

# **Проблема соотношения текста и напева: к разграничению стиховедческой и музыковедческой компетенции**

**Юрий Патюпо**

Отдел фольклористики и культуры славянских народов,  
Центр исследований белорусской культуры, языка  
и литературы Национальной академии наук Беларуси  
расiupa@gmail.com

**Аннотация.** Народные песни являются объектом изучения филологии и этномузыкологии, а их стихосложение давно уже стало «яблоком раздора» между стиховедами-филологами и музыковедами. Цель работы – решить междисциплинарный спор, изучив соотношение стиха и напева, а также обосновать право стиховедения на свой предмет в данной области. Исследование синтезирует опыт, полученный представителями обеих дисциплин, особое внимание уделяется ошибкам и достижениям музыковедов в стиховедческих вопросах. Вначале кратко излагается предыстория полемики, оспариваются современные попытки дискредитировать филологические подходы. Далее рассматриваются проблемы возникновения, функционирования, записывания и расшифровывания песенного фольклора. Центральным вопросом является рассмотрение музыкально-речевых форм в оппозициях «метроритмики – семантики» и «симметрии – диссимметрии». В статье обосновывается нетождественность словесного и музыкального рядов, доказывается, с опорой на выводы В. И. Елатова об антропономности народной музыки, невозможность перенесения на стих внешних ритмов. Автор данной работы приходит к выводу, что музыка надстраивается над текстом и управляет им, иногда полностью «растворяя» текст. Исходя из по-

лученных результатов, автор считает: песенный стих должен изучаться как явление, независимое от напева, но в случае неопределенности размеров стиховеду время от времени полезно обращаться к ритмическим аспектам напева.

**Ключевые слова:** народная песня, текст, стих, напев, распевание, проза, ритм, метр, фонема, слог, колон, ряд, «музыкальная» теория, симметрия, диссимметрия, изосиллабизм, антропономный, уровень анализа

## Введение

Тяжба между стиховедами и музыковедами за приоритет в изучении народного стиха длится уже не одно столетие. Непонимание обусловлено и разностью предмета изучения, и различием языка описания, и степенью компетентности в смежной области, а также методологией, целями и пр., и пр. Надежды на гения, который соединит в одном лице и компетентность, и проницательность в обеих областях, уже не осталось. Наверное, в ученом всегда доминирует нечто одно, или стиховед, или музыковед, и побеждает то, что доминирует. «Несмотря на всегдашнюю оговорку о единстве, в процессе исследования произведение музыкального фольклора невольно делится на две части – музыкальную и поэтическую – в зависимости от компетенции исследователя» (Невзглядова 1974, 238). Но и счастливые случаи соединения в одном лице двух компетенций не решают проблемы, результаты исследований должны стать достоянием широкого круга специалистов, ведь наука не делается стараниями гениальных одиночек. И, как ни странно, но наличие опыта в обеих областях не всегда сопутствует успеху, иногда даже мешает. Поверхностные знания в области музыки часто приводили филологов к самоуверенным, но опрометчивым выводам. Думаю, тот же результат можно наблюдать и в области музыковедения – дилетант всегда считает, что постиг все.

Следует отметить, что если до начала и даже середины XX в. задавали тон филологи, то в последние десятилетия инициатива перешла в руки их коллег по музыкальному цеху. А если учесть то, что именно с начала XX в. берет

старт «научное стиховедение»<sup>1</sup>, то получается, что филологи в период своего расцвета упустили инициативу, фактически, уклонились от изучения народного стиха. В самом деле, если единственная монография на русском языке, вышедшая более полу столетия назад (Штокмар 1952), представляет собой неоконченный и довольно спорный, если не тупиковый, проект<sup>2</sup>, если наибольшим достижением в деле изучения русского народного стиха стали работы американца (Бейли 2001; Бейли 2010), то все, что могут предложить филологи – это пока наброски общей теории<sup>3</sup>. Не вдаваясь в подробности, хотелось бы отметить, что принятая у филологов интервальная классификация стиха по «системам»<sup>4</sup>, делящая стихи на силлабические, силлабо-тонические и тонические, больше запутывает, чем что-либо проясняет, так как черты любой из этих «систем» можно найти если не в каждой народной песне, то, по крайней мере, во многих жанрах. И если школьные суждения филологов по поводу народного, якобы «тонического» стиха, – просто поверхностные, ни о чем не говорящие отписки, то, попадая в руки музыковедов, смутно представляющих предмет стиховедения, эти понятия создают невероятную путаницу. Это, перефразируя Платона, – кривые отражения кривых отражений.

Так, может, филологам вообще отказаться от изучения народного стиха и уже окончательно доверить это дело музыковедам, благо они преуспели в данном направлении?

<sup>1</sup> В русской традиции началом научного стиховедения принято считать опыт применения Андреем Белым статистического метода при исследовании четырехстопного ямба (Белый 1910). Но «начало» можно отодвинуть и на столетие назад, приурочив к выходу «Опыта о русском стихосложении» (Востоков 1817).

<sup>2</sup> М. П. Штокмар поставил целью предвзятую идею – доказать обусловленность былинного стиха просодией «древнерусского языка». Наиболее ценной частью его книги является история изучения народного стиха, к сожалению, написанная несколько высокомерно, а также критика «музыкальных» теорий народного стиха.

<sup>3</sup> Д. Бейли исследовал только несколько лирических размеров (Бейли 2001; Бейли 2010), но в целом его работы можно считать образцовыми.

<sup>4</sup> Критику интервальной теории см. в кн. (Патюпо 2019, 9–14).

К сожалению, все результаты, полученные в области этномузыкологии, по крайней мере, известные автору этой статьи, говорят об обратном, о том, что музыковедение не может заменить собой стиховедение, что часть объекта остается в тени. Более того, именно из-за недостаточной разработанности филологических понятий страдает музыковедение. Именно филологи должны выработать ясные представления и четкие понятия о стихе и предоставить их музыковедам. Казалось бы – чего проще, но вот камнем преткновения на пути достижения этой полезной и благородной цели лежит недоверие к чисто филологическому изучению народного стиха. А так как без филологических понятий не обойтись, то они берутся откуда угодно: и из литературного арсенала, и измышляются самими музыковедами. То есть мы, фактически, по кругу возвращаемся к тому, о чем говорилось выше: возможно ли филологическое изучение народного стиха как самостоятельная область исследований, а не приложение к музыковедческим разработкам.

Чтобы положительно ответить на этот вопрос, необходимо более-менее внятно разграничить компетенцию стиховедческую и музыковедческую. А так как разграничение компетенций – не абстрактная конвенция о сферах влияния, а прежде всего обуславливается природою изучаемого объекта, то именно в самом объекте и следует искать линию демаркации данных наук: все, связанное со стихом, – область стиховедения, все, связанное с напевом, – область музыковедения. Даже если допустить такую крайность, что стих от напева вещественно неотделим, то и в этом случае возможно и желательно абстрагирование обеих сфер. Присутствие в одном исследовании разных компетенций – возможно. Иногда даже желательно, но до того момента, пока это не приводит к неверной и упрощенной интерпретации объекта. Изучение музыки требует специальных знаний, с этим никто не станет спорить, но, к сожалению, довольно распространено предубеждение, что словесная сфера, в силу общепонятности словесного языка, доступна всем, от музыковедов до физиков. Думаю, именно на этом предубеждении основываются претензии к музыкальной компетенции филологов при отсут-



ствии претензий к словесной компетенции музыковедов. Но как не требуется специальных знаний для понимания речи, так не требуется и специальных знаний для различения акцентов, чувства ритма. Все остальное, необходимое для исследования, уже есть в арсенале каждой из названных наук.

В данной работе будут критически рассмотрены «последстокмаровские» работы, отрицающие правомерность филологического изучения народного стиха, убедительно обоснованную в монографии М. П. Штокмара (Штокмар 1952), а также будут указаны категории исследователей, склонных к такому пониманию сути вопроса. Далее мы рассмотрим отношения стиха и напева в структурном, функциональном и стилевом аспектах, покажем лабильность и амбивалентность этой связи, наличие градации в отношениях стиха и напева. Следует отметить, что положения статьи, касающиеся стиха, основываются на стиховедческой компетенции автора, а положения, касающиеся музыки, не претендуют на самостоятельность и исходят лишь из опыта авторитетных музыковедов. Авторское начало здесь сводится к установлению логических связей между суждениями музыковедов и филологов. Такая односторонность оправдывается необходимостью найти точки соприкосновения со смежной дисциплиной без претензии внести «свою лепту» в музыковедение – на это у нас нет и намека.

Данное исследование является развитием и логическим продолжением нашей предыдущей работы (Патюпо 2018) об отношении стиха к графике и читке, но на этот раз в центре внимания оказывается пение, являющееся, как и читка, разновидностью устной реализации стиха. Обе эти статьи вскрывают одно противоречие: если в отношении литературного стиха существует тенденция, чтобы «наглухо» изолировать его от декламации, то в отношении народного стиха заметна обратная тенденция: «намертво» привязать тексты к напевам. Это противоречие выражает беспомощность современной парадигмы перед сложностью объекта и является попыткой уклониться с помощью табу от решения действительных задач. Вопрос состоит в том, как избежать обеих догм и найти более продуктивные пути решения проблем.

**«Домашний, старый спор...»**

Поскольку народная песня – явление синкретического искусства, то, как уже было сказано, сложился распространенный стереотип, будто песенный стих нельзя изучать отвлеченно от его музыкального воплощения. При этом, странное дело, образы и мотивы – можно изучать, лексику и грамматику – вне всякого сомнения, музыку – тоже можно, а стих почему-то «нельзя»<sup>5</sup>. Но ведь всякая наука начинается с анализа, с того, что выделяет свой предмет и абстрагируется от других аспектов, в которых она некомпетентна, и поэтому с данным стереотипом можно было бы просто не считаться, если бы он не был столь распространен. Часто его разделяют фольклористы, специально не занимавшиеся ни стихом, ни музыкой и имеющие туманное представление как о народном стихе, так и об истории его изучения. Но это мнение можно встретить и в работах этномузыкологов. При этом категоричность не мешает им успешно заниматься напевами, игнорируя собственно стих. Как пишет Д. Бейли, «музыковеды часто описывают музыкальный ритм безотносительно к словесному тексту» (Бейли 2001, 64). Они, если и касаются стиха, то лишь в самых общих чертах, обычно учитывают силлабическую основу, что, кстати, не случайно. Музыковеды, утверждающие синкретизм народной песни, но анализирующие лишь музыковедческий аспект, по-видимому, полагают, что их анализ полностью покрывает проблему стиха и даже не догадываются, что у них из поля зрения выпадает целый предмет, далеко не простой.

Народная песня – это стих или проза? Сама постановка этого наивного, но неизбежного вопроса открывает перед исследователем немало проблем. И каков бы ни был ответ, пусть даже уклончивый: «ни то, ни другое», этим не снимается проблема стиха. С другой стороны, мы не можем отрицать право музыка-

<sup>5</sup> Ср.: «Тематика, лексика, символика, элементы словесной живописи – все это может быть изучено в тексте протяжной лирической песни так же, как и в любом непесенном поэтическом произведении, – все, кроме музыкальной стороны песни, т. е. ритмики стиха» (Колпакова 1962, 165).

ведов или фольклористов изучать народные песни, не касаясь стиха, и не призываем к междисциплинарным исследованиям как панацеи от всех бед. Пока нет какой-либо определенности внутри дисциплин, не может быть и речи о синтезе знаний. Проблема лишь в разграничении компетенции. И мы не намерены давать указания музыковедам, нам необходимо определить, чем должен, а чем не должен заниматься филолог. При этом от музыковедческих исследований необходимо отличать так называемые музыкальные теории стиха, которые создавались филологами и были раскритикованы еще в XIX в. (см.: Штокмар 1952, 89–103). Призывы к «нераздельному» описанию стиха и музыки часто абстрактны и не идут дальше благих пожеланий и голословных заявлений: «Известные нам попытки выработать комплексную методологию анализа синтетического ритма для нужд теории литературы, видимо, следует признать неудачными с точки зрения практической. Тогда как теоретически такие построения иногда выглядят вполне обоснованными» (Гавриков 2011, 364).

Таким образом, на пути к филологическому изучению народного стиха необходимо преодолеть три ошибочные установки:

– утопизм «музыкальных» теорий, открывающих необозримый простор для произвольных и противоречащих друг другу трактовок стиха;

– нигилизм некомпетентных в вопросах стиховедения фольклористов, не понимающих значения филологического исследования ритмики песен;

– конформизм и агностицизм профессионалов-стиховедов, прячущихся от изучения народного стиха за расплывчатыми и двусмысленными фразами.

Проблема соотношения текста и напева занимала еще А. Х. Востокова, и он выразил ее в предельно резкой форме, выделяющейся на фоне ничем не обоснованных «заклинаний» о единстве и неделимости песни: «Пень не имеет ничего общего с размером стихов» (Востоков 1817, 156). Любопытно, что доказательством независимости обоих рядов ученый считал те факты, которые будут использоваться и с обратным знаком – в пользу неделимости текста и напева, а именно:

протягивание слогов и такое смещение ударений, что «спондеи» превращаются в «пиррихийи» и даже «дипиррихийи». В самой этой возможности распеть один и тот же текст по-разному и скрывается опасность «музыкальных» интерпретаций, подменяющих словесные факты фактами музыкальными, причем даже не замечая подмены. Утверждая факт существование стихотворной основы в песнях, А. Х. Востоков понимал сложность и неоднозначность проблемы: «Тем удивительнее то, что основа сия столь ощутительна при чтении стихов, кои, конечно, для пенья собственно, а не для чтения сочинены, в одно время с их голосами!» (Востоков 1817, 156). Даже вынужден был признаться: «Не берусь изъяснить сего противуречия между мелодиею и прозодиею <...>, но оно существует; и природа <...> умела согласить независимое существование <...> двух разных мер, т. е. пенья и чтения» (Востоков 1817, 156–157). Между прочим, замечание относительно «чтения» противоречит сразу двум, причем антагонистическим, теориям: «музыкальной» и антидекламационной и поможет позже снять их крайности.

Если обратиться к истории, то очевидно, что в XIX в. народный стих изучался преимущественно филологическими методами, и на первом месте стояла проблема *меры* песенной поэзии, а не проблема отношения текста и напева. Последняя если и возникала, то обычно в «музыкальных» теориях, пытающихся в качестве меры применить ноты – единицы нефилологические. Вопрос, насколько такое возможно в принципе, отходил на второй план, так как прежде всего дискутировалась способность тактовой теории описать все разнообразие народной песни. «Музыкальные» теории (Кубарев 1837; Корш 1901; Корш 1907) навязывали народной песне тактовые схемы<sup>6</sup>, на которых базировалась европейская музыка того времени. И хотя этномузыкология как наука делала лишь первые шаги, но уже тогда выводы музыковедов ставили под сомнение «музыкальные» интерпретации народных песен, изобретаемые преимущественно филологами. Про-

<sup>6</sup> Критику этих теорий см. в кн. (Штокмар 1952, 78–103, 139–221). Гораздо продуктивнее была «музыкальная» теория, обращенная к античности и содержащая много ценных идей (Вестфаль 1879).

анализировав дискуссии музыковедов и филологов XIX в., М. П. Штокмар обратил внимание на парадокс: «Создается чрезвычайно оригинальное положение: филологи стоят за музыкальную, а музыканты – за филологическую разработку ритмики русских народных песен» (Штокмар 1952, 102). С точки зрения истории самое ценное в такой удивительной взаимокомплиментарности – это уважение к представителям конкурирующей дисциплины и признание ее значимости – именно то, чего не хватает в наше время.

К началу XX в. бум теорий народного стиха, ознаменовавший XIX в., прекратился. После кризиса метрики 1910-х гг. стиховедение искало новые методы, пересматривало теоретические установки и уточняло свои границы. Масштабным подведением итогов в стиховедческой фольклористике и не очень удачной попыткой выхода на новый уровень стала монография М. П. Штокмара. И, конечно, ее автор не мог обойти проблемы текста и напева, так как уже сам факт существования «музыкальных» теорий вызывал смятение в филологии. Доказав необоснованность музыкально-тактовых интерпретаций, а также историческую и функциональную изменчивость отношения текстов и напевов, он делает обобщение: «Нет нужды фетишизировать неразрывность напева и текста <...>. Между двумя переменными величинами не может быть постоянного соотношения, если изменения не протекают параллельно, в одном направлении с одинаковой интенсивностью» (Штокмар 1952, 151). А из этого теоретического положения следовала и соответствующая методологическая установка: «Изолированное изучение напевов и текстов не может быть в принципе отвергнуто. Это не только практическая необходимость, но и нормальный путь исследователя, продиктованный особенностями самого материала» (Штокмар 1952, 151). Впрочем, издержки борьбы с тактовыми теориями таковы, что «будучи негативно настроенным к этим теориям, стиховедение в целом приобрело стойкую неприязнь ко всему, что выражено нотными знаками» (Лобанов 2007, 50).

Положение М. П. Штокмара об относительной независимости текстового и музыкального рядов вызвало немало упреков и недоразумений. Однако надо понимать, что сде-

ланный им вывод не был лишь продуктом частной мысли, а вытекал из логики развития стиховедения XX в., которое стало различать текст и его декламацию. К. Тарановский, автор почти разгромной рецензии на книгу М. П. Штокмара, не только поддержал его в этом аспекте, но был даже категоричнее: «Текст народных песен представляет собой стих», «изучение этого стиха при помощи музыкальных фактов, иногда фиктивных, ни к чему не ведет», «структуру стиха можно и нужно исследовать лингвистическими средствами» (Тарановский 2010, 523). А полемику с музыкально-тактовыми теориями посчитал излишней, «направленной против совершенно устаревших теорий» (Тарановский 2010, 523). В контексте общих положений нового стиховедения более понятно выглядят упреки двусмысленным, почти «оппортунистическим» высказывания коллег по цеху В. М. Жирмунского и Л. И. Тимофеева (Штокмар 1952, 207–208). Один из них писал: «Мы вправе определить народный стих как стих музыкально-тонический», поэтому изучение его «выходит за пределы поставленной здесь задачи» (Жирмунский 1975, 215). Другой: «При изучении стиха понятие музыкальности не должно играть никакой роли. Другое дело вопрос песенности его» (Тимофеев 1939, 94). Однако это не мешало в школьной практике ставить народный стих в один ряд со стихом Маяковского, твердя как мантру термин «тонический»<sup>7</sup>.

Но во второй половине XX в. инициатива изучения ритмики народной поэзии переходит от стиховедов к этномузыкологам, и то, к чему мучительно шло стиховедение в полемике с «музыкальными» теориями, подвергается сомнению. Делаются заявления, диаметрально противоположные тому, о чем писал М. П. Штокмар, что К. Тарановскому казалось совершенно очевидным. «Стиховедческий аспект народной песни не позволяет найти решение своей проблемы на пути изолированного изучения ритмики слов и напева» (Банин 1982, 100). «Установлено, например, что песенное народное стихосложение следует изучать в единстве слова и музыки» (Руднева 1994, 11). Позволим себе спросить: кем и когда это

<sup>7</sup> Ср.: «Обычная строка Маяковского в былинке окажется таким же нарушением размера, как в “Евгении Онегине”» (Харлап 1972, 228).

«установлено»? Как будто и не было неудач «музыкальных» теорий. Установлено скорее обратное. Однако стиховедов упрекают в насильственном «отторжении» слова от музыки, текста от напева, а саму процедуру выделения «словесного компонента» (уже и не текста, а всего лишь «компонента»<sup>8</sup>) И. И. Земцовский и А. А. Банин оценивают как «механическую», «искусственную» (Земцовский 1960, 219; Банин 1982, 94, 105, 98). Но как только Банину потребовалось исключить «звукорысотный компонент мелодии», чтобы «точно зафиксировать пропорции музыкального времени», то процедуру исключения он назвал не «отторжением», а более мягким и нейтральным термином – «абстрагирование» (Банин 1982, 105). Хотя очевидно, что подобная операция более искусственная и под силу лишь специалисту высокого класса, в то время как текст от напева может отделить и неграмотный информатор.

Казалось бы, филологические исследования более терпимо оценивает А. А. Маточкин: «Эти разработки относятся не к самому стиху фольклора, а к стиху его печатных публикаций» (Маточкин 2012, 61). Он считает: «Речь здесь может идти о разных углах зрения на один и тот же объект. Кроме того, можно говорить и о разных объектах исследования. Печатные публикации фольклора являются фактами письменной литературы, представляя собой своеобразного двойника собственно народной поэзии» (Маточкин 2012, 62). Но если уж так, то воистину незавидный удел филолога! Это не только не утешение для филологии, но непонимание самой сути проблемы. Выходит, в народной песне кроется два, а то и три стиха? Или филология исследует не фольклор и не литературу, а некий эрзац, конструкт, существующий неизвестно для чего и вряд ли достойный внимания. Неосторожное признание

<sup>8</sup> Следует заметить, это мнение не результат профессиональной принадлежности. С одной стороны, не все музыковеды его разделяют, а с другой – стиховеды иногда предлагают и более утонченные формы отрицания стиха в песне, ссылаясь на эстетические ценности: «Текст без напева как самостоятельная художественная целостность (разрядка наша. – Ю. П.) не существует» (Невзглядова 1974, 238). Здесь налицо подмена понятий, стиховед, в отличие от эстетика, работает не с ценностями, а со структурами, материальными компонентами этих ценностей.



М. Л. Гаспарова, мол, «мы разбирали не ритмику фольклорного стиха как такового, а только ритмику его записей XIX в.» (Гаспаров 1997, 131), и послужило основанием для столь неутешительных и далеко идущих обобщений. И все же хочется верить, что Михаил Леонович изучал не сами записи, а народный стих по записям XIX в. Если же эти записи неточны, то нужно сделать поправку на погрешности или исключить их из анализа, однако и то и другое не меняет предмета исследования.

Устаревшие теории могут возрождаться, иногда на качественно новом этапе познания, иногда из-за неосведомленности в истории предмета, а то и просто из-за «легкости в мыслях необыкновенной». К последнему случаю и относится попытка филолога Г. А. Мартиновича возродить «музыкальную» теорию. Он толкует любой стих, «от былинного до постмодернистского», как «тонический», «количество же безударных слогов и пауз, расположенных между ударными, не имеет принципиального значения» (Мартинович 2001, 4). Любопытно, что если для музыковедов важнее силлабическое начало, то для Мартиновича, наоборот, «тоническое»<sup>9</sup>. По его мнению, «музыкальная» организация «универсальна и работает в любых стихах, а, вполне возможно, и в прозаических произведениях» (там же, 8). Что может дать переложение всех видов стихов и прозы на ноты – судить не беремся, хотя известно, что «многочисленные попытки записи речевой интонации при помощи нот не увенчивались успехом» (Аванесов 1986, 244). Но есть у автора одна неувязка, он сам признается: «При художественном исполнении стихотворений или их переложении на музыку возможны разнообразные вариации и импровизации на сверхсхемную акцентную структуру этих произведений» (Мартинович 2001, 24). В том-то и дело, что вместо изучения реальной структуры текста «музыкальная» теория в очередной раз предлагает произвольные «вариации и импровизации», количество которых не поддается учету. Впрочем, неудача ошибочной теории – тоже положительный результат.

<sup>9</sup>Эта разница заставляет в очередной раз задуматься об адекватности понятия «тонический стих».



Чтобы представить весь диапазон реализаций текста при музыкальном исполнении, привлечем мнение в этой области более авторитетное, чем наше: «Вариантов производных мелодических тактов, появляющихся в результате распева одной или двух долей основной метрической группы, великое множество, причем могут варьироваться и количество распеваемых долей, и местонахождение их в метрической группе, и протяженность распева, и многие другие структурные показатели» (Елатов 1966, 146). А далее сказано: «Изменение первоначальной метрической группы вызывается не только распевом, продлением длительности одной из долей, но и их дроблением. Это уже противоположная предыдущей тенденция формирования новых музыкальных тактов» (там же, 146). Зная такие моменты, утверждать, будто строение стиха обусловлено строем музыки, это то же самое, что отрицать стих как таковой. Или каждый новый распев считать «новым стихом». Таким образом, если заявляется абсолютное «единство» текста и напева, то одно из двух: или это возвышенная бессодержательная фраза, или симптом того, что автор «не видит» стиха. Да, взаимосвязь стиха и музыки, текста и напева не произвольна, но и не абсолютна. Музыковеды, понимающие природу стиха, писали «об *относительной* связи напева и текста вообще» (там же, 22). И, прежде чем связывать, надо знать, во-первых, **что** связывается, и, во-вторых, **каким образом и почему** оно все-таки связывается.

Простой метод сопоставления текста и напева предложил А. А. Банин. Во-первых, он отказался от громких заявлений о «единстве»: «Этот постулат оказался, по существу, препятствием на пути развития и фольклористики в целом, и теории народного стихосложения в частности» (Банин 1982, 101). Вместо понятия «единство» он выдвинул понятие «единение» (там же, 100–104). Во-вторых, разработал «слогоритмический анализ» текста, где выделил «четыре уровня – два поверхностных и два глубинных: а) собственно музыкальный ритм; б) фактический слоговой ритм; в) обобщенный слоговой ритм в объеме строфы; г) обобщенный слоговой ритм в объеме стиха» (там же, 107–108). Результаты слогоритмического анали-

за он представляет в виде «слогонотной записи», принцип которой возводит к работам М. Надеждина и П. Сокальского (Банин 1982, 105–107). В целом, метод А. А. Банина можно назвать «дуалистическим», так как слогонотная запись представляется в виде двух параллельных рядов: нотного и словесного, каждый из которых завершается рядом чисел наподобие дробей: в числителе даны параметры музыкального времени, в знаменателе – словесного. Например, 5-сложник, в зависимости от напева, имеет соотношение:  $(8 + 8) / (5 + 5)$ ;  $(6 + 8) / (5 + 5)$ ;  $(7 + 8) / (5 + 5)$ ;  $(9 + 12) / (5 + 5)$ ;  $(9 + 9) / (5 + 5)$  (там же, 111–113). Не трудно заметить, в знаменателе цифры стабильны, а в числителе постоянно меняются. То есть с одной и той же словесной формой сочетаются разные напевы. Но в пределах одного напева может колебаться и словесная форма, правда, окказионально и в более узком диапазоне:  $(12 + 12) / (5 + 5)$ ;  $(12 + 12) / (5 + 6)$  (там же, 105).

По сути, А. А. Банин, вопреки собственным заявлениям, продемонстрировал то, что доказывал и М. П. Штокмар: отсутствие постоянного соотношения речевой и музыкальной меры. Мы не беремся оценивать достоинство и новаторство А. А. Банина в музыковедческой области, но заметим, изобретение комплексного анализа не обогатило чисто стиховедческую часть. Если в музыке он, по собственному признанию, отвлекался от «звуковысотного компонента», то в вербальной части из поля зрения полностью выпал акцентно-просодический слой текста. А на деле, цифровое кодирование не прибавляет ничего нового к методу А. А. Потебни (Потебня 1877; Потебня 1884; см. о нем: Штокмар 1952, 71–73), сплошь и рядом анонимно применяемому в музыковедческих работах без указания, что это «филологическое изобретение». По-видимому, потери в содержании – неизбежный результат комплексного подхода, когда приходится сосредоточиваться на главном, объединяющем разные ряды, и абстрагироваться от того, что выражает специфику собственно музыкального или вербального рядов. И все же сопоставление различных рядов даже ценой потерь – это плодотворный путь к согласованию стихо- и музыковедческих приобретений. Примечательно, что из четырех уровней, находимых А. А. Баниным в пес-

не<sup>10</sup>, только один относится к собственно музыкальной сфере, остальные три – к вербальной.

Конечно, разницу между «единством» и «единением» можно свести к простой игре слов, несущественной тонкости, не стоящей внимания. Но дело не в словах, а в предметных отношениях, от их понимания будут зависеть и дальнейшие выводы. К сожалению, адептами «единства» в эту проблему незаметно вносится совершенно излишний и вредный для понимания сути вещей оценочный аспект: ведь с общеэстетических позиций «единство» и «гармония» всегда «положительны», а их антиподы – «отрицательны». Следовательно, бессодержательные заявления о «единстве» будут звучать как комплиментарные по отношению к народной песне и восприниматься на «ура», а все возражения – как деструктивные заявления. К делу это не имеет никакого отношения, там, где необходимо уразуметь природу объекта, лучше отбросьте оценки и сосредоточиться на структуре. А оценки если и давать, то по результатам структурного анализа, а не наоборот. И, чтобы не привносить в проблему излишнего оценочного аспекта, лучше найти более нейтральный термин. Например, М. А. Лобанов писал: «согласование поэтического ритма с музыкальным» их «координация имеет интегрирующее значение» (Лобанов 2007, 46). Вот, пожалуй, то, нужное нам, слово – *координация*.

Итак, мы отвергаем корреляцию («единство») текста и напева и утверждаем координацию («единение») текста и напева.

### «Не только музыкальный каданс напева...»

Какие же есть возражения против филологического анализа, не считая голословных заверений единства и неделимости текста и напева? Например, И. Земцовский выдвигает

<sup>10</sup> Уровни, называемые в работе А. Банина то «глубинными», то «обобщенными» (Банин 1982, 107–108), мы называем инвариантами (см.: Пацюпо 2014–2016; Пацюпо 2016, 660–676; Пацюпо 2016а, 150–152). А. Банин, кстати, не показал отношений между вариантами и инвариантами. И мог ли? По сути, это задача не музыковедческая, а филологическая.

ет два положения: 1) «Поэтический текст песни и ее напев не существуют один без другого»; 2) «Народ не декламирует стихи без напева» (Земцовский 1960, 220). В первом случае не совсем понятен статус слова «существование», что значит «не существуют»? По-видимому, имеется в виду «не функционируют» или еще – «не возникают». Но функциональный аспект и генетический не сводимы к одному знаменателю. Второе положение в значительной мере повторяет первое, разве только сужает его, но и утверждает нечто иное, то, чего нет в первом, а именно: отрицание «не декламирует». Действительно, народные песни не декламируются, но никто на этом и не настаивает, откуда такая дилемма: пение или декламация? Этот аргумент вскрывает то, что И. Земцовский не знаком с основами стиховедения. В 1933 г. Р. Якобсон, суммируя результаты предшествующего десятилетия, среди достижений науки о стихе выделил следующее: «Проводится четкое разграничение между стихом и его декламацией» (Якобсон 1985, 241). Стих – не декламация, а уж тем более не пение. «Специфические акценты, в равной мере (или в почти равной) присущие декламации и пению» (Златоустова 2001, 264). Получается, сначала И. Земцовский навязывает противнику чуждый ему предмет, а потом триумфально провозглашает неспособность стиховедения самостоятельно постичь природу народного стиха.

Итак, можно ли, хоть каким-либо образом, отделить текст от напева? Доказательством неделимости служит то, что народная песня «живет только в исполнении» (Земцовский 1960, 220), а при пересказе якобы искажается. Такая категоричность, как и ее противоположность, слишком обобщающая, чтобы быть правильной. Во-первых, многое зависит от индивидуальности информатора, во-вторых, здесь необходимо учитывать и специфику жанров, а в-третьих, функциональное «единение» нельзя путать с гносеологическими процедурами анализа и синтеза, неизбежными в науке. Если не разделение, то абстрагирование. Разве такое невозможно в принципе? Именно так стоит вопрос, и поэтому табу на анализ в той или иной плоскости выглядит странно и нелепо. Позитивное понимание филологических аспектов следует от-

метить в работах М. А. Лобанова, его суждения о стихе вполне компетентны на фоне характерных ошибок музыковедов. Более того, новаторские работы этномузыколога поучительны прежде всего для филологов: «Стих – в том числе и народный, поющийся – имеет свой собственный метр и ритм, который выявляется и без долготных отношений» (Лобанов 2007, 42), т. е. он «способен быть по-разному претворенным в ритме напева», «вписываться в разные музыкально-временные периоды» (там же, 45). «Вопрос о взаимодействии музыкального и артикуляционно-стихового ритмов является, быть может, самым сложным во всей теории синтетической литературы» (Гавриков 2011, 360). Как видим, эта проблема не сугубо фольклористическая.

Основание для дифференциации текста и напева присутствует в самой практике записывания. Давно уже стали классикой фольклористики некогда поистине революционные наблюдения А. Ф. Гильфердинга, сделанные при записи онежских былин. Присмотримся к некоторым деталям этого события: «Явно слышался не только музыкальный каданс напева, но и тоническое стопосложение стиха» (Гильфердинг 1894, 40). Из цитаты видим: ее автор отличает стих от напева еще на стадии восприятия, причем для него важен именно стих, строй которого фольклорист стремился определить. Заметим, не только напев, но и стих, здесь не отождествляется с текстом (и это тоже очень важный момент). Чтобы записать текст, А. Ф. Гильфердинг слушает былины повторно, но уже в пересказе – кстати, по предложению самого информатора. Но результат разочаровывает: «Размер исчез, выходила рубленая проза» (там же, 40). Обратим внимание, стих исчез не потому, что сказывался, а не пелся, а потому, что текст изменился – исполнитель не смог сохранить размер без напева. Но это не значит, что качественно записанный текст без пения и без нот перестанет быть стихом. В том-то и ценность записей А. Ф. Гильфердинга, что благодаря новаторской методике записывателя они сохранили тексты былин неразрушенными. Суть здесь не в синкретизме, не в «единстве» слов и напева, а в механизмах человеческой памяти вообще: «Некоторые стихи мы просто не можем вспомнить отдельно

от мелодии» (Ручьевская 1960, 3). Не обязательно народные, литературные в том числе.

Необходимость, с одной стороны, считаться с механизмами памяти, а с другой – отсутствие технических средств вынудили А. Ф. Гильфердинга идти на компромисс: «Я попробовал приучить своего спутника рапсода *петь* (а не пересказывать только словами) былинку с такою расстановкою между каждым стихом, чтобы можно было записывать» (Гильфердинг 1894, 40). Это и есть аналог «абстрагирования». Но некоторые исполнители и такой минимум не преодолели: «Когда они начинали сказывать ее нараспев, то не в состоянии были остановиться, чтобы не пропеть вдруг целую тираду, которую мог бы записать разве стенограф; когда же я их останавливал и просил повторить то же потише, то впадали в прозаический пересказ, в котором стихосложение исчезало» (там же, 41). Как видим, «неделимость» компонентов зависит от личности исполнителя. Такой же случай с рапсодом описал и Р. И. Аванесов: «Когда я попросил “сказывать”, а не *петь*, чтобы легче мне было записывать, он охотно согласился. Однако при таком исполнении у него получился прозаический текст, что-то вроде конспекта содержания былины, полностью лишенного характерного былинного тонического стиха с его дактилическими окончаниями» (Аванесов 1986, 235). Не только импровизируемые былины, но и запоминаемые лирические песни не всегда удается абстрагировать от напева. Е. Ручьевская писала: «Мне пришлось столкнуться с таким явлением: исполнительница не могла сказать отдельно текст песни, а непременно должна была *петь* песню от начала до конца» (Ручьевская 1960, 51).

Но, тем не менее, и А. Ф. Гильфердинг, и Е. А. Ручьевская описывают эти случаи как некоторую крайность. Обычно в жанрах, где не требуется импровизация, проблема размежевания текста и напева не существует. Если бы отделение текста от напева представляло собой насильственную операцию, то запись под диктовку, к которой прибегали до появления записывающих устройств, была бы в принципе невозможна, а она до сих пор используется. Иногда же информатор признается, что не умеет *петь*, но зато готов пересказать песню.

Таких случаев немало, например, таковой у нас произошел в д. Калюга Березинского р-на. И своеобразнейший случай мы наблюдали в д. Дамейки Лидского р-на: исполнительница, прежде чем петь, проборматовывала текст, восстанавливая его в памяти. На самом деле запись текста без напева не такая уж и проблема, труднее добиться обратного. М. П. Штокмар писал: «Для обоснованности <...> первенства напевов было бы необходимо проделать и обратный опыт, заставив певца или сказителя исполнить мелодию без слов. Осталась ли бы мелодия при таких обстоятельствах неискаженной? Можно ручаться, что ее разрушение оказалось бы еще более разительным» (Штокмар 1952, 208–209). А для В. И. Елатова это «общеизвестный факт»: «Народный исполнитель не в состоянии (разрядка наша. – Ю. П.) изложить напев песни без текста, тогда как текст он может пересказать и не прибегая к напеву» (Елатов 1966, 36).

Никто не спорит, запись песен под диктовку ненадежна, в наше время – анахронизм. Но не надо путать три разные вещи: а) метод записи, б) качество расшифровки и в) абстрагирование текста от напева. Относительно методов следует сказать, что в случае старых записей просто нет выбора, отбросить их – это «было бы равносильным требованию прекратить исследовательскую работу в этом направлении за отсутствием материала» (Штокмар 1952, 153). Всегда ли при пересказе искажается текст, а если и искажается, то в какой мере, и в каком плане? Этим, кажется, никто систематически не занимался. И часто пересказанные варианты песен не уступают расшифровкам с голоса. В таком случае можно сказать, мы имеем текст, абстрагированный от напева, из первых рук. Вообще, сопоставление записей и пения могло бы много дать для разграничения филологического и музыковедческого объектов. Следует учитывать и то, как разные жанры функционируют. Известно, что большие эпические произведения при исполнении воссоздаются по формулам (см.: Лорд 1994), а малые лирические – могут сохраняться почти без изменений, т. е. отчасти запоминаются. По-видимому, при пересказе менее искажается запоминаемый текст. А исчезать может как раз то, что относится не к стиху, а к музыкальному



оформлению: повторы, наполнительные частицы, короткие припевы и т. д.

Другое дело – несовершенные расшифровки с голоса – это техническая проблема, их необходимо по возможности исправлять или делать заново. Но корректная расшифровка невозможна без метрического анализа. Полученный после расшифровки объект Д. Бейли назвал «чистым текстовым аналогом» (Бейли 2001, 34). В частности, он пишет: «Исключению подлежат далеко не все частицы, междометия и повторы, потому что часто они выполняют ритмическую функцию – помогают регулировать число слогов» (там же, 33). Пока эта процедура (а деление на строки – только часть ее) основывается отчасти на интуиции, хотя «уже первые собиратели стремились выделить чистый текстовый аналог песни» (там же, 34). Но следует иметь в виду, искажения могут происходить, не только при расшифровке или изложении, такое может случаться и при исполнении, иногда информаторы жалуются, мол, плохо помнят песню, поэтому идеализировать каждое исполнение не совсем разумно. Другое дело, что часто сверить не с чем. Д. Бейли рекомендует при анализе стиха «отбросить песни в плохих записях, песни, записанные от посредственных певцов, песни с неточным, размером» и «сосредоточиться на песнях, исполненных наиболее искусными исполнителями, записанных наиболее точным образом, сохраняющих живую традицию, отличающихся стабильностью размера» (там же, 64).

И. И. Земцовский, чтобы продемонстрировать несовершенство нераспетого текста, предложил сравнить «литературную», как он говорит, и «песенную» версии стиха в таблице (Земцовский 1960, 225). Среди «литературных» были колонны, выбивающиеся из типичной для фольклора хореической каденции: *млада младенька; на те цветы взирала*. Им соответствуют якобы песенные: *...мылада / я младеникя...; Я на те-э цвяты возира... / эла*. Если не учитывать распетой формы, то разница между этими колоннами прежде всего состоит в том, что в «литературных» пропущено местоимение *я*. Но это свидетельствует лишь о том, что расшифровка делалась невнимательно, а не о том, что текст нельзя отделить от напева. В конце концов можно учесть поправки И. И. Земцовского,



но абстрагироваться от распевания – получим правильные хореические колоны: *млада я младенька; Я на те цветы взирала*, которые гармонично соединятся с остальными хореическими колонами данной песни: *замирай, мое сердечко; о милом дружочке*. Таким образом, песенная версия вовсе не противоречит текстовому аналогу (неудачно названному И. И. Земцовским «литературным»), а лишь делает его более совершенным со стороны стихосложения. Впрочем, в этом нет ничего нового, А. Ф. Гильфердинг ведь и доказал, что стих желательнее записывать с голоса, и только тогда проявится его стихотворный размер.

Теперь обратимся к распетым колонам в том виде, как их подает автор: *мылада, младеникя, мале-э-никя-э-а, серде...эчкя, миломы, дружикю*. Можно ли сказать, что песня состоит из таких слов? Тогда текст песни следовало бы считать абракадаброй, ведь в языке каждая фонема на учете. Например, *вал* и *Ваал* совершенно разные слова, однако их можно распеть так, что они станут омофонами<sup>11</sup>. «Продленный первый слог в процессе пения при изменении гласной может исказить слово до неузнаваемости» (Коробейникова 2017, 58). Но, как бы ни распевались слова, исполнитель подразумевает в пении именно их нераспетый облик, поэтому потенциально и способен диктовать текст. И именно текст, а не его содержание<sup>12</sup>. Фонема распетая и фонема нераспетая – это одна и та же фонема. Пение не влияет на состав фонем текста, так же

<sup>11</sup> На самом деле все значительно сложнее, абракадабры в пении нет: «Разборчивость речи зависит от четкости и интенсивности произношения согласных. <...> гласные в этом смысле играют второстепенную роль» (Дмитриев 1962, 87). А «пение осуществляется на гласных звуках» (там же, 89). «Меняется положение и приспособление гортани при переходе от речевых гласных к певческим» (там же, 114). «Гласные в речи звучат на слух более “плоско” и менее звонко, чем в пении» (там же, 99). «Все певческие гласные у квалифицированного певца звучат в равной степени округло, “благородно”, насыщенно» (там же, 116–117).

<sup>12</sup> Насколько важна для народного певца осмысленность песни, почти афористично сказано в романе «Война и мир» Л. Н. Толстого: «Дядюшка пел так, как поет народ, с тем полным и наивным убеждением, что в песне все значение заключается только в словах, что

как не влияет на него ни беглость речи, ни ее индивидуальные искажения. «Для нашего сознания в большинстве случаев ясно, что мы считаем необходимой фонетической принадлежностью данного слова» (Щерба 1974, 143). А «если мы не понимаем лексического значения слова, то оно и не может быть настоящим словом» (Васенина 1969, 151). Не распознав фонем как первичных знаков, мы не можем перейти ни к аффиксам, ни к словам как знакам высших уровней языка. Лишь по наивности можно полагать, будто морфология не участвует в понимании текста. Это основы лингвистики, которые музыковед, взявшийся изучать стих, должен знать, если уж он требует знания основ музыки от филолога.

И все-таки в лице Е. В. Невзглядовой, стиховеда-филолога, суждения И. И. Земцовского получили поддержку и развитие. К вопросу соотношения стиха и напева она подошла со стороны художественной целостности песни и интонационной завершенности речевого акта: «Словесный текст песни часто представляет только логическую сторону речевого выражения и бывает лишен модальности, которая делает речь речью» (Невзглядова 1974, 238). Но в том-то и дело, что, говоря о стихе, мы исследуем речь, а не речевой акт. И в этом плане интонационная теория Е. В. Невзглядовой не предлагает ничего нового по сравнению с «музыкальными» и декламационными теориями, произошла та же подмена понятий (см.: Патюпо 2018). Хочется спросить автора: разве «логическая сторона речевого выражения» бесформенна? Ведь «логика» не может обойтись без грамматики, а всякое грамматическое выражение имеет определенный строй. Сказать, мол «лексика и синтаксис служат прикладным материалом к распеву» (Невзглядова 1974, 241) – значит, ничего не сказать о тексте. Показательно, что в исследовании не сделано ни малейшей попытки стиховедческого анализа. Здесь много и глубоких, и спорных рассуждений о соотношении «логики» и модальности, ее воплощении в интонации, напеве, метафоричности, но нет ни стиха, ни стиховедения, есть лишь исследование песни как речевого акта. А если нет предмета спора, то и спонапев сам собой приходит и что отдельного напева не бывает, а что напев – так только, для складу» (Толстой 1938, 268).

речь не о чем. В этом смысле опыт Е. В. Невзглядовой поучителен – это закономерный результат нигилизма И. И. Земцовского: отрицание стиха как такового привело к уходу от стиховедения как предмета.

Итак, филолог изучает нераспетый текст, если музыковед занимается тем, **каким образом** распевается текст, то филолога интересует, **что именно** распевается. У Аристоксена и других античных эстетиков кроме понятия «ритм» (ῥυθμός) было еще понятие «ритмизируемое» (ῥυθμιζόμενον): «Ритм не совпадает ни с чем ритмизируемым. Скорее он располагает это ритмизируемое определенным способом и делает его тем или другим в отношении времен» (Аристоксен 2015, 134). Нераспетый текст – и есть «ритмизируемое». Он имеет свои параметры, которые могут изучаться, и прежде всего филологическими методами, впрочем, они релевантны и для музыковеда. Петься, как известно, может и проза, поэтому, изучая тексты песен, мы должны ясно ответить на вопрос: с чем имеем дело? То, что тексты песен стихи, а не проза, почти ни у кого не вызывает возражений<sup>13</sup>. Проза если и поется, то иначе (Ручьевская, 8). А уже сам факт отнесения текстов песен к стихам предусматривает критерий их различения. Какой он, интуитивный или рациональный, сути дела не меняет, поэтому все агностики невольно оказываются в противоречивом положении. Но, как правило, музыковеды, даже требующие нераздельного изучения стиха и напева, видят эту разницу: «В членении текста важно ориентироваться на первооснову стиха, а не на его распетый вид, а в членении напева исходить из структуры последнего» (Руднева 1994, 60).

### «Место встречи изменить нельзя»

Филологический анализ стиха литературных песен без учета музыки не считается незаконным, но, как уже говорилось, вызывает бесконечные споры в отношении народных.

<sup>13</sup> Исключительный случай представляет собой мнение Ю. Б. Орлицкого, который считает, будто фольклорные тексты не являются ни стихами, ни прозой, но становятся таковыми «обретая ту или иную конкретную форму письменной фиксации» (Орлицкий 2008, 26).

Это подкрепляется теорией о синкретизме народных произведений, давно ставшей общим местом. Пожалуй, лишь М. П. Штокмар напоминал, что не стоит применять это понятие огульно, без учета состояний культуры, ведь не одна эра укладывается в тот период, который охватывается понятием синкретизма (Штокмар 1952, 139–141). Впрочем, синкретизм имеет и оборотную сторону, на что обращал внимание В. И. Елатов: «Народное же искусство при всем проявлении мелодических потенций все же до сих пор не признает в принципе отрыва музыки от слова» (Елатов 1966, 114). Потому что «первым музыкальным инструментом был <...> человеческий голос» (Аванесов 1986, 235). «До отделения музыки от поэзии музыкальный ритм – это ритм стиха» (Харлап 1972, 227). В. И. Елатов писал, что даже инструментальная народная музыка – *«производное от музыки вокальной – и в дальнейшем своем самостоятельном развитии постоянно сохраняет прежние родственные связи»* (Елатов 1966, 39). Е. В. Незайкинский тоже доказывал: «Одной из основ национального своеобразия является опора национальной музыки на национальный язык и особенности национальной речи» (Незайкинский 1973, 39). Музыку, ориентированную на слово, можно назвать антропомной, отличная от нее технономная возникла значительно позже<sup>14</sup>.

Итак, без участия филологии не может быть расшифрован «вербальный след» в музыкальном искусстве. Недаром же говорится, что из всех искусств «самая близкая и тесная связь возникает между музыкой и словом, речью» (Ручьевская 1960, 4), песня – «это стихотворение плюс мелодия» (Аванесов 1986, 252). Заметим, это отнюдь не фигуральное заявление, «слово «фраза» употребляется в одинаковом значении как по отношению к музыке, так и по отношению к речи» (Ручьевская 1960, 5). И как древние музыканты строили музыкальные произведения по словесным образцам, так

<sup>14</sup> Об этом явлении В. И. Елатов писал: «В профессиональном искусстве этот “конфликт” (музыки и слова) оказался настолько принципиальным, что чисто музыкальное оторвалось от слова. Появилась инструментальная музыка со своими специфическими законами» (Елатов 1966, 114).

ученые-музыковеды заимствовали из арсенала лингвистов понятия «синтагма» и «фраза». Причем заимствовали уже в XX в., когда эти понятия стали широко употребляться в лингвистике, и когда были основательно подзабыты более древние термины *колон* и *период* (см.: Денисов 1888, 8, 42–62; Виноградов 1975; Реформатский 1975, 5–30; Елатов 1966, 38–39). Поэтому вытеснять стиховедение из сферы фольклора или делать его придатком музыковедения не только не корректно, но и неразумно, – это рубить сук, на котором сидишь. Место, где происходит встреча музыковедения и стиховедения – синтаксический уровень. Именно на этом ярусе языка и возникает базовая единица стихосложения, *колон*, как бы мы ее ни называли – *фраза*, *синтагма* – место встречи изменить нельзя. Если уж более точно, то «эта единица относится не к синтаксическому, а к ритмико-интонационному строению речи» (Харлап 1972, 232; ср.: Патюпо 2018, 279–288).

И все же стих и музыкальная фраза имеют и существенные отличия, поняв которые, мы поймем отличие предмета и задач стиховедения и музыковедения. «Длительность музыкальной фразы не совпадает с длительностью стиха: чаще всего она превышает последнюю и – что очень важно – разные фразы могут иметь разную длительность» (Аванесов 1986, 265). «Пение одного слога может удлиняться и притом, когда нужно, то значительно (там же, 264). А это значит, что в музыке слог – минимальная единица стиха – теряет свое тождество, свою стабильность. Если метр и его аномалии измеряются слогами, то при распевании такая мера уже невозможна, потому что слог как константа перестает быть равным себе. Вот типичные примеры описания подобных явлений: «Простейшим видом несовпадения метра стиха и метра мелодии является распев двухдольного стиха на трехдольную мелодию» (Елатов 1966, 145). Или: «Двухдольность ямба укладывается в трехдольные построения в мелодии» (Ручьевская 1960, 26). Случается и обратное, когда ряд слогов занимает «по полморы» (Аванесов 1986, 264). Так или иначе, но с момента распевания филологические критерии уже не работают. И именно с этого момента должно произойти разграничение

компетенций: в стихе слог константен<sup>15</sup>, а в музыке – нет, зато для музыки время служит мерою, а для стиха – не служит<sup>16</sup>.

Однако переход в музыкальное измерение не означает, что словесная основа исчезает, утрата константности слога еще не означает, что он теряет значение. Даже С. Н. Шафранов, отрицавший в народном стихе ритмическую организацию, тем не менее утверждал: «Стих песенный во всем своем слоге должен иметь соразмерный строй; иначе он не может быть пропет, разве только речитативно» (Шафранов 1878–1879, 37). Силлабическая основа для пения существенна, это объясняет то, почему музыковеды придают ей такое значение, в то время как филологи, в плену отживших концепций, путанно рассуждают о тоническом принципе. Хотя еще М. Ломоносов понимал, что «в песнях, где всегда определенное число слогов быть надлежит» – главное не ударения, «пиррихий» оправданы (Ломоносов 2002, 243). Музыковеды ближе к сути дела, но не могут выполнить и работу филологов. Показательно, что музыковеды применяют такой термин как «слогонота», несмотря на то, что народные песни не следуют правилу *belcanto*: один звук – одна нота, для народных песен характерно «распевание одного слога на протяжении двух или нескольких звуков» (Аванесов 1986, 245). Распевание и компенсирует этот относительный изосиллабизм: «Распевание ритмических основ стиха и напева ведет к выравниванию временных пропорций между неравносложно-неравно-временными полустихиями» (Руднева 1994, 26). Или, проще говоря, «если первый полустих не равен второму по числу слогов, но близок к равенству, то большую часть являются попытки уравнять их в напеве» (Сокальский 1888, 333).

<sup>15</sup> В квантитативном стихе минимальной единицей является не слог, а мора, но и в этом случае их соотношение подчинено строгим языковым закономерностям.

<sup>16</sup> Как обобщающую меру стиха М. И. Шапир использовал понятие «квазивремя» (Шапир 1996), это очень полезное обобщение, позволяющее понять, почему так небезразличен для музыки силлабический объем колона и почему столь несущественно расположение в нем ударений (а также их количество), кроме одного – константы, но даже константа в песне может инверсироваться.

Компенсация аномалий изосиллабизма – не единственная и далеко не главная функция распевания, скорее вспомогательная, возникающая по мере востребованности, в зависимости от расшатанности основного размера стиха. Отклонения от размера имеют свои пределы, а каковы они – можно узнать лишь после того, как будет выделен и исследован данный нераспетый стих, а также определены общие параметры аналогичных стихов. Это и должны дать музыковедам филологи. Кроме колебаний силлабизма в народной песне есть проблема переакцентуации, несовпадения словесных и ритменных ударений. Очень «часто ритм мелодии не совпадает с ритмом слов и словосочетаний» (Реформатский 1986, 216). Это явление и привело С. Н. Шафранова к выводу об отсутствии размера в народных песнях. Д. Бейли считает, что музыковеды «недооценивать роль ударений» (Бейли 2001, 27). В частом несоответствии «музыкальных и стиховых ударений» (вернее, словесных и ритменных) В. И. Елатов даже видел «главное противоречие, источник всех споров, теорий, гипотез о примате текста или мелодии и вообще о происхождении и сущности народной песни, как синтетического жанра» (Елатов 1966, 19). Но, похоже, музыковеды в области просодии и метрики стиха могут выступать лишь статистами – их здесь не в чем упрекать, это обязанность филологов. К сожалению, выводы филологов из рук вон плохи и пока только запутывают музыковедов.

Распевание – речевой акт, реализующий эстетическую функцию текста, в нем словесная основа превращается в материю музыки и подчиняется ее законам. Сглаживание аномалий размера – лишь попутный эффект, которого может не быть, если словесная форма не противоречит музыкальной. Главное отличие этого акта от обычного речевого, состоит в том, что «при распевании текста появляются “лишние” слова или слоги, увеличивающие общее количество слогов в строке» (Руднева 1994, 24). Подобное преобразование переживает и акцентная структура текста, музыкальное исполнение «может ударный слог вовсе не выделить, а выделить безударный, которому в речи соответствует максимальная редукция» (Аванесов 1986, 247). Поэтому для абстрагирова-



ния простого словесного текста от распетого проделывается обратная процедура: «Чтобы снять эту ритмическую распетость и привести текст к первооснове с ее ритмоформулой, необходимо отбросить лишние слоги, размещенные внутри единицы времени слогоноты» (Руднева 1994, 24).

Кроме всего прочего, А. В. Руднева пыталась вывести из распевания и диахронические преобразования размеров: «“Распевание” стиха в сторону увеличения количества слогов способствует возникновению новых стиховых структур» (Руднева 1994, 25). Но это, если и верно, то только для музыки, а расширить ритмему (инвариант колона) распеванием невозможно, даже на один слог – их количество строго фиксировано. Хотя отдельные колоны, которые окказионально отклоняются от размера, корректируются на один, а то и два слога. Пожалуй, лишь в редчайших случаях возможно расширение размера как результат распевания, да и то при условии, что это не выйдет за рамки парадигмы инвариантов<sup>17</sup> (см.: Пацюпа 2016, 661). Это подтверждают и наблюдения В. И. Елатова: «Большая продолжительность дыхания у отдельных исполнителей, как правило, ведет не к увеличению размеров текста, то есть количества слогов, а в основном расходуется на мелодическую распевность» (Елатов 1966, 46). Если коммы припевов и выкрикиваются протяжно, то это не меняет в них число слогов: «Несмотря на то, что в таких кличах имеется всего одна фонема-слог, они бывают достаточно протяжными» (там же, 102).

Независимо от изменений музыкальной формы стих (словесная форма) неизменен, его слоговая основа константна. Но координация слова и музыки может сильно различаться. Е. А. Ручьевская выделила четыре разновидности связи как музыкальные формы: речитативная, ариозная, распевно-песенная и танцевально-песенная. Изложим это конспективно.

1. В речитативе доминирует словесный ритм, «за ним идет и мелодия». «Возможности длительного показа и разви-

<sup>17</sup> При распевании умножаются не только слоги, но возникают и повторы, увеличивающие число колонов в периодах, однако тоже лишь в определенных пределах.



тия одного состояния речитатив не дает» (Ручьевская 1960, 8). К нему обращаются там, где «важно подчеркнуть смысловую сторону текста» (там же, 13). «Только в речитативной мелодии могут поместиться фразы с разным количеством слов и произвольным чередованием ударений» (там же, 19).

2. Равновесие слова и музыки наблюдается в ариозной форме<sup>18</sup>: «Фразы мелодии соответствуют фразам текста, цезуры стоят в мелодии там же, где они находились бы, если бы мы читали текст» (Ручьевская 1960, 9). Но полной тождественности нет, каждая следующая фраза своей интонацией «вносит что-то новое: новый оттенок, новый смысл» (там же, 9).

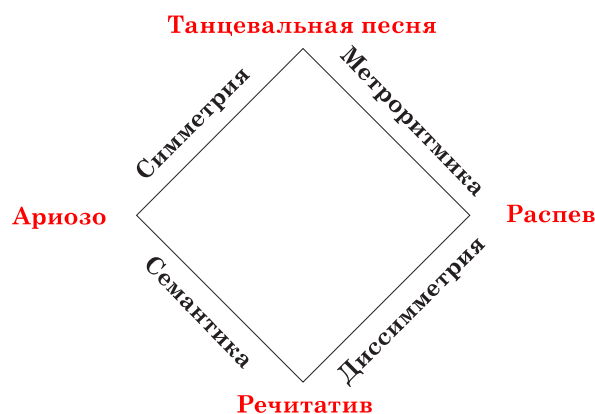
3. В распеве «между ритмом и интонацией текста при чтении и ритмом и мелодической линией фразы нет почти ничего общего» (Ручьевская 1960, 10). «Распев словно растворяет ритм словесного текста», «не укладывается в размеры текста» (там же, 11), текст «тонет в мелодии» (там же, 10).

4. В танцевальной же форме «нет характерной для речитатива и ариозо непосредственной зависимости от ритма и интонаций слова. Ритм здесь самостоятельный и идет он от танца, от движения»<sup>19</sup> (Ручьевская 1960, 13).

Можно заметить, оппозиции описанных стилей проходят по двум осям: метроритмика — семантика, симметрия — диссимметрия. А чтобы увидеть это наглядно, построим граф в виде логического квадрата, где покажем, как комбинации различных начал задают разные стили:

<sup>18</sup> Наличие в фольклоре речитатива, распева и танцевальных мелодий общеизвестно. А есть ли в нем место для ариозо — судить музыковедам, но, по крайней мере, П. П. Сокальский так характеризовал былинный стих: «Подобие речитатива или смесь мелодических фраз с говорком, завитушками (grupetto), кадансами, ферматами (остановками), вообще нечто вроде мелодического речитатива, ариозо и т. п.» (Сокальский 1888, 276).

<sup>19</sup> С последним положением едва ли можно согласиться, разве что с оговорками. Говоря о «любимой моторике (в том числе речевой)» (Харлап 1972, 237), следует помнить: моторика в песне опосредуется словом. О том, насколько моторный ритм может вербализоваться в принципе, см. ниже.



Итак, в речитативе и ариозо вербальный компонент и передаваемое им содержание, доминируют над музыкальной формой, а в песенных версиях, как метрических, так и распевных, словесное содержание, затушевывается музыкальной формой. Как писал М. А. Лобанов, «существуют две реакции напева на метрические изменения стиха. Первая – это подлаживание к мелодии стихов поэтического текста, незначительно меняющихся по числу слогов, а мелодия, сочетаясь со стихами, разными по слоговому составу, сохраняет свои ритмические пропорции» (Лобанов 2007, 25). Другая – «это прибавление либо удаление музыкальных звуков с изменением общих пропорций повторяющейся мелодии» (там же). Уже само наличие иерархии в отношениях музыки и слова в зависимости от музыкальной формы говорит о том, что сплеча решать вопрос о координации напева и слов в фольклорных произведениях, о примате слова или музыки вообще – было бы опрометчиво. Но примат слова над музыкой или музыки над словом по Е. А. Ручьевской нельзя представить как линейную постепенность, поэтому и понадобился квадрат<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Отношения, описанные, Е. А. Ручьевской, – **формальные**, они общеприняты. Интересно сравнить с тем, как видит **содержательные** отношения текста и напева Е. В. Невзглядова: «Меняясь и развиваясь, текст «меняет» и «развивает» самому себе тождественный напев тем, что выявляет в нем новые и новые стороны – гармониру-

Впрочем, музыковеды применяют и простую бинарную оппозицию для классификации песенного фольклора. Например, теория народной музыки В. И. Елатова строится на противопоставлении жанров «речевой» и жанров «двигательной динамики» (Елатов 1966, 29). В одном случае ритм «целиком и полностью определяется словом – его фонетической, синтаксической, логической, эмоциональной функцией в тексте песни» (там же, 27). В другом же – все наоборот<sup>21</sup>. Первые жанры «более импровизационны», другие – «более собраны и динамичны» (там же, 29). По В. И. Елатову «в жанрах “речевой динамики” ведущим является ритм<sup>22</sup>, диктующий условия метру», метр же «выступает в основном как структурное явление, а ритм – выразительное». «В жанрах “двигательной динамики” “ответственным” за общую структуру песни является метр» (там же, 141). Эту оппозицию можно представить и как движение от вербальности к музыкальности, но музыкальность, оказывается, имеет два вектора – к метричности и распевности. Тенденция к метричности, к стандартизации строфы трактуется как центростремительное движение («закон ритмического тождества»), а к распевности, к «усилению роли чисто мелодического начала» как центробежное движение (там же, 111–113).

ющие или диссонирующие со словесными образами музыкальные образы. Изобразим принцип метафоры в виде схемы» (Невзглядова 1974, 245):

текст	==согласование==	напев
текст	—сочетание—	напев
текст	←противоречие→	напев

<sup>21</sup> Здесь В. И. Елатов, как и Е. А. Ручьевская, выводит метричность из моторики, что не совсем верно, моторика может лишь стимулировать метрическую форму, но не создавать ее, см. ниже.

<sup>22</sup> Речь идет о музыкальном ритме, понятие его (Шафранов 1878–1979, 128–132) отличается от понятия ритма, принятого в стиховедении после работ А. Белого (см.: Томашевский 2008, 24–74; Харлап 1985). Впрочем, популярную стиховедческую точку зрения на ритм мы не разделяем (см.: Патюпо 2019; Патюпо 2018; см. также: Бонди 1977).

Сравнивая взгляды разных музыковедов, нельзя не обратить внимания на противоречие. В. И. Елатов видел в распеве «крайность», предел музыкальности (Елатов 1966, 121) и в то же время относил его к речевой динамике (там же, 29). А Е. А. Ручьевская писала: «Между ритмом и интонацией текста» и «мелодической линией фразы нет почти ничего общего» (Ручьевская 1960, 10). Как снять это противоречие? Видимо, оппозиция вербального и моторного недостаточна. По логике квадрата распев отличает не вербальное начало, а диссимметрия, сближающая распев и речитатив, и в то же время максимально отдаляющая речитатив от метричности. Кроме того, В. И. Елатов писал: «Если жанры “речевой динамики” подвержены в своем развитии сильным влияниям жанров “двигательной динамики”, то обратное явление, подчинение движения динамике речевой – менее типично для народного искусства» (Елатов 1966, 29). Почему эта зависимость такая односторонняя? Здесь мы сталкиваемся с проблемой происхождения метричности вообще, как таковой. В. И. Елатов, как и Е. А. Ручьевская, видят прямую зависимость метрики музыкальной, а в итоге и речевой, от моторики. Но ведь «после», а тем более «одновременно» – это не значит «в результате». Очевидна лишь связь метрики текстов и динамики тела, а что от чего происходит – неизвестно. Или есть нечто третье как первопричина? Пока делать выводы рано.

### **«Что общего между шумом волн и стихами?»**

Как и положение о «единстве» стиха и напева, не менее декларативен и тезис о «равноправии» слова и музыки. «А действительно ли элементы песни <...> – мелодия и стихотворение – равноправны?» – спрашивает лингвист и отвечает: «Этот вопрос очень сложный, он не имеет однозначного решения. Решение его зависит от жанра произведения» (Аванесов 1986, 252). С одной стороны, слова «обычно сочиняются одним лицом, а мелодия другим» (там же, 235), но при всем этом «никто не решается сказать не только “романс Кукольника и Глинки”, но даже “романс Пушкина и Глинки”»: романс – только Глинки!» (там же, 253). Став музыкальным

произведением, текст в каком-то смысле самоотрицается, переходит во власть музыки, но и сохраняет влияние на музыку. «Композитор отталкивается от текста», «вдохновляется языковым материалом» (там же, 255). Р. И. Аванесов приводит даже утверждение П. И. Чайковского: «Никогда слова не могут быть написаны после музыки» (там же, 257). Конечно, Чайковский категоричен, «возникновение музыки раньше текста возможно» (Ручьевская 1960, 16). Но не всегда верно, что «от этого ни музыка, ни текст не страдают» (там же). «Такие случаи возможны, но едва ли их можно считать обычными или нормальными»<sup>23</sup> (Аванесов 1986, 257), и «в большинстве случаев музыка пишется на готовый текст» (Ручьевская 1960, 15). Р. И. Аванесов не отвергал «доминирующую роль мелодии над словесным текстом, хотя последний и породил в генетическом плане национальную мелодику» (Аванесов 1986, 238).

Таким образом, первичность текста очевидна, но и власть музыки над текстом вне сомнения. При чем текст оказывается первичен и в онтогенезе, и в филогенезе песни. Существует немало интересных наблюдений, как текст, отдавая во власть музыки, продолжает сохранять влияние на нее. «Полное совпадение поэтического и музыкального ритма от начала до конца никогда не встречается» (Ручьевская 1960, 23). Часто «музыкальный ритм стремится преодолеть мерность и монотонность поэтического метра, раздвинуть его рамки, а иногда и сломать совсем» (там же). Но, тем не менее, «ритм текста в музыке может варьироваться лишь в определенных рамках» (там же, 23). И «далеко не всякий стихотворный ритм допускает любые типы мелодии. Ритм стиха имеет и обратное влияние на мелодию, ее склад и ритм» (там же), «и на самый тип мелодии» (там же, 20). И наконец, «путь создания песни мог быть более “окольным”. Вначале могла быть написана, например, мелодия, потом – создан поэтический текст,

<sup>23</sup> Р. И. Аванесов писал: «Мне неизвестна инструментальная пьеса, которая путем наполнения ее текстом стала бы пьесой вокальной» (Аванесов 1986, 257). В обиходе текст, сочиненный *post factum* на готовую музыку, называется «рыба», чаще всего его эстетическая ценность относительна.

а затем, согласуясь с его смысловыми особенностями, музыка в нужном месте убыстрена» (Гавриков 2011, 352). На музыке отражаются как формальные характеристики, так и содержательные: «Певческая инструментовка обуславливается строением стихового текста: его семантикой и грамматикой» (Златоустова 2001, 265). «Главной причиной перемены такта среди напева служит не музыкальная потребность, а текстовая» (Сокальский 1888, 333).

В конце концов П. П. Сокальский пришел к выводу, что «не зная языка, ни его просодии и акцентов, ни смысла слов — мы не можем судить ни о строении, ни об эстетическом значении <...> народных песен» (Сокальский 1888, 341), и «напевы <...> записанные иностранцами, не знающими их языка, не имеют для нас ни научного, ни эстетического значения» (там же, 341). Позже М. Г. Харлап пришел к аналогичным выводам, с существенным уточнением, что связь музыки и языка особенно заметна на ранних стадиях развития, «ритм первобытной музыки есть одновременно ритм музыкальный и речевой» (Харлап 1972, 227). И естественно, «проникновение в ритмику фольклора, не выработавшего осознанных метрических правил, требует знания языка, и поэтому исследователь-музыкант обычно оказывается беспомощным перед ритмикой наиболее отсталых племен» (там же). «Не музыка порождает стих, а, скорее, стих порождает музыку» (там же, 231). Именно с этим связано то, что знание напева первой строфы не дает исчерпывающего представления о напеве в целом: «В народном стихе музыкальная форма (включая сюда ритмическую) еще не кристаллизовалась, она может в каких-то пределах меняться от стиха к стиху и в одном и том же стихе при каждом новом исполнении» (там же).

Всего приведенного здесь и в предыдущих главах достаточно, чтобы не требовать музыкальной оптики для корректной интерпретации поэтического текста, чтобы понять, что текст абсолютно самостоятелен и самодостаточен, и даже более того, интерпретация его в комплексе с музыкой в музыкальных же категориях будет лишь искажать правильное представление о нем. Этого было бы достаточно, если бы по отношению к фольклорным текстам не выдвигались исклю-

чительные требования, как будто бы это вовсе не стих и не проза, а некая словесная масса, возникающая и существующая только в пении и исчезающая, разрушающаяся вне пения. Но если уж быть честным до конца, то следует признать, что из всех цитируемых здесь музыковедов в полной мере союзниками мы можем считать лишь П. П. Сокальского, М. Г. Харлапа, В. И. Елатова и М. А. Лобанова. Е. А. Ручьевская для народного стиха делает исключение: «Ритм стиха в наиболее древних жанрах народной песни неотделим от ритма самой мелодии. Народная система стихосложения даже носит название музыкально-речевой» (Ручьевская 1960, 21). Часто этот стереотип повторяют и фольклористы-филологи: «Народное стихосложение, конечно, не такое, как “всякое другое”, и исследовать текст народной песни в отрыве от напева сегодня нельзя» (Колпакова 1962, 165). Хотя гораздо более компетентный в вопросах стихосложения К. Тарановский писал о «единстве просодических основ» народного и литературного стиха (Тарановский 2010, 495–502).

Есть ли принципиальная разница в соотношениях слов и напева между искусственной песней и фольклорной? Все, кто утверждает наличие разницы, апеллируют к генетическому аргументу, дескать народная песня возникает вместе с музыкой. Е. А. Ручьевская рассматривает два таких случая: «Очень часто текст рождается вместе с музыкой. Так происходит в народной песне или в тех случаях, когда текст пишет сам композитор» (Ручьевская 1960, 14). Но если в случае предшествования музыки тексту «стихи подтекстовываются в соответствии с общим характером музыки» (там же, 15), то что происходит в случае авторства композитора, что есть особенное в текстах им сочиненных? А ничего особенного, это тот же литературный стих. И, тем не менее, как только исследовательница переходит ко второму случаю, включается тот же знакомый нам стереотип: «в народной песне общий характер текста, жанр его обычно соответствуют напеву» (там же, 16). Хочется спросить, а где они не соответствуют, разве что у бездарных сочинителей? В книге Е. А. Ручьевской рассматриваются три случая обработки композиторами стихотворения А. С. Пушкина «Не пой красавица при мне...», кстати, напи-



санного на народную мелодию, «привезенную Грибоедовым из Грузии» – М. И. Глинки, М. А. Балакирева и С. В. Рахманинова (там же, 16–18). И «во всех трех музыка согласована с текстом» (там же, 18). Формальное предшествование народной мелодии тексту не сделало ямба Пушкина каким-то особенным, а тем более не воспрепятствовало разным музыкальным интерпретациям этого ямба.

М. П. Штокмар писал: «Почему бы тогда умалчивать об обыкновенных стихотворениях книжной литературы, также трансформируемых во что-то романсами, сочиненными на их тексты?» (Штокмар 1952, 213). И тем не менее сторонники «единства» настаивают: «Нельзя себе представить, чтобы текст протяжной лирической песни был сложен певцом в виде стихотворения, а затем положен на напев, как романс поэта-профессионала» (Колпакова 1962, 166). Но при чем здесь «был сложен певцом в виде стихотворения», зачем же так утрировать ситуацию? «Теоретик народного стиха напрасно воображает, что **проза** народных песен превращается напевом в некую “музыкально-ритмическую” систему стихосложения» (Штокмар 1952, 213). Ведь об этом же речь, т. е. «наивный вопрос», заданный нами вначале, «проза или стих?» оказывается существенным, и ответ однозначный – **стих**. Прозу невозможно распеть так, как распеваются стихи. И как бы стих ни зародился – он может по-разному интерпретироваться. Это относится не только к литературному, но и к фольклорному стиху. Музыковеды, не заиклившись на созерцании лишь музыкального ритма, отлично понимали: «”лад”, в смысле Шафранова (вместо ритма), существует в народном стихе и без пения» (Сокальский 1888, 272). Поэтому и напоминали: «Не следует думать, будто стиховой ритм не имеет собственного значения и только музыка способна объяснить этот ритм по его собственной сути» (Лобанов 2007, 45).

Давно известно, что одни и те же тексты могут исполняться на разные напевы, и, наоборот, разные тексты – на один напев: «Одна и та же песня, записанная даже в одной и той же местности под редакцией разных записывателей, явится в несколько различном нотном и тактовом изложении, не говоря уже о вариантах песни в различных местностях. Даже



различные исполнители, от которых записывается песня, обыкновенно вносят в нее каждый свою субъективность» (Сокальский 1888, 360). Но есть и обратное явление: «В народной песне один напев часто существует с различными текстами» (Ручьевская 1960, 40). Существует «до сих пор еще сохранившаяся в белорусском фольклоре практика исполнения на один напев нескольких текстов» (Елатов 1966, 22). Исполнение одних и тех же фольклорных текстов на разные напевы доказывает, что эти тексты достаточно самостоятельны и их отличия от литературных не принципиальны. Если бы онтологические отличия существовали, то взаимовлияние фольклора и литературы было бы затруднено. Этот факт также доказывает, что запрет на независимое изучение фольклорных текстов не только безоснователен, но и вреден. И не случайно музыковеды, отрицающие филологическое изучение песен, не внесли ничего существенного в стиховедение, ведь они изучали не стих, а нечто иное. Да и филологи, исповедующие веру в неразрывность стиха и напева, уклонялись, кто в изучение интонации, кто в дилетантское «музыковедение» и т. п.

Н. П. Колпакова уверена, что «ритмический узор, строфику, границы песенных строк в тексте протяжной лирической песни нельзя правильно определить, если оторвать текст от напева» (Колпакова 1962, 165). Частично она права, действительно, размер стиха не всегда удается определить, имея в распоряжении лишь печатный текст. В качестве примера приведу ошибку в определении размера, нами допущенную, и нами же потом исправленную.

5-сложник  $\beta_{-1}$ , имеющий схему  $OoOoO$  с константой на последнем слоге, иллюстрировался отрывком из песни весеннего цикла (Пацюпа 2014–2016, 19, № 11):

Як пушчу стралу  
Па ўсяму сялу.

На самом деле, как следует из напева, текст этой песни относится к 5-сложникам  $\alpha_{+1}$ , имеющим противоположную метрическую схему  $OoOoO$  – с константой на срединном слоге. В новой же нашей работе для иллюстрации размера  $\beta_{-1}$  приводилась уже песня зимнего цикла (Расіцра 2018, 170):

Дзе каза нагой,  
Там жыта капой.

Конечно, такие случаи бывают не часто, и обращение к напеву здесь не претендует на профессиональный анализ, оно под силу всякому, способному различать ударения, но, тем не менее, полезно для изучения стиха. С учетом тонизма и силлабизма – это разные размеры, а с учетом лишь силлабизма – это один биметрический размер. Именно при определении констант колонов, в случае неопределенности и биметричности размеров, при распатанности стиха некоторых вариантов песен не бесполезно не только увидеть, но и услышать их текст. Сознательно же отгораживаться от исполнения песен, заточать себя в печатных текстах, как в башне из слоновой кости, было бы апофеозом глупости и самоуверенности. В качестве образца для подражания филологам может служить блестящая реконструкция А. В. Рудневой песни «Высоко сокол летает» (Руднева 1973), практическое знание песенного материала, непредвзятое отношение к стиху, в частности к силлабике, – было залогом успеха.

Но вернемся к цитате из работы Н. П. Колпаковой и спросим, о каких «ритмических узорах» идет речь, о каком размере? А если перед нами, как уже говорилось, «простейший вид несовпадения метра стиха и метра мелодии» – «распев двухдольного стиха на трехдольную мелодию» (Елатов 1966, 145), то какой метр должен изучать стиховед, «двухдольный» или «трехдольный»? Разве этого недостаточно, чтобы понять, что и метр, и ритм стиха не тождественны метру и ритму напева? Для сравнения обратимся к опыту исследования авторской песни. В монографии В. А. Гаврикова есть очень интересное наблюдение: «Поющие поэты могут накладывать на одну и ту же мелодию метрически разноструктурные стихи, что также говорит о достаточной ритмической автономности музыкального и артикуляционно-вербального рядов» (Гавриков 2011, 354). В каких пределах это допустимо<sup>24</sup> – отдельный вопрос,

<sup>24</sup> Для фольклориста факт распевания на одну мелодию четырехстопного амфибрахия и трехстопного хорей не выглядит столь ошеломляюще, как для литературоведа. С точки зрения народного стиха здесь даже нет разных размеров, так как трехстопный

но сам факт исполнения разных стихотворных размеров на одну и ту же музыку говорит о том, что отношения стиха и напева в принципе не так просты, как это видится сторонникам «единства».

Ответ на вопрос о «метрических узорах» и предмете стиховедения был сформулирован в 1952 г.: «С момента вокализации вопрос о первоначальной – прозаической или стихотворной – природе текста становится праздным. Текст перестает быть как стихом, так и прозой: он становится одним из элементов музыки» (Штокмар 1952, 213). Вывод М. П. Штокмара подтверждают и музыковеды: «В песенной мелодии стихи перестают быть стихами. Музыка поглощает, растворяет и ритм, и рифму, не говоря уже о таких тонкостях, как цезуры» (Ручьевская 1960, 55). Более того, именно некоторые сторонники «единства» дают этому рациональное объяснение: «В этом случае следует говорить об осмыслении текста посредством мелодии или о вытеснении напевом фразовой интонации» (Невзглядова 1974, 240). И, пожалуй, всему тому, что происходит в фольклорных произведениях, можно найти аналоги в авторском творчестве. Например, исследовав исполнение бардовской песни, В. А. Гавриков приходит к подобному выводу: «Все рассмотренные особенности не просто дестабилизируют изначальный стиховой метроритм, а практически уничтожают его» (Гавриков 2011, 411). Здесь и поэт, и композитор, и певец – три в одном лице – казалось бы, зачем автору «уничтожать» собственное творение? Но дело не в «уничтожении», а в том, что стиховой и музыкальный ряды не тождественны по определению. Делать для фольклора исключение и настаивать на «единстве» – это, как было сказано вначале, значит просто «не видеть» стиха.

Но остается еще один аспект: *генетический*, или, сказать точнее, – *каузальный*, за который, как за соломинку,

---

хорей – это **инвариант** 12-сложника, а двух- или четырехстопный амфибрахий – это **один из вариантов** того же 12-сложника. Случай более интересен с точки зрения нивелирования размеров в пении, возвращения к истокам, к немаркированному метру. (О постоянном инверсировании хорей у А. В. Кольцова – «уклонении» в псевдоамфибрахий см.: Беззубов 1979).

хватаются скептики, выше цитируемый И. И. Земцовский, в какой-то мере А. А. Банин, А. В. Руднева и Е. А. Ручьевская: «В народной песне бывают случаи, когда к старому напеву подбираются новые слова, но первоначально текст появляется вместе с музыкой» (Ручьевская 1960, 14). Что же из того, что он «появляется вместе с музыкой»? Рассмотрим, к чему ведет такое «спасительное» утверждение. Даже если это и так, то ведь «первоначально», как утверждал В. И. Елатов, а также Р. И. Аванесов и М. П. Штокмар, музыка была антропономной – т. е. «словообразной», и получается, что, утверждая «музыкаобразие» стиха, мы рискуем впасть в противоречие и потерять представление, что причина, а что следствие. Мы не случайно начали эту главу вопросом о неравноправии музыки и текста. Это неравноправие не сводится к детскому спору, «кто главнее» и «что важнее», суть дела кроется в причинно-следственных отношениях: что является базисом, а что надстройкой. И первоначальный ответ был таков: музыка надстраивается над текстом<sup>25</sup>. Именно поэтому она «главнее», но именно поэтому она вторична – «вторая моделирующая система», как писали структуралисты школы Ю. М. Лотмана. А если наоборот? То способно ли слово вбирать в себя «внешние» ритмы – музыкальные в том числе? Именно этот «каузальный аргумент» извлекается из запасников для дискредитации филологического анализа, когда «функциональный аргумент» не срабатывает.

Попытки детерминировать словесные ритмы внешними – природными и социальными – предпринимались неоднократно, но все были так же тщетны, как и попытки передачи речевой интонации при помощи нот. В этом плане некогда пользовалась популярностью книга «Работа и ритм» К. Бюхера, который писал: «Ритмический элемент не свойствен первоначально ни музыке, ни языку; он вызывается из-

<sup>25</sup> Понятия «базис» и «надстройка» имеют стойкую ассоциацию с марксизмом и с тем, что базис (экономика) определяет надстройку (политику, сознание). Мы, однако, не разделяем редукционистского представления об одностороннем детерминизме, наоборот, используя эти термины обобщенно, приписываем активность и власть скорее надстройке, чем базису (см.: Поппер 1992, 97–228).

вне и вызывается физическим движением» (Бюхер 1899, 22). Автор выводил метры непосредственно из трудовых ритмов: «Ямб и трохей – размеры топтания (слабо и сильно ступающая нога); спондей – метр удара, легко распознаваемый, когда обеими руками (ладонями) хлопают в такт; дактиль и анапест – метры ударов молота» (там же, 72). А до абсурда трудовую теорию К. Бюхера довел его белорусский последователь И. В. Гуторов. Последнему даже не понадобилась метрика, стихи согласно его теории «возникли в результате заполнения, готового, реального, жизненного звука-ритма» (Гутараў 1952, 34). Образцом же метра могло служить все, что угодно: от конского галопа до пения петуха, от сигнала военной трубы до раскачивания качелей (там же, 28–39). Если у К. Бюхера предполагалась генетическая зависимость стиха от внешних ритмов, то у И. В. Гуторова и вовсе все свелось непосредственно к каузальной.

Фактически, этим И. В. Гуторов отрицал не только метрику как таковую, но и сам по себе филологический подход к поэзии, предлагая взамен случайные импрессионистские замечания, которые не выводятся из свойств текста, а подгоняются под тему стихотворения. Эта наивно-натуралистическая теория несостоятельна как со стороны гносеологии, так и со стороны методологии, ибо не учитывает степень абстрактности явлений и сингулярности (единичные события), ставит в один ряд с универсалиями (стихотворными размерами), а унифицирующую интерпретацию (определение размера) пытается подменить каузацией (ритменным импульсом) (см.: Лоўзі 1995, 243–249) – как правило ложной, воображаемой, которую ни оспорить, ни доказать невозможно, но в этом нет и необходимости. Для того чтобы речевой ритм корректно вывести из «жизненного», необходимо для каждого вида «жизненного» ритма (ударов молота, конского галопа) создать исчерпывающий ряд формализаций, и лишь затем универсалии сравнивать с универсалиями, но не факт еще, что при этом мы сможем обосновать детерминизм. Каузальные отношения сами по себе гипотетичны, никогда нельзя быть уверенным, что «после» это и есть «вследствие». Вообще, формализация «жизненных» ритмов на деле ока-

жется неэкономной и громоздкой, практически неосуществимой.

Когда такие идеи облачаются в художественную форму, они выглядят поэтично, но их научная ценность от этого не возрастает. К. П. Паустовский воображал создание гекзаметра: «Слепой Гомер, сидя у моря, слагал стихи, подчиняя их размеренному шуму прибоя», даже цезуру ввел, «точно следуя той остановке, какую волна делает на половине своего наката» (Паустовский 1969, 517). При желании гекзаметр можно вывести и из ритма волн, как это делал писатель, но как меру волн сравнить с мерой текста? И, наконец, сколько слогов соответствуют одной волне? Ответа нет. Идея К. Г. Паустовского суггестивна, но ошибочна. А скандальная с точки зрения гносеологии теория И. В. Гуторова, пожалуй, ни у кого не вызывает сочувствия. Но если обоснование стиха внешними ритмами, а речевого ряда – натуралистическим невозможно, тогда почему до сих пор воспроизводится мнение – преимущественно среди людей не знакомых со стиховедческой фольклористикой, будто бы тексты народных песен нельзя изучать как независимый речевой ряд, а лишь в соотношении с музыкальным? Натуралистический, музыкальный и речевой ряды несводимы друг к другу. И какие бы каузальные отношения мы ни обнаруживали между ними, какая бы «органическая связь» (Гутараў 1952, 40) ни постулировалась – это не основание для противопоставления одного ряда другому или для подмены структурных отношений каузальными.

Какая бы причина ни инспирировала текст, он материализуется только в форме слогов, слов и так далее, и поэтому ничто не может служить мерой стиха, кроме его собственной материи, его уровней, участвующих в создании ритма: силлабического, просодического и фразового. Напев и текст представляют собой два разных ряда, для каждого из которых существует своя собственная система понятий, терминов и соответствующих условных знаков, поэтому и нельзя одно описать в категориях другого. Мы не отрицаем влияния напева на текст, наоборот, считаем, что музыка стабилизирует размеры, ведь в песнях, связанных с моторикой, как известно, более четко проявляется метр. Между рядами –

музыкальным и вербальным – вполне допустимы каузальные отношения, и почему бы их не изучать, но это отдельный вопрос, решить который можно только решив внутреннюю проблему. Только формализовав каждый ряд в соответствии с его свойствами, их можно сравнивать. Даже если допустить полную зависимость текста от музыки – текст по-прежнему остается текстом, его можно измерять слогами, их группами (стопами), их частями (морами), но мера должна быть конгениальна языку и стабильна по отношению к его единицам. А между тем факты говорят, что между текстом и музыкальным временем нет постоянного соотношения.

#### **«Ритмика – экономия голоса»**

Поскольку мы говорим не просто о тексте и напеве, но прежде всего о стихе и напеве, то, естественно, возникает вопрос о природе стиха. Что такое стих, как он относится к музыке в самых разных ее проявлениях? Чем обусловлен его генезис? Обратным ли влиянием музыки на слово? Как стих согласуется с положением об антропономности народной музыки на всех этапах ее существования? Эти вопросы наводят на мысль об известном споре Л. И. Тимофеева и Б. В. Томашевского. Один изрек: «Нет ничего в стихе, чего не было в языке» (Тимофеев 1939, 74). А другой согласился, но при этом уточнил: «В языке нет самого явления стиха» (Томашевский 1959, 60). Если так, то, может, стих – это лишь тень музыки? И мы снова рискуем оказаться в порочном круге, обосновывая музыку словом, а стих – музыкой. «Поскольку законы, регулирующие акцентуацию в народном стихе, найти не удалось, неоднократно высказывалось мнение, что размер народного стиха заключен не в тексте, а в напеве» (Харлап 1972, 229). М. П. Штокмар, чтобы избежать противоречия и утвердить народный стих как независимый ряд, прибегнул к такой гипотезе: «Народная песня постепенно переходит от первоначального первенства текста к первенству напева» (Штокмар 1952, 221). Мы не будем солидаризироваться с этой сомнительной гипотезой как совершенно излишней и ало-



гичной<sup>26</sup>. Но мы знаем, что танцевальная музыка метрична, и поэтому бытует объяснение корреляции танца и метричности моторикой. Не здесь ли искать ключи к стиху?

В интерпретации музыковедов отношения моторики и музыки, музыки и слова выглядят в лучшем случае спорно, но прежде всего – противоречиво. Метричность, которую В. И. Елатов и Е. А. Ручьевская выводят из моторики тела, они же ставят в зависимость от литературы: «Массовая песня обычно очень ясная по мелодическому рисунку и ритму. <...> Так же примерно звучит текст и в некоторых жанрах народной песни» (Ручьевская 1960, 51). Возможно, «здесь проявились чисто внешние влияния на народную музыку профессионального искусства» (Елатов 1966, 113). Подобная неопределенность прослеживается и у А. В. Рудневой. С одной стороны, она пишет о влиянии кантовой культуры на фольклор, двусмысленно упоминая о реформе Третьяковского – Ломоносова, по-видимому, тоже как о факторе эволюции песни (Руднева 1994, 49). Хотя сам В. К. Третьяковский, как известно, возводил свою реформу к народной песне (Третьяковский 2009, 106–107). С другой стороны, пишет, что «для городской песни типично стопное силлабо-тоническое стихосложение, подготовленное длительным процессом скрещивания черт силлабики и тоники в старинных песнях» (Руднева 1994, 62, 49). Получается, что метрика то возникает из моторики, то развивается как продукт эволюции музыки, то обуславливается влиянием литературы. Но если метрика происходит не из моторики, то неясно, откуда она вообще берется – образуется причинно-следственный круг.

Что касается «скрещивания» «силлабики и тоники», в результате чего якобы возникает «силлабо-тоника» – то это про-

<sup>26</sup> Вообще, идея смены «первенства» странная с любой точки зрения. Во-первых, почему произошло смещение приоритетов? Во-вторых, каков был это «первоначальный» текст, проза или стих, а если стих, то откуда он взялся? В-третьих, если напев может «иметь первенство», то все разговоры о невозможности перенесения на текст внешних ритмов, все возражения против теории К. Бюхера не имеют смысла.

сто нонсенс. На самом деле то, что А. В. Руднева подразумевает под силлабикой, – это более урегулированный народный стих, а то, что под тоникой, – менее урегулированный. В народной «силлабике» есть все, чем могла бы обогатить ее «тоника»: и константы, и более высокая, чем в «тонике», урегулированность акцентов, и, наконец, то, чего не хватает «тонике»<sup>27</sup> – изосиллабизм. Зачем же «скрещивать» более урегулированный стих с менее урегулированным, чтобы получить еще более урегулированный? Но ответственность А. В. Рудневой за путаницу относительная, это лишь результат некритического применения стиховедческих терминов, возникших в результате плохого прочтения А. Х. Востокова, догматического истолкования стиха Маяковского и поверхностного знакомства с народным стихом. В XIX – начале XX в. под «тоническим» подразумевали «силлабо-тонический» стих (или «стопный», как иногда под влиянием М. П. Штокмара называет его А. В. Руднева). Если бы стиховеды, так бездумно манипулирующие терминами *силлабический*, *тонический* и *силлабо-тонический*, попробовали проиллюстрировать свою теорию как можно большим количеством примеров из народного творчества, то абсурдность их терминологии была бы очевидна, и ни одного примера чистой формы не удалось бы найти. А. В. Руднева, в отличие от филологов, знала

<sup>27</sup> Из высказываний музыковедов о «тоническом» стихе можно сделать заключение, что речь идет о стихе просто слабо урегулированном: «Ведущим началом в них становится текст» (Руднева 1994, 15); «Тонический стих постепенно вызревал внутри жанров “речевой динамики”» (Елатов 1966, 128). И очень показательна оценка силлабического стиха: «Для силлабического стиха характерна интонационная певучесть в произнесении слогов текста (восходящая – до цезуры и нисходящая – в конце стиха)» (Руднева 1994, 15). «Силлабика появлялась как результат развития жанров “двигательной динамики” (Sic!)» (Елатов 1966, 128). Сравним с инвективами в адрес силлабического стиха со стороны филологов: «Слух наш не скоро мог бы догадаться, что это стихи, ежели бы не рифма ему о том напоминала» (Востоков 1817, 68). Полагаем, что в оценке силлабики все-таки правы музыковеды-практики, а не филологи-теоретики, а вот понятие «тоники» стоит вообще пересмотреть, слишком уж оно противоречиво.

народный стих отлично, прежде всего практически, но в данном случае стала заложницей филологических фикций.

Иногда суждения фольклористов о танце как источнике метрики ничем не лучше отвергнутых наукой положений К. Бюхера и И. В. Гуторова: «В конечном счете от разных типов движения пошли и различные типы стихового ритма в плясовых песнях» (Колпакова 1962, 125). Зачем же демонстративно отвергать теорию, чтобы потом тайком при каждом удобном случае протаскивать ее как объяснение непонятных явлений? Лучше честно признать, что ответа нет ни у сторонников «единства», ни у их оппонентов. Но зададимся еще одним вопросом: а есть ли разница между шумом прибоя как прообразом стиха и мерными движениями танцора? На первый взгляд может показаться, что нет, но она есть, причем принципиальная. Разница в том, что и танец, и песня имеют один источник: человека, его сознание, его мозг. У Е. А. Ручьевской есть примечание, как бы случайное – набрано петитом внизу страницы, но очень пронизательное. Оно, по нашему мнению, вплотную приближает к ответу об истоках метрики: «Повторы (особенно т р о е к р а т н ы е) встречаются в некоторых жанрах народного искусства, например, в былинах, сказках и др. Но здесь эти повторы – проявление музыкального начала. Точно также “музыкальны” и повторы строф в лирических стихотворениях» (Ручьевская 1960, 39). Слово *троекратные* мы выделили разрядкой, так как оно ключевое и многое объясняет.

С одной стороны, претензия относить к «музыкальному началу» любые повторы, даже в сказках, может вызвать лишь улыбку. Это в очередной раз свидетельствует, что музыковеды готовы «захватывать» даже те объекты, которые традиционно принадлежат филологии. Если развить эту логику, то и физические ритмы, и все проявления визуальной симметрии можно считать «музыкальным началом». Но, с другой стороны, очень замечательно, что с музыкальным началом увязываются явления сюжета и композиции, это дает основание предполагать, что у них имеется общий источник и находится он не вовне. Метрику нельзя объяснить частными причинами: ни моторикой (не все движения ритмичны), ни

музыкой (народная музыка антропономна, тесно связана со словом, а речь сама по себе не метрична), ни литературными конструктами (они не произвольны). Но закономерности, присущие метрике, находим на других уровнях речи, в других сферах деятельности. И гармония, наблюдаемая на силлабическом уровне, вероятно, может происходить из того же источника, что и гармония на фразовом или на сюжетном уровнях. У них общий источник: **человеческий мозг**. Именно мозгу присуще группирование объектов в триады и бинарные оппозиции. Интересно заметить, что хотя истоки метрики и туманны, но сами по себе метрические формы воспринимаются нами как очевидные, как рациональные и легкие для анализа. Говоря языком психологии, метрический текст воспринимается нами как хороший гештальт (см.: Вертгеймер 1987).

Выводы, к которым подводит замечание Е. А. Ручьевской, уже даны в наших предыдущих работах (Пацюпа 2014–2016; Пацюпа 2016; Пацюпа 2016а; Рацира 2018). В задачи же данного исследования не входит разъяснение оснований метрики, поэтому общие положения изложим лишь в той мере, в какой они необходимы для понимания сути проблемы. Представление о том, что языку не свойственна ритмичность и что он получает ритмы лишь извне, неверно. В языке, в его самых архаичных стратах, а именно: первичных междометиях и звукоподражаниях наблюдаются идеальные метрические структуры, которых не достигает ни одно самое совершенное стихотворение. Речь дисметрична не сама по себе, а в силу того, что призвана выражать смысл, но как только смысловая функция ослабляется, речь стремится к метричности. Абракадабра обычно метрична. Синтагмы же, наблюдаемые в междометиях, как правило, состоят из одного, двух, трех или пяти слогов (*Oй! O-ëй! O-ë-ëй! O-ë-ë-ë-ëй!*). Сильные и слабые места в них распределяются в следующем порядке: **О**; **оО**; **ОоО**; **ОоОоО**<sup>28</sup>. Последние трех- и пятисложные образования представляют собой идеальный хореический метр. Исследования показали, что почти все ядра колонов (колонны

<sup>28</sup> Буква «о» обозначает слоги: строчная (o) – неударенный слог; прописная (O) – слабо ударенный слог; прописная полужирная (O) – сильно ударенный слог.

без клаузулы) народных песен в качестве инвариантов имеют такие же трех- и пятисложные хореические структуры, а хореический метр представляется немаркированным метром. Сильные и слабые позиции чередуются от константы (конечного икта) к началу колона: «Чередование сильных и слабых ударений удобнее, чем соседство одинаковых по силе» (Кодзасов & Кривнова 2001, 386). Поэтому и важен в музыке силлабический состав – он предопределяет метр. Здесь на слова Л. И. Тимофеева можно ответить словами В. Чудовского: «Ритмика – экономия голоса» (Чудовский 1915, 83). А также – экономия мышления.

Эти бинарные и тринарные ритменные образования не ограничиваются просодическим уровнем, а стихотворная речь не сводится к физиологии. «От дыхания стихотворный размер не зависит, он подчиняется не легочному ритму, а мозговому» (Тернер & Пёппель 1995, 85). Универсалии ритма могут охватывать и более сложные образования (то, о чем упоминала Ручьевская): строфы, главы, элементы сюжета, входя друг в друга по принципу матрешки. Не только материальные слоги и фразы, но и нематериальные философские категории могут укладываться в подобные структуры, например, категории эстетики *прекрасное – безобразное, возвышенное – низменное, трагическое – комическое* – триада и ряд бинарных оппозиций. Как редупликации в самых экзотичных языках, так и божества древних религий укладываются в те же бинарные и тринарные структуры (см.: Рожанский 2011; Борзова 2007). Эта, говоря словами В. фон Гумбольдта, «логическая эвритмия»: 1–2–3–5, кроме всего прочего, представляет собой ряд Фибоначчи, но это уже за пределами нашей темы. Здесь же мы можем ограничиться выводом: стих – одно из проявлений ментальных ритмов и нет никаких оснований выводить его из музыки. Вернее было бы сказать так: и стих, и музыка имеют общий исток – человеческую психику, а если оказывают влияние друг на друга, то посредством той же психики. В произведении «все субтексты образуют некое единство, одновременно *выполняя каждый свою функцию*, и тут уже не столь важно, что было придумано первое» (Гавриков 2011, 352). Реализация ритма в одной области

стимулирует появление его в смежной, – стимулирует, но не копирует. «Моторный ритм с его “тактами” только сопровождает основную ритмическую структуру»<sup>29</sup> (Харлап 1972, 229). Моторика скорее катализатор, чем источник метрики. «Рассматривая особенности взаимодействия музыки и слова, лучше говорить не об управляемости, а о взаимодополняемости субтекстов» (Гавриков 2011, 358).

Но «окончательное» решение вопроса отношения стиха и напева, если и возможно, то лишь с учетом исторической ретроспективы. По-видимому, примитивный стих и примитивная музыка не были столь противопоставлены друг другу, как текст и напев в нынешнем фольклорном и искусственном состоянии. Так или иначе, решение исторического вопроса не входит в задачи данной работы. Что касается обозримого фольклора, то напев выполняет ту же роль, какую выполняет скандовка при обучении навыкам стихосложения, текст дисциплинируется в пении, что не мешает ему оставаться самим собой. Он «берет» от напева лишь то, что ему свойственно, то, что у них общее, что идет от ритменных импульсов мозга. «Музыка – это своеобразный метроном, матрица, которая почти механически накладывается на артикуляционно-вербальный текст» (Гавриков 2011, 356). Поэтому даже инспирированный напевом текст свободно с ним «расстается» и свободно ложится на другой напев, ничего при этом не теряя. Между прочим, тезис об «одновременности» возникновения текста и напева сомнителен как с диахронической, так и с синхронической точки зрения. Представление о зарождении песни «из ничего» – значительное упрощение, здесь не учитывается никогда не прекращающаяся преемственность между «старыми» песнями и «новыми». Возникновение скорее можно представить как эстафету, уходящую в бесконечность. А когда мы попробуем достигнуть истоков, то может оказаться, что изначально не было ни текста, ни напева, как мы их понимаем сегодня: «Сравнение

<sup>29</sup> Рассуждая о танцевальной музыке, М. Г. Харлап замечал: «В нотном письме такие песни сравнительно легко могут быть уложены в такты, хотя и в этих случаях возникают иногда затруднения, показывающие, что настоящего такта здесь нет» (Харлап 1972, 229).

речи и музыки позволяет выделить некую первоначальную общность, где еще отсутствуют специфические качественные признаки речевых и музыкальных звуков» (Харлап 1972, 264).

Метрические формы, если найти к ним соответствующий ключ, не так уж и труднообъяснимы: они изначально даны в языке, не требуют внешних причин и не противоречат идее антропономности музыки. Гораздо труднее уразуметь неметрические формы, особенно распев. Русская протяжная песня всегда создавала трудности при ее интерпретации. Трудности возникли уже в XIX в., когда стало ясно, что распев не вписывается в квадратуру тактов и что тактовые интерпретации искажают народную эстетику. Эти факты М. П. Штокмар положил в основу критики «музыкальных» теорий народного стиха (Штокмар 1952, 78–103). Но если для него протяжные песни служили опровержением «музыкальных» теорий, то в полемике И. И. Земцовского против М. П. Штокмара они служили обратному, в пользу нерасторжимости текста и напева. Действительно, как было сказано выше, «в протяжной песне текст часто растворяется в мелодии» (Ручьевская 1960, 51). Если «и речитативная, и ариозная, и песенная мелодии делятся на мотивы и фразы в соответствии с синтаксисом», то здесь «новая мелодичная фраза может начаться посреди слова» (там же, 29), «цезуры музыкальные не совпадают с цезурами поэтическими, часто рассекают на части не только стих, но отдельные слова» (Елатов 1966, 60). В. И. Елатов считал: «В этом отношении русская народная музыка являет собой пример “крайности”» (там же, 121). Но если форма протяжной песни и дисметрична, и противоречит словесной организации, то каковы же ее законы? Ответить на это должны музыковеды, а нас интересует лишь «ритмизируемое», стих это или проза, а если стих, то «насколько» стих.

Н. П. Колпакова, вдохновленная известной нам статьей (Земцовский 1960), уже почти готова была утверждать, что в протяжной песне распевается проза: «Это правильное наблюдение связывает ритм протяжной лирической песни с ритмом прозаической речи, где эти “узлы ударности” определяются логикой построения фразы. В протяжной лирической песне нередко встречаются куски текста, не имеющие



никакого другого ритма, кроме того, который присутствует в любой разговорной фразе» (Колпакова 1962, 167). «Ритмическая система <...> возникает только при пении, но вне напева вряд ли можно найти в подобных фразах какую-нибудь другую систему, кроме системы логических ударений, присущих обычной прозаической речи» (там же, 67). Е. В. Невзглядова, продолжая идеи И. И. Земцовского и Н. П. Колпаковой, тоже склонялась к тому, что в лирической песне нет ритма «помимо того, который создается напевом» (Невзглядова 1974, 240). В принципе, это предсказуемый результат «музыкального» нигилизма в отношении фольклорного стиха как явления и филологической методологии в частности. К счастью, музыковеды далеко не всегда разделяли это мнение<sup>30</sup>: «Значит ли это, что в этом случае метрическая канва и тождество ритмических синтагм являются ненужными понятиями? Конечно, нет. Их только труднее обнаружить, сложнее выявить ту первичную основу, на которой возник тот или иной распев» (Елатов 1966, 122). «Как бы ни были распеты стих, напев и ритм, их всегда можно привести к первооснове с присущей ей ритмоформулой. Для этого нужно освоить метод снятия поздних напластований с ранней первоосновы» (Руднева 1994, 28). Что касается напева, то «мелодии протяжных песен без текста во многих случаях представляются ритмически аморфными» (Харлап 1972, 230).

По общему мнению и филологов, и музыковедов протяжная песня «не жанр, а музыкальная форма», и «многие лирические песни могут исполняться как протяжные песни, и один и тот же словесный текст может петься тем или иным образом» (Бейли 2001, 202). Д. Бейли считает, «что протяжные песни по большей части утрачивают равносложность» (там

<sup>30</sup> Ср.: «На стадии “мусического искусства” отсутствует граница между музыкой и стихом, на фольклорной стадии оказывается проблематичной даже грань, отделяющая музыку от прозаической речи» (Харлап 1972, 263). Мнение М. Г. Харлапа об отсутствии такой грани тоже возникло из анализа протяжной песни и несколько спорно, но в целом, в отвлечении от стиха протяжной песни, очень продуктивно для понимания фольклорной речи – оно гораздо глубже, чем прямолинейные выводы И. И. Земцовского, Н. П. Колпаковой и Е. В. Невзглядовой.

же, 35), «выделение их аналога было бы произвольным» (там же, 36), поэтому «они непригодны для ритмического анализа, хотя в принципе и из них можно извлечь связанный с ними размер» (там же, 36). Конечно, отказ от поиска текстового аналога – это очередная уступка сторонникам «единства», но и в этом случае стиховед утверждает наличие стихотворного размера, поэтому его предложение будем считать лишь временной мерой. Отметим интересный факт: «Один и то же текст протяжной лирической песни может иметь в разных районах различные напевы сходного эмоционального характера; но на напев той или иной конкретной протяжной лирической песни не может быть спето несколько текстов, хотя бы и похожих друг на друга по содержанию или по теме» (Колпакова 1962, 144–145). Это наблюдение Н. П. Колпаковой – еще одно доказательство того, что даже в протяжной песне, где единение стиха и напева максимальное, напев все-таки надстраивается над текстом, а не наоборот. Единовременность возникновения, нераздельность функционирования если и имеют место быть – ничего не меняет в этом соотношении.

Но если текст и напев представляют собой два самостоятельных ряда, то может показаться, что их встреча случайна и, однажды встретившись, они могут навсегда разойтись. На самом деле эта встреча не случайна, и то, что на стихи музыка пишется чаще, чем стихи на музыку, и то, что проза редко ложится на музыку, а если и ложится, то обычно в форме речитатива, – все это звенья одной цепи. Это говорит о том, что в стихе и даже в прозе даются некие общие контуры музыкальной формы, некие предпосылки ее, и одна из них – метр. Но стихотворный метр – это гораздо более простая структура, чем музыкальная форма, и, естественно, отношения между ними неравноправные. Метрических форм гораздо меньше, чем музыкальных, они вполне обозримы и исчислимы, в то время как музыкальные, особенно с учетом интонации, стремятся к бесконечности. Метр можно вывести из напева, а напев из метра нельзя, но если метр реализуется в тексте, то он интегрант текста, его можно абстрагировать в виде схемы, но нельзя вычленивать, не разрушив текста. В то время как текст отделяется от напева без разрушения, даже проясняет-

ся его смысл, так как, «стихи как таковые могут практически распадаться, “растворяться” в мелодии и потому не воспринимаются слушателем» (Аванесов 1986, 264). И не случайно в вычленении стиха из песни музыковеды видят упрощение. Да, это так, но намеренно ставить более простые формы в зависимость от более сложных, когда этого можно избежать, нерационально. Когда «многообразии стиховых форм умножено плюральностью форм музыкальных» (Гавриков 2011, 364), то тем самым нарушается принцип бритвы Оккама.

Насколько проста и понятна метрика, настолько же просты и понятны отношения между метрическим текстом и его музыкальной реализацией, а насколько трудны оказались для музыковедения протяжные песни, настолько же сложно вычленение их текстового аналога, но это не значит, что и то и другое невозможно. Напрашивается аналогия с кристаллами и аморфными телами в физике, для описания последних приходится пользоваться языком кристаллографии<sup>31</sup>. При изучении речевых форм труднее всего найти язык для описания интонации, и в музыке тоже, наиболее трудно постижима именно интонация. «Расстояния между звуками нередко очень малы, менее полутона, и нотной фиксации не поддаются» (Быкова 1968, 219). При этом «музыкальное интонирование развивается согласно своей внутренней логике, а не вслед за словом» (там же, 222). «Связь между вокальной мелодией и речевой интонацией несомненно есть, но связь между ними неоднозначна, капризна» (Аванесов 1986, 252). Как происходило их становление – вопрос сложный. «Думается, что в синкретическом первобытном искусстве раньше эмансипировалась хореографическая сторона, так как “пение – поэзия” образовывались одним “инструментом” – человеческим голосом, а танцы, хореографическая сторона – телодвижениями» (там же, 235–236). Но как бы ни происходил данный процесс, вопрос об отделении текста от напева решался не теоретически, а исторически, и об этом следует помнить, чтобы решить вопрос их отношения и методологически.

<sup>31</sup> Показательно, что изучение ритма прозы «оказывается невозможным без применения методов и методик, разработанных стиховедением» (Орлицкий 2008, 35).

### Методологическое обобщение

Прежде чем делать методологические выводы, суммируем полученные результаты. Итак, мы выдвигаем следующие теоретические положения:

– пение не влияет на состав фонем текста, так же как не влияет на него ни беглость речи, ни индивидуальные искажения, текст осмыслен и поэтому отделим от напева на стадии расшифровки, а часто и на стадии исполнения;

– между музыкальным временем и силлабическим составом текста, как его константой, нет постоянного соотношения, поэтому музыкальная мера не может служить мерой стиха либо ведет к релятивистским выводам;

– одни и те же тексты могут исполняться на разные напевы, а разные тексты – на один напев, причем координация между ними имеет качественные различия в зависимости от доминирования метроритмики или семантики;

– ритм текста самостоятелен и не нуждается во внешних факторах, так как хореические структуры, на которых основывается стих народных песен, уже изначально даны в архаичных стратах языка как немаркированный метр;

– текст первичен и в онто-, и в филогенезе, поэтому народная музыка антропономна, она надстраивается над текстом, но в пении текст полностью переходит во власть музыки, сохраняя при этом свое влияние на нее.

Общий вывод относительно изучения стиха народных песен сводится обычно к дилемме: вместе с напевом или р а з д е л ь н о? Проведенное нами исследование подтверждает вторую точку зрения, высказанную А. Х. Востоковым, наиболее же последовательно проводимую М. П. Штокмаром, а также поддержанную К. Тарановским – **стих народных песен не только может, но и должен изучаться независимо от напева.**

Это отнюдь не отрицает «синтетических» подходов, наоборот, придает им значение. Только на фоне успехов отдельно взятой дисциплины можно оценить плодотворность комплексного изучения, до которого на самом деле еще далеко. И даже соединение в одном лице, в одном исследовании раз-

ных компетенций требует различения предмета и подходов разных дисциплин во избежание подмены одной задачи – другой, одного результата – другим, создания иллюзии результата. Но «слепое» инкорпорирование понятийно-терминологического комплекса, а также инструментария из одной науки в другую по меньшей мере «небезопасно» (Гавриков 2011, 362). Это было уже доказано печальным опытом «музыкальных» теорий.

Кстати, М. П. Штокмар писал об «изолированном» изучении (Штокмар 1952, 151). На первый взгляд, между *изолированным* и *независимым* изучением разница небольшая, но эта терминологическая тонкость иногда существенна. Примечательно, что А. П. Квятковский, теорию которого всегда причисляли к «музыкальным», утверждал то же самое: «Я убежден и утверждаю, что для выяснения метрического или дисметрического строя народного стиха <...> не только не обязательно знать его песенный ритм, но и вовсе не нужно привлекать его» (Квятковский & Колмогоров 2008, 32). Эта категоричность скорее всего вызвана полемическим заострением: у М. П. Штокмара – стремлением отвергнуть «музыкальные» теории, а у А. П. Квятковского – стремлением отречься от приверженности к ним. Но и музыковеды указывали: «в тексте стиховая размеренность ощущается и без пения» (Харлап 1972, 230). Следовало бы сказать так, что стиховеду не всегда обязательно знать напев, но иногда это очень полезно. Не для того, чтобы его изучать наравне с профессионалами, и тем более не для того, чтобы искать некий «общий» «музыкально-стиховой» ритм, а хотя бы для того, чтобы определить константу колона, чтобы, говоря словами А. Ф. Гильфердинга, слушать «не только музыкальный каданс напева», но и «стопосложение» – икты стиха.

Понимая и учитывая это, М. А. Лобанов резонно советовал стиховедам: «Когда возникают сомнения в том, как читать стих, как располагать ударные и неударные слоги, то именно в этот момент удобно обратиться к напеву» (Лобанов 2007, 24), «отнесение стиха к тому или иному размеру зависит от того, как расположены в нем ударения – не потенциальные, возможные и там и сям <...>, а такие, какие действи-

тельно были сделаны сказителем при исполнении» (там же, 21–22). При всем этом сами музыковеды склонны «подчеркивать “силлабический ритм” словесного текста, недооценивать роль ударений и избегать точных названий размеров» (Бейли 2001, 27). Парадокс имеет простое объяснение: ударения тоже бывают разные, в стихе следует различать обычные словесные акценты и икты – те ударения, которые стоят на сильных позициях, а кроме того – иерархию ударений: среди акцентов – фразовые, среди иктов – константы. И даже в этом случае вне поля зрения оказываются логические и эмфатические ударения, хотя и не образующие стих, но влияющие на его модуляции, на интонирование. В музыке сильные позиции даны в напеве, поэтому, по-видимому, расположение акцентов в самом тексте не столь существенно для музыковедов, важнее изосиллабизм. Иначе говоря, все «зависит от уровня, на котором ведется анализ» (Бейли 2001, 35).

Музыковеды в силу своей профессии не могут нести ответственность за правильное разграничение иерархии колонов и периодов, синтагм и фраз, синтагматических, фразовых и логических ударений, и, наконец, определять, какой термин – *колон*, *синтагма* или *стих* – рационально применить к песне. В то время как стиховеды, ответственные за все это, застряли в проблемах силлабического яруса, стопах, междуктовых интервалах, в полумифических «системах стихосложения», довольствуясь воображаемой универсальностью строки (которая на самом деле – литературное явление), твердя заклинания о «тоническом» народном стихе, хотя термин *тонический* уже несколько раз менял свое содержание. И надо отдать должное, что музыковеды по мере своих сил исполняют обязанности филологов там, где последние ничего не делают. Но это не может привести ни к чему, кроме дилетантизма, которому под стать «музыковедческие» опыты филологов XIX в. Работы музыковедов пестрят неуместным использованием терминов *силлабо-тонический*, *тонический*, *силлабический*, которые по отношению к фольклору ни о чем не говорят, но это упущение филологов. А к музыковедам лишь одна просьба: не отрицать независимый филологический анализ песен, не мешать филологам делать свое дело.

«Вместо того чтобы возражать против отдельного изучения слов и напева, лучше было бы сделать следующий шаг к раскрытию того, как эти два ритма соотносятся (или не соотносятся) при исполнении» (Бейли 2001, 64). Но прежде чем за это возьмутся музыковеды, филологи должны сделать свою работу, «должны начинать анализ взаимодействия ритмов с процессами, происходящими в стиховом метроритме» (Гавриков 2011, 366).

Хотя, с одной стороны, мы не разделяем мнение А. Х. Востокова, М. П. Штокмара и А. П. Квятковского о бесполезности для стиховедческого опыта знания напева (допуская, что в большинстве случаев оно необязательно), но, с другой стороны, мы готовы пойти дальше и настаиваем на неравноправии стиховедческого и музыковедческого анализа. Как асимметричны отношения стиха и напева, так же несравнимы задачи стиховедения и музыковедения. Если текст первичен и, согласно В. И. Елатову, лежит в основании народной музыки, то и изучение стиха должно быть первично, а музыки – вторично. И тогда понятны (но не оправданы) упреки музыковедов в адрес филологов, требующих от них «музыкального минимума», ведь «словесный минимум» в работах музыковедов присутствует хоть в какой-то мере и не без пользы для анализа музыки, а обращение филологов к напевам случается редко и чаще всего непродуктивно<sup>32</sup>. В том-то и дело, что стих как основа песни обязателен для музыковеда, а напев как стабилизатор стиха для филолога только лишь желателен. Музыковед в своей работе с песней постоянно имеет дело со словом, а стиховед в работе со стихом – лишь с п о р а д и ч е с к и обращается к напеву, чтобы не ошибиться в определении ритменных ударений. К этому неравноправью надо отнестись спокойно, без эмоций, как к иерархическим отно-

<sup>32</sup> Например, к успешным стиховедческим опытам с применением нотирования относят работы Н. С. Трубецкого «К вопросу о стихе русской былины» (1937) и «О метрике русской частушки» (1927) (Трубецкой 1987, 352–406). Что касается музыковедов, то, по нашему мнению, довольно профессиональны в области стиховедения исследования В. И. Елатова и М. А. Лобанова, более того, они во многом поучительны для филологов. И не случайно именно эти исследователи с пониманием относились к стиховедческим проблемам.



шениям между физическим, химическим и биологическим уровнями.

Если в иерархии подобного рода нечто первично, а нечто вторично, то таковым оно пребудет постоянно. Рассуждения, дескать раньше текст больше влиял на напев, а потом напев стал влиять на текст, очень неубедительны, как неубедительно и мнение, что «со временем ощущение необходимости этого единства (текста и напева) ослабло» (Колпакова 1962, 128). С какой стати оно «ослабло»? Значит ли это, что песни стали менее художественны? А если так, то все это напоминает миф об Атлантиде. И из первичности текста отнюдь не следует, что музыка зависима от него, наоборот, она выступает как активная форма по отношению к пассивному материалу. Можно сказать так, влияние музыки прямо пропорционально ее активности и обратно пропорционально сопротивлению материала. «Разница между чистым текстовым аналогом и распетым текстом отнюдь не отменяет необходимости изучать отношение между текстом и напевом песни и не предполагает, что словесный текст важнее напева» (Бейли 2001, 35). Но независимое изучение словесной основы, «ритмизируемого», не менее важно, чем сопоставление этой основы и напева, без первого невозможно второе. Да и разница между текстовым аналогом и распетым текстом не сводится к силлабизму, к распеванию слогов и наполнительным частицам. Ведь на фразовом и композиционном уровне еще стоит проблема повторов, какие из них относятся к собственно тексту, а какие — к версии исполнения. Зачастую музыковеды не склонны видеть здесь различие, а оно очень существенно.

Работа на разных уровнях произведения ставит перед стиховедами и музыковедами разные задачи и разные проблемы. Отвлечение от напева, от исполнительства, допустимость работы с письменными текстами открывает перед филологом возможности, недоступные музыковеду: статистическое и корпусное обследование текстов, привлечение корпуса записей близкого к полноте, а также использование несовершенных с точки зрения музыковеда записей, которые велись не только без голосового воспроизведения, но даже и не нотированы. А ведь самые ранние записи фольклора в подавляю-

щем большинстве именно таковы. И филолог может извлечь из них не только содержание, но и ритмическую структуру, которая может оказаться полезной и для музыковеда. Но если к расшифровкам относиться презрительно, как к «мусору», к «искусственному» продукту, не имеющему фольклористической ценности, то и древние записи следует считать таковыми. Расточительство в этом случае не очень продуктивно. Что касается «исторических» искажений, то, следует отметить, у каждой дисциплины они свои. Если у филологов это несовершенные записи под диктовку, неаккуратные расшифровки, записи по памяти, то у музыковедов – подгонка напева под такты, нотирование лишь первой строфы, хотя остальные строфы поются несколько иначе. Таковы уж были технические и теоретические возможности прежних эпох, относиться к этому надо терпимо, с пониманием.

Борьба амбиций специалистов, экстраполирование требований одной области знания на другую, смежную, нежелание видеть в разных подходах рациональное зерно и полезный результат – ослепляют исследователей и мешают продуктивной работе. Музыковедам и стиховедам следовало бы заключить, наконец, перемирие, более внимательно и непредвзято читать друг друга, и тогда, возможно, придет время синтеза, а пока – время анализа.

### Список цитированных источников

- Аванесов, Рубен 1986. Мелодия и речь (мысли и заметки). *Проблемы структурной лингвистики 1983*. Москва: Наука, с. 232–267.
- Аристоксен 2015. Элементы ритмики. *Μουσική τεχνη : очерк истории античной музыки*. Санкт-Петербург: Издательство РХГА, с. 127–146.
- Банин, Александр 1982. К изучению русского народно-песенного стиха: методологические заметки. *Фольклор 1981: Поэтика и традиция*. Москва: Наука, с. 94–139.
- Беззубов, А. Н. 1979. Метрика и строфика А. В. Кольцова. *Русское стихосложение XIX в.: материалы по метрике и строфике русских поэтов*. Москва, с. 329–354.
- Бейли, Джеймс 2001. *Избранные статьи по русскому народному стиху*. Москва: Языки русской культуры.

- Бейли, Джеймс 2010. *Три русских лирических размера*. Москва: Языки славянской культуры.
- Белый, Андрей 1910. *Символизм: книга статей*. Москва: Мусaget.
- Бонди, Сергей 1977. О ритме. *Контекст 1976: Литературно-теоретические исследования*. Москва: Наука, с. 100–129.
- Борзова, Елена. 2007. *Триадология*. Санкт-Петербург: СПбГУКИ.
- Быкова, Э. В. 1968. К вопросу о взаимодействии музыкальной и речевой интонации. *Некоторые вопросы истории и теории эстетики*. Вып. 2. Москва: Изд-во Моск. ун-та, с. 217–233.
- Бюхер, Карл. 1899. *Работа и ритм: Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение*. Санкт-Петербург: Контора изданий и книжный магазин О. Н. Поповой.
- Васенина, К. В. 1969. Проблема слова в пении. *Вопросы вокальной педагогики*. Вып. 4. Москва: Музыка, с. 145–162.
- Вертгеймер, Макс 1987. *Продуктивное мышление*. Москва: Прогресс.
- Вестфаль, Рудольф 1879. О русской народной песне. *Русский вестник* 143 (9), с. 111–154.
- Виноградов, Виктор 1975. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка (Критический обзор теорий и задачи синтагматического изучения русского языка). Виноградов, Виктор. *Избранные труды: исследования по русской грамматике*. Москва: Наука, с. 88–154.
- Востоков, Александр 1817. *Опыт о русском стихосложении*. Санкт-Петербург: Морская типография.
- Гавриков, Виталий 2011. *Русская песенная поэзия XX века как текст*. Брянск: Брянское СРП ВОГ.
- Гаспаров, Михаил. 1997. Русский народный стих и его литературные имитации. *Избранные труды. Т. 3. О стихе*. Москва: Языки русской культуры, с. 54–131.
- Гильфердинг, Александр 1894. Олонецкая губерния и ее народные рапсоды. *Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук*. Т. 59. Санкт-Петербург: Типография Императорской АН, с. 1–62.
- Гутараў, Іван 1952. *Беларускае вершаскладанне ў параўнанні з вершаскладаннем іншых усходнеславянскіх літаратур*. Мінск: Выдавецтва АН БССР, с. 24–50.
- Денисов, Яков 1888. *Основания метрики у древних греков и римлян*. Москва: Тип. Елизаветы Гербек.

- Дмитриев, Леонид 1962. Гласные в пении. *Вопросы вокальной педагогики: сборник статей*. Вып. 1. Москва: Музыка, с. 77–130.
- Елатов, Виктор 1966. *Ритмические основы белорусской народной музыки*. Минск: Наука и техника.
- Жирмунский, Виктор 1975. *Теория стиха*. Ленинград: Советский писатель.
- Земцовский, Изалий 1960. О взаимосвязи текста с напевом русской протяжной лирической песни. *Русский фольклор: материалы и исследования*. Т. 5. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, с. 219–230.
- Златоустова, Любовь 2001. Фонетическое слово в стихе и пении. *Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: материалы Международной конференции 23–27 июня 1998 г.* Москва: Языки славянской культуры: Наука, с. 259–266.
- Квятковский, Александр & Колмогоров, Андрей 2008. «В природе ритмических процессов лежит число...»: Переписка А. П. Квятковского и А. Н. Колмогорова. *Вопросы литературы* 4, с. 5–38.
- Кодзасов, Сандро & Кривнова, Ольга 2001. *Общая фонетика: учебник*. Москва: РГГУ.
- Колпакова, Наталья 1962. *Русская народная бытовая песня*. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР.
- Коробейникова, Анна 2017. Произношение в пении в сопоставлении с орфоэпическими нормами. *Вестник Оренбургского государственного университета* 2 (202), с. 57–60.
- Корш, Федор 1901. *О русском народном стихосложении*. Санкт-Петербург: Типография Императорской АН.
- Корш, Федор 1907. *Введение в науку о славянском стихосложении*. Санкт-Петербург: Типография Императорской АН.
- Кубарев, Алексей 1837. *Теория русского стихосложения*. Москва: Типография Николая Степанова.
- Лобанов, Михаил 2007. *Стих былины: Метрика. Семантика. Генезис*. Санкт-Петербург: РИИИ.
- Ломоносов, Михаил 2002. Письмо о правилах российского стихотворства. *Критика XVIII века*. Москва: Олимп: АСТ, с. 237–246.
- Лорд, Альберт 1994. *Сказитель*. Москва: «Восточная литература» РАН.
- Лоўзі, Джон 1995. *Гістарычныя ўводзіны ў філасофію навукі*. Мінск: Беларускі фонд Сораса.

- Мартинovich, Геннадий 2001. О метре и ритме русского стиха. *Мир русского слова* 3, с. 66–74.
- Маточкин, Александр 2012. Индивидуальные особенности количественности песенного стиха печорских сказителей. *Антропологический форум* 16, с. 61–71.
- Невзглядова, Елена 1974. Интонация в жанрах музыкального фольклора и мелодика литературного лирического стиха. *Русский фольклор: материалы и исследования*. Т. 14. Ленинград: Наука, с. 238–262.
- Назайкинский, Евгений 1973. О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке. *Музыкальная фольклористика*. Вып. 1. Москва: Советский композитор, с. 174–186.
- Орлицкий, Юрий 2008. *Динамика стиха и прозы в русской словесности*. Москва: РГГУ.
- Патюпо, Юрий 2018. Отношение стиха к графике и читке: Вопросы онтологии стихотворной речи. *Миссия выполняема: Перспективы изучения фольклора*. Тарту: Научное издательство ЭЛМ, с. 301–350. <http://www.folklore.ee/ri/pubte/ee/sator/sator19/12.pdf>
- Патюпо, Юрий 2019. Ритм – конструктивный принцип стиха? *Тропы: Электронный литературный журнал* 1. <http://detective.gumer.info/etc/patjupo-2.pdf>
- Пацюпа, Юры 2014–2016. Законы рытму і прырода выклічнікаў. *Роднае слова*, 2014: № 8, с. 23–26; № 9, с. 22–25; № 11, с. 19–24; 2015: № 1, с. 29–34; № 4, с. 25–31; № 2, с. 18–23.
- Пацюпа, Юры 2016. Народнае вершаванне. *Нарысы гісторыі культуры Беларусі*. У 4 т. Т. 3. *Культура сяла*. Мінск: Беларуская навука, с. 651–677.
- Пацюпа, Юры 2016а. Вершаванне ў замовах: Паводле матэрыялаў Віцебшчыны і Гродзеншчыны. *Беларускі фальклор: Матэрыялы і даследаванні: зборнік навуковых прац*. Вып. 3. Мінск: Беларуская навука, с. 146–197.
- Пацюпа, Юры 2019. *Беларускія вершы Яна Баршчэўскага: Праблемы рэканструкцыі, атрыбуцыі і эдыцыі*. Мінск: Беларуская навука.
- Паустовский, Константин 1969. *Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7. Пьесы, рассказы, сказки 1941–1966*. Москва: Художественная литература.
- Поппер, Карл 1992. *Открытое общество и его враги. Т. 2. Время лжепророков: Гегель, Маркс и другие оракулы*. Москва: Феникс, Международный фонд «Культурная инициатива».

- Потебня, Александр 1877. *Малорусская народная песня, по списку XVI ст.: текст и примечания*. Воронеж: Типография В. И. Исаева.
- Потебня, Александр 1884. Обзор поэтических мотивов колядок и щедровок: I. Размер. *Русский филологический вестник* 11 (1), с. 1–32.
- Реформатский, Александр 1975. Прологомены к изучению интонации. Реформатский, Александр. *Фонологические этюды*. Москва: Наука.
- Реформатский, Александр 1986. О культуре языка в пении. *Русское сценическое произношение*. Москва: Наука, с. 211–218.
- Рожанский, Федор 2011. *Редупликация: опыт типологического исследования*. Москва: Знак.
- Руднева, Анна 1973. Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает». *Музыкальная фольклористика*. Вып. 1. Москва: Советский композитор, с. 6–34.
- Руднева, Анна 1994. *Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора*. Москва: Композитор.
- Ручьевская, Екатерина 1960. *Слово и музыка*. Ленинград: Музгиз.
- Сокальский, Петр 1888. *Русская народная музыка – великорусская и малорусская – в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки*. – Харьков: Типография Адольфа Дарре.
- Тарановский, Кирилл 2010. *О поэзии и поэтике*. Москва: Языки русской культуры.
- Тернер, Фредерик & Пёппель, Эрнст 1995. Поэзия, мозг и время. *Красота и мозг: Биологические аспекты эстетики*. Москва: Мир, с. 74–96.
- Тимофеев, Леонид 1939. *Теория стиха*. Москва: Гослитиздат.
- Толстой, Лев 1938. *Полное собрание сочинений*. В 90 т. Т. 10. Сер. 1: произведения. Москва: Госиздат.
- Томашевский, Борис 2008. *Избранные работы о стихе*. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Академия.
- Тредиаковский, Василий 2009. Мнение о начале поэзии и стихов вообще. Василий Тредиаковский. *Сочинения и переводы, как стихами, так и прозою*. Санкт-Петербург: Наука, с. 100–109.
- Трубецкой, Николай 1987. *Избранные труды по филологии: Переводы*. Москва: Прогресс.

- Харлап, Мирон 1972. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. *Ранние формы искусства*. Москва: Искусство, с. 221–301.
- Харлап, Мирон 1985. О понятиях «ритм» и «метр». *Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития*. Москва: Наука, с. 11–29.
- Чудовский, Валериан 1915. Несколько мыслей к возможному учению о стихе (с примерным разбором стихосложения в I главе «Евгения Онегина»). *Аполлон* 8–9, с. 55–95.
- Шапир, Максим 1996. Стих и проза: Пространство-время поэтического текста (Основные положения). *Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика: материалы международной конференции 19–23 июля 1995 г.* Москва: Наука, с. 41–49.
- Шафранов, Семен 1878–1879. О складе народно-песенной речи, рассматриваемой в связи с напевом. *Журнал Министерства народного просвещения*: № 9, с. 127–166; № 11, с. 1–62; № 3, с. 233–287; № 9, с. 49–111.
- Штокмар, Михаил 1952. *Исследования в области русского народного стихосложения*. Москва: Изд-во АН СССР.
- Щерба, Лев 1974. О разных стилях произношения и об идеальном фонетическом составе слов. Щерба, Л. В. *Языковая система и речевая деятельность*. Ленинград: Наука, с. 141–146.
- Якобсон, Роман 1985. Ретроспективный обзор работ по теории стиха. Якобсон, Роман. *Избранные работы*. Москва: Прогресс, с. 239–269.
- Paciupa, Jury 2018. The Problems Associated with Studying Folk Verse. *Folklore* 72, pp. 159–180. <http://www.folklore.ee/folklore/vol72/paciupa.pdf>

## Summary

### THE PROBLEM OF TEXT AND TUNE CORRELATION: CONCERNING THE DIFFERENTIATION OF PROSODICAL AND MUSICOLOGICAL COMPETENCE

Jury Paciupa

Folk songs are an object of study of philology and ethnomusicology, and their versification has long become an “apple of contention” between philologists who study poetry and musicologists. The purpose of the article is to resolve the interdisciplinary dispute by studying the relationship



between verse and tune, and also to substantiate the right of versification to have its subject in this field. The article synthesizes the experience gained by the representatives of both disciplines, paying special attention to the mistakes and achievements of musicologists in poetic matters. First, the history of the controversy is briefly summarized, and modern attempts to discredit philological approaches are challenged. The problems of the origin, functioning, recording and decoding of song folklore are considered below. The central issue of the study is the consideration of musical-speech forms in oppositions of “metrorhythmics – semantics” and “symmetry – dissymmetry”. The article substantiates the non-identity of verbal and musical series, and proves, with reference to V. I. Elatov’s conclusions about the anthroponomy of folk music, the impossibility of transferring external rhythms to the verse. The author of the article comes to the conclusion that music adds the superstructure to the text and manages it, sometimes completely “dissolving” the text. Basing on the obtained results, the author believes that the song verse should be studied as a phenomenon independent of the tune, but in the case of uncertainty of the metres of the poem from time to time it is worth referring to the rhythmic aspects of the tune.

**Keywords:** folk song, text, verse, tune, song, prose, rhythm, meter, phoneme, syllable, columns, series, “musical” theory, symmetry, dissymmetry, isosyllabism, anthroponomic, level of analysis