22.

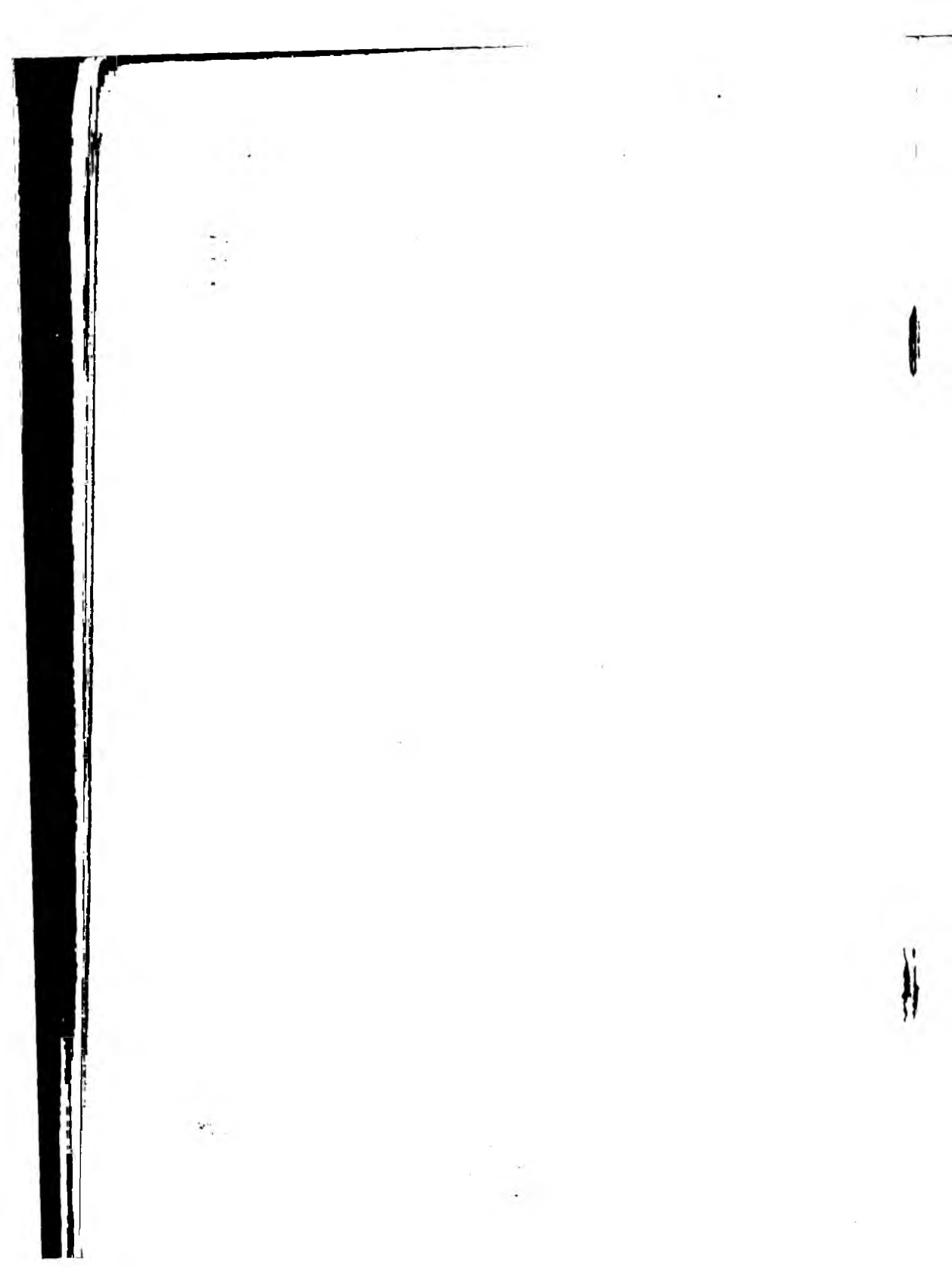
тивный труд необозримого ряда поколений вложен человечеством в создание языка. Поистине ни одна из работ, предпринимавшихся когда-либо человеком, не была столь длительной, трудоемкой и вместе с тем плодотворной, как работа над языком. Выбросить все это за борт для потехи своего поэтического эгоцентризма было бы равносильным возвращению к состоянию если не амебы, то по крайней мере обезьяны. К счастью, даже тот, кто стал бы этого добиваться, все равно не справился бы с подобной задачей. Его «творческие дерзания», задуманные наперекор законам языка, которым — хочет он того, или нет — он вынужден пользоваться, останутся в этом языке царапинами, которые так ничтожны, что их не будет надобности даже заживлять — их просто не заметят.


Ошибочность описанных выше изгладов на природу стиха происходит прежде всего из непонимания отношения системы стихосложения к языку. Никаких н о в ы х элементов и признаков по сравнению с языком стихотворная речь не содержит. Она подчиняется тем же законам, как и всякая другая речь, и не выходит из круга возможностей определенного языка определенной эпохи. Отличие стиха от прозы заключается всего только в том, что отдельные признаки фонетического строя данного языка используются стихотворной речью для ее фонетической систематизации. Однако эта систематизация не только не п р о т и в о п о л о ж н а, но даже и не в н е п о л о ж н а языку, а всецело зависит от фонетических возможностей этого языка. Именно поэтому система стихосложения находится в прямой и непосредственной зависимости от структуры языка, и никакие внешние воздействия и установления не могут сообщить ей качеств, которые не содержались бы в языке как потенция. Это основное положение было принято за отправной пункт настоящего исследования о русском народном стихосложении. Но замыслы автора относительно построения сравнительной метрики не случайно совпали с его интересом к стихосложению русского фольклора. Многолетние раздумья о методологической постановке сравнительного исследования плязычных стиховых систем настойчиво возвращались к тревожному вопросу о русской народной метрике, строящейся якобы в обход языку исключительно на музыкальных основаниях. Нужно было либо опровергнуть эту легенду, которой верило несколько поколений русских филологов, либо пересмотреть свои принципиальные установки, извлеченные из обширных эмпирических исследований. Материал, изложенный в настоящей книге, позволяет утверждать, что русское народное стихосложение имеет не менее прочную ф и л о л о г и ч е с к у ю базу, чем всякое иное, и что строго филологический подход к стиховой системе оказался оправданным и в данном случае.

Однако этим контролирующим значением еще не исчерпывается связь настоящей работы с исследованием сравнительной метрики. Хотя элемент сравнения, повторяем, здесь и отсутствовал, автор смотрел на эту работу, как на одну из глав будущей сравнительной метрики. Существование такой науки приходится относить к будущим временам, потому что отдельные excursus, предпринимавшиеся в этом направлении до сих пор, не принесли сколько-нибудь осязательных результатов. Правда, со второй половины XIX в. в ряде стран неоднократно появлялись работы, заголовки и подзаголовки которых анонсировали их причастность к конструированию сравнительной метрики. Характерной чертой этих работ являлось игнорирование методологической стороны проблемы, причем нередко в них имели место сопоставления метрических категорий из таких иноязычных литератур, реальное расстояние которых измеряется поистине космическими масштабами. Здесь мелькали в самом живописном беспорядке Зенд-Авеста, Веды и русская народная песня, польский силлабический 13-сложник и древний латинский сатурнийский стих и даже формы античного стиха в сопоставлении с русской плясовой песней «Ах вы, сени, мои сени» — и все это не в систематическом изложении, а по большей части в мимолетных упоминаниях. Но дело не подвинулось дальше головокружения, которое закономерно возникает в этом вихре мелькающей пестроты, ибо основу движения составляли не центростремительные силы, аккумулирующие материал, а центробежные, разбрасывающие его во все стороны на далекое расстояние. Результаты и не могли быть более плодотворными, так как при сопоставлении тех или иных элементов метрики принимались во внимание внешние, подчас чисто терминологические совпадения, в которых не учитывались сложное взаимодействие метрических факторов, а также функциональная и генетическая значимость явлений. Попытки эти оставались единичными и изолированными, школы не создали и опутительных научных последствий не имели.

Рождение новой отрасли науки явочным порядком, без четких определений ее предмета и задач, без предварительной методологической разработки невозможно на современном уровне человеческих знаний. Наука (а тем более такая, как сравнительная метрика) создается не индивидуальным творческим порывом, а коллективным трудом ученых ряда стран и ряда поколений. А для такого труда — коллективного и преемственного — нужен общий научный язык, необходим аппарат понятий и терминов, которые остаются тождественными себе на любой национальной почве, необходима принципиальная с р а в н и м о с т ь частных описаний, которые на первых порах будут предприниматься изолированно друг от друга. Краеугольным

камнем такой сравнимости описаний в качестве обязательной предпосылки построения сравнительной метрики является анализ соотношений системы стихосложения с фонетическими данными того языка, к которому она принадлежит. Частное описание стиховой системы, выясняющее на конкретном материале характер и механизм этого соотношения, составит хотя и скромный, но прочный вклад в сравнительную метрику, создание которой не может отсрочиваться надолго, ибо оно необходимо. В предлагаемой читателю работе о русском народном стихосложении автор сознательно стремился вычлнить эти требования.





СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-----------------------	---

Часть первая

ИЗУЧЕНИЕ РУССКОГО НАРОДНОГО СТИХА В XVIII—XX вв.

<i>Глава I.</i> Стопные теории	17
<i>Глава II.</i> Тоническая концепция	35
<i>Глава III.</i> Учение о народной «синтаксической стопе»	59
<i>Глава IV.</i> Музыкально-тактовые теории	78
<i>Глава V.</i> Отрицание ритмической организации народного стиха. Стилистическое истолкование. Комбинированные теории	104

Часть вторая

ТЕКСТ И НАПЕВ

<i>Глава I.</i> Синкретический период в развитии русской народной песни. Древнейшее соотношение текста и напева. Их обособление на почве миграции. Импровизационный характер русского народно-песенного творчества	139
<i>Глава II.</i> Миграция напевов и текстов. Импровизационная изменчивость народной ритмики	155
<i>Глава III.</i> Контаминация народно-поэтических текстов	177
<i>Глава IV.</i> Акцентологические результаты миграции. «Миграционная» поэтика. Распространение явлений миграции и их последовательность. Проблема первенства напевов и текстов	201

Часть третья

ФОНЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА НАРОДНОГО ЯЗЫКА КАК ОСНОВА РУССКОЙ НАРОДНОЙ РИТМИКИ

<i>Глава I.</i> Стих и язык. Коэффициент слогуударности народного языка	225
<i>Глава II.</i> Динамические особенности народного языка	239

Глава III. Древне-русский язык как первоисточник динамики народной речи	292
Глава IV. Требования «динамической гармонии» в древнерусском и народном языке. Акцентные дублеты и их происхождение . .	347
Глава V. Отражение динамического строя народного языка в народном стихосложении. Опыт хронологической ориентировки в ритмах русского фольклора. Типологические соответствия древнейшей народной ритмики — поэтической и музыкальной . .	378
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	407

4437-52

Дарж. БССР
 иже ЛЕНИНА
 ЧИТАЛЬНЯ
 научных работ

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Академии Наук СССР*

*

Редактор издательства *И. С. Кузнецов*
Технический редактор *Е. В. Зеленкова*

*

РИСО АН СССР № 4552. Т-01509. Издат. № 303).
Тип. заказ № 1557. Подп. и печ. 7/II 1952 г.
Формат бум. 60×92¹/₂. Печ. л. 26,5. Бум. л. 13,25
Уч.-изд. л. 25,1. Тираж 5000.
Цена в переплете 23 руб.

2-я тип. Издательства Академия Наук СССР
Москва, Шубинский пер., д. 10