
В. В. КОРГУЗАЛОВ

СТРУКТУРЫ СКАЗИТЕЛЬНОЙ РЕЧИ В РУССКОМ ЭПОСЕ

В исследованиях русского эпоса вопросы организации напевной сказительской речи затрагивались неоднократно как филологами, так и музыковедами.

Долгое время в силу органиченности нотных записей материал не давал полной картины своеобразия этого жанра; с другой стороны, опрометчивые суждения отдельных авторов принимались на веру и закреплялись в науке, затрудняя иные ракурсы исследовательской мысли.

В настоящее время, когда охват территории РСФСР звукозаписями эпоса значительно расширился, представляется возможным вновь на более широкой основе вернуться к этому вопросу.

Существует довольно распространенное суждение о «независимости» текста в эпосе. Применительно к песне об этом сейчас уже не говорят, хотя факты, на которые опираются, в равной степени свойственны и песне: исполнение ряда текстов на один напев, способность исполнителя вследствие ли утомления или отсутствия певческих данных пересказывать поющееся словами и т. п.

Это последнее действительно создает иллюзию поэтической, стихотворной декламации, иллюзию, которая была в свое время подкреплена выводами собирателей, пренебрегавших записью «с голоса».¹

Наблюдения показывают, однако, что эпос в устах сказителя не является чисто поэтическим актом стихотворчества или декламации, что сказитель, даже пересказывая текст, мысленно опирается на напев, на его образ, пусть даже на смутное воспоминание о нем. Это помогает не только сохранить поэтический строй речи, структуру стиха; образ напева, подерживая сказителя в определенном эмоциональном тоне, обостряет ассоциативное мышление, мнемонически помогает его памяти воссоздать необходимые детали сюжета, способствует более яркой и подробной его разработке. Полная утрата связи с напевом обычно приводит к разрушению поэтического качества речи и даже к разрушению сюжета.

Эпос никогда не «слагается» путем распева предварительно созданного текста; он представляет собой своеобразное музыкально-поэтическое единство, отличающееся от песни не только смыслом речевой импровизации, но и своей общественно-бытовой функцией, определяющей совершенно особый характер исполнения.

В отличие от песни, исполнение которой, как правило, носит массовый характер, выражая коллективное действо (обряд, игра, хоровод), соперевивание, соразмышление (лирика), — эпосу свойственно выделение инди-

¹ Кажется парадоксом, но это действительно так — в соотношении текста с напевом, в самом процессе импровизации текста на удерживаемый в сознании напев — с эпосом могла бы поспорить частушка.

видуальности мастера-сказителя, безраздельно господствующей над коллективным слушателем.

Сказитель приступает к своему напевному сказыванию либо по просьбе слушателей, либо по собственному почину, и разворачивает перед ними цепь событий, составляющих сложный сюжетный комплекс, обычно связанный с определенной патриотической или моральной сентенцией. Характер отношений между сказителем и аудиторией хорошо иллюстрируется распространенным в эпических зачинах предложением: «Еще кто бы нам, братцы, старину сказал» или: «А не нать ли вам, братцы, старина сказать».²

Сказительское мастерство предъявляет к исполнителю высокие требования, труднодоступные для рядовых членов коллектива, не обладающих особой жизненной активностью, не склонных к сказительству: только в повседневной практике интонируемой импровизации возможны те феноменальные накопления памяти, то искусство вечного обновления не заученных, но «знаемых» деталей сюжета, которые всегда поражают нас.

Обычно мастер-сказитель охотно допускает соисполнителей из числа пассивно владеющих традицией и пользующихся его доверием людей и таким образом оставляет после себя след либо угасающий, либо дающий достойных преемников.³

Естественное подключение коллектива к исполнительскому процессу, являясь методом народного, изузного слухового усвоения, в корне отличается от песенного принципа хорового равноправия, и поэтому возникающее здесь многоголосие не нарушает интонационной системы «сказывания», не превращает эпос в распевную песню.

В настоящее время принято разделять эпос на сказительский — «северный» и песенный — «среднерусский», особенно ярко представленный в такой специфической среде массового многоголосия, как казачество, и не без основания названный А. М. Листопадовым «былинными песнями».⁴ Фрагментируя популярные эпические сюжеты, большинство из них, однако, по музыкальной архитектонике ничем не отличается от протяжной лирической песни с исторической темой, широко представленной в пяти-томном собрании Листопадова.⁵

Вместе с тем среди казачьих и немногочисленных среднерусских записей имеются «былевые песни» с элементами «сказительского» интонирования и даже прямые аналогии с северными образцами (см. примеры №№ 24, 25 и табл. II).

Казачество возникло сравнительно поздно (не раньше XVI века). Поначалу этнически пестрое, переселенческое, оно вряд ли может считаться создателем исконной эпической традиции.

² См. также описание «сказывания» старины в кн.: В. Харузина. На Севере. М., 1900, стр. 68—71.

³ Сказительская практика не знает «соисполнительства» двух равновеликих мастеров в силу большой индивидуализации приемов интонирования и образной системы речи, которые могут быть известны лишь в среде постоянного общения сказителя (семья, село, группа сел, где сказитель часто бывает и где, возможно, имеются последователи его «школы»).

⁴ А. М. Листопадов сознательно оставляет вне поля зрения элементы сказительского эпоса на Дону, будучи увлечен доказательством повсеместного хорового исполнения былин. См.: А. М. Листопадов. Песни донских казаков, т. 1, ч. 1, М., 1949 (в дальнейшем — Листопадов, т. I, ч. 1), стр. 35.

⁵ Некоторые из помещенных А. М. Листопадовым в том «былевые песни» по музыкальным признакам относятся к другим жанрам, лишь позаимствовавшим эпические образы [например, «Садко на море» с ее типичным для свадебной величальной пяти-дольником (№ 41, стр. 116)].

Военнообщинная сущность его, однако, должна была служить весьма благодарной почвой для развития так называемой «мужской лирики»: невероятно, чтобы и раньше, в суровую эпоху становления Руси, не было лирики «внеличных» раздумий, обращенной к дружине, братчине, «кругу», лирики размышлений о судьбах человеческих, о родине, событиях и людях.

Воспевая близкие и далекие по историческому времени явления «общего порядка», лиро-эпическая «мужская» песня способна подобно эпосу воспринять и героическую тему, и историческую, и бытовую: ей важен материал, достойный ее эмоционального пафоса. Несмотря на отличную от сказительского эпоса распевно-песенную природу, она располагает определенными интонационными связями родства с последним, что можно объяснить повествовательным смыслом обоих жанров.

Суждение о параллельности возникновения и развития эпоса и лиро-эпической песенности как явлений двух различных эстетических систем требует еще доказательного исследования. Вместе с тем это суждение, отвергая теорию стадийного зарождения жанров, снимает споры вокруг так называемой «былинной песни», значительно облегчает сравнительное рассмотрение сказительских форм эпоса независимо от мест его бытования и, — что важно, — лишает почвы неверную точку зрения о «вырождении» сказительского эпоса в песенность.

* * *

Развившись на заре государственности как жанр гражданственного осмысления явлений, как принципиально «серьезный», высокий жанр моральной агитации, эпос немыслим вне процесса активного речения.⁶

Потребность свободного музыкального интонирования сказительской речи то в «сообщительном», то в «рассудительном» («рассуждающем») тоне сформировала самостоятельную, развитую логическую систему «музыкальной речи», своеобразно сочетающую выразительность «возгласных» попевок и музыкально-фразеологической песенной интонации.

В процессе сказительской импровизации напев определяет постоянный, выдержанный эмоциональный образ «обращения сказителя», характер, темперамент сказывания; сама же поэтическая речь, разворачиваясь на повторяющемся контуре напева, продолжает развитие смысла — от стиха к стиху — до полного раскрытия сюжета.

Характер «сообщительной» речи, представляющей собой интонационный процесс прямолинейного смысла (прямое обращение, прямое отражение, «пересказ» события как бы устами очевидца), находит выражение в интонационной волне единого содержания.

Либо это процесс непрерывного становления напевной интонации на протяжении стиха:⁷



либо повторность кратких «возгласных» попевок:⁸

⁶ Даже христианская мораль, запрещавшая «мирские» песни во время постов, по словам исполнителей, разрешала эпос, как пение «безгрешное».

⁷ А. М. Астахов а. Былины Севера, т. II. М.—Л., 1951 (в дальнейшем — Астахова, т. II), прилож. X.

⁸ Там же, прилож. II.



В последнем случае повторяемость «возгласной» интонации своеобразно отражает специфику повествовательной речи, фиксирующей логические акценты на относительно постоянном звуковысотном уровне.

Характер «рассудительной» речи (*σιναιεγω* — рассуждаю) находит выражение во взаимодействии сфер предварительного и окончательного интонационного смысла между четко делимыми частями стиха, между стихами строфы, в напеве же — во фразеологическом сопоставлении сферы ладовой неустойчивости (антитеза) и тонической сферы (теза).⁹

В музыкальной фразеологии заслуживает особого внимания роль II ступени лада как выразителя сферы предварительного смысла не только в сказительском эпосе, но и во всей песенной лирике, являющейся потенциально повествовательной.

Убедительная гипотеза Ф. А. Рубцова о параллельности формирования музыкальной природы ангемитонных (бесполутоновых) возгласно-попевочных ладовых структур и природы песенной диатоники на самом раннем этапе истории вызывает рассуждение о неизбежно различных интонационных показателях этих ладовых систем.¹⁰

«Кварта ... характерна для выявления ... интонаций возгласов. Этот интервал в силу акустических и физиологических причин наиболее легко различим, как сопоставление двух разностных тонов, наиболее легко контролируем слухом и воспроизводим голосовым аппаратом».¹¹

«В формировании древнейших напевов повествовательного характера и напевов-плачей существенную роль ... играли интервал секунды и — как производный — интервал терции».¹²

Если согласиться, что «возгласную» разностность тонов наиболее полно выражает интонация кварты, то показателем диатонической, поступенной

⁹ Образ речевого интонационного антитезирования стихов, отражаемый в напеве, иногда прямо совпадает со смысловым, синтаксическим их противопоставлением, и в этих случаях прямо и полностью выражает смысл термина «рассудительная» речь, например:

Всякий на свете поженится —
— Не всякому женитьба удадается.
Удавалось Добрыне Никитичу —
— Хуже нету Алеше Поповичу.
— Неудачна Ивану Годиновичу.

(Астахова, т. II, прилож. VII).

Однако при том, что напев представляет собою постоянную, удержанную форму интонационного произнесения, а текст в известной мере свободно импровизируется, трудно ожидать постоянной сохранности текстуального совпадения форм синтаксического и музыкально-интонационного выражения.

¹⁰ Ф. А. Рубцов. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964 (в дальнейшем — Рубцов), стр. 24.

¹¹ Там же, стр. 22—23.

¹² Там же, стр. 23. Суждение о «неточности» интонирования этих интервалов, несмотря на длительную эволюцию их осмысления (в противоположность кварте), кажется несколько предвзятым, механистичным, абстрагированным от ладовых сопряжений и поэтому вступающим в противоречие с изложенной в книге теорией ангемитонных (бесполутоновых) ладовых структур, где «мелодия песни могла начинаться от любой... ступени и завершаться любой ступенью, в зависимости от смыслового назначения напева» (стр. 41). Значит, любой тон мелодии может принять на себя функцию тоники. Возникает вопрос: может ли быть опорный тон «неточным» в своем ладовом сопряжении?

разностности тонов должна быть интонация твердого отступления от тоники, возникающая из соотношения I и II ступеней (реже I и VII ступеней лада, если последняя образует «диатон» большой секунды).¹³

С усвоением диатоники на почве многоголосия ангемитонных попевок интонация большой секунды и кварты как типические показатели «отступления» от основного тона настолько слились в выражении сферы ладовой неустойчивости, что стали взаимно заменяемыми в мелодическом движении.

В своем спокойном стремлении к «возвратной» интонации они образуют систему естественного, прямого квартово-секундового тяготения:



Интонация более широкой интервалики обычно оказывается принудительно подчиненной этой системе:



По-видимому, диатон I и II ступеней (табл. I, 1—4) еще в глубокой древности сформировался как первичный выразитель логически-процессуального содержания (от глагольной формы действия, обращения), впоследствии развившись в музыкальной фразеологии до интонации логической антитезы¹⁴ (табл. I, 9).

¹³ II ступень лада, совмещающая в себе функцию «отступления» диатона с функцией тяготения верхнего вводного тона, по отношению к VII ступени (нижний вводный тон) пользуется преимуществом в песенной мелодике, формирующейся как нисхождение от сферы возгласных интонаций — к основному тону лада — тонике (Т).

¹⁴ В табл. I №№ 1, 3, 5 см. в кн.: Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. I. М., 1955, стр. 180, 173, 73; №№ 2, 4 см. в кн.: А. М. Астахова. Былины Севера, т. I. М.—Л., 1938 (в дальнейшем — Астахова, т. I), прилож. II и т. II, прилож. X; № 6 см. в кн.: Н. Ф. Баранов. Песни оренбургских казаков, вып. I. Оренбург, 1913, стр. 1; № 7 см.: Н. А. Римский-Корсаков. Сборник русских народных песен (100), ор. 24. СПб., 1877, стр. 48; №№ 8 и 9 см. в кн.: Былины Печоры и Зимнего Берега. Издание подг. А. М. Астахова. Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. М.—Л., 1961, стр. 509, 515; № 10 — нотировка звукозаписи: ИРЛИ, Фонограммхив, диск № Д-698 (копия, из материалов Петрозаводского института языка, литературы и истории АН СССР).

Выявление терцового тона как «стороннего» посредника между ступенями диатона (табл. I, 5, 6, 8), а также между опорами квартовой интонации (табл. I, 7, 8), очевидно, следует рассматривать как этап осмысления диатонической связи ступеней, предваряющей оформление диатонического трихорда и тетрахорда, т. е. трех- и четырехступенных ладовых образований.¹⁵

Такой «отражаемый» от терции диатон весьма характерен для ряда концевочных (кадансовых) формул эпических напевов «рассудительного характера» (табл. I, 10).

Одной из черт, отличающих поэтическую речь от разговорной и сближающих ее с музыкой, является строго логическая система распределения выразительных средств, структурная стабильность размещения частей речи, несущих важную смысловую функцию.

Части речи, несущие основной понятийный смысл в структуре стиха и связанные с ними музыкально-интонационные образования — попевки, несущие основной эмоциональный смысл, создают явление музыкально-поэтической смысловой акцентуации, рельефно выделяющей фразу зачина и фразу завершения стиха.

Наиболее наглядно это можно представить на образцах развитого былинного стиха, интонируемого в характере «сообщительной» речи (одно-стиховые напевы).

Если рассмотреть в них синтаксические связи, формирующие каждый стих, можно сделать некоторые выводы общего порядка, важные для понимания структурных особенностей сказительской речи. Из анализа двух таких отрывков мы видим следующее (см. примеры №№ 5 и 6).¹⁶

Акцентируемые фазы стихов. В первом отрывке (пример № 5) зачинные фразы преимущественно акцентируют сказуемые (1-й, 2-й, 5—8-й стихи); концевочные фазы стихов акцентируют обстоятельства места действия (1-й, 5—8-й стихи), подлежащие (2-й стих) — группу сказуемого (3—4-й стихи).

Во втором отрывке (пример № 6) зачинные фазы первых трех стихов акцентируют: качественные определения обстоятельств места действия («во славном», «у ласкова»), затем — сказуемое. Концевочные фазы этих стихов акцентируют: конкретную часть обстоятельств места действия («во Киеве», «у Владимира»), затем — подлежащее, выраженное в глагольной, действенной форме.

Дальше. Заключительные фазы 4-го и 5-го стихов дают сильный глагольный импульс: «прирасхвастались», «приразбахвалились». В результате на протяжении 6—9-го стихов в перечислении, кто чем расхвастался, сказуемое, уступив место дополнениям, переместилось в серединные, промежуточные фазы стихов и стало играть вспомогательную роль «напоминания» действия.

Промежуточные фазы стихов. В первом отрывке в них прочно удерживает место подлежащее, преимущественно — имя героя повествования,

¹⁵ О понятии ладовой антитезы как побочного опорного тона см. в кн.: Х. С. Кушнарёв. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, стр. 418 (музыкальный пример с квартовым тоном в качестве антитезы тонике на стр. 184, также стр. 425). — В книге Т. С. Бершадской «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни» (Л., 1961, стр. 19 и др.) рассматривается в качестве ладовой антитезы исключительно квинтовый тон, в чем нельзя не усмотреть влияния школы функциональной гармонии, которой трудно подчиняется аккордика русского народного многоголосия.

¹⁶ Былины Печоры и Зимнего Берега, прилож. IV; Мезенская экспедиция 1958 г. ИРЛИ, Фонограммархив, Р. № 45/3.

уже известное нам по объявлению: «Про Добрыню». Свойство памяти позволяет соотносить формы действия, связанные с объявленным именем, не требуя частого его повторения. Также без труда можно представить, кого мог всадник-Добрыня вязать «к дубову столбу», «к золоту кольцу», что раз в чистом поле шатер стоит, то противопоставление, выраженное определениями подлежащего («русски шатры были белобархатны», «тот — чернobarхатный»), делает необязательным повторение самого подлежащего «шатер».

Во втором отрывке в срединных фазах сначала удерживаются общезначимые части обстоятельств места действия («во городе», «у князя»), затем подлежащее («гости»), получившее второстепенное значение благодаря акцентуации мотива всеобщности хвастовства, затем сказуемое («расхвастался»), о котором уже шла речь выше.

5 $\text{♩} = 108$

Уж как е_з(ы)_ди_л(ы)	До_б(ы)_ры_ня да	по чи_с(ы)_ту по_лю,
Он за_ви_де_л(ы),	До_б(ы)_ры_ня да	та_м(ы)ша_те_р(ы)сто_ит.
Уж как рус_ски_те	ша_т(ы)_ры_бы_ли	бе_ло ба_р(а)_ха_т(ы)_ны,
А как тот_то_де	ша_тё_р(ы)да_к(ы)	чё_р(ы)но ба_р(а)_ха_т(ы)_ный.
Как по_е_ха_л(ы)	До_б(ы)_ры_ня да	ко_че_р(ы)_ну ша_т(ы)_ру,
Он ведь ста_ви_л(ы)	ко_ня да	к ду_бо_ву с(ы)_то_л(ы)_бу,
Он ведь вя_же_т(ы)	ко_ня да	к зо_ло_ту ко_л(е)_цу,
Он за_хо_ди_т(ы),	До_б(ы)_ры_ня да	во_че_р(ы)_на ей ша_тё_р_.

6 $\text{♩} = 76$

А во славном_то	во_го_ро_де во_.,	а во Ки_е_ве,
Да что у лас_ко_ва	у кня_зя да у_.,	у Вла_ди_ми_ра
Да со_сто_я_ло_се	у кня_зя да пи_.,	пи_ро_вань_и_цо.
Ах, да все ле_тут	да гос_ти да при_.,	при_рас_хвас_та_лись,
При_рас_хва_стались	тут гос_ти да при_.	рав_ба_хва_ли_лись:
А бо_га_той_то	рас_хвас_тал_ся зо_.,	зо_ло_той каз_ной,
А ры_нюш_ка	рас_хвас_тал_ся до_.,	до_б(ы)_рым сви_им ко_нем,
А как ум_печ_ной	рас_хвас_тал_ся ста_.,	ста_рой ма_терь_ю.
А бе_зум_нень_кой	рас_хвас_тал_ся мо_.,	мо_ло_дой же_ной.

Таким образом, важно отметить, что в сказительском эпосе, как сюжетно-действенному жанре, смысл происходящего выражается во взаимодействии синтаксических групп «действия», акцентируемых, как правило, зачинной и концовочной фазами стихов, зачинной и кадансовой фазами напева.

В развитых формах сказительской речи, имеющих в структуре стиха срединную, промежуточную фазу, последняя представляет собой вспомогательную функцию либо пояснения действия напоминанием субъекта, либо вбирает в себя синтаксические группы, получившие в ходе повество-

вания второстепенное значение. Четкость вычленения этого раздела формы удобна для структурного варьирования речи сказителя:

7

Как во- сто-ль-нём
Да и у- лас- ко-
Как вот- лас- ко-
В од- ну- по- ру,

бы- ло го- ро-
ва да кня-зя
вой- то князь да

де во- Ки- е- ве,
у Вла- ди- ми- ра
сто-ль-нё ки- ев- ской
в од- но вре-меч- ко...

Напев обычно настолько связан с текстом в музыкально-поэтическом единстве, что может расставаться со своей серединой фазой, не теряя интонационного смысла.

Однако вправе ли мы утверждать, что прием выключения промежуточной фазы стиха является узаконенным «аварийным» нарушением канонической структуры?

Чтобы разобраться в этом, следует рассмотреть подвижные структуры сказительской речи в связи с музыкально-поэтической метрикой, формирующей выразительную смысловую акцентацию.

Опрометчивое суждение Ф. Е. Корша о том, что «плясовой стих лежит в основе стиха эпического или былевого»,¹⁷ дало повод в дальнейшем говорить о так называемом «скоморошьем» размере в эпосе¹⁸ и надолго увело научную мысль от истинного понимания эпического размера.

Выразив свое понимание «правильного плясового размера», при котором «каждой части ритма соответствует особый слог», Ф. Е. Корш приводит в виде классического образца этого размера песню «Ах вы, сени мои, сени», сравнивая с последней ряд эпических текстов по счетному, чисто внешнему признаку, без какого бы то ни было учета стиливых различий, без учета интонационных особенностей напевов.¹⁹

Доказывая принадлежность рябининского «Вольги» к размеру типа «Ах вы, сени...», Ф. Е. Корш предлагает исправленную вместе с напевом редакцию «Вольги», оговариваясь, что «даже в таком виде стихи содержат несколько больше слогов, чем полагается по общей норме».²⁰ Здесь явная натяжка, ибо «Вольга» ни по содержанию напева, ни по системе строфики никакого отношения к плясовым песням не имеет (см. пример № 8).

При «стандартной», равнодольной структуре стиха и краткости метрических периодов «Вольги» характер метрического движения в его напеве в отличие от плясового, резко акцентируемого по двутактам, — стремится к сдержанной, мерной непрерывности, выказывая скорее смысловую, нежели «двигательную» акцентацию. Образ движения здесь лишь сопут-

¹⁷ Ф. Е. Корш. О русском народном стихосложении. Вып. 1, Былины. СПб., 1897 (В дальнейшем — Корш), стр. 8. — Слово «скоморох» употребляется Ф. Е. Коршем; при предположении — кто же таков Кириша Данилов, вслед за чем проводится аналогия между напевами рябининского «Вольги» и «Соловья Будимировича» Кириши Данилова (стр. 37, 39).

¹⁸ А. Л. Маслов. Былины, их происхождение и мелодический склад. Тр. Муз.-этнограф. комиссии при Общ. любит. естеств., антропол. и этногр., т. II. М., 1911 (в дальнейшем — Маслов), стр. 308—309; И. А. Янчук. О музыке былин. В кн.: Н. М. Сперанский. Русская устная словесность, т. II. М., 1919, стр. 546; Е. В. Гиппиус, Э. В. Эвальд. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин. В кн.: Астахова, т. I, стр. 547—548.

¹⁹ Корш, стр. 2.

²⁰ Там же, стр. 38.

8

Ах вы, се_ ни, мо_ и, се_ ни,
Се_ ни но_ вы_ е мо_ и,
Се_ ни но_ вы_ е, кле_ но_ вы_ е,
Ре_ шет_ ча_ ты_ е.

Жил Свято_ слав де_ вя нос_ то лет,
Жил Свято_ слав да пе_ ре ста_ вил_ ся.
Ос_ та_ вал_ ось у не_ го_ да ча_ до ми_ ло_ е,
Мо_ ло_ дой Воль_ га да Свято_ слав_ го_ вич

ствуует основной, повествовательной функции жанра, не являясь самоцелью, как в плясовой песне.

Строфическая организация подобного вида эпоса с его «быстротекущими стихами»,²¹ возможно, испытала на себе влияние древних форм строевых (может быть, дружинных) песен. Однако в отличие от песенной эта строфика незамкнута, подвижна (форма: абб..., абвв...), подчинена задаче выявления смысловых периодов речи.²²

9

Ве_ ли_ кий гос_ подь по_ раз_ гне_ вал_ ся
На слав_ но_ е цар_ ство Рос_ сий_ ско_ е,
На Рос_ сий_ ско_ е цар_ ство Мос_ ков_ ско_ е.

Несмотря на ироническое содержание сюжетов и краткость метрических периодов «Вавилы и скоморохов» (табл. III, 1), «Кострюков» (табл. III, 2; табл. IV), «Расстриги» (пример № 9), несмотря на явную связь с двигательными образами «Татарского нашествия» (табл. I, 2),

²¹ Там же, стр. 38.

²² Напев Ф № 725. Текст см.: Астахова, т. II, стр. 515. По поводу этого явления см.: Е. Ляцкий. Сказитель Иван Трофимович Рябинин и его былины. М., 1895, стр. 31 (примечание редактора) и стр. 32—47 в связи с приложениями напевов; также см.: А. М. Астахова. Былины Ивана Герасимовича Рябинина-Андреева, Петрозаводск, 1948.

поездок «Вольги» (там же, 4) «Смелого Алеши Поповича» (пример № 11), «Съезда богатырей» (табл. II), мы не можем говорить здесь о плясовых размерах.²³

Русские плясовые напевы, как правило, не используют трех-шестидольные или тем более сменные метры; им не свойственны нестандартные, неравнодольные метрические периоды.

Конечно, предположение, что первичные, подвижные формы музыкально-поэтической речи, сам метрический строй ее опирались на метрику конкретных бытовых двигательных состояний, лишь впоследствии перешедших в традиционные образные ассоциации, было бы вполне естественно. Однако ни в исследовании Ф. Е. Корша, ни в работах других авторов, высказывавших мысль о связи эпоса с «плясовыми ритмами», вопрос так не ставился.

В самом деле: постоянством метрического движения обладают ведь не только песни, связанные с пляской, но и песни, организованные непрерывно-мерным движением пешего и конного шага.

В то время как мотивы пляски, хороводной игры могут встретиться в эпосе лишь как исключение, мы не знаем почти ни одного эпического сюжета, не связанного с образами снаряжения коня, конной езды, собирания дружины, съезда гостей и т. д.

Можно ли сомневаться, что эпоха конного соперничества с кочевыми племенами, вынуждавшая к сплочению дружин, насытившая быт древней Руси бесконечными, поистине богатырскими поездками ее защитников, должна была иметь гораздо более серьезное влияние на эпос, нежели приплясывание и балалаечное (?) «бряцание» неких экзотически представляемых скоморохов?

К сожалению, наша фольклористика не исследовала проблему отражения в танцевальном и музыкально-поэтическом творчестве русского народа традиционных метрических образов внутреннего и внешнего (военного) быта.²⁴

Взгляд на славян как на исконных землепашцев с их календарным ритуалом и аграрно-мифологической символикой заслонил собою военнополитическую сторону жизни этих племен — преемников традиций непобедимой скифской конницы, помешал поставить вопрос о влиянии на народное творчество метрических образов, сопутствовавших идеям завоевательного и оборонного героизма.

Что касается славян, то наиболее определенные свидетельства связи фольклора с образами верховой езды мы имеем в Польше, которая славилась своей конницей в средние века.

«Для польской шляхты, в старину непрерывно воевавшей с татарами и называвшей схватки с последними „танцем“, — писал исследователь польского танца К. Чернявский, — пляска являлась жизненной потребностью.

²³ В табл. II нотирована звукозапись Саратовской экспедиции 1957 г. (ИРЛИ, Фонограммархив, Р. № 33/1; в табл. III, №№ 1, 3 см.: А. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни, т. I. М., 1904 (в дальнейшем — Григорьев, т. I), стр. 686, 653; № 2 см.: Исторические песни XIII—XVI вв., М.—Л., 1960, стр. 586; табл. IV см. там же, стр. 589. — Метрика всех нотных примеров в статье унифицирована в связи с задачей исследования. Приводимые напевы с балладными или историческими сюжетами (текстами) принадлежат к сказительской эпической традиции, — В. К.

²⁴ В этой связи интересно свидетельство бурятских историков о бытовом применении национального героического эпоса улигеров, которые «в древнем бурятском обществе рассматривались в целом как средство, способствующее успеху в охоте или военном набеге» (История Бурят-Монгольской АССР. Улан-Удэ, 1954, стр. 81; см.: Д. С. Дугаров. Сборник бурятских народных песен. Улан-Удэ, 1964, стр. 11).

Танцы и игры заменяли шляхте театральные представления».²⁵ «По мнению Чернявского, фигуры и па мазура символизировали моменты военной жизни поляков. Притоптывание каблуков живо напоминает гарцевание на коне... Некоторые коленца изображают прищипоривание лошади. Наклонение головы изображает натягивание поводов; удар каблука о каблук — звяканье подков при внезапных поворотах коня и остановках на всем скаку... В мазуре телодвижения и фигуры не придуманы заранее... Они являются результатом личного творчества танцующих».²⁶

В этой связи, думается, не восходят ли украинский гопак, русская мужская импровизационная пляска типа «камаринской» — с присущими им удалю, посвистом, дробушками, прыжками и присядками, с «сабельными» взмахами рук наотмашь — также к образам конно-военного быта.

Вместе с тем связь с метрическими образами верховой езды свойственна не только народной инструментальной и танцевальной музыке; она свойственна и музыкально-поэтическому творчеству различных народов.

Ритмы мазура и краковяка пронизывают весь польский песенный фольклор, оказывая прямое влияние на структуру стиха.

Среди русских песен различной жанровой принадлежности образы коня и конной езды занимают также далеко не последнее место:

«А мы просо вытопчем, вытопчем...»
«А мы коней в плен возьмем, в плен возьмем...»

Ехал мальчик маленькой
На лошадке каренькой...

Кони мои кони,
Кони вороные...

и т. д.

В казачьих песнях чрезвычайно распространена тема: казак и конь.

Фольклор неславянских степных народностей, заселивших бывшую скифскую территорию и также обладавших сильной конницей, особенно насыщен «конной» тематикой. А. Затаевич в описании киргизской домровой пьесы замечает: «Если у киргиз при отсутствии импульса к ритмической работе благодаря кочевому образу жизни отсутствуют и танцы и вообще — однородный, в песнях, метр., то явления такого ярко ритмического и в то же время столь повседневного для них характера, как езда рысцой или галопом, находят себе отзвук в инструментальных пьесах».²⁷

У тех же киргизов, казахов, узбеков и т. п. песни — обращения к коню, песни о скакунах и скачках составляют одну из самобытнейших особенностей их музыкально-поэтического творчества.

В киргизской народно-профессиональной поэтической терминологии эпоса «Манас» мы встречаем определение закономерности одинаковых послерифменных окончаний стихов, называемых «редифами» (по-арабски

²⁵ С. Czerniowski. O tańcach narodowych. Warszawa, 1860, стр. 59 (цитируется в переводе В. Пасхалова).

²⁶ В. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка. М., Музгиз, 1941, стр. 11. — Имеется также любопытное свидетельство о рыцарских верховых танцах во Флоренции 1661 г.: St. Tóth. Tanečné pismo. Metodika zápisu tanečného prejavu. Bratislava, 1952, стр. 6, а также иллюстрация на стр. 8.

²⁷ А. Затаевич. 1000 песен киргизского народа. Оренбург, 1925, стр. 367—368, примечание № 472 (нотные примеры 788, 789). Размер 2/4 в пьесе № 788 трактуется как признак «рысцы», а 6/8 в пьесе 789 — как «галоп». Интересно, что Шуберт в своем «Лесном царе» на слова Гете «Wer reitet so spät durch Nacht und Wind» также создает образ скачки «во весь опор» в размере 6/8. А. Затаевич не делает разницы между рысцой и крупной рысью («английская» рысь), в которой эпизодически меняется метр в связи с переменной «диагонали» ног лошади и которая поэтому может быть «трехдольна»: С. П. Урусов. Верховая езда. СПб., 1913, стр. 51.

буквально: «сидящий позади всадника»), или определение особого приема стихосложения «жельдирме» — однорифменных тирад.

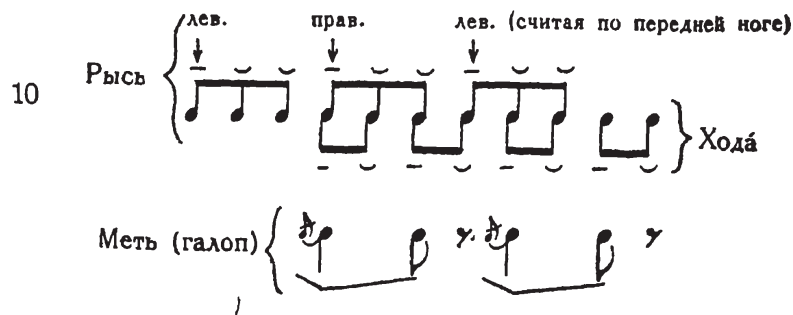
«В моменты сгущенных событий при достижении эффектных вершин повествования певец сознательно вводит „жельдирме“ для усиления темпа исполнения, ускоряя непрерывный поток стиха. Создается впечатление беспрерывно льющейся мерной речи, которая вызывает одобрительные возгласы слушателей. Не напрасно стихи с этой рифмой названы „жельдирме“, что значит „рысистый бег“, образное противопоставление другим рифмам, якобы ведущим стихи „спокойным“ шагом».²⁸

Здесь описание характера однорифменной структуры, «ускоряющей непрерывный поток стиха», удивительным образом совпадает с характеристикой, данной Ф. Е. Коршем «быстротекущим стихам» рябининского «Вольги». И не без оснований. В структуре музыкально-поэтической речи киргизского эпоса много точек соприкосновения с образцами русского эпоса.²⁹

По-видимому, русское «жельдирме» следует искать не в однорифменных (поскольку рифма в русском эпосе не является формообразующим признаком), а в одноакцентных кратких стихах (табл. II, III, № 2, IV), в кратких метризованных стихах типа антоновского — с Мезени — «Татарского нашествия» (табл. I, № 2).

Заслуживает внимания свидетельство А. М. Листопадова о включении эпических песен в репертуар «поезжан» в донской казачьей свадьбе.³⁰ «Жених подсаживает невесту на тарантас, а сам с товарищами-поезжанами вскакивает на верховых... Здесь в пути можно, помимо специфически „свадьбишных“, услышать от поезжан песни разного содержания: и исторические, и бытовые „домашние“, и военно-бытовые песни внешнего быта и даже былинные. Особенным вниманием пользовались эпические песни о птицах и зверях, о лебедушке, о кунушке, о соколке и так называемые „поезжанские“. Это те же бытовые, военно-бытовые и исторические песни, но, так сказать, прикрепленные к свадебному поезднему обряду, по содержанию относящиеся к какому-нибудь выезду, отъезду, выступлению в поход». Налицо — конно-верховое исполнение эпоса.

Традиция конной езды выработала четко дифференцированные виды побегов, таких как шаговая ходá, узнаваемая по двухдольному «цоканью» копыт, как двух- и трехдольная («английская») рысь с опорной перевалкой корпуса через каждые три шага, как более крупный скок метью («в галоп») и т. д.



Все эти виды конных побегов, отражая постоянное моторное усилие с разной степенью физической нагрузки, обладают свойством одномер-

²⁸ Киргизский героический эпос «Манас». М., 1961, стр. 74.

²⁹ Например, Каралаевские отрывки из «Манаса»: Киргизский музыкальный фольклор. М.—Л., 1939, стр. 6—9 и 12—15.

³⁰ А. М. Листопадов. Песни донских казаков, т. V. М., 1954, стр. 247 и 253, примеч. 1.

ности, позволяющим коннице плавно менять аллюр (виды побегов) и тем самым рационально приспособляться к заданной «машинности» хода.

Организующие ритмические свойства различных конных побегов неизбежно должны были найти отражение не только в строевой (дружинной) песне, но и в эпосе. Например, в эпосе явления одномерности метрического движения довольно часто служат основой для естественного переключения размера сказительской речи.³¹



Такой древнейший метрический образ, как образ верхового и упряжного конного передвижения человека, живой для сельской местности и в наши дни, образ непрерывно-мерного походного движения конницы, заполнявший слух и сознание всадника (в строю, на привале, в быту), неминуемо должен был способствовать первичным формам напевной импровизации, где не важно было количество слогов в речевых периодах, где средствами выражения служили четкое ощущение импульсов метрического времени, песенная интонация да смысловые акценты речи (табл. II, IV).

Простейшие или основные музыкально-метрические образования, подчиненные единому измерению (доля = 1/8), осознавались как двухдольные и трехдольные импульсы или кванты метрического времени, удобные для декламации различных слогосочетаний.

На конкретном материале это выглядит следующим образом: в примере на табл. II и первом примере на табл. III однородные кванты двухдольности, а во втором примере на (табл. III) однородные кванты трехдольности формируют подвижные метры однородного количественного содержания. В третьем примере на таблице III преобладают кванты двухдольности, в примере на табл. IV, наоборот, преобладают кванты трехдольности, а во втором примере на табл. III однородные кванты трехдольного количественного содержания.

Неравновеликие метрические периоды в количественном, напевном стихосложении являются синонимами подвижных структур, ибо «напев для стиха есть метрическая основа, без которой узор стиха (ритм) изменяется».³² По-видимому, для выражения подвижных метров непостоянного количественного содержания, встречающихся в эпосе довольно часто, П. П. Сокальским было введено понятие «вольного» метра, главная цель которого «...состоит в том, чтобы давать такие ощутительные для слуха части, которые могли бы служить для целей ритма, т. е. сочленяться в известные группы низшего и высшего порядка».³³

³¹ Напев: ИРЛИ, Фонограммархив, Ф. № 3495; текст см.: Астахова, т. II, стр. 142.

³² Маслов, стр. 319. Ритм не есть простое «чередование сильных и слабых моментов времени» (Корш, стр. 2, примечание). Ритм представляет собой внутреннюю жизнь долей метра; он может совмещаться с долями метра, по-разному их акцентировать, группировать, дробить или объединять их.

³³ П. П. Сокальский. Русская народная музыка. Харьков, 1888, стр. 238.

Доля кванта далеко не всегда является долей метра, как например в «Кострюке», на табл. IV:



Наоборот, большей частью доли метра образуются из полных квант метрического времени:



Так, размеры $2/4$, $3/4$, $4/4$, $5/4$ и т. д. мы отличаем как двух-, трех-, четырех-, пятидольные размеры, объединенные квантитативным «пульсом» двухдольности:



Размер $6/8$ в отличие от $3/4$



мы воспринимаем как двухдольный, с пульсацией трехдольных квант внутри; $9/8$ для нас трехдолен, с трехдольностью же квант, и т. д.³⁴ Размер музыкально-поэтической речи зависит от системы смысловой акцентуации и образует или равнодольные или, как в подвижных формах, неравнодольные метрические периоды, причем доли метра близки значению «стопы» (если учитывать их квантитативное наполнение).

Система смысловой акцентуации в эпосе с особенной полнотой выявляется именно в подвижных формах музыкально-поэтической, квантитативной речи, где синтаксические связи зачинного и кадансового акцентов обнажены до схематичности. Непосредственное взаимодействие частей стиха в кратчайших метрических периодах при близком сопоставлении зачинной — возгласной и кадансовой — распевной интонации выделяет два главных сильных времени, безусловно диктующих тактовое деление напева. Возникающие в более развитых периодах промежуточные акценты менее самостоятельны, чем зачинный и кадансовый как по своей синтаксической функции, так и по интонационной значимости.³⁵

³⁴ Однородные квантитативные метры можно было бы с достаточной наглядностью изобразить в виде дроби, в числителе которой указывается количество квант в метре, в знаменателе же показатель кванта (2, 3), что позволило бы наглядно сравнить аналогичные метры с различным квантовым содержанием. В квантовом выражении метры $2/4$, $3/4$, $4/4$, $5/4$ и метры $6/8$, $9/8$, $12/8$, $15/8$ примут вид $2/2$, $3/2$, $4/2$, $5/2$ и $2/3$, $3/3$, $4/3$, $5/3$.

Однако подобное обозначение разнородных квантитативных метров весьма затруднительно. Квантовое содержание полной метрической формулы напева в этом случае удобнее выражать простым перечислением показателей квант (2, 3). Например, типовая метрическая формула напева $11/8 + 9/8$ имеет две квантовые разновидности: $3[2333]33$ — печорский тип и $3[2333]222$, скажем, — мезенский тип.

³⁵ Аналогичные выводы сделаны В. Карбусицким (Hudební věda, 1964, III, Československá Akademie věd. Strědověká epika a počátky české, hydby, str. 417—419); исследуя

Характер структуры стиха регулируется состоянием зачинной фазы, которая в зависимости от пространности передаваемого содержания может расширять свои границы или, наоборот, сокращать их до минимума, до кратчайшей возгласной попевки. Кадансовая же фаза всегда стабильна, формульна.³⁶

Кадансовые формулы либо продолжают метрическое движение, предложенное зачинной фазой, либо, — что чрезвычайно характерно, — представляют собой метрический контраст: удвоением долей квант в слогах (см. пример № 8, схему «Вольги»), сменой квант на противоположные, в том же метрическом времени (см. пример № 7). Все это наряду с мелодическим распевом слогов, также усиливающим акцент, отмечает особое, наиглавнейшее смысловое значение каданса в стихе.

В подвижных структурах, как мы видели, находят свое первичное генетическое выражение не только различные известные нам канонические метрические периоды (краткие одно- и двухакцентные, а также развитые, которые А. А. Маслов называет периодами «полного эпического размера»), но и различный характер интонирования: «сообщительный» (одностиховые напевы) и «рассудительный» (строфические напевы).³⁷ И все это в живой, импровизационной форме.

В канонических метрических формах наиболее стабильна метрическая основа стиха, заключенная между зачинным и кадансовым акцентами. Послеакцентная часть каданса может иметь паузы, остановки, не относящиеся к метру; в зачине предакцентная часть может быть несвоевременно поспешной, поэтому переходный метрический период (от окончания стиха к началу следующего) далеко не всегда равен метрической основе.

Среди записей одностиховых канонических напевов краткие метрические периоды с однородным количественным содержанием довольно малочисленны, например одноакцентный период в $3/2$ (Пинега):³⁸



или, например, тоже одноакцентный период в $9/8$ (Печора):³⁹



соотношение зачинной и концевочной формул напевов при доказательстве «коренной двучленности эпического метра», он опирается на систему тактировки, предложенную нами в книге «Былины Печоры и Зимнего берега».

³⁶ Иногда зачинная интонация не успевает сформироваться до наступления кадансового акцента и образует одноакцентный стих. И вообще, в слишком кратких метрических периодах в $2/8$, $3/8$, даже $4/8$ зачинный акцент практически подавляется значительностью распевного, кадансового, и вся зачинная часть воспринимается как подготовка последнего.

³⁷ Одностиховые напевы можно соотнести со структурой простых или сложносочиненных предложений; строфические напевы — со структурой сложноподчиненных предложений (однако лишь как характер интонирования, вне связи с конкретными текстами при этих напевах).

³⁸ Григорьев, т. I, стр. 669—670, № 22; стр. 668, № 19; стр. 882—883, № 48; стр. 656—657, № 5.

³⁹ Былины Печоры и Зимнего берега, прилож. XXI.

Двуакцентные периоды в 3/4 (табл. I, № 2, Мезенский напев), или в 4/4 (Беломорье), также встречаются не часто:⁴⁰



или в 6/8 (Заонежье):⁴¹



В таком же периоде пинежского напева мы видим мену количественного содержания в кадансе:⁴²



В напевах с однородной метрической основой в 9/8 кадансы могут быть также двоякого количественного содержания:⁴³



В ряде случаев сама метрическая основа содержит систему мены квант (или метра), которая подчеркивает серединную фазу стиха дополнительным акцентом (см. донской и беломорский напевы, пример 24).⁴⁴

Наиболее распространенными, «классическими» можно считать два вида развитых метрических периодов одностишной структуры противоположного друг другу количественного содержания: 7/4 с внутренним пульсом двухдольности с метрической цезурой $7/4 = 3/4 + 4/4$ в основе (см. примеры №№ 5 и 6) и период 11/8 с квантовым акцентом двухдольности внутри трехдольного пульса основы (табл. I, №№ 9, 10). Статистически первый вид преобладает среди записей на русском Севере почти повсеместно, исключая Заонежье. Второй вид также довольно устойчив.

⁴⁰ Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 г. А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским. Ч. 2. Терский Берег Белого моря. Тр. Муз. этногр. ком. при ОЛЕАЭ, т. II (в дальнейшем — Марков—Маслов, ч. 2), прилож. № 33; То же см. на Пинеге: Григорьев, т. I, №№ 49, 51.

⁴¹ Астахова, т. II, прилож. IV.

⁴² Григорьев, т. I, прилож. № 46.

⁴³ Там же, № 28, 6-й стих и Печора: ИРЛИ, Фонограммархив, М. 344/4; текст см.: Былины Печоры и Зимнего Берега, стр. 250; то же в Беломорье: Марков—Маслов, ч. 2, прилож. № 21, 36.

⁴⁴ Листопадов, т. I, ч. 1, № 25; Марков—Маслов, ч. 2, прилож. № 23; то же см.: Григорьев, т. I, 55 (Пинега); Астахова, т. II, прилож. III (Заонежье).

24

Как у славно-го у князя Во-ло-ди-ми-ра
Со-би-ра-ла-ся бе-седуш-ка по-чест-на-я.
Штой во-стольном было гра-де, гра-де Ки-е-ве,
А у сол-нышка было князя у Вла-ди-ме-ра..

На Печоре (Былины Печоры и Зимнего Берега) среди 26 записей с напевами первого вида 11 записей, из них варианты:⁴⁵

основа 7/4, переход 7/4 — №№ IV, XI—XIII, XIX, XXII, XXIV—XXVI;

основа 7/4 переход 3/2 — № VIII.

Из того же количества записей образцов второго вида 10, из них варианты:

основа 11/8 переход 9/8 — №№ I, VI, XIV, XVIII;

основа 11/8 переход 6—8/8 №№ — II, VII, XI.

Кроме того, ряд номеров представляет собой вид напева с внутренней цезурой типа каданса на II ступени лада (№№ VII, XI, XIV, XVI, XVII, см. табл. I, № 9), сближающей его со строфическими напевами «рассудительного» характера.

На Мезени (Григорьев, т. III) из 47 напевов метрических периодов в 7/4 насчитывается 31, среди них варианты:

основа 7/4 переход 7/4 — всего две записи (№№ 25 и 44);

основа 7/4 переход 3/2 — всего три записи (№№ 16, 20, 22);

основа 7/4 переход 6/4 — остальные 26 (№№ 1—3, 9, 17, 23—24, 26—28, 40—43, 46—47).

Второй вид (период в 11/8) в мезенском томе насчитывает лишь 4 записи из 47: №№ 6, 7, 8, 39, в единственном варианте с меной квант в зачинном и кадансовом акцентах.

На Кулое (Григорьев, т. II) картина примерно та же, что и на Мезени. Периодов в 7/4 из 45 записей — 35. Периодов в 11/8 всего 4 (№№ 22, 23, 31, 45, последний из них — без мены квант в кадансе, т. е. как на Печоре).

Оба вида (7/4 и 11/8) характерны также для Беломорья (см. Марков—Маслов, Материалы... части 1 и 2, в Трудах Музыкально-этнографической комиссии, тт. I и II) и Пинежья (см. Григорьев, т. 1). Среди немногочисленных заонежских музыкальных записей период в 7/4 не представлен.

В строфических структурах, сочетающих в себе стихи разнородного интонационного смысла (см. примеры №№ 8, 9, табл. I, 10), в основном

⁴⁵ Здесь и в нижеследующих публикациях указываются номера напевов в нотных приложениях.

комбинируются метрические формулы, аналогичные рассмотренным выше. Точка зрения, будто Заонежье является монопольным «заповедником» «строфического» эпоса, справедлива лишь отчасти, поскольку другие районы дали значительно меньшее число примеров «рассудительного» характера музыкально-поэтической речи. Довольно ограниченное количество записей строфических структур имеется в Беломорье (например, Марков—Маслов, ч. 2, приложения №№ 35, 47) и на Пинеге (Григорьев, т. I, №№ 3, 44).

Из обзора наиболее типических форм сказительской речи создается впечатление единства принципов ее интонационной, метрической и структурной организации в весьма отдаленных друг от друга районах Севера, да и не только Севера. В этом нетрудно убедиться, сравнивая рябининского «Вольгу», суриковского «Калина-царя» (Заонежье: Астахова, т. II, приложения X и I) с записанным в Саратовской области «Съездом богатырей» (табл. II) или близко совпадающие образцы эпоса Дона и Беломорья (см. пример № 24), Пинеге и Саратовской области:⁴⁶

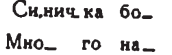
25

Была дома да Фали-лесна,
Да свата-лось как много сватойей.
Уж как из гору, а и з(ы) Му-рова,
А ить по бол(и)-шой-то ведь да до-ро-же-н(и)-ке.

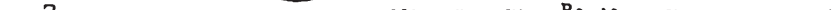
Понимание закономерностей формирования сказительской речи в ее живом структурном «дыхании», происходящем из импровизационной сущности эпоса, понимание самого механизма творческой импровизации,⁴⁷ возможных форм структурного метрического варьирования, помогает правильно прочесть текст и напев, отличить явные «изъяны» от мнимых, представить себе подлинный вид музыкально-поэтического единства, нарушенного разновременностью записей или разобщению записанного и т. д. Все это заставляет думать, что путь исследования сказительской речи, предлагающий производить «сокращенный», а затем «краткий» («скомороший») размеры от «полного эпического размера», оставляя вне поля зрения то, что не укладывается в ранжиры этих умозрительно отобранных канонических структур, — методологически ошибочен. Вместе с тем, как мы видели, каждое кажущееся «нарушение» канонической структуры в устах мастера-сказителя закономерно и естественно, легко объяснимо с точки зрения ее генезиса от подвижных форм сказительской речи.

⁴⁶ Григорьев, т. I, № 35; Саратовская экспедиция 1957, напев, р. № 24/8.

⁴⁷ См. небезынтересные вычисления типических слоговых формул эпоса семьи Рябининых и выводы о их роли в композиционном труде сказителя: В. Харкинс. О метрической роли словесных формул в сербохорватском и русском народном эпосе. В кн.: American contributions to the fifth International Congress of slavists, Sofia, 1963. The Hague, 1963, pp. 147—165.

1	 Сини́чка бо_ га_ та, Мно_ го на_ жа_ то..	2	 По_ ды ма_лось чу_ди_ще не ма_ло_ё (да)
3	 При_йди, при_йди, со_ неч_ко, Вы_гля_ни в о_ ко_ неч_ко..	4	 Жил Свя_то_слав де_вя_нос_то лет... ..Се_ли на доб_рых_ко_ней, по_е_ха_ли..
5	 Где де_в_киш(и)ли, Та_ми ро_жь гус_та...	6	 До_жд_ик, до_жд_ик, пе_ре_стань Мы по_е_дем на Ев_дань...

7.

8 

9

Сфера предварительного смысла



Как про ста ро го (ы)-ка зать, да про ю да ло го...

Сфера окончательного смысла



10  *Када́нс оконча́тельного смы́сла*
А мо-ло-дой ли-то ча-е-в то Ва-си-лий сын И-ва-но-вич

Каданс предварительного смысла.



Со- би- вал дру- жи- ну се бе кра- бру- ю.

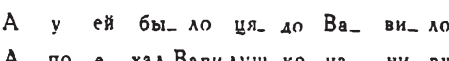


$\text{♩} = 120$

1



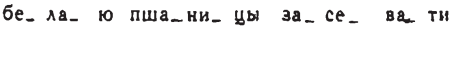
У че_с_ной вдо_вы да в Не_ни_лы,



А у ей бы_ло ця_до Ва_ви_ло,



А по_е_хал Вави_луш_ко на ни_ву.



Он ве_дь ни_вуш_ки сво_ей о_ра_ти,

Иш_ша бе_ла_ю пша_ни_цы за_се_ва_ти.

$\text{♩} = 116$

2



Как за_ду_мал наш царь_го_су_дарь.



Наш царь_го_су_дарь Иван Ва_силь_е_вич



Он за_ду_мал же_ни_ти_ся.

$\text{♩} = 144$

3



Во_цар_ствии сто_льном Ки_е_ве,



Что бы_ло у кня_зя у Вла_ди_ме_ра



Бы_л(ы)_ка по_че_сте_н(ы)_пир,



Бы_ло со_бра_ние, сто_ло_ва_н(и)_и_це.



Все на пи_ру на_пи_ва_ли_се, на че_стном(ы) на_е_да_ли_се,



А все на пи_ру при_рос_хва_ста_лись.



Кто хва_стал си_добрым ко_нём, кто зо_ло_той ка_з(ы)_ной.



А глуп он хва_стат мо_ло_дой же_ной.



Все на пи_ру на_пи_ва_ли_ся, на че_сном на_е_да_ли_ся.


Ко.стрюк Черка_ шенин молодой


Не .мог своей силы от_ ве_ да_ ти,


Пле_ ча бо_га_ тыр_ ско_го.


Аца_ри_ца-то крымска_ я,


Она дочьцаря турь_ско_го,

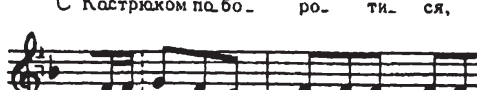

При_е_хала о_на в Ки_ев_град,

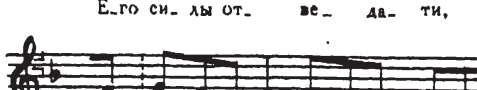

С Ко.стрю_ком Чер_ка_ ше_ни_ном да к бо_ярской си_луш_ке:


„Вы умные бо_я_ра, ра_зу_мны_е,


А есть ли у вас бор_цы - у_да_лы_е мо_лод_цы,


С Кастрюком па бо_ро_ти_ся,


Е_го си_лы от_ ве_да_ти,


Пле_ча бо_га_ тыр_ско_го..