

М. П. ШТОКМАР

ОСНОВЫ РИТМИКИ РУССКОГО НАРОДНОГО СТИХА

I

Ритмика русского народного стиха принадлежит к числу наиболее запутанных проблем русского литературоведения. Теоретические споры по этому вопросу, развернувшиеся на протяжении XIX—XX вв., чрезвычайно мало содействовали его разрешению. Сформулированный фольклористами конца XIX в. тезис о тесной связи, существующей между музыкальным напевом и словесным текстом народных песен и былин, привел в исследовательской практике к тому оригинальному положению, когда музыканты стоят за филологическую, а филологи — за музыкальную разработку принципов строения русской народной ритмики.¹

Учитывая эти противоречивые заявления, нетрудно прийти к выводу о необходимости разделить задачу изучения русской народной ритмики на две проблемы — музыкальную и филологическую.

Состояние застоя, которое наблюдалось за последние десятилетия в области теории народного стиха, и объясняется, повидимому, тем, что при существовавшем с конца XIX в. общепринятом убеждении в неразрывности напева и текста в народных песнях и былинах требовался нелегко осуществимый на практике совместный, согласованный труд музыканта и филолога, так как, к счастью, лишь немногие из специалистов в одной из этих областей решались выступить в другой области с научным багажом дилетанта.

Но по существу вопроса о взаимоотношении напева и текста поэтических памятников русского фольклора мы едва ли можем ограничиться сопоставлением имеющихся в научной литературе мнений и логическими выводами, которые из этого сопоставления вытекают. Невозможность примирить противоречия теоретических формулировок, высказанных с различных точек зрения, характеризует трудности, которые предстоит преодолеть исследователю, но это не значит, что окончательное решение predetermined в качестве какой-то равнодействующей из существующих теоретических положений. Поэтому, чтобы разобраться в исключительно важном вопросе о взаимоотношении фольклорных текстов и напевов, необходимо рассмотреть особенности самого материала.

Первое ограничение относительно неразрывности напевов и текстов 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

¹ Критический обзор основных теорий русского народного стиха, выдвинутых исследователями XVIII—XX вв., см. в моей статье «Стихосложение русского фольклора» в журнале «Литературный критик», 1940, № 5—6.

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» (В. И. Симаков — 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 обычно учитывали как достаточное основание для того, чтобы избавиться от труда «повторного» записывания мелодий. Неудивительно, 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» (Б. Соколов — Сказители, Гос. изд-во, М., без года, стр. 68). Это и неудивительно, 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. (Е. Ляцкий, Сказитель И. Т. Рябинин и его былины, «Этнографическое обозрение», М., 1894, № 4 [кн. XXIII], стр. 130).

Приведенные замечания Е. Ляцкого, многократно слышавшего былины в исполнении Ивана Рябинина, всецело подтверждаются наблюдениями П. Н. Рыбникова относительно пения отца Ивана — Трофима Рябинина, а также и других первоклассных сказителей:

«Напевы былин довольно однообразны: например, 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 Буылки напев один для всех былин. . .» (Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, 2-е изд., т. I, М., 1909, стр. ХСIII—ХСIV).

Таким образом сказитель включает в свой репертуар новый былинный сюжет не вместе с его напевом, а приспособливает былинку 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» (В. Миллер, Очерки русской народной словесности, М., 1897, стр. 42).

Но даже в тех случаях, когда собственно «миграция» 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 *и м п р о в и з а ц и е й*.

Замечания П. Н. Рыбникова о былинных напевах, цитировавшиеся выше, заканчиваются следующим недвусмысленным заявлением: «усвоить. . . голос какой-нибудь старины со всеми оттенками очень трудно, потому что пение ее составляет постоянную *и м п р о в и з а ц и ю* 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» (Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом, 2-е изд., т. I, СПб., 1894, стр. 40).

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» (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 *н а с т р о е н и я* минуты: иногда певец употребит одни из своих обычных выражений и форм, иногда другие. Например, 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» (Песни, собр. П. Н. Рыбниковым, 2-е изд., т. I, М., 1909, стр. ХСVI).

«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» (В. Миллер, Очерки русской народной словесности, М., 1897, стр. 18).

Е. Ляцкий, которому удалось слышать не только И. Т. Рябинина, 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» (Е. Ляцкий, Ска-

зитель И. Т. Рябинин и его былины, «Этнографич. обозрение», М., 1894, № 4 [кн. XXIII], стр. 126).

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» (Б. Соколов, Былины. Исторический очерк, тексты и комментарии, М., 1918, стр. 3).

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. Рябинина (Онеж. былины, 2-е изд., т. II, СПб., 1896, стр. 100), А. Ф. Гильфердинг делает следующее примечание:

«Эта былина, как она записана при первой встрече собирателя с Рябиным в Кижах 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 хорейский. 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 переменял 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. Прислушанные 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 стиха (Беломорские былины, записанные А. Марковым, М., 1901, стр. 17—18).

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 музыкального творчества» (Великорусские песни в народной гармонизации, записаны Е. Линевой, вып. I, СПб., 1904, стр. I).

«. . . народные певцы — настоящие импровизаторы и никогда не споют песню два раза одинаково» (там же, стр. IV).

«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» (там же, стр. XXIV).

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 пели в старину, а потом является неожиданный скачок к современной жизни и песня теряет свой характер» (Великорусские песни в народной гармонизации, записаны Е. Линева, вып. II, СПб., 1909, стр. XIII).

Особенно интересно, что и хоровые русские народные песни, как это ни кажется невероятным для музыканта, воспитанного на образцах западно-европейской хоровой техники, также не составляют исключения из общего правила:

«Вся сила и красота исполнения хорошего народного хора заключается в том, что он поет свободно и импровизируя, вследствие чего в нем нет ничего механического» (Великорусские песни. . ., записаны Е. Линева, вып. I, СПб., 1904, стр. XXIII).

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. Я цитировал выше замечание Линева, что «текст песен изменился более, чем напев».

Этому наблюдению, высказанному по частному поводу, не следует приписывать обобщающего характера. В отдельных случаях, возможно, напев претерпевает более глубокие трансформации, чем текст. Но параллелизм в этих изменениях, несомненно, отсутствует. Если мы припомним выводы, вытекающие из факта миграции напевов и текстов, а также из особенностей импровизаторской техники сказителей и певцов, то с неизбежностью придем к заключению, что изолированное изучение напевов и текстов на первом этапе исследования русской народной ритмики есть не только практическая необходимость, но и нормальный путь исследователя, продиктованный особенностями самого материала.

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 приписывал 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. п. Однако еще русскими музыкантами XIX в. доказано, что иначе быть может и даже должно. Ритм протяжных русских народных песен и былин не только может, но и должен изучаться вне тактовых схем.²

Но неприемлемость этого способа 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 воображаемая, а подлинная музыкальная ритмика народных напевов, записанных с величайшей точностью, и притом одновременно с теми самыми текстами, с которыми будет производиться сличение. Другого пути нет. А между тем с этой

² О неприменимости тактов к русской народной песне см. упомянутую выше мою статью в журнале «Литературный критик», 1940, № 5—6.

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 наброском мелодии, под которую, в большинстве случаев, не только не подведены слова всей песни, но и записан только отрывок текста, не передающий содержания песни» (там же, стр. IV).

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. 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 былинку и потом анализировать собственную импровизацию. Что и говорить, — удобство не малое: у таких теоретиков-импровизаторов материал всегда удивительно совпадает с применяемыми к нему ритмическими схемами. Но 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 одновременном музыкально-филологическом изучении ритмики русского народного стиха было бы равносильным требованию прекратить исследовательскую работу в этом направлении за отсутствием материала. Однако, отвергая это нелепое решение, необходимо уже в продолжение того времени, которое уйдет на самостоятельные, не согласованные 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 должно выявить особенности и типы импровизационной техники отдельных исполнителей и, тем самым, подготовить материал для научного разрешения вопроса о взаимоотношении напевов и текстов. Издания таких записей — повторяю — пока почти полностью отсутствуют.

Но даже и при неимении подобных материалов, уже для ближайших этапов работы очевидна плодотворность изучения поэтического мастерства отдельных исполнителей на материале ряда произведений их репертуара. В области эпической поэзии такое изучение сознательно подготавливалось рядом фольклористов XIX и XX вв.

Еще в процессе записывания былин А. Ф. 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 (Онежские былины, запис. А. Ф. Гильфердингом, 2-е изд., т. I, СПб., 1894, стр. 32—33).

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» (В. Миллер, Очерки русской народной словесности, М., 1897, стр. 18).

Эти наблюдения легли в основу дальнейшей работы русских этнографов по записыванию народного эпоса: «Размещение эпических песен по певцам со времени А. Ф. Гильфердинга стало обязательным для всех собирателей былин. Отдельные исследователи при анализе вариантов той или другой эпической песни все больше и больше считаются с ее сказителем» (Сказки и песни Белозерского края. Записали Б. и Ю. Соколовы. Изд. Акад. Наук, М., 1915, стр. LIII).

Подобные взгляды не замедлили сказаться на постановке частных проблем русской фольклористики. Так, Н. В. Васильев в своей 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, «понявших» былины от одного и того же учителя («Известия Отделения русского языка и словесности» Акад. Наук, СПб., 1907, т. XII, кн. 2, стр. 172).

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 станичники:
«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 буйной головы,
Да и начал он шапкой помахивать и т. д.

(Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом, 2-е изд., т. III, вып. 1, СПб., 1900, стр. 147).

Ту же функцию, которую в приведенном примере несет союз «да», принимают нередко и другие союзы. Проверим употребительность их на конкретном материале. Для опыта возьмем из III тома «Онежских былин» три былины, однородных по сюжету (поездки Ильи Муромца), но записанных от разных сказителей, и по одной былине на иные сюжеты, принадлежащей тем же сказителям (см. табл. на стр. 113).

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 распоряжении исследователя часто имеются пометки о месте записи и принадлежности данной песни тому или иному певцу. Таким образом и здесь, хотя и с большей затратой труда, возможен сравнительный анализ особенностей импровизационной техники отдельных исполнителей. Абстрактная, обезличенная постановка проблем народной ритмики

№№ былин	Страницы	Сказитель	Название былин	Анафоры			Число стихов в былине
				да	а	и	
221	146—150	Поромской	Три поездки Ильи Муромца	119	1	—	153
216	113—115	Нигозеркин	Поездки Ильи Муромца	—	41	—	50
271	375—379	Гурьбин	Три поездки Ильи Муромца	21	7	41	118
219	138—143	Поромской	Илья Муромец и сын его	89	1	—	154
218	126—134	Нигозеркин	Дюк	—	197	8	275
272	379—382	Гурьбин	Дунай	5	11	46	97

была в течение многих десятков лет одним из серьезных дефектов теории народного стиха. Характерные его особенности, как стиха и м п р о в и з а ц и о н н о г о, при таких условиях с неизбежностью оказывались утерянными. Поэтому сравнительное изучение стихотворных форм народной лирики и эпоса п о п е в ц а м и с к а з и т е л я м является прямой задачей современного исследователя русского фольклорного стиха.

II

Для филологического исследования ритмики русской народной поэзии имеет исключительно большое значение вопрос об ударениях. В сущности, именно оригинальная и вполне самостоятельная трактовка этого вопроса у Востокова сделала его теорию основополагающей для ряда дальнейших исследователей. 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». Последователи Востокова в этом вопросе целиком приняли его теорию, но пытались применить к ударению востоковского «прозодического периода» более удобные, хотя и не вполне точные, термины «логическое ударение» (Перевлесский) или «смысловое ударение» (Голохвастов).

Нельзя переоценить смелость «переворота» в теории русского стихосложения, 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. Не подлежит сомнению, что «прозодические периоды» 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? Трудно поверить, чтобы в пределах одного и того же языка сосуществовали бы две системы стихосложения, которые не соприкасались бы в каких-то основных чертах. Еще труднее себе представить, чтобы элемент фонетической структуры языка, служащий основой для данной системы стихосложения, «добровольно» умолкал в другой системе стиха, построен-

ной 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: «н е у б е ж и т н и к т о́ от с м е р т и» или «к о л ь с к о р о о н и в а м з н а́ к д а д у т», кроме указанных Востоковым г р у п п о в ы х ударений на словах «никто» и «знак», есть, хоть и более слабые, но бесспорные с л о в е с н ы е ударения на словах «убежит», «смерти», «скоро», «они», «дадут». Далее, групповые ударения разговорного языка также не однородны, и в процессе речи некоторые из них в свою очередь получают преобладание над другими, значительно различаясь между собою 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, н 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 вдуматься, ради чего понадобилось Востокову — замечательному и 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 бóльшим числом неударяемых слогов, чем в основных размерах русского «литературного» стихосложения. 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 границы ритмического отрезка оказываются более широкими, чем в «стопе» «литературного» стихосложения.

То же самое наблюдение, хотя и с иными теоретическими выводами, мы можем усмотреть в статье Д. Самсонова «Краткое рассуждение о русском стихосложении»,³ 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». При всей несостоятельности этого нововведения, оно примечательно тем, что обе стопы, специально предназначаемые Самсоновым для народного стиха, содержат больше неударяемых слогов, чем общепринятые стопы русского «литературного» стиха.

³ «Вестник Европы», 1817, ч. 94, август, № 15—16, стр. 219—253.

В предисловии к «Пословицам русского народа» (цит. по 2-му изд., т. I, СПб.—М., 1879, стр. XLVII—XLVIII) В. Даль, комментируя частный пример пословицы, заявляет: «. . . вторая половина говорится точно в этом виде, в правильном метрическом размере $\cup \cup$ — 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, е щ е б о л е е б о г а т о м к о р о т к и м и с л о г а м и». (Подчеркнуто мною, — М. Ш.)

Наконец, к числу исследователей, которые измеряют народный стих более многосложными группировками слогов, чем стопы «литературного» стихосложения, следует причислить, как это ни покажется парадоксальным, и А. Ф. Гильфердинга. Как известно из собственных заявлений Гильфердинга, он считал преобладающий размер былинного стиха хорейческим. Что именно он подразумевал под этим определением, которое, будучи понимаемо прямолинейно, в устах такого знатока былин могло бы вызвать лишь недоумение, разъясняет цитированный выше рассказ Гильфердинга о том, как Рябинин от утомления не мог попасть на настоящий «дактилический» размер былины «Дунай» и «пел ее несколько иначе, растягивая стихи и придавая им, посредством вставочных частиц и удлинения некоторых слов (подчеркнуто мною. — М. Ш.), обыкновенный размер других былин — размер хорейский». 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, 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.

Итак, взгляды исследователей, совершенно различно толкующих ритмическую основу русского народного стиха, сходятся на том, что ударения в русском фольклорном стихе отделены друг от друга бóльшим 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 мало-приемлемыми 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.

Думается, гораздо более плодотворным, чем а н а л о г и я, является п р о т и в о п о с т а в л е н и е народно-поэтического языка современному разговорному языку. Если подойти к памятникам русской народной поэзии с поставленным нами вопросом о причине бóльших, чем в «литературном» стихе, междуударных промежутков, то решение, крайне простое и исчерпывающее, может быть получено без каких-либо особых ухищрений.

Одним из самых заметных отличий народно-поэтического языка от современной разговорной 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 в пользу предшествующего или последующего слова. 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 (напр.: *по́ полю, по́ миру, из́ лесу, на́ голову*) и, значительно реже, с глагола на отрицание (напр.: *не́ было, не́ дал*). Следует отметить, что эти формы, вероятно, имели в древнерусском языке гораздо большее распространение, чем в языке нашего времени. Те энклитики и проклитики, которые не успели прочно закрепиться, слившись в одно слово (как, напр.: *изморозь, бестолочь, накипь, придурь, сослепу, наскоро, нехотя, нелюб* и т. п.), видимо вымирают. На ряду с энклитическими формами (напр.: *по́ мосту, не́ взял*) нередко параллельно существуют и становятся все более употребительными те же сочетания с ударениями на существительном или на глаголе («*по мо́сту*» или «*по мосту́*», «*не взя́л*»), при которых предлог и отрицание трактуются как служебные, неударяемые частицы. Повидимому, наиболее живучими оказываются те энклитики и проклитики, которые подобно приведенным выше примерам (*по́ полю, по́ миру, из́ лесу, за́ морем* и т. д.) являются особенно употребительными и привычными. Совершенно правильно построенные энклитики, которые, однако, редко или вовсе не употребляются, кажутся нам странными и неправильными (напр.: *ко́ сну, из́ книг, о́т школы, за́ роцей, не́ знал*). Даже за сравнительно короткое время — одно столетие — отмирание энклитик и проклитик заметно продвинулось вперед. Например, в стихе Пушкина:

С утра садится в ванну со льдом

энклитика «*со́ льдом*» была для Пушкина естественной или, по меньшей мере, допустимой. В наше время, надо думать, эта энклитика, как непривычная, неизбежно приняла бы форму «*со льдо́м*».

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 литературном и разговорном языке, составляет отличительную особенность народной поэзии. Достаточно припомнить такие употребительные в фольклоре сочетания, как «*Черни́гов-град*», «*Владимир-князь*», «*роду-плéмени*», «*господу́-богу*», «*белы́-ка́менны*», «*дани-вы́ходы*», чтобы по заслугам оценить их значение для определения акцентной системы русской народной поэзии. Насколько эти формы выходят за пределы возможностей современного русского языка, можно судить по следующим примерам.⁴

Его рóд - плéмя да не в любви держал,
Отец - ма́тушка да ненавидели (*Григ., I, 207*).
Бился тут Добрыня со змеей тро́й сутки (*Гильф., I, 46*).
Взяла она чару единой ру́кой,
Выпила ту чару единым ду́хом (*Гильф., I, 61*).

Особенно наглядно это выявляется в сочетаниях, в которых одновременно совмещается энклитика и проклитика: «*стольне́-Ки́ев-град*», «*младясе́н-сокол*» и т. п.

⁴ В целях экономии места, ссылки на сборники народных песен и былин даются мною в дальнейшем в следующих сокращениях:

Соб. — Великорусские народные песни, изд. А. И. Соболевским, т.т. I—VII, СПб, 1895—1902.

Лин. — Великорусские песни в народной гармонизации, записаны Е. Линевой, вып. I—II, СПб, 1904—1909.

Гильф. — Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом, 2-е изд., тт. I—III, СПб, 1894—1900.

Марк. — Беломорские былины, записанные А. Марковым, М., 1901.

Григ. — Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым, т. I, М., 1904.

Онч. — Ончуков Н. Е., Печорские былины, СПб, 1904.

Даже в нашем беглом обзоре, не претендующем на специальный анализ и классификацию энклитических разновидностей народной речи, необходимо выделить имеющее чрезвычайное распространение сочетание кратких форм прилагательных с существительными, которые объединяются общим ударением в тесно спаянную слоговую группу:

Ты, постелюшка, — мать сыра земля;
 В изголовьице — бел горюч камень (Соб., V, 553).
 Тут свалился зьмей Тугарин со добра коня.
 Он садился-то ему всё на чёрны груди (Марк., 237).
 Обнимала ёго да за белу шею,
 Прижимала ёго-то руку ко ретиву серьцю (Марк., 246).

Такого рода сочетания получили широкую известность в опытах стилистического анализа народной поэзии под именем «постоянных эпитетов», которые в качестве стандартных, неизменяемых формул-фигурируют в произведениях народной поэзии на самые различные темы и различных жанров.

По отношению к энклитикам и проклитикам русского фольклора всех возможных типов трудно категорически решить, объясняется ли их наличие специфическими традициями народной поэтики, или, что гораздо вероятнее, народная поэзия лишь сохранила в большей неприкосновенности, чем живой язык, особенности древнерусского языка. Быть может, именно постоянство, привычность данного сочетания оказались здесь, как и в современном разговорном языке, фактором, способствующим лучшему сохранению той или иной энклитической формы. Ведь сохранилось же в устах коренных москвичей привычное для них сочетание «Москва-река», в котором составные части срослись настолько тесно, что склоняется только слово «река», а слово «Москва» остается неизменяемым: Москва-реки, Москва-реке, Москва-реку и т. д. Между тем, это сочетание совершенно не соответствует типам энклитик, употребительных в современном разговорном языке, а непосредственно примыкает к энклитическим формам русского фольклора.

Другой тип энклитик и проклитик народной речи — тавтологическое или синонимическое соединение глаголов — не мог образовать таких устойчивых формул, как постоянные эпитеты, и потому хуже сохранился, но думается, что и он в древнерусской поэзии был достаточно многочислен:

Ты бегй, скачи в землю русскую (Лин., II, 47).
 «Ох ты стой-постой, мой добрый конь!» (Соб., I, 173).
 Как ходил-гулял добрый молодец ровно три года (Соб. I, 124).
 Светит-греет солнышко зимой не по летнему (Соб., IV, 5).
 Как и входит ко мне на крылечко,
 Гремйт-стучит да он за колечко (Соб., II, 396).
 Кто тебя, головушку, воспойл-вскормил
 — Воспойл-вскормил православный мир (Соб., III, 189).

Разумеется, исследователю языка русского фольклора приходится считаться и с такой возможностью, что сохранившиеся в изобилии, благодаря стойкости поэтической традиции народного творчества, древнерусские энклитики и проклитики вызвали в отдельных случаях в устах современных сказителей и певцов подобные же новообразования по аналогии, не имеющие характера подлинной древности. Разностороннее исследование этого вопроса не входит в число задач, которые себе ставит настоящая работа. Для нас гораздо важнее фиксировать, что в рассмотренных выше формах народного языка происходит объединение двух, а иногда и трех слов под одним ударением, и вместо двух или трех ударений, как это было бы в современном русском языке, на тот же слоговой состав приходится лишь одно ударение. Таким образом энклитические формы народной речи корректируют нормальные соотношения современного разговорного языка, повышают число неударяемых слогов, которые приходятся на одно ударение.

Но энклитики и проклитики, особенно характерные для русской народной поэзии, являются далеко не единственным фактором, способствующим повышению в народном языке числа неударяемых слогов, объединенных одним ударением. Легко проследить прирост неударяемых слогов на ряде других специфических оборотов народного языка и стиля.

Прилагательные с древними полными окончаниями и позднейшие формы, образованные по аналогии с ними («княженецкой», «синиим» и т. д., вместо «княженецкой», «синим»):

Побежала она ко спальни княженецкой,
Ко княженецкой да богатырской (Григ., I, 168).
Я ведь за морём ноньце жил, да за синиим,
Я за синиим жил за Варальским (Онч., 44).
Не случилось да у Владимира
Дома русьских могучих богатырей (Гильф., I, 27).

Ласкательные, уменьшительные и увеличительные формы существительных, прилагательных, а также собственных имен («солнышко», «силушка», «головушка», «могилушка», «половинушка», «неделюшка», «моряшко», «дороженька», «благословеньце», «раздольце», «Идолице», «Каличище-Иванище», «кинжалище», «Микитушка», «Добрынюшка», «Потанюшка», «Васинька», «Михайлушка», вместо «солнце», «сила», «голова» и т. д.):

Народилосе цадышко малёшенько,
Всё малёшенько да всё глупёшенько (Григ., I, 207).
Тут Идолицу поганому не кажется —
Как ухватит он ножищо да кинжалищо (Гильф., I, 30).

При упоминании какого-либо лица сказитель или певец редко довольствуется его именем, но полностью величает его по имени и отчеству, что является с точки зрения слогового наполнения речи довольно расточительным, так как отчества в русском языке имеют по большей части дактилическое окончание, т. е. оканчиваются двумя неударяемыми слогами (Буслаевич, Колыбанович, Плёнкович, Левонтьевич, Гоудинович, Никулишна, Клементьевна, Бурдуковна, Кайдальевна, Потятична, Тимофеевна). Вопреки обыкновению современного разговорного языка, отчества употребляются даже при ласкательных формах имен, которые и сами по себе, как мы видели, отличаются многосложностью:

Ай ишите-ко Добрынюшку Никитичя,
Ай ишите-ко Алёшеньку Поповиця,
И ишите-ко Дунаюшка Иванова (Марк., 244).

Если отчество оканчивается одним лишь слогом (напр.: «Никитич»), то оно нередко искусственно дактилизируется:

Отправляется Добрыня сын Никитинич (Гильф., I, 31)

Женские отчества часто образуются не непосредственно от имени (напр.: «Петровна»), а от «мужского» отчества («Петровишна»), что также удлиняет их на один слог:

А молода Олёна Петровицна (Григ., I, 269).
А ко той ли-то ко Марьи Митриевичной (Гильф., I, 185).

Но если отчество и не дактилизируется искусственно, то недостающий слог восполняется каким-либо энклитическим словечком:

Оставалса Добрынюшка Микитиць млад (Григ., I, 350).
Говорыл Добрынюшка Микитиць-от (Григ., I, 355).
Поежжай-ко-се, Добрынюшка Никитич мой (Марк., 312).

Как характерную особенность народного языка необходимо упомянуть формы, образованные аналогично отчествам, а также производные от них прилагательные:

Говорит же королям да королевичам,
Говорит князьям да он князевичам
И девицам королевичным
И девицам он да нунь князевичным (Гильф., I, 47).

Появление лишнего слога по сравнению с современным разговорным языком мы находим в глагольном инфинитиве на «ти» вместо «ть» (напр., «выспрашивати» вместо «выспрашивать») и в возвратных формах глаголов на «ся» вместо «сь» (напр.: «напивалися» вместо «напивались»):

Стала девица молодца выспрашивати,
Стала красна выведывати (Григ., I, 265).
«Уж ты гой еси, воевода!
Прикажу я тебе казнити,
Руки, ноги же отпилити,
Буйну голову отрубити (Марк., 198).
Мы тогда-то ведь с тобой будём прошатисе,
Мы тогда же с тобой будём роставатисе (Марк., 255).
Ише вси ти на пиру да напивалисе,
Ише все на чёсном да наедалисе (Марк., 238).
У Василья голова с плечь покатила се,
У Василья белы руки опустили се,
У Василья резвы ноги подломили се (Григ., I, 236).
Ретивоё серцо да разгоряцило се,
Могучие плечи да росходили се,
Белые руки да розмахали се (Григ., I, 169).

В народной речи имеют чрезвычайное распространение разнообразные приставки к глаголам. Особенно характерны двойные приставки, неупотребительные в современном разговорном языке. Каждая такая приставка дает наращение лишнего неударяемого слога:

Ах, да я повыгляжу,
Я повыгляжу, да повысмотрю (Лин., II, 27).
Родну матушку да попонюгиват,
А молоду жену да приодярживат (Григ., I, 195).
Кушаками у них головы да исповиваны,
Бумагами раны да испотыканы (Григ., I, 168).
А лежит же тут Добрыня во чистом поли,
А плеча его да испростреляны,
Голова его да испроломана (Гильф., I, 58).
Вси же за столом да призадумались,
Вси же тут игры да призаслухались,
Вси же за столом да испроговорят (Гильф., I, 60).
И сама-то тут у тела приросплакалась (Марк., 241)
Прироссудим мы с тобой да мы подумаем (Марк., 247).

Повторение одних и тех же предлогов также способствует увеличению междуударных промежутков:

За свое за бахвальство за ложноё,
За свое пустое за хвастаньё (Гильф., I, 14).
Приезжает тут Михайло Потык сын Иванович
А ко стольнему ко городу ко Киеву
А й ко ласковому князю ко Владимиру (Гильф., I, 70).
Заиграл как он в гусельшка яровчаты,
На почестном пиру да на свадебке,
На пиру-то вси да призамолкнули (Гильф., I, 192).
Да во славном было городи во Киеви,
Шьчо во матушки-то было камянной Москвы,
Ише по небу было всё по ясному,
Да по воздуху было по небесному (Марк., 184).

Аналогичную систему повторений мы наблюдаем в народной поэзии и относительно личных местоимений:

Ты Скорлютка вор, ты Скорлатов сын!
 Ты не за свой гуш ты примаисьсе (Григ., I, 359).
 Он подтяжечки подтягивал шелковые,
 Одевае себе латы богатырские,
 Он берет соби копье-то в руки длинное,
 Он-ка палицу да стопудовую.
 Он садился на своего добра коня
 И хочет выехать он с широка двора,
 А с широка двора да он в чисто полё (Гильф., I, 187).
 Вы пойдите да во темный лес,
 Вы срубите да сырой дубец,
 Вы положьте подкладочки (Соб., II, 180).

Выше уже было показано пристрастие отдельных сказителей к многократному повторению (по большей части анафорическому) тех или иных союзов. Здесь необходимо отметить, что **м н о г о с о ю з и е** («полисиндетон») является вообще характерной особенностью русской народной поэзии, и, с точки зрения слогового состава народного языка, оно выражает ту же тенденцию расширения междуударных промежутков, которую можно было проследить и в других рассмотренных нами примерах:

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 стольнёй-Киев-град,
 Я грометь-шурмовать да в стольнё-Киев-град . . . (Онч., 7).
 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 поляници удалые,
 И да на все на добрые молодцы.
 И как все на пиру напивались,
 И как все на пиру наедались,
 И все на пиру пьяны веселы,
 И все на пиру поросхвастались.
 И который-то хвастает добрым конем,
 И которой-то хвастает золотой казной,
 И безумной похвастал молодой женой (Гильф., III, 420).

Без специального исследования этого вопроса трудно решить, отражает ли обилие союзов в том или ином конкретном случае структуру народного синтаксиса, или же оно вызвано необходимостью заполнения «меры стиха», на которую часто ссылаются (иногда, может быть, и без достаточных оснований) исследователи XIX века. Возможность употребления союзов в народной поэзии в качестве «наполнительных» частиц необходимо иметь в виду, так как наличие таких «наполнительных» частиц среди технических средств народных певцов и сказителей, повидимому, неоспоримо:

Уж я три души погубила:
 Перву-ту душу да безответну,
 А втору-ту душу да безъмянну
 А третью-ту душу да занапрасно (Григ., I, 333).
 С им же он да тут прощается,
 Святогор же тут же он кончается (Гильф., I, 8).
 Ты имей-ко на пиру да ты всё бóльшину:
 Для тебя-то этот пир да собирайтце

За твою-ту за услугу богатырскую
 Для твоих-то всё ведь тут да для товаришшов (Марк., 228).
 А да жил-то-ле Микитушка Романович;
 Ище жил-то-ле Микита девеносто лет
 И не с ким-то, жил, Микитушка не спаривал
 Он с новыма-ле городами не говаривал,
 А с каменной-то жил Москвой не перечилса;
 Он состарился, Микита-ле, приставилса (Онч. 97).

Наш беглый обзор лексических особенностей русской народной поэзии, разумеется, далеко не полон. В нем лишь намечены некоторые наиболее характерные категории народного языка, которые, несомненно, могут быть расширены и дополнены. Мало того, все это далеко не ново. Большинство явлений, отмеченных мною, уже неоднократно указывалось исследователями языка и стиля русского фольклора.

Нам пришлось пересмотреть вопрос заново потому, что никто из историков и теоретиков, изучавших систему стилистических средств народной поэзии, не обратил внимания на изменение отношения слогового состава к ударениям, которое, на ряду со своеобразием стиля и лексики, отличает язык фольклора от нашей разговорной речи. В языке народной поэзии на одно ударение приходится больше неударяемых слогов, чем в современном литературном и разговорном языке. Это наблюдение имеет большое значение для решения вопросов русской народной ритмики, так как оно позволяет отказаться от каких-либо нарочитых объяснений, вроде теории «прозодических периодов» для истолкования несходства ритмических форм русской народной поэзии по сравнению с ритмикой «литературного» стиха. Но помимо этого отрицательного результата, наш экскурс в область акцентных соотношений языка русского фольклора приводит и к положительным выводам, имеющим непосредственное отношение к вопросу о ритмике русского народного стиха. Система стихосложения любого народа не избирается произвольно, а находится в прямой зависимости от фонетической структуры данного языка.

«Изучите внимательно фонетическую систему языка, и прежде всего его динамические особенности, — говорит Э. Сепир, — и вы сможете сказать, какого рода стихосложение в нем развито, или, в случае если история подшутила над его психологией, какого рода стихосложение должно было бы в нем развиться и рано или поздно разовьется». (Э. Сепир, Язык. Введение в изучение речи. Пер. с английского, Соцэкгиз, М.—Л., 1934, стр. 180).

Фонетической системой данного языка всегда ограничена инициатива литературных реформаторов. В области ритмики можно прямо утверждать, что только те нововведения оказываются жизнеспособными и удерживаются в литературной практике, 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 последнею и литературная практика расходится с теорией. Русское стиховедение чуть ли не с момента введения у нас «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. Великий русский критик Н. Г. Чернышевский писал в «Современнике» за 1855 г.:

«Наконец, мы позволяем себе высказать некоторые сомнения относительно удобства для русского языка той версификации, которая господствует со времени Ломоносова. Конечно, мы теперь чрезвычайно привыкли к ней, благодаря отчасти самому Пушкину; тем не менее надобно сказать,

что она не так естественно приходится к свойствам нашего языка, как, например, к свойствам немецкого, из которого была заимствована без всяких приносовлений» (цитир. по Полн. собр. соч. Н. Г. Чернышевского, изд. М. Н. Чернышевского, т. I, СПб., 1906, стр. 285).

Противоречие между теорией стиха и свойствами языка в данном случае заключается в том, что хотя силлабо-тонические размеры (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест) и соответствуют в общих чертах структуре современного русского языка, но все же не полностью. На каждое ударение у нас в среднем приходится по 2,8 слога. Таким образом, точное воспроизведение схемы в двусложных размерах давало бы значительную перегрузку ударениями (два слога на одно ударение), а в трехсложных размерах — некоторую недогрузку ударениями (три слога на одно ударение). Отсюда возникли частые пропуски ударений, предусмотренные схемой (пиррихии), в двусложных размерах и некоторое количество «сверхсхемных» ударений в трехсложных размерах, закрепившиеся на практике (но вопреки теории) в русском стихосложении с XVIII по начало XX в.

В языке памятников русской народной поэзии, как мы видели, соотношение ударяемых и неударяемых слогов существенно разнится от соотношений современного нам разговорного языка. Нагрузка речи ударениями оказывается значительно меньшей. Другими словами, вместо 2,8 мы должны иметь в качестве определяющей для народного стиха иную среднюю цифру, чем для «литературного» стиха.

Во избежание недоразумений нужно теперь же договориться относительно значения и степени обязательности приводимых мною «средних цифр». Что это за отвлеченно-математические величины, от которых поэт не смеет отклониться даже на две-три десятых? Неужели же 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 речи. Изменение это заключается прежде всего в отборе слов определенного типа. Для того, например, чтобы понизить среднюю цифру, выражающую отношение неударяемых слогов к ударяемым, 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 отсека 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 вразрез 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, мы знаем, что отношение неударяемых слогов к ударяемым в языке русской народной поэзии должно выразиться более высокой средней цифрой, чем в современном разговорном языке и «литературном» стихосложении. Ряд особенностей народно-поэтической речи, перечисленных выше (энклитики и проч.), значительно увеличивает объем междуударных промежутков. 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, я выбрал былину «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,⁵ и сказывались, а не пелись . . .» (Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, 2-е изд., т. I, М., 1909, стр. 317.)

Для подсчета я взял большой отрывок (свыше двух тысяч слогов) от начала былины (т. I, стр. 318 второго издания «Песен» Рыбникова), кончая словами «меньшим братом» (стр. 321). В моей читке, которую я старался приноровить к традициям былинной речи, оказалось 539 ударений на 2050 слогов текста, что составляет в среднем 3,8 слога на одно ударение. Эту цифру я считаю не вполне авторитетной, а лишь ориентировочной. Дело в том, что в рассказе Леонтия Богданова, при наличии основных характерных черт былинного языка и стиля, все же отсутствуют некоторые частные его особенности, как напр. многосоюзие, наполнительные частицы и т. п. Поэтому я считал бы обоснованным повысить среднюю цифру, выражающую отношение ударений народно-поэтической речи к ее слоговому составу, до 3,9 и, может быть, даже до 4. Впрочем, исчерпывающая точность в нашем вычислении не представляется необходимой, поскольку мы знаем из предшествующего анализа народного языка, какие его признаки вызвали повышение средних цифр ударяемости по сравнению с современной разговорной речью.

Таким образом, вместо двух- и трехсложных размеров «литературного» стихосложения, в русской народной поэзии должны преобладать четырехсложные слоговые группы, при наличии в качестве вспомогательных и второстепенных, с одной стороны, трехсложных (а иногда и двусложных) и, с другой стороны, — пятисложных (и даже шестисложных) слоговых групп, которые в «литературном» стихосложении стояли бы на грани фокуса.

Мы видим, что русское народное стихосложение не может быть истолковано вне связи с элементами языка и стиля народной поэзии. С этой точки

⁵ Подчеркнуто мною; — М; III;

зрения весьма поучительны многочисленные неудачи ряда русских поэтов в их попытках подражать народным размерам, более или менее сохраняя привычную для них лексику и стиль современной книжной поэзии. Литературное подражание народной ритмике на лексической базе современного языка, без воспроизведения особенностей народного языка и стиля, невозможно, так как, опуская характерные черты народной речи, мы тем самым видоизменяем ее фонетическую систему и лишаемся тех преобладающих слоговых группировок, которые лежат в основе стихосложения русского фольклора.

III

Во всех системах стихосложения, которые строятся на тех или иных сочетаниях ударяемых и неударяемых слогов, закономерности в этих сочетаниях могут быть прослежены, если отправляться от последнего ударения стиха (тонической константы) к его началу, а не наоборот, от начала к концу, как обыкновенно принято рассматривать стихи. Я называю последнее ударение стиха константным, т. е. постоянным, потому что при всех возможных вариациях ритма отдельных стихотворных строк (как напр. пропуск или внесение лишних ударений, смещение их в результате расширения или сокращения междуударных промежутков и т. п.) последнее ударение стиха (или тоническая константа) остается неизблемым: ни пропускаться, ни перемещаться оно не может. Напрасно некоторые теоретики литературы пытались иронизировать по адресу константы, что до тех пор, пока в человеческой речи существуют ударения, которое-нибудь из них неизбежно окажется последним. Признаки тонической константы далеко не исчерпываются ее положением последнего ударения в стихе. Прежде всего место константного ударения определяется тем, что стихи обычно бывают равны между собой. Правда, равенство отсутствует, напр., в вольных стихах, но последние всегда рифмуются. Рифма является одним из важных отличительных признаков константы. При наличии систематической рифмовки, константа совпадает с рифмующим созвучием. В стиховых формах, в которых рифма отсутствует, аналогичную ей функцию выполняет либо правильное чередование, либо отбор клаузул (т. е. окончаний стиха) определенного типа (напр. мужских и женских в белом стихе), или однородных (напр. только дактилических или только женских), как почти всегда бывает в стихосложении русского фольклора. К числу весьма существенных признаков, подчеркивающих особое положение константы среди других ударений стиха, принадлежит междустиховая цезура, которая входит в число определителей интонационного строя стиха и графически отмечается разбивкой стихов на отдельные строки. Совершенно не обязательно совпадение всех перечисленных выше отличительных признаков константы. Для определения стихового членения и константного ударения стиха практически вполне достаточно совмещения последнего из указанных признаков (междустиховая цезура) с каким-либо из других. Таким образом, особый характер константного ударения определяется не только и не столько тем, что оно является последним в стихе, сколько целым рядом важных особенностей, которые и сами по себе принадлежат к числу специфических отличий, отграничивающих стих от прозы.

Но роль тонической константы, в качестве структурного признака стиха, не исчерпывается перечисленными внешними особенностями. Сама ритмическая организация стихотворной строки как бы управляется константным ударением, и в этом-то и заключается ценность понятия константы для теории стихосложения. Как было сказано выше, закономерности в сочетаниях ударяемых и неударяемых слогов на протяжении стиха располагаются от его конца к началу. Разумеется, если стих точно воспроизводит

какую-либо схему, то она может быть прослежена и от начала стиха к концу, но это бывает сравнительно редко. В тех случаях, когда в основе стиха не лежит предвзятая схема, или если схема имеется, но фактически ритм стиха несколько отступает от нее, то та или иная ритмическая тенденция или отступления от схемы приобретают характер наибольшей закономерности в конце стиха, а по мере удаления от его последнего ударения они все более теряют свою упорядоченность. Это явление мы имеем возможность не только констатировать, но и объяснить, — оно может быть обосновано при помощи простейших примеров и умозаключений. Рассмотрим несколько строк из «Плача о холостом рекруте» знаменитой вопленицы Ирины Федосовой:

Я чего да сижу, мать бедна несчастная,
Сирота теперь сижу да бесприютная,
И на брусовой сижу да белой лавочке,
И под печальным косевчатым окошечком,
И под туманной стекольчатой околенькой;
Я сижу, бедна горюша, призадумавши,
И чужих б́асенок, горюша, приослухавши;
Подивуют мне-ка добры эти людюшки
И посрекаются спорядными суседушки и т. д.

(Причитания Северного края, собр. Е. В. Барсовым, ч. II, М., 1882, стр. 1)

В нашем примере несколько неясна лишь ритмика первого стиха — случай весьма распространенный у народных певцов-импровизаторов, которые не всегда сразу могут «попасть на настоящий голос». Этот стих я условно размечаю по аналогии с остальными. В целом же ритм строится здесь не только на характерных для народного стиха четырехсложных группировках слогов, но эти слоговые сочетания доведены до отчетливого стопроцентного схематизма, который, вопреки обычаям народной ритмики, в данном случае свободен от каких бы то ни было нарушений. Подсчет размещения ударений по слогам, как обычно — от начала стиха, не улавливает этого безукоризненного по отчетливости ритма:

№№ слогов	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Число ударений . .	0	0	4	5	0	0	4	5	0	0	4	5	0	0

Ударения нашего отрывка, отделенные друг от друга во всех стихах равными слоговыми промежутками по три неударяемых слога, оказываются поделенными между слогами 3—4, 7—8 и 11—12. При нумерации от последнего ударения к началу стиха, это недоразумение устраняется:

№№ слогов	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Клаузула	
Число ударений . .	0	0	0	9	0	0	0	9	0	0	0	9	0	0

Все ударения цитированного отрывка, при счете от константы, приходятся на первый, пятый и девятый слоги каждого стиха. Теперь подсчет совпадает со слуховым восприятием, которое также не отмечает здесь ни одного перебоя ритма. Пример, приведенный мною, очень элементарен, и

разобраться в нем не трудно. Часть стихов Ирины Федосовой имеет обычные в народной поэзии зачины, состоящие из двух неударяемых слогов. Однако в пяти стихах нашего отрывка к этим зачинам прибавлена анакруза из одного лишнего слога, который и сдвигает все ударения стиха со своих мест, что при подсчетах выражается в мнимой двойственности распределения ударений. При рассмотрении от тонической константы к началу стиха все ударения сохраняют свои места, и анакруза выражается лишь в виде наращивания зачина на один слог, т. е. именно так, как и есть на самом деле.

Возьмем более сложный пример, кстати, еще теснее связанный, чем предыдущий, с вопросом о ритмических типах стихосложения русского фольклора. Предположим, что стих, по заранее выбранной схеме, состоит из ряда ударяемых слогов, разделенных между собой равным числом неударяемых. Предположим, что отступление от этой схемы заключается в пропуске или прибавке междуударных слогов, в результате чего ударения будут перемещаться вправо или влево. Как мы знаем, последнее ударение стиха, служащее опорой для стиховой клаузулы (окончания), по своему положению смещаться и пропускаться не может, оно является постоянным или константным. Остальные ударения подвергаются смещениям, которые в среднем (если только они случайны, т. е. не подчинены определенной системе) должны распределяться поровну между всеми ударениями кроме последнего, например по 20 отступлений из 100 возможных на каждое ударение:

Однако, если вдуматься в приведенную таблицу, то легко убедиться, что она не совсем верна. Первоначально предположенные цифры отступлений при реализации на практике должны несколько видоизмениться. Для второго ударения от конца смещение выразится, согласно заданию, цифрой 20, но уже для третьего оно будет больше, так как третье ударение подвергнется смещению и в тех случаях, когда оно, само по себе, должно было бы остаться на месте, но сместилось второе от конца ударение. Предположим даже, что из 20 смещений второго ударения часть совпадает со смещениями третьего, и что некоторые из них будут смещаться друг другу навстречу, т. е. взаимно погашаться. Все же на третье ударение от конца падает уже не 20 смещений, а, скажем, $20 + 10$, учитывая смещения предыдущего ударения от конца:

№№ ударений . . .	5	4	3	2	1
Число отступлений .	20	20	20	20	0

Это нарастание отклонений для каждого следующего от конца ударения все увеличивается, и закономерность размещения ударений убывает от конца стиха к его началу.

Любопытное преломление той же тенденции уменьшения закономерности в распределении ударений от конца стиха к его началу представляют двусложные размеры русского «литературного» стихосложения. Основной особенностью их ритмики является *п и р р и х и р о в а н и е*, т. е. пропуск ударений, предусмотренных схемой. Причина этих пропусков уже указана выше: она кроется в несоответствии двусложной схемы нормальному соотношению слогового состава и ударений в разговорном русском языке — 2,8. Схемы ямба и хорей не могут считаться *н о р м о й* для русских двусложных размеров, так как выполнение их достигается путем урезывания лексических средств, путем нарушения норм русского языка. Поэтому глубоко неправы были исследователи русского стиха, начиная с А. Белого, кото-

№№ ударений . . .	3	2	1
Число отступлений .	30	20	0

рые принимали полноударные формы ямба и хорea за нормальный тип этих размеров, а всякое отступление от них, всякое нарушение схемы — за проявление художественной воли и индивидуальности писателя. В пределах русского языка чистые двусложные схемы сами являются отступлением от норм, а пиррихированные виды ямбов и хореев — нормальными. Самый факт пропуска ударений не зависит от намерений поэта, так как он продиктован фонетической системой языка.

Но упомянутые мною теоретики, изучавшие пропуски ударений в двусложных размерах, сделали еще один промах, который доставил им немало хлопот. Если проследить размещение пиррихий от начала стиха, то преобладающие ритмические тяготения трех-, четырех-, пяти- и шестистопных ямбов и хореев оказываются для каждого из этих размеров особыми, не совпадающими. Это наглядно продемонстрировано, напр., В. Брюсовым и его «Кратком курсе науки о стихе» (изд. «Альциона», М., 1919), где перечислению «ипостас» (т. е. «замены» стоп) ямбических и хорейских размеров посвящено свыше тридцати страниц. Между тем, рассмотрение пиррихирования, отправляясь от константного, последнего ударения (стиха или полустипия) к его началу, намечает единую закономерность, легко объяснимую из несоответствия схемы нормам языка. Последнее ударение, как мы знаем, постоянно и снято быть не может. Предыдущее ударение по схеме приходится от него через один слог, а между тем нормальные соотношения русского языка оказывают давление, чтобы отодвинуть ударение еще на один слог, что невозможно, так как размер стиха превратился бы в трехсложный и заданная схема оказалась бы не только невыполненной, но и подмененной иною схемою. Поэтому отодвигать ударение приходится не на один, а на два слога, т. е. на следующее по двусложной схеме — третье от конца ударение. Но четырехсложная схема так же расходится с нормами русского языка, как и двусложная. Поэтому смещение ударения имеет место не всегда, а только в части стихов, и это создает весьма эластичную систему, которая не представляет больших стеснений для поэта, так как с нею хорошо уживается имеющийся в его распоряжении запас слов: в двусложных слоговых группах уместаются короткие слова, в четырехсложных — длинные. Таким образом в двусложных размерах ослабленным оказывается второе и сравнительно сильным — третье от конца ударение. Далее от этого последнего происходит то же самое — четвертое ослаблено, а пятое снова сравнительно сильно, но эта волнообразность уже менее отчетлива, чем в конце стиха, потому что последнее ударение стопроцентно, а третье, хотя и является наиболее сильным после константного, но ста процентов никогда не достигает.⁶

Двусложные размеры русского стихосложения не в их схематическом виде, а неразрывно с пропусками ударений, закономерность которых идет от конца стиха к началу, и являются нормальным ритмическим типом подобного стиха. Индивидуальные особенности ритмики данного поэта должны характеризоваться не на фоне схемы ямбов и хореев, а на фоне константного их ритма, описанного выше.

Итак, для филологического изучения стиха русского фольклора мы обладаем двумя определяющими признаками. Нам известны основные динамические элементы фонетической системы фольклорного языка, которые служат основой для преобладающих ритмических группировок народного стихосложения. Теперь мы установили, что закономерности ритма фольклорного стиха в наиболее отчетливом виде могут быть прослежены, отправляясь от конца стиха к его началу. Любопытно, что мысль об исследо-

⁶ Подробнее о ритмике бесцезурных и цезурованных двусложных размеров русского классического стиха в зависимости от тонической константы см. в моей статье «Вольный стих XIX века» в сборн. *Arg poëtica*, II, изд. Гос. Акад. худож. наук, М., 1928, стр. 130—137.

вании тонических ритмов по отношению к последнему, константному ударению, возникшая у меня на почве изучения различных видов русского «литературного» стиха,⁷ находит, применительно к народному стиху, поддержку у одного исследователя, труд которого, к сожалению, в полном объеме повидимому не был опубликован. В протоколе доклада «К вопросу о русском народном стихе», прочитанного Ю. А. Кулаковским в заседании Исторического общества Нестора Летописца от 29 января 1889 г., говорится:⁸

«В эпической русской поэзии (сборник былин Гильфердинга и «Причитания Северного края» Барсова являются наиболее надежными изданиями) можно, по мнению референта, с уверенностью констатировать принцип известной последовательности ударения, как конститутивный признак стиха. У «лучших сказителей» Гильфердинга обнаруживается былинный стих с тремя ударениями, искать которые следует, направляясь от конца к началу (а не наоборот, как то делается у Голухастова и других)».⁹

Изучение русской народной ритмики в ее отношении к последнему, константному, ударению стиха представляет тем бóльшие практические удобства, что, как уже неоднократно подчеркивалось, фольклорные ритмы лишь в редких случаях приобретают характер схематизма. У вопленицы Ирины Федосовой мы видели образцы такого схематического ритма, правда, перебиваемого анакрузами, лишенными какой-либо системы. У некоторых народных певцов, в частности у той же Федосовой можно отыскать примеры еще более последовательного ритмического схематизма:

Приклонись, буйна головушка,
 Ко любимой могилушке —
 Ко кормильцу свету-батюшку.
 Вы сповейте, ветры буйные,
 Со низовой со сторонущки;
 Разнесите, ветры буйные,
 Все пески да ведь сыпучие,
 И все камешки катучие!
 Расступись-ко, мать сыра земля!
 Расколись-ко, гробова доска!
 Размахнитесь, белы саваны, и т. д.

(Причитания Северного края, собр. Е. В. Барсовым,
 ч. I, М., 1872, стр. 55)

Тем не менее и у лучших сказителей Гильфердинга, как Калинин, Абрам Евтихийев, даже Трофим Рябинин (не говоря уже о менее устойчивых ритмах народной лирики), исследователь, пытающийся свести дело к тем или иным схемам, то и дело наталкивается на разного рода ритмические «шероховатости».

Вот, например, преобладающий четырехсложный ритм русского фольклора в его характерном былинном преломлении (трехчленный стих с анапестическим зачином и дактилическим окончанием), но с некоторым, правда очень небольшим, количеством перебоев ритма (стихи, выбивающиеся из схемы, я отмечаю разрядкой):

Добрынюшки-то матушка говаривала,
 Никитичу-то родненька наказывала:
 «Ах ты душенька Добрыня сын Никитинч!
 Ты походишь нунь гулять да е во Киев град,
 Подь ты нунь гуляй да по всим уличкам,
 И по тем же ты мелким переулочкам,
 Только не ходи ко сукиной Маринушки,

⁷ См. упомянутую статью в сборнике *Ars poëtica*, II, М., 1928, стр. 117—167.

⁸ Чтения в Историч. об-ве Нестора Летописца, Киев, 1890, кн. 4, стр. 2.

⁹ Подчеркнуто мною. — М. Ш.

К той Маринушки Кайдалонвой,
А Кайдальевой да королевичной,
В тую ли во частую во уличку,
Да во тот ли нушь во мелкий переулочек. . . и т. д.

(Сказитель Калинин, Гильф., I, 31)

Другой излюбленный, хотя и реже встречающийся, ритмический тип русского народного стиха — пятисложный — также почти никогда не поддается стопроцентной схематизации:

Ах ты, поле мое, поле чистое,
Ты раздолье мое широкое!
Ах, ты всем, поле, изукрашено,
И ты травушкой и муравушкой,
Ты цветочками-василечками;
Ты одним, поле, обеспечено:
Посреди тебя, поля чистого,
Выростал тут част ракитов куст;
Что на кустике на ракитовом,
Как сидит тут млад сизой орёл,
Во когтях держит черна ворона,
И он точит кровь на сыру землю. . . и т. д. (Соб., I, 446—447).

Еще большей текучестью отличаются трехсложные ритмы русского народного стиха, вариации которых почти до неузнаваемости видоизменяют трехсложную ритмическую тенденцию:

А й отчего-те зима да зачаласе,
А и красно лето состоялось?
Зачалася зима да от мороза,
А и красно лето от солнца,
А й богатая осень от лета.
И по тыя-то осени богатой
Вылетала малая птица,
А и малая птица певича. . . и т. д.

(Сказитель Фепонов, Гильф., I, 462)

Вот, кажется, и все, что можно извлечь по части ритмического схематизма из неисчерпаемого обилия форм русского народного стиха, если только не становиться на путь его «исправления» и приноравливания к готовым ритмическим трафаретам.

Из приведенных примеров мы еще раз убедились, что преобладающие ритмические типы стихосложения русского фольклора — трехсложные, особенно четырехсложные и, наконец, пятисложные. И все же очевидно, что огромное богатство русской народной ритмики остается за пределами каких-либо схем. Разумеется, нечего и пытаться показать разнообразие ритмических типов русского народного стиха в рамках настоящей статьи, и без того крайне перегруженной фактическим материалом. Но и чисто теоретическая задача, поставленная мною, не может считаться разрешенной до тех пор, пока читатель не убедится на конкретных примерах, что те ритмы народного стиха, которые лишены схематической правильности, доступной рассмотрению от начала стиха, могут быть выявлены, отправляясь от конечного, константного ударения стиха к его началу. Рассмотрением подобных примеров мы и закончим наш очерк. Приведу два образца четырехсложного ритма, наиболее характерного для русской народной поэзии:

Ой, по улице туман расстилался,
Ой, по широкой туман расстилался;
Во тумане сырого дуба не видно.
Я под тем дубцом с добрым молодцем стояла;
Про жилое, про бывое говорила,
Про единое словечко позабыла;

Позабыла сказать другу: не женися!
 Хочь женися, душа моя, не ошибися!
 Не женися, мой милый друг, на удвке!
 У вдовушки обычай не девичий:
 Постелюшку стелет, — сама плачет;
 Узголовье воскладает, — возрыдает,
 Своего прежнего друга вспоминает:
 «Ой, и свет мое прежнее ладо,
 Я которого попрех сего любила,
 С правой руки колечко подарила!» (Соб., III, 164).

Распределение ударений по слогам при подсчете, как обычно, от начала стиха к концу:

№№ слогов	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Число ударений . .	0	3	11	2	1	5	8	2	2	4	8	2	0

Распределение ударений по слогам при подсчете от последнего ударения стиха к его началу:

№№ слогов	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Клаузула
Число ударений . .	0	0	2	9	3	3	1	10	4	0	0	16	0

Другой пример:

Не пой, не пой, мой младенький соловейко,
 В моем ли в зеленом во садочке;
 Не разбуди ты моего гостя дорогого,
 Гостя, гостя дорогого, батюшку родного!
 Как не часто ко мне батюшка гуляет —
 Через три года мой родимый побывает,
 Да и тут одну ноченьку ночует,
 И тое родимый протоскует,
 Все ходючи по новой по светличке.
 Частехонько окошечко открывает,
 Все бела света родимый ожидает,
 На родимую сторонушку взирает,
 Тяжелехонько мой батюшка вздыхает.
 Во слезах мне батюшка вешает:
 «Ах, ты встань, ты встань, родная дочка,
 Ты простишь со мною, друг, в последний!
 На своей тебе сторонке не бывати,
 Тебе матери и брата не видати,
 С родом-племенем тебе уж не гуляти!
 Я просватал тебя, дитятко, за мота,
 За дурацкую отдал тебя головку. . .» (Соб., III, 127—128.)

От начала стиха ударения распределяются следующим образом:

№№ слогов	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Число ударений . .	0	4	16	1	5	4	10	2	6	2	11	2	1	0

При подсчете от последнего ударения стиха мы имеем:

№№ слогов	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Клаузула
Число ударений . .	0	0	1	3	11	2	5	2	19	0	0	0	21	0

Уже рассмотрение первых двух примеров приводит нас к выводу, что преобладающая в них четырехсложная ритмическая тенденция при анализе от начала стиха оказывается чрезвычайно затемненной, и даже на опорных пунктах ритма встречаемость ударений лишена закономерности. Отправляясь от последнего ударения стиха, мы можем констатировать не только значительно бóльшую ясность ритмики вообще, но и наличие убывающей от конца стиха к началу устойчивости опорных ударений стиха: в первом примере 16—10—9, а во втором 21—19—11.

К аналогичным результатам приводит ритмический анализ песни, в которой явственно преобладают трехсложные слоговые группы:

Молодость ты моя, молодецкая!
 Не видал я тебя, когда ты прошла,
 Когда ты прошла, прокатилася
 С худою женой, с некорыстнойю.
 Мне худую жену все ни сжить, ни сбыть,
 Все ни другу подарить, ни товарищу.
 Как пойду я, молодец, на сине море,
 Закуплю ж я жене смоленой корабль, —
 О двенадцати гребцов, тонких парусов,
 Об шестнадцати белых молодцев.
 Как пойду, молодец, на круту гору, —
 Посмотрю на море, как корабль бяжит:
 Корабль-то бяжит, как сокол лятит.
 Жена ж-то сидит, как боярыня,
 Детья ж-то дяржит, как свеча горит,
 Как крикнул молодец громким голосом:
 «Воротись жена, жена боярыня!»
 — «Не порой солнце светит, не по летнему,
 Не любить мне мужа все по прежнему».

(Шейн, П. В., Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, т. I, вып. 1, СПб., 1898, стр. 232)

Распределение ударений от начала стиха:

№№ слогов	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Число ударений . .	1	5	13	0	7	8	3	6	9	4	0	0

То же от последнего ударения:

№№ слогов	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Клаузула	
Число ударений . .	0	1	5	11	2	4	13	1	0	19	0	0

Рассмотрение русской песенной ритмики от последнего ударения стиха к его началу оказывается столь же успешным и применительно к сложным ритмам:

Цвели в лужках цветики, цвели да поблекли;
 Любил меня миленький, да спокинул,
 Спокинул, душа моя, не на долго,
 На малое времячко — на часочек.
 Часик-от мне кажется за денечек;
 А денек-от кажется за неделку;
 Недельюшка кажется за май месяц;
 Май-ет месяц кажется за годочек;
 А годок-от кажется за пяточек.
 Уехал душа моя в городочек;
 Со всем со товарищам распростился;
 Со мной, красной девушкой, не простился.
 А я за ним, девушка, не гонюся;
 Гонится, мой миленький, он за мною,
 За моей девичьей красотой. (Соб., V, 457).

От начала стиха ударения распределяются следующим образом:

№№ слогов	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Число ударений . .	3	9	3	0	15	0	0	0	2	13	0	1	0

Уже из этой таблицы видно, что в рассматриваемой песне систематически проводится сочетание трехсложных слоговых групп с пятисложными. Но опорные пункты ритма (9—15—13) лишены упорядоченности. При анализе ритма от последнего ударения стиха мы находим, как и в предыдущих примерах, убывание закономерности распределения ударений от конца стиха к его началу (15—13—8):

№№ слогов	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Клаузула
Число ударений . .	0	1	3	8	3	1	13	1	1	0	0	15	0

Из эпических памятников русского фольклора рассмотрим два примера, которые, разумеется, не дают исчерпывающего представления о ритмике сказителей былин, но все же являются весьма характерными. Первый из них заимствован из репертуара В. П. Щеголенка (одного из лучших сказителей собрания Гильфердинга) и интересен для нас тем, что его ритмика, будучи безоговорочно чужда схематизму, при анализе по отношению к тонической константе, вырисовывается с исчерпывающей ясностью:

Добрыня и змей

Как во стольном во городе во Кieve,
 При ласкови князи при Владимири,
 Были русские могучии богатыри,
 Тыи поляницы были удалыи.
 Да проговорил Добрыня таково слово,
 Таково слово Добрынюшка*великое:
 «Ай вы русские могучии богатыри,
 Ай же вы поляницы вси удалыи!
 У нас нынече то время начинается,

И время начинается среди лета.
 Среди-то лета было красного
 Захотилось Добрынюшке Никитичу
 Окупать свое тело да богатырское,
 Ехать ли ко этой да ко реченьки,
 А ко реченьки а ко Почаевой.»
 Приехал ли Добрынюшка Никитинич
 К честно-мужней ли вдовы Офимье Александровной
 И проговорил Добрыня таково слово:
 «Честно-мужняя ты вдова Офимья Александровна!
 Захотелось мне-ка ехать-то ко реченьки
 И ко этой-то ко реченьки ко Почаевой
 Окупать-то свое тело да нагое,
 Тело нагоё богатырское. . .» и т. д.¹⁰ (Гильф., II, 326—328).

При подсчете от начала стиха распределение ударений по слогам оказывается следующим:

№№ слогов	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Число ударений . .	2	4	40	4	4	11	29	5	7	15	20	5	1	3	0	0

От конца стиха ударения размещаются следующим образом:

№№ слогов	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Клаузула	
Число ударений . .	0	0	3	1	6	23	10	8	9	33	6	1	0	50	0	0

Из последней таблицы видно, что преобладающий ритм былины — четырехсложный, с убывающей от конца стиха к началу закономерностью распределения ударений (50—33—23).

Второй пример былинной ритмики я заимствую у знаменитой сказительницы и сказочницы М. Д. Кривополеновой, по собранию А. Д. Григорьева.

Ввиду сложности ритма привожу анализированный мною отрывок из пятидесяти стихов полностью:

**Молодость Добрыни
и бой его с Ильей Муровичем**

Во славном во городе во Киеви
 Был тут Микита Родомановиць.
 Девеносто он лет жыл, пристарилса,
 Он пристарилса, тут приставилса.
 Оставаласе семья любимая
 Да цесна вдова Омыльфа Тимофеёвна;
 Оставалса Добрынюшка Микитиць млад
 Он не в полном уми, не в полном разуми,
 Не великом Добрынюшка возрасти:
 Он не можот Добрыня на кони сидеть,
 Он не можот Добрынюшка конём владать.
 Ишша стал как Добрыня лет двенатцети
 Он падат своей матушки в резвы ноги:
 «Уш ты ой, государыня матушка!
 Бласлови-тко миня выйти на улоцьку
 Ишша с малыма робятами поиграти».

¹⁰ Для ритмического анализа использованы первые пятьдесят стихов былины, которые здесь, ввиду недостатка места, приводятся не полностью.

Да которы робята дватцети пети,
 Ишша он веть Добрыня двенатцети.
 «Тибя бог благословит, цядо милоё
 А молоды Добрынюшка Микитиць млад,
 А тибе жа как выйти на улоцьку
 Ишша с малыма робятами поиграти.»
 Да которы робята дватцеті пети,
 Ишша он веть Добрыня двенатцети.
 А пошел как Добрынюшка на улоцьку,
 Ишшо стал он шутоцьки зашуцивать:
 Кого за руку возьмёт, — руку выдернёт,
 Кого за ногу подопнёт, — ногу вышыбе,
 По белой шеи ударит, — голова веть с плечь.
 Доходили ети жалобы великие жа,
 Доходили до его веть до матушки,
 До цесной вдовы Омельфы Тимофеевны.
 А молоды Добрынюшка Микитиць млад
 Он падат своей матушки в резвы ноги.
 «Уш ты ой, государыня матушка!
 Благослови-тко миня итти-ехати
 Да во далецё Добрыню во цисто полё
 Да уцитьсе 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, возрости:
 Да напрасно головушка погинёт веть».
 Он веть падат своей матушки во второй након:
 «Уш ты ой, государыня матушка!
 Благловиш ты миня, я поеду жа;
 Не благловиш ты миня, я поеду жа».
 — Тибя бог благословит, цядо милоё
 И молоды Добрынюшка Микитиць млад,
 Тибе ехать во далецё в цисто полё. . . и т. д. (Григ., I, 350—351.)

Размещение ударений от начала стиха:

№№ слогов	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Число ударений . .	1	3	44	3	3	30	15	2	18	20	9	1	0	0

То же от последнего ударения стиха:

№№ слогов	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Клаузула		
Число ударений . .	0	0	1	9	22	17	2	29	18	1	0	50	0	0	0

Как видно из таблицы, ритмика былины о Добрыне в исполнении Кривополеновой, так же, как и рассмотренные раньше образцы фольклорных ритмов, дает снижение закономерности размещения ударений от конца стиха к началу. Но здесь мы впервые сталкиваемся с явлением раздвоения опорных пунктов ритма: на соседние слоги 4—5 и 7—8 от константы приходятся высокие показатели ударяемости. Прослеживая эти показатели по наибольшим цифрам, необходимо прежде всего отметить нисходящую от конца стиха последовательность 50—29—22 на слогах 1—5—8. Это соот-

ветствует сочетанию трехсложных группировок слогов с четырехсложными по типу:

Во славном во городи во Киеви
 Был тут Микита Родомановиць.

Далее, показатели 50—18—17 на слогах 1—4—7 от конца отмечают наличие стихов, в которых сочетаются две трехсложных группы, напр.:

Не великом Добрынюшка возрости,

или:

Уш ты ой, государыня матушка.

Наконец, следует учесть, что показатель ударяемости (22) на восьмом слоге от конца входит в сочетание не только трехсложных групп с четырехсложными, которые описаны выше, но и четырехсложных с трехсложными. Эта ритмическая комбинация, правда, реже встречающаяся, чем предыдущие, образует последовательность 50—18—22 на слогах 1—4—8.

Примеры:

Кого за руку возьмёт — руку выдернет

или:

Тибѣ ехать во далецѣ в цисто полѣ.

Из нашего последнего примера видно, что ритмический анализ, опирающийся на тоническую константу стиха, выявляет не только лишние схематизма, а также сложные ритмы, но и сменяющиеся, текущие ритмические формы, которые основываются на совмещении в одном произведении ритмики различных типов.

* * *

Подведем некоторые итоги нашему экскурсу в область стихосложения русского фольклора. Как мы видели, для русского народного стиха прежде всего характерно отсутствие ритмического схематизма, которое, таким образом, находит прямое соответствие в ритмической свободе и отрицании симметрии музыкальных напевов народных песен и былин. Правда, у некоторых певцов и сказителей можно подметить тяготение к повторяемости ритмического рисунка, которая, однако, по большей части нарушается теми или иными отступлениями и перебоями ритма. Сознательная преднамеренность в подобных случаях ритмической устойчивости народного стиха едва ли может иметь место, а потому даже для наиболее единообразных народных ритмов правильнее говорить о какой-то более или менее отчетливой ритмической тенденции, чем о ритмическом схематизме. Эта ритмическая тенденция без труда устанавливается, отправляясь от последнего, константного ударения стиха.

Но исследователю народной ритмики чаще приходится иметь дело с песенными и былинными текстами, в которых ритм является весьма неустойчивым, и та или иная ритмическая инерция оказывается кратковременной и потому трудно уловимой. Однако эту текучесть и непостоянство народной ритмики ни в каком случае не следует расценивать как отсутствие ритмической организации. Наиболее свободные по ритмической структуре народно-песенные тексты все же существенно отличаются от прозаической речи. Причину этого явления понять нетрудно. Фонетическая система языка русского фольклора определяет преобладающие ритмические группы народной поэзии, которые, благодаря тонической константе народного стиха, приобретают тяготение к упорядоченности, невозможной в прозаической речи. Группировки слогов, характерные для

народного языка, откладываются в фольклорном стихе от постоянного по своему положению последнего ударения стиха. Таким образом, наличие константы, т. е. наиболее сильного на протяжении стихотворной строки и притом стопроцентного ударения, совпадающего с однородными клаузулами, приводит к тому, что размещение преобладающих в народном языке слого-ударных групп, независимо от намерений исполнителя, приобретает ритмическую тенденцию.

Было бы нелепо требовать чего-либо иного от народных певцов и сказителей, которые импровизируют свои произведения, больше заботясь об их смысловой и образной выразительности, чем о строгости ритма и симметрии формы. Эти последние, надо полагать, навсегда останутся «преимуществом» кабинетного сочинительства. Но для характеристики ритмической структуры поэзии русского фольклора отмеченные выше наблюдения сохраняют первостепенное значение. Русское народное стихосложение является *и м п р о в и з а ц и о н н ы м*, и ритмика его, как в целом, так и в каждом конкретном случае, определяется особенностями народного языка и стиля через посредство фонетической системы народного языка. Из этого следует вывод, что не может быть стандартного перечня народных размеров, которые были бы приложимы ко всем и всяким народным эпическим и лирическим песням.

Настоящий очерк ориентировался, главным образом, на старинные памятники фольклора, представляющие для исследователя особые трудности. Частные определения, сформулированные мною, не следует считать универсальными. Народная поэзия не представляет собой окаменелости, — она продолжает жить и развиваться. Перемены в ее ритмической структуре, разумеется, не являются беспредметными и самопроизвольными. Они вызваны изменениями в самой фонетической системе народного языка, которые в конечном итоге обусловлены причинами социального порядка. Песни более нового времени, так называемые «солдатские», «фабричные» и т. п. и, наконец, современные нам песни, в частности частушки, явно отличаются от старинных песен и былин по своему языку и стилю. Подобные сдвиги не могли не вызвать смены ритмических типов народной поэзии. Таким образом, исследователь русской народной ритмики, помимо признаков языка и стиля, должен в полной мере включить в свой кругозор динамику развития поэзии русского фольклора.