

«Жужнословенски филолог». Книга 21. № 1/4. С. 335—363.

Тарановский 2000 — *Тарановский К. Ф.* О ритмической структуре русских двусложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 2000. С. 420—429.

Тарановский 2000а — *Тарановский К. Ф.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 234—256.

Теплова 2003 — *Теплова И. Б.* Некоторые черты стиля свадебных песен Русского Севера // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера. Петрозаводск, 2003. С. 115—118.

Третьяковский 1935 — *Третьяковский В. К.* Мнение о начале поэзии и стихов вообще [1752] // В. К. Третьяковский. Стихотворения. Л., 1935. С. 404—416.

Третьяковский 1963 — *Третьяковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий [1735] // В. К. Третьяковский. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 365—420.

Чистов 1955 — *Чистов К. В.* Народная поэтика И. А. Федосова. Петрозаводск, 1955.

Чистов 1963 — *Чистов К. В.* Современные проблемы текстологии русского фольклора. М., 1963.

Чистов 1973 — *Чистов К. В.* Текстологические проблемы поэтического наследия И. А. Федосовой // Фольклор и этнография русского севера. Л., 1973. С. 150—172.

Чистов 1988 — *Чистов К. В.* Ирина Андреевна Федосова. Петрозаводск, 1988.

Чистов 2004 — *Чистов К. В.* Заметка об особенностях ритмики заонежских причитаний // Русский Север. СПб., 2004. С. 125—127.

Шапиро 1953 — *Шапиро А. В.* Очерки по синтаксису русских народных говоров. М., 1953.

Штокмар 1952 — *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.

Bailey 1993 — *Bailey J.* Three Russian lyric folk song meters. Columbus (Ohio), 1993.

Jakobson 1966 — *Jakobson R.* Slavic epic verse [1952] // Jakobson R. Selected writings. T. 4. The Hague, 1966. P. 414—463.

Mahler 1935 — *Mahler E.* Die russische Totenklage // Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität. Berlin, 1935. T. 15.

**Summary.** *The article explores rhythmic patterns of funeral lamentations. Choreic sextameter with a dactylic ending is postulated for Russian folk song poetry. Common rhythmic properties are observed in folk and literary verse.*

**Key words:** *funeral lamentations, choree, Russian folk verse, metrics.*

А. Н. ИВАНОВ  
(Москва)

## ПОСЛЕСЛОВИЕ К СТАТЬЕ ДЖ. БЕЙЛИ

Возможно, одна и та же коренная модель структуры охватывает народно-песенное и литературное стихосложение. Дж. Бейли убежден, что широко понимаемый хорей служит ключом к объяснению их общего происхождения, а также и характера русского песенного стиха. Но вот в чем вопрос: о хорее ли собственно идет речь? Разброс статистических данных по тем или иным точкам стиховой формы (см. таблицы в статье) показывает, что на конкретном примере вряд ли подтверждается уверенность исследователя в познавательной силе ключевого термина «хорей», даже при расширительном его значении. Причины для принудительной привязки изучаемого материала к хорейской стопе, вопреки получаемым результатам анализа, на первый взгляд могут нам показаться иррациональными. Однако вряд ли они таковыми до конца являются.

Чтобы раскрыть эти причины, целесообразно переформулировать некоторые из высказываемых Дж. Бейли положений, оговаривая ряд моментов, которые находятся за рамками его статьи.

Большой эпический стих представляет собой краугольный камень в фундаменте едва ли не всех основных теорий стихосложения, созданных на материале русской народной песни. Такого рода стих нередко тяготеет к тринадцатисложной норме и реализуется, как правило, в сопряженных друг с другом версиях. Каждая из версий измерима своей мерой, а надо всем этим многообразием может находиться обобщающая мера более высокого порядка. Ученый как раз и старается проследить на конкретном материале эту общую меру, тщательно рассматривая ее под совершенно особым углом зрения. *Стиховая мера высшего порядка* по причине своей сложности у Дж. Бейли каждый раз условно сводится к понятию *стопного размера*. Конкретный тип стопы в контексте суждений ученого целенаправленно, однако во многом на правах

паллиатива, замещает собой картину скрытых процессов в эпическом стихе. И, в конечном счете, не вмещает целиком в себя мерило этих процессов.

Уместно говорить в этой связи о символизации как особой познавательной процедуре. В результате появляется символ, представленный в оболочке шестистопного хорей. Полученный символ лишь косвенно отсылает нас к общей мере, благодаря которой вступают в сопряжение различные формы. Именно шестистопному хорей посвящены многие статьи Дж. Бейли. Ученый привлекает к анализу фольклорную классику различных жанров, в том числе, неоднократно, причитания Карельского Поморья в записи Е. В. Барсова, однотипные по отношению к эпическому тринадцатисложнику.

Для очередной иллюстрации избранного стихового размера здесь берется как нельзя более подходящий фольклорный источник. Несомненно, на выбор повлияла одна из страниц часто цитируемой работы «Славянский эпический стих» Р. Якобсона, который в связи с проблемой акцентной маркировки слогов показывает ритмический рисунок причетного стиха И. А. Федосовой в нотной схеме<sup>1</sup>. Этот ритм Дж. Бейли должен хорошо помнить, поскольку он ученик и последователь авторитетнейших К. Ф. Тарановского и Р. О. Якобсона. Мы снабжаем ритмическую схему пунктирной разметкой, подстрочником и сопроводительными пояснениями, включая подсчитанные Дж. Бейли численные показатели частотности ударений на нечетных позициях в стихе (см. стр. 123).

На схеме видно, что нечетные слоги обладают долготой. Значения слоговых ритмических длительностей в ряду долгих и кратких элементов связаны друг с другом кратными отношениями величины, что свидетельствует о количественной природе формы. Перед нами не хорей, а так называемый трохей с концовкой в виде амфимакра (стиховед предпочитает говорить о дактиле), потому что ритмику определяет здесь времяизмерительный принцип. По причине сходства форм-«двойников», если одна из них слепо принимается за

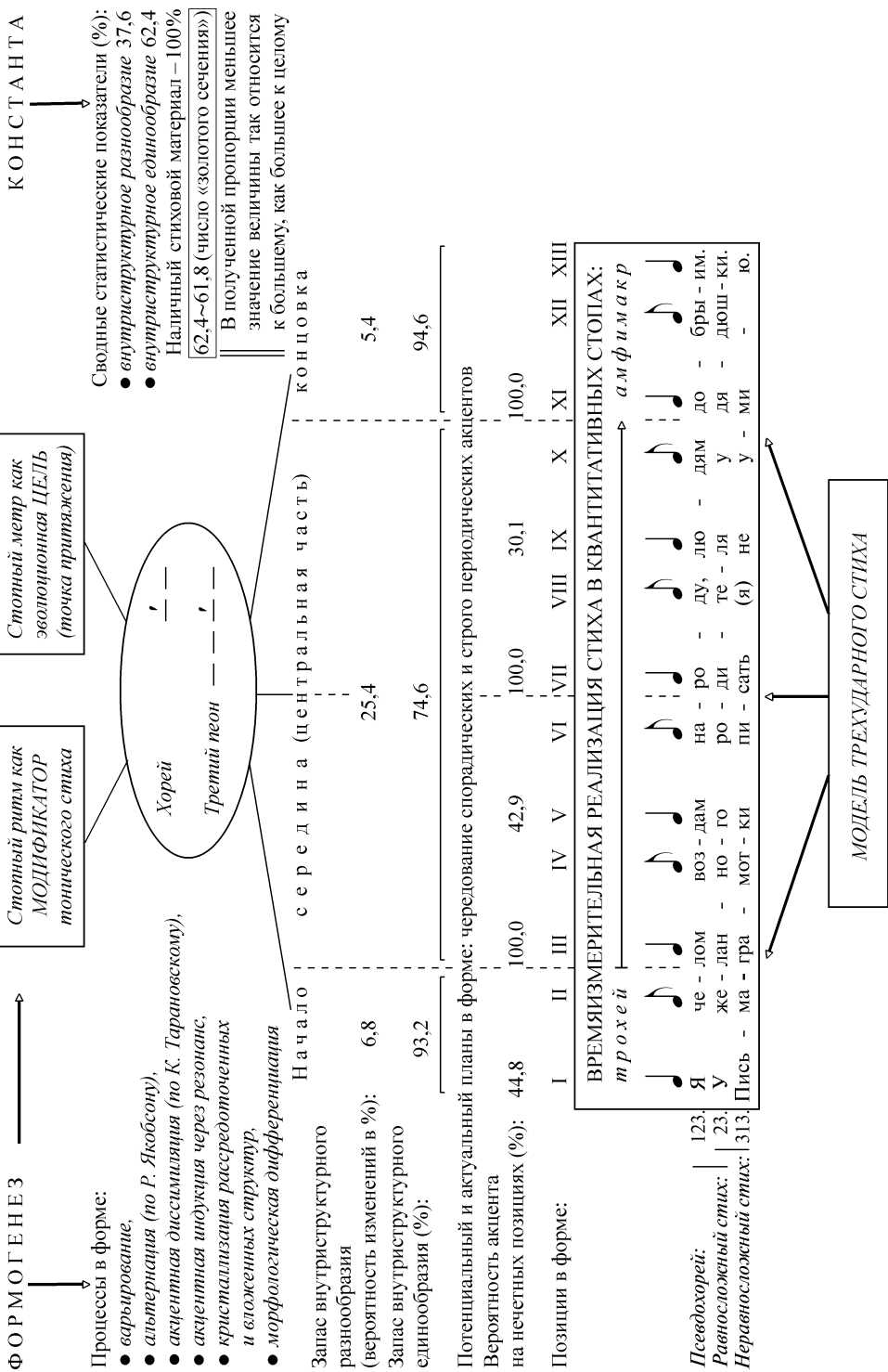
другую, шестистопный хорей (точнее, псевдохорей) оказывается для Дж. Бейли в нужном месте, где его нельзя не найти. Незадача же в том, что обличье хорей принимает снятая калька с трохей в иной шкале измерений, так как их разделяют диаметрально противоположные принципы организации, качественный и количественный.

Проблему составляет в нашем случае проведение возможной аналогии (установление сходства различных явлений) между трохеем и хореем. Эта проблема решается лишь условно, с помощью своего рода конверсии долготы слогов в ударения периодические и спорадические. Все долготные элементы в форме резонируют друг другу. Благодаря совпадению акцента и долготы на обязательных формообразующих иктах (позиции III, VII, XI), акцентное свойство так или иначе просачивается, возбуждается, индуцируется также и на остальных нечетных позициях (I, V, IX, XIII). Потенциально возможные ударения в этих местах стиха обычно подавляются, нивелируясь конкретным словесным материалом. И все же время от времени акценты прорываются в актуальное состояние, потому что вступает в действие механизм наведенной *акцентной индукции через резонанс*.

Все становится на свои места, когда мы определяем актуальный и потенциальный планы в структуре, которая, в свою очередь, переводится из неизменной статики в динамику. Как видно, при определенных условиях количественная стопа трохей в состоянии пробудить к созреванию другой организующий принцип — акцентный, качественный. Трехиктовый эпический стих, если хотя бы схематично представить его в движении, беспрепятственно переходит в ритм 3-го пеона и потом, после установления регулярной цезуры в расширяющемся стихе и выравнивания слоговых длительностей в конце формы, отливается в стопный силлаботонический размер, например (8+7) в случае заполнения концевой формулы.

Обращение к хорейской стопе в качестве опорной категории представляет собой дань укоренившейся научной традиции, своего рода этикетное начало в статьях Дж. Бейли. Перед нами наглядный пример неизбежно-

<sup>1</sup> Jakobson R. Selected Writings. Vol. V. The Hague, 1966. P. 433.



**Зарубежные исследователи о русском фольклоре**

ти стопного подхода к рассмотрению русского народно-песенного стиха со времен Третьяковского до наших дней. В то же время здесь верно схвачен полюс притяжения, на который ориентирована стиховая система в процессе созревания. Вслед за своими учителями и предшественниками Дж. Бейли подтверждает наличие тенденции к рассредоточенному, вольному хорею в структуре народного эпического стиха лишь при условии дифференцированного рассмотрения многоплановой структуры, подчиненной ритмике перемен. Сделанные ученым конкретные аналитические наблюдения хорошо показывают всю сложность процессов в стихе, помогая нам уловить наступающие перемены. Упрека заслуживает главным образом теоретико-методологическая база его работ, которая не отвечает уровню сложности изучаемого объекта.

Разумеется, с целью нахождения константы в стиховой системе целесообразно отрешиться от всего приносного и преходящего, абстрагируясь от формы существования стиха в звучании, даже от того факта, что в действительности стих поется. Поэтому стих выступает независимо от его воплощения в звучании, на правах модели-константы. Верный тезис призваны укрепить, на деле угнетая и подтачивая его, наследуемые по научной традиции (а по существу привносимые в модель стиха!) далеко не бесспорные постулаты, общие и частные (например, первоначальная равносложность и стопность модели, отказ от времяизмерительного критерия в русском песенном стихосложении), каждый из которых еще требует дополнительных проверок и доказательств. Познавательная процедура строится по замкнутому кругу: исследователю в каждой статье предстоит лишь подтвердить наличие стопного размера, которым всё начинается и завершается. При таком раскладе хорей превращается в самодовлеющий фетиш, и характерная для статей Дж. Бейли методологическая основа рискует окончательно закостенеть.

Трудно отделаться от мысли, что стопный подход к изучаемому материалу используется здесь во многом не по назначению, некстати. По-видимому, ценимый ученым подход успешно

позволил бы выявить в фольклорных текстах *рассредоточенные и вложенные структуры*, он предназначен для решения проблем *морфологической дифференциации* и сохранения целостности фольклорного произведения, определения одной из вероятных *целей* в процессе развития стиховой системы *в ее целом*, а также стопного *модификатора*, приближающего эту систему к достижению цели.

Как видим, предмет внимания здесь не ограничивается исключительно техникой стихотворчества, так как по логике исследования напрямую либо косвенно затрагивается ключевая константа — постоянное начало в генерирующем стиховую систему творческом интеллекте людей, живущих в различные эпохи и по-разному воспринимающих мир словесности сквозь призму устных и письменных традиций. Такого рода константа не сводима к какому-либо одному типу структуры. По-видимому, она заключает в себе сотканное в некую сеть множество форм, обеспечивая их сопряжение, а также переключение из одних в другие при возрастании уровня организации в стихотворных текстах.

Последний штрих в этой связи: случаи отклонения от выводимой нормы в начале и на конце стиха (в процентах 6,8 и 5,4) Дж. Бейли неправомерно прибавляет к процентному показателю стиховой нормы ( $74,6+6,8+5,4 = 86,8$ ), вместо того чтобы исключить из нее. После вычитания полученное корректным путем число  $74,6-6,8-5,4 = 62,4$  приближается к общеизвестному значению пропорции «золотого сечения» 61,8. Иначе говоря, запас внутрискруктурного разнообразия и показатель степени единообразия пропорциональны друг другу. Из пропорции между ними выводится обобщенная мера оптимального, внутренне гармоничного состава стиха на данной стадии его развития. Установленный на этот раз показатель константы в стихе несоизмеримо более значим по сравнению с цифрами у стиховеда. Таким образом, факторы изменчивости и стабильности в стихе, т. е. внутренние процессы, живительные токи в нем, чрезвычайно близки к показателю оптимально-гармоничного взаимодействия. В этом залог целостности фольклорного произведения.