

Татаринова Татьяна Леонидовна

канд. искусствоведения, доцент

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная

консерватория им. М.И. Глинки»

г. Нижний Новгород, Нижегородская область

DOI 10.31483/r-97498

СТИХОСЛОЖЕНИЕ В РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ: ВОЗМОЖНЫЕ ПУТИ ПОДХОДА К ПРОБЛЕМЕ

Аннотация: в статье рассматривается проблема осмыслиения народного стихосложения в музыкальной фольклористической науке. Выявляются различные подходы к классификации, выстраивается исторический ряд исследований и понятий, вошедших в стиховедение. Подвергаются критическому анализу термины, охватывающие слишком широкий слой песенных стихов: «верлибр», «фразовик», «тактовик», выделяются наиболее убедительные термины для обозначения явлений народного стихосложения. Уточняются градации между силлабикой и тоникой, показывается смешанный тип – силлабо-тоника в его дореформенных и послереформенных видах, её гибридные формы. Автор приходит к следующим выводам по народному стихосложению: в нём открылись нормы, вошедшие в профессиональную поэзию и органично уживаются древние и новые принципы стихообразования – дисметричность и метричность, неделимость и цезурованность; для обрядовых песен с чертами магизма характерна устойчивая силлабика, а песням с развёрнутыми сюжетами присуща тоника, смешение норм обусловлено взаимным проникновением эпоса и лирики, привнесениями в традиционные жанры из новых городских; всем типам стихосложения свойственны ритмичность и акцентность, сегментация, ограничивающая звучание стихов (полустихов) и их написание при фиксации. Проблемы, поднимаемые в статье, являются перспективными для дальнейшего исследования.

Ключевые слова: народное стихосложение, реформа стихосложения, то-ника, силлабика, релятивная силлабика, силлабо-тоника, гибридные формы стиха.

Народное стихосложение – один из не слишком хорошо изученных как в лингвистике, так и в музыкальной фольклористике вопросов. С одной стороны уже в XVIII веке «три кита русской словесности» – М.В. Ломоносов, В.К. Тредиаковский и А.П. Сумароков сделали немало для отечественной поэзии и для изучения особенностей народного стиха ради осуществления реформы в профессиональном стихотворном искусстве. Тредиаковский написал трактат о стихосложении «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735, вторая редакция в 1752 г.) [12, с. 420], коснувшись в нём особенностей русской речи, для которой силлабические вирши считал неорганичными. Он предложил дополнить их «возможностями тонической системы». М. В. Ломоносов продолжил его дело и написал «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739), предложив распространить найденные решения на все русские стихи [24]. В начале XIX века А.Х. Востоков написал научный труд «Опыт о русском стихосложении» (1812, 1817), который, по словам автора, посвящен преимущественно русским стихам, которые нельзя назвать «ни метрическими, ни силлабическими» [25]. Полемизируя с Ломоносовым, Востоков считал, что он и его современники европеизировали русский стих, но этого можно было избежать, используя только определенные размеры (ямб, хорей, дактиль, анапест и амфибрахий). Он впервые вывел три типа стихосложения – метрическое, силлабическое и тоническое (последнее более всего считал народным) [26]. Метрический стих получил далее и иные определения. Н. Надеждин назвал его – «силлабическо-тоническим» [27]. Термин «силлабо-тонический» утвердился только в начале XX века после появления статьи Н. В. Недоброво «Ритм, метр и их взаимоотношение» («Труды и дни», 1912, 2, с. 15) [28].

С другой стороны, в музыкальной фольклористике к стиховым особенностям песен стали обращаться довольно поздно. Это произошло в конце XIX ве-

ка (известны статья Шафранова о трёх типах стихосложения, замечания Маслова о стиховых закономерностях в скоморошьем размере [19, с. 300]). В конце XX и начале XXI веков – снова возникает интерес к комплексному анализу песен, и стихосложение ставится во главу исследования.

Автору известна статья Н.Д. Бордюг «О структуре русских народных песен» [5], в которой делается попытка рассмотреть три типа стихосложения – тонику, силлабику и силлабо-тонику – и их влияние на форму напевов. В подходе автора к первым двум типам практически нет противоречия с мнением о них других исследователей, кроме положения о том, что тонический стих неделим. Тогда как в трудах «Народное творчество» [12, с. 472] допускается понятие «сегментации» тоники в связи с ритмическими и акцентными группами слов, что является не слишком убедительным в связи с отсутствием цезур в тонике. К тому же, с термином «сегментация» авторы связывают понятия «анакруза» и «клаузула», которые в классической теории соотносятся с неделимым внутри себя слоговым метрическим объединением – стопой, расположенной в начале и в конце стиха (ниже высказанных позиций приводится пример, в котором одна из стоп разорвана в соответствии с написанием слова). Так обозначаются ослабленные безударные слоги до и после акцента в указанных участках стиха, но не оговаривается отделение этих слогов, ни от акцента, ни от стиха в целом.

Следует отметить, что проблема трактовки понятия «сегментация» как в фольклористике, так и в стиховедении является открытой. Просмотрев несколько новых работ с упоминанием о ней, не удалось извлечь хоть относительно близкие версии: сегментирование связывается со стопным дроблением стиха вокруг акцента, с музикально-слоговым фактором, с цезурированием стиха, с делением на стихи вообще. К примеру, А. Маточкин определяет сегмент как «фрагмент напева, занятый одним слогом» [29, с. 63]. В. Бойков соотносит сегментацию с делением цезурой на полустихи или на стопы в силлабо-тоническом стихе [4, с. 155]. В. Москвин упоминает о сегментах, как о «соизмеримой» части стихотворной речи и связывает явление с изосиллабизмом –

равнослоговостью [11, с. 449, 450] О. Федотов пишет, что «графическая сегментация то, что отличает стих от прозы» [21, с. 315]. Лингвист пишет и о «двойной сегментации» как о делении стиха на стихи и полустихи в силлабике [21, с. 338] (последнее мнение представляется нам наиболее убедительным). И когда в анализе песен встречается понятие «стих сегментированный» в соотнесении с тоникой, то возникает полное отсутствие ясности в понимании вопроса разделения между тремя типами стихосложения. Названные факторы сегментирования проявляются в них по-разному: происходит деление на стихи в тонике и метрической силлабо-тонике, на полустихи – в силлабике и народной силлабо-тонике.

Можно сделать вывод, что *сегментация – явление, связанное с выделением соизмеримой части поэтической речи, и в любом типе стиха есть заданное сегментирование в соответствии с метро-ритмическими и слогоисчислительными законами*. Следовательно, обозначать этим понятием один из типов стиха не целесообразно.

В отношении силлабо-тоники Н.Д. Бордюг высказывает интересную мысль о том, что она может быть не только стопного городского типа (о последнем пишут и А.Ф. Камаев Т.Ю. Камаева [8, с. 28], и авторы «Народного музыкального творчества» под редакцией О. Пашиной [12, с. 373], так как этот тип наиболее просто поддаётся анализу), но встречается и в деревенских песнях, в особенности – в свадебных. Под силлабо-тоникой Н.Д. Бордюг подразумевает присутствие как черт силлабики в виде цезурирования стиха, так и черт тоники, выраженных нелимитированным слогоисчислением в полустихах. В этом не возможно усомниться: действительно, если в стихе присутствуют признаки обоих основных типов, он может представлять собой их смешение, которое логично обозначать силлабо-тоникой, а для отделения двух разных по происхождению её ветвей указывать на деревенское – народное или городское – профессиональное происхождение. К тому же понятие, выведенное Востоковым – метрический стих – может послужить разделением двух типов силлабо-тоники. Встречаются стихи, в которых смешиваются силлабо-тонические принципы

обоих типов, что можно было бы определить как гибридный тип силлабо-тоники.

Вносит путаницу и отнесение к силлабо-тонике некоторых образцов стиха на основании присутствия акцентов. Имеется в виду стих, состоящий из двух слоговых групп, вбирающих каждая по пять слогов, строгий в квантитативном отношении и наиболее архаический – силлабический пятисложник. В словаре А. Квятковского о нём сказано так: «Сдвоенный пятидольник представляет собой сложную метрическую группировку» [9, с. 231]. Это определение подчёркивает и наличие дробности, и присутствие акцентов, и особый метр. В книге С. Азбелева «Историзм былин» он тоже отнесён к силлабо-тонике, что также вступает в противоречие и с традиционным определением силлабо-тоники, и с существом самого пятисложника [1, с. 230, 231]. Авторы ссылаются на родственность с ранним тоническим десятисложником из эпоса, на присутствие ударений на третий слог с начала и третий слог до конца стиха, но сохранение параметров строфы не учитывают.

Однако пятисложники нередко трактуются двояко. Иногда – как силлабика [13, с. 283 №20], а иногда одновременно и как проявление силлабо-тоники. Так Т. Новикова уделяет внимание стихосложению в работе по расшифровке и нотации напевов. Разбирая принципы силлабики, она относит к ней в примерах из «равнослоговых групп» пятисложники. Чуть ниже она уже записывает их в смешанный тип стихосложения [15, с. 31, 32, 37]. Такая же ситуация в трактовке Камаевых: вначале пятисложник относится к равнослоговой силлабике, а ниже анализируется в числе силлабо-тонических стихов с позиций «теории фразового ударения» А. Востокова [8, с. 25–26, 28–29].

Приведённые примеры подчёркивают некоторую вариативность прочтения особенностей стиха даже у одного автора (союза авторов) в одной работе. Но на наш взгляд именно этот тип стиха можно считать образцовым для силлабики. Ведь акценты, как реализация поэтического ритма, присутствуют в стихосложении любого типа, а неделимость стиха и его варьированный (нелимитиро-

ванный) объём слогов действительно значительно отличают тонику от силлабики.

В настоящее время плохо разрешимые вопросы по указанной проблеме стали рассматриваться в обобщённой форме, без учёта подробностей и различий. Так силлабические стихи, складывающиеся в строфы, но с варьирующимися слогоисчислительными параметрами, в музыкальной фольклористике принято обозначать как «музыкальные временники», ссылаясь на выравнивающую роль музыкально-временной стороны [8, с. 25; акад, с. 469]. Лингвист А.А. Илюшин отмечает такое явление как «релятивно-силлабические конструкции» [7, с.10]. То есть, по его мнению, это силлабика, но с относительно устойчивыми или изменяющимися параметрами. Здесь хочется возразить: если числовые параметры строфы (реже – одностиховой структуры) изменяются, это уже не силлабика в чистом виде, а некая переходная форма с чертами тоники, с её гибкостью и свободой слогоисчисления. Но всё же, определение Илюшина, на наш взгляд, более убедительно.

К тому же, не следует забывать, что довольно часто народные исполнители частично или полностью декламируют тексты песен, отделяя их от мелодии, показывая тем самым, сколь важно для них слово. Подобное автор слышала в семье от бабушки – представительницы юго-западной традиции, и от певиц в Нижегородской области. Это связано и с обрядовым театром, в котором присутствуют как продекламированное слово, так и пропетое, и с желанием пересказать сюжет песни, как сказку (историю), и с существованием песен-сказок, которые бытуют, то в прозаической форме, то в музыкально-поэтической песенной. По этой причине опора при анализе стихов на музыкальную основу в соответствии с мелодическим «временем» или «тактом» не представляется обязательной.

Ещё одно расхождение в исследованиях – исчисление силлабики до 7–8 слогов у одних стиховедов и фольклористов [13, с. 287] и тоники от 7 – у других (Ухов П. Д. «Русская былевая поэзия», с. 37) [7, с 6]. То есть 7–8 слогов в структуре стиха – по сути – промежуточное количество.

Встречаются и иного рода странности трактовок. Так стих из плясовой «Камаринская» причисляется к тонике [15, с. 34], тогда как он частично силлабо-тонический (основан на третьем пеоне), а частично – релятивно-силлабический. Это яркий пример гибридной формы силлабо-тоники:

«Ах ты сúкин сын, вор-камáринский мужíк! 5 + 7

Он не хóчет, не желáет своей бáрыне служíть. 4 + 4 + 7

Сняв кафтан, по улице бежит. 3 + 6

Он бежит, бежит, п...т, 5 + 5

Его судорга подёргивает. 5 + 5

Он бежит, бежит, да спотыкается, 5 + 6

Сам над барынею, над сударынею потешается...» 6 + 6 + 5 [30].

Есть варианты более «приглаженные», с большим «процентом» стопности:

«Ах ты сúкин сын, камáринский мужíк! 11 (5 + 6)

Он не хóчет своей бáрыне служíть...» 11

- - / - ; - - / - ; - - / (-)

Довольно много сомнительных выводов в аналитическом разделе 2-й части «Народного музыкального творчества». Не ясно, чем отличаются друг от друга «силлабический временник» или напев «с чертами временника» и «сегментированный временник», содержащие в своих параметрах в обоих случаях от 4-х до 8-ми слов в отдельной слоговой группе – полустихе (№№6, 10, 11 [13, с. 281–283]).

Все эти разноречивые трактовки привели к мысли о необходимости выработки иных критериев в подходе к стиховому анализу с максимальным учётом как чистых видов, так и переходных и смешанных, присутствующих в народной поэзии в немалом числе вариантов. Для внесения ясности следует рассмотреть каждый тип стиха в отдельности.

Тонический тип стихосложения. Большинство исследователей, прежде всего, указывают на наличие в стихе такого типа акцентов, а другие особенности остаются за пределами наблюдения. Действительно – в стихе присутствуют

два-три акцента (удара – от греческого «тонос»), расположенные в трёхслоговых группах – *условно* соотносимых с трёхдольными стопами – анапестом и дактилем, расположеннымми соответственно – в начале и в конце стиха (к слову, трехслоговые группы могут меняться на двух- и четырехслоговые). Но одни лишь акценты не составляют характеристичность этого типа.

Слоговый объём здесь тоже будет иметь важное значение. Так самый малый по объёму стих состоит из 7 слов, а наибольший из тех, что встретились автору, из 25 слов. Можно проанаблюдать и соответствие количества слов и акцентов: от 7 до 10 слов – 2 акцента, от 11 до 17 – 3, более 17 слов – 4, 5 акцентов в стихе. Выделяется два типа тонического стиха по присутствию акцентов – двухакцентный стих – малый («сокращённый» размер по Маслову [19, с. 302]), трёх- и более – большой стих. В силлабике подобные параметры слоговых структур не встречаются.

Следующее свойство тоники – отсутствие цезуры – временной паузы, что придаёт ему широту, позволяет произносить его на одном дыхании (внутренней сегментации здесь не может быть). Ещё одно важное качество – непрерывное развитие сюжета, который не разрушается никакими посторонними элементами. Наиболее ярко он представлен в плачевой традиции и в эпических произведениях, обозначаемых как «старшие». Это ранний слой повествовательных жанров, в которых содержание и его постепенный разворот ставились на первое место. Можно считать тонический тип стиха медитативным, так как непрерывное произношение и маркирование акцентами и интонированием «навзлёт и наспад» начала и окончания стиха вводит в трансовое состояние как исполнителей, так и слушателей. Довольно часто он исполняется в народе в отсутствии напева декламационно, в связи с чем, можно считать допустимым его анализ вне влияний музыкальной составляющей и её параметров.

Рассмотрим пример. В сборнике Н. А. Римского-Корсакова присутствует зачин былины (№1) «Как во городе стольно киевском», выдержаный тоническим стихосложением. Стих в нём преимущественно малый двухакцентный:

«Как во городе стольно киевском, (10 словов)

У Владíмира Красна Сólнышка, (10)
 Начина́лся тут всё почéстной пир, (10)
 На многí князи и боя́ровья, (10)
 Как на тыи богáтыри вели́кие, (12)
 Как на тыи поля́ницы уда́лье, (12)
 Уж как всé на пиру наеда́лися, (11)
 Уж как всé на пиру напива́лися, (11)
 Да уж как всé-то на пирú порасхвáстались...» (13) [17, с. 6].

Он не делится на полустишья, в нём не возникает ни одна цезура. В этом отрывке, дающем картину пира богатырей в гостях у князя, содержание развивается без препятствий. В момент зарождения конфликта, когда участники событий выпили хмельного, а затем стали хвастаться (это начало проблем для богатырей, так как князь даст им трудно исполнимые задания), стих значительно расширяется. Даже начальная анапестическая стопа пополняется ещё одним безударным слогом до акцента – «да уж как всé», и в ней уже 4 слога. Такое расширение называется «гиперстопой», здесь – гиперанапестом. Однако было не только расширение, но и сужение стиха (от 12 к 11 слогам), что характерно для тоники, и воспринимается как проявление её гибкости, эластичности. Можно заметить, что расширение стиха подчёркивает важные детали сюжета, к примеру, ввод героев (12 вместо 10 слогов), завязку конфликта (13), а сужение – некоторое успокоение, ослабление внимания.

Таким образом, можно сделать вывод, что тонический стих, являясь акцентным по определению, по сути, обладает ещё несколькими важными свойствами. В нём отсутствует рифма, поскольку это очень древний стих, называемый иногда «белым», и именно акценты создают в нём ритмику, без которой невозможно никакое стихосложение. Однако отсутствие дробления и цезур, гибкое нарастание и сужение слогового объёма в связи с логикой сюжета, не-прерывное следование картин – это основные отличительные свойства тоники.

Силлабическое стихосложение. Название происходит от греческого «силлабикос» – «слоговый». Процесс подсчёта слогов в нём называют «счислением»

[12, с. 464], а тип стиха называют «слогочислительным» [15, с 31], и, как автор считает наиболее естественным – «слогоисчислительным» [7, с.7]. То есть исчисление слогов по небольшим группам и их числовые параметры в нём должны играть важную роль. В этом типе обязательно присутствуют цезуры (одна или две), которые делят стих на полустихи, каждый из которых состоит не менее чем из 2-х, не более чем из 6-ти слогов (как говорилось, некоторые исследователи допускают 7–8 слогов, но такое же число соотносят и с городским метрическим стихом, что вносит путаницу [13, с. 300 №122]). Стихи чаще всего складываются в строфы из 2-х и более строк. Содержание прерывается повторами, припевными элементами, связанными или не связанными с сюжетом. Характерно силлабическое стихосложение для обрядовых, в том числе – хороводных песен, в которых часто присутствие заклинательных магических рефренов, повторов сюжетных построений, цепных соединений между строфами. Вот один из показательных примеров так же из собрания Римского-Корсакова:

- «Ну-ка, кўмушка, мы покўмимся, (5 + 5)
- Ай, люлѝ, люли, мы покўмимся. (5 + 5)
- Мы покумимся, поцелуемся, (5 + 5)
- Ай, люли, люли, поцелуемся. (5 + 5)
- Приходи, кума, киселя хлебать, (5 + 5)
- Ай, люли, люли, киселя хлебать...» (5 + 5) [17, с. 57].

Заметно объединение стихов в строфы по два и наличие в них припевных элементов, внесённых в содержание второй строки каждой строфы. Их ошибочно называют «асемантическими» [12, с. 463], однако подобные рефрены семантически связаны с окликанием древних богов весны, любви, молодости – Лады, Леля, Ляли – и носят характер заклинания. Каждый отдельный стих разделяется временной остановкой – цезурой, при этом каждый полустих формируется вокруг одного акцента (без которого нет ритма, как уже упоминалось). Исчисление слогов в соответствии с делением даёт дробные числовые структуры – 5 слогов + 5. Содержание наполнено повторами и почти не развивается.

Строфы соединены цепным способом. Вот как это будет выглядеть схематически: а + б

г + б

б + в

г + в

Второй полустих повторился во втором стихе первой строфы и начал вторую. В подобной повторности обнаруживается несколько функций. Во-первых, для достижения магического эффекта необходимо как минимум дважды повторить произносимое. Во-вторых, повторы позволяют, не задумываясь, выполнять хореографические или обрядовые движения поющим. В-третьих, во время больших праздников, при стечении участников обрядов из разных сёл, гораздо легче разучить незнакомую песню во время повторений – каждый сможет пропевать вторую строку. В конкретном примере последняя позиция не важна, так как эту песню поют близкие подруги в узком кругу, но магия повторов здесь играет серьёзную роль.

Подобные же пятисложные полустиховые конструкции возникают в записанной автором статьи в Сосновском районе Нижегородской области хороводной «троичской» песне на семейную тематику:

«Как пад грушею, пад зелёнаю,
Ой, ли, ой, люли, пад зелёнаю,
Муж учил жону, муж угрюмаю,
Ой, ли, ой, люли, муж угрюмаю...» [2].

В содержании здесь возникают точные и варьированные повторы, тормозящие развитие сюжета:

а+б в+в1

г+б; г+в1

Но обнаруживаются стихи, состоящие и из трёх «неравносложных» [15, с. 32] полустихов, делящиеся двумя цезурами. Слоговые группы, формируются вокруг акцентов и содержат от 2-х до 6 слогов. Часто встречаются в обрядовых аграрных песнях-играх ритуального характера:

«*А мы просо сеяли, сеяли, 4+3+3 а+б+б*

Ой, Ди_д, Ладо, сеяли, сеяли.” 4+3+3 *r+б+б*

«*А мы просо вытопчем, вытопчем, 4+3+3 а+в+в*

Ой, Ди_д, Ладо, вытопчем, вытопчем. « 4+3+3 r+в+в

«*А чем же вам вытоптать, вытоптать 4+3+3 г+в1+в1*

Ой, Ди_д, Ладо, вытоптать, вытоптать...» 4+3+3 r+в1+в1

Слогоисчисление каждой строфы, представленное в виде числовых схем, сохраняется до конца напева (это пример чистой обрядовой силлабики без отклонений). Заметно и присутствие акцентов в кратких неравносlogовых группах. Содержание развивается медленно с многочисленными повторами как рефренного полустиха, так и сюжетной части строфы. Слово «вытоптать», связанное с обрядом вытаптывания земли – ритуальным севом, повторяется чаще других, подчёркивая исходный смысл древней игры.

Оба примера с силлабическим стихом связаны с архаической обрядовостью, для которой магия слова очень важна, а потому дробность, повторность текста и сохранность слоговых числовых структур в нём реализуются естественно, составляя сакральную неизменяемую формулу.

Встречаются силлабические стихи и без рефренов. Важное значение в них будут иметь лишь повторы первого полустиха:

«*Ай, на горе дуб, дуб, (2) 6 + 6*

Что бела берёза (2)» 6 + 6 [17, с. 72].

В «релятивной» силлабике происходит ослабление такой строгости параметров, что может быть связано с переходом от магизма слова к художественной форме его существования в текстах.

Релятивная силлабика. Большая часть признаков силлабики в этом подвиде сохраняется: наличие строфы, цезурирование стиха, деление на полустихи, повторность, сохранность большей части структур. Но продолжительность полустихов может немного меняться:

«*А берёза лугу позавидовала, 6+6 а+б*

Ой, маю, маю, маю зеляну. 5+5 п+п

«Хорошо тебе, лугу, хорошо зеленому» 7+7 в+в1

Ой, маю, маю, маю зеляну» 5+5 п+п [16, с. 264].

Исчезает строгая заданность структуры строфы – второй стих из-за содержания расширяется, заклинание заменяется на окликание мая. Появление семислогового полустихия – указывает на влияние тонических принципов, так как вместо одного акцента группы, в нём уже образуется два. То есть, при преобладании обычных свойств, релятивная силлабика всё же содержит в своих параметрах черты тоники, конкретно – относительную свободу слогоисчисления, более протяженные полустихи.

Силлабо-тоника. Этот тип стихосложения в профессиональной поэзии появился путём реформирования и соединения тоничности как акцентности и деления на соизмеримые и строго регламентированные по количеству слогов отрезки. Но в дореформенный период и в народной среде смешение принципов тоники и силлабики было возможно, хотя и не в такой стройной форме, как её предложили поэты-профессионалы. Возникает серьёзный вопрос: какими же свойствами должна обладать силлабо-тоника?

Прежде всего, хочется вспомнить об одном справедливом высказывании фольклориста Ф.А. Рубцова: «Иногда, в поисках решения какой-либо проблемы, бывает полезно забыть историю вопроса, для того чтобы увидеть предмет исследования свежим взглядом» [18, с. 4]. Прибегая к совету, данному учёным, попытаемся рассмотреть силлабо-тонику в народных песнях именно так – не ограничивая свой взгляд имеющимися теориями о метрическом стихе.

Если акцентность в целом не является отличительным качеством тоники (выше было показано, как акценты могут возникать и в силлабике), то тогда, к примеру, свобода слогоисчисления может нести в себе её черты, что было показано на релятивной силлабике (которая, по сути, тоже силлабо-тоника с преобладанием силлабического принципа образования строфы). Силлабика – слогоисчислительный тип – теряет основное свойство – строгость сложения строф и матричный способ перенесения заданных параметров. Если допустить, что слогоисчисление также не является отличительным свойством силлабики, то тогда

можно допустить, что дробление стиха цезурой, сегментирование на меньшие, чем стих отрезки – это и есть важное качество, переносимое в силлабо-тонику. *Таким образом, из двух «чистых» типов стиха дореформенная или народная силлабо-тоника получает свободу слогоисчисления и цезурованность, которые могут находиться в стихе в различных пропорциях, что будет обусловлено влияниями исторических, жанровых, исполнительского фактора и условиями среды бытования.*

Прямое смешение черт обоих основных типов стихосложения можно про- наблюдать в обрядовой поэзии – святочных песнях, плачах с запевными / при- певными дополнениями к сюжетной строке. В известной подблюдной песне, приведенной во многих собраниях, в частности у Бачинской и Поповой [20, с. 37], Каждая строка состоит из двух элементов: 1-й сюжетная тоническая строка, состоящая из 8–10 слогов, 2-й – рефрен «Слава», повторяющийся неиз- менно и состоящий из 2-х слогов:

«Катилося зерно по бархату. Слава!... 10+2

Крупен жемчуг со яхонтом. Слава!... 8+2

Кузнец, кузнец, ты скуй мне венец! Слава!...» 9+2

В плаче, записанном на Севере Нижегородской области автором, началь- ным элементом является повторный краткий возглас «И ой!», после которого разворачивается тоническая строка:

«И ой! Да што же это случилося?! 2+9

И ой! Да што же это да приключилося?!...» 2+11 [2].

В первых же стихах подчеркивается горе дважды повторенным вопросом. Второй стих расширен за счет дополнительного «да» и введения префикса. По сути это один стих, состоящий из двух «полустихов», из которых первый крат- кий повторный, а второй продолжительный, вариативный по слоговому объёму.

Так в стихе смешиваются принципы повествовательности (тоника с её сво- бодой и отсутствием повторности мелких элементов) и заклинательности (сил- лабика с цезурами и повторением рефренных полустихов), принятые от эпиче- ской и обрядовой лирической поэзии.

Наиболее показательным примером на соединение признаков тоники и силлабики являются свадебные песни, совмещающие повествовательность (эпическую черту, обусловливающую присутствие тоники) и обрядовую заклинательность (как в календарных архаических песнях с чертами магизма, передаваемыми силлабикой). В их вербальных текстах можно найти несколько типов силлабо-тоники дореформенного типа: с преобладанием нарративных черт, с заклинательными повторами, с общением героев.

В плаче невесты лирико-драматического характера обнаруживается множество обращений к подругам, с которыми расстаётся невеста:

«Вы подите, мои подруженьки, 4 +6

Что ко мне-то, ко молодёшеньке:

Вам спасибо, мои голубушки,

Навестили меня, горемычную, 6+5

Что при этом при злодей-горе, при великием. 4+5+5

Вы красуйтесь, мои подруженьки, 4+6

Вы красуйтесь, мои голубушки...» –

На первый взгляд – это тоника с двумя или тремя акцентами и расширением стиха до 14 слогов. Но многократность обращений, дающих препинание, цезуру, а затем и повторы многих элементов – «мои» – 4 раза, «подруженьки», «голубушки» и «красуйтесь», – по 2, «при» – 3 раза говорит о том, что силлабика в стихе так же проявлена (по Илюшину – в тонике обнаруживается «тяготение к силлабизму» [7, с. 7]). К тому же преобладающее дробление на два полустихов дополняется появлением третьего, что так же характерно для дореформенной народной силлабо-тоники.

В величальной песне невесте и жениху вначале силлабические принципы более явственны: преобладают повторы, делящие стих на полустихи, и присутствует строфический способ соединений стихов. Однако слогоисчислительный фактор сразу же показывает свободу, обретаемую от тоники, особенно ярко проступающую в момент появления главных героев, которых величают (огла-

совка в слове «дочь», уточнения личностных качеств и имени героя расширяют структуры максимально):

«Слáвен город, славен город, 4+4
Да на вóзгорье, да на возгорье, 5+5
Славнá была, славна была 4+4
Да у Васíлья дóчи, да у Василья дочи... 7+7
Éздил в город, ездили в город 4+4
Да Ивáн – молод князь, да Иван – молод князь. 6+6
Éздили славен Ивáнович, ездили славен Иванович, 8+8
Слáвен город повыéздили, ... 8+8
Княгíню Анну повыéсмотрел, ...» 9+9

К тому же расширение полустихов до 8–9 слогов выбивается из параметров, свойственных силлабике. Это подтверждается появлением в каждом полустихе двух акцентов вместо одного в более мелких по объёму группах. Так оба принципа уравновешивают друг друга.

В смеховых свадебных песнях структуры заметно мельче, ведь и повествование по содержанию тоже – мельчает, принижая осмеиваемых героев. Встречаются более характерные для силлабики 4–6 слоговые группы. Но *тоника по-прежнему проявляется в них свободой слогоисчисления, к примеру – в момент подчёркивания черт образа*. В шуточной песне о женихе и невесте (в ней осмеивается их необычное положение), образы которых через приём метонимии замещают кудри и коса, текст составлен в форме диалога:

«Чёрные кудри косу спрашивают: 11 (нет цезуры)
«Русая косынька, где ты была да что делала?» – 6+ 4+5
«Я была в высоком терему, 7
Муку сеяла, пироги ставила», – 5+6
«Русая косынька, да на что пироги?» – 6+6
«Чёрные кудрицы, ко мне гости будут...» 6+6

В приведённом отрывке сочетаются нецезурованные строки, связанные с тоническим типом стиха, встречается и вариативность в стихах с цезурой 4 – 6

слогов в группах. Интересным оказывается вопрос «кудрей», не только расширяющий стих, но и включающий дополнительный полустих (вместо двух полустихов появляются три). Это расширение связано с тонической слоговой свободой, а множество обращений и повторов проявляют силлабику. Таким образом, пример демонстрирует смешанный тип стиха – силлабо-тонический.

В корильной песне, адресованной дружке, присутствует запев повторного характера, что обнаруживает черты силлабического устройства строфы. Повторы внутри стиха делят его на полустихи:

«Друженька хорошой, друженька пригожой! 6 + 6

Да мышей наловил, свахе шубу сшил 6 + 5

Друженька хорошой, друженька пригожой!» 6 + 6

Но завершается песня совершенно не совпадающими с предыдущими стихами с чертами трёхдольной метричности (анапест) и парной рифмы:

«Уж как сваха на свадьбу спешила, – - / – - / – - / – (- /)

Что на ней была шуба мышина» [16, с. 325, 347, 359, 532].

Подобная комбинаторность характерна для смеховой народной поэзии, нередко опирающейся на контаминацию различных сюжетов и жанров в единую композицию. В разбираемом примере последние строки напоминают несколько смеховых жанров – скоморошину, небылицу, а по рифме – поздний раёшный стих.

В некоторых случаях могут комбинироваться стихи традиционного типа, цезурованные – силлабические и нецезурованные – тонические с метрическими, содержащими стопность. Такие гибриды послереформенного и дореформенного типа связаны с постепенным проникновением в деревенскую среду новомодных способов сочинения вербального текста к песням.

К одной из любопытных разновидностей силлабо-тоники можно отнести строфиу с равным количеством слогов в стихах, но при этом с *мигрирующей* внутри стиха цезурой, делающей полустиховое слогоисчисление свободным. К примеру, в стихе может быть в таком случае 8 слогов. Тогда в полустихах будут складываться такие варианты: 3+5, 4+4, 5+3 и, чуть реже 2+6, 6+2. Строго-

сти в организации стиховой ритмики не будет. В Нижегородской области встречается свадебная песня (записывалась и А. Нестеровым, и Н. Бордюг в различных районах и в разное время), в которой подобный тип стиха:

«Как на góрушке кали́нушка стойт, 11 (5+4+2)

На кали́не соловéй пташка сидíт. 11 (4+5+2)

На кали́не соловéй пташка сидíт, 11 (4+5+2)

Спелу-зрéлую кали́нушку клюёт» 11 (5+4+2) [14, с. 24].

Если учесть в авторской поэзии XVII – XVIII веков наличие подобного типа по слоговому объёму и строению силлабики, в которой нет явных дроблений стиха на слоговые группы – полустихи, а общее количество слогов стиха неизменно составляет 11 или 13, то силлабическое начало можно было бы определить как единственное и закономерное. Однако в этом примере просматриваются и черты трёхакцентной тоники с мужской клаузулой. При нашем рассмотрении с учётом разделения на группы слогов последний полустих всегда стабилен и содержит 2 слога. Вариативными оказываются первые два, вбирая то по 4, то по 5 слогов в группе, что добавляет черты слоговой свободы, свойственной тонике. Есть и ещё один признак силлабо-тоники – родственность третьему певцу, когда стих можно представить так:

«Как на góру-шке кали́нуш-ка стойт (-)» – - / -, – - / -, – - / (-)

Ударение стабильно попадает на третий из четырёх слог, а в последней «стопе» заключительный удар является «музыкальным» (реально звучащего слога для него нет) и прослушивается в паузе между стихами. Так и традиционные и пореформенные черты стиха подтверждают его смешанную природу.

В сборнике Балакирева присутствует подобный образец шуточной плясовой песни:

«Зáигráй, мой волы́нка, 8 (3+5)

«Зáвалáй, мой дубýнка! 8 (3+5)

Лю́бо, лю́бо, мóи дóчки! 8 (4+4)

Заваляй, моя дубинка! 8 (3+5)

Свёкор со печи свалился 8 (2+6)

Говядиной подавился...» 8 (4+4) [3, с. 48]

Хореическая двухдольность, свойственная плясовым, явно преобладает. Но, как и в предыдущем примере, заметно, что стих делится на группы-полустихи с варьированным составом слогов в каждой – от 2-х до 6 слогов и мигрирующей цезурой. Таким образом, силлабо-тонические черты проступают двояко.

В сборнике Римского-Корсакова под №35 [17, с. 70] приведена песня шуточного содержания, плясовая по жанровому определению составителя собрания, но с чертами скоморошин и шутовых старин по стихосложению. В её стихе присутствуют черты тоники и силлабики – свобода слогоисчисления и цезуры в некоторых стихах. В первом стихе – обращение к героине, испугавшей и «иссушившей» парня:

«Aх_ты, Христъка, Христъка чёрненькая, 10 (4 + 6)

Да не тý ли, чернобровенькая, -

Да не ты ль из лесу выскочила, 10 (3 + 7)

Пустыла печаль по плечам, 8

Пустила сухоту по животу? 9

- Ах ты, ма́ти моя, матушка..., 9 (6 +3)

Ты зачем мénя такую родила, 11

Счастливую, таланливую, 9 (4+5)

Чернобровую, догадливую?» 10 (5+5)

Видно, что некоторые стихи совсем не делятся, произносясь на одном дыхании. Но большинство разделяется благодаря обращениям, перечислениям и сбивке ритма в анакрозе: акценты появляются стихийно, то на 3-й, то на 2-й слоги. К тому же, в повторных по слогоисчислению целого стихах (с 1-го по 3-й, в 6-м и 8-м) внутри, благодаря мигрирующим цезурам, складываются свободные полустиховые параметры. *Свобода стиха, нестрогий подход к формированию изложения сюжета, смешение принципов цезурованного и нецезурованного стихосложения – черты, характерные для смеховой народной поэзии,*

основанной на контаминациях, комбинаторике и переворотах. Уход от «канона» – один из главных принципов, очень заметный именно в стихообразовании.

Примыкает к последнему и следующий пример: в нём неделимые трёхакцентные стихи сочетаются с цезурованными, постепенно разворачивающиеся события в некоторых эпизодах прерываются повторными элементами (междометиями, предлогами, словами), выделенными в стабильную полустиховую структуру, аметрическая тоника смешивается с двух- и четырёхдольностью [17, с. 80]:

«Шарлатárла из партárлы изъявлялся, 12
Хариóн из маслёны оставáлся..., 11
Про сестру-то проурлаю, «харион», 11 (8 + 3)
Как сестра-то приурлычит «харион» -
Под Питером-Питером, ну-ну-ну, 10 (7 + 3)
Дорог-дорог перевоз, ну-ну-ну» 10 (7 + 3)

Сам автор сборника приметил сочетание двух разных песен в одну (контаминация), что и повлекло за собой разнообразие стиховых форм. Следует заметить, что хореическая двухдольность или четырёхдольность пеонов показывают влияние городской пореформенной поэзии:

«Про се-стру-то про-у-рла-ю, «ха-ри-он»,
Как се-стра-то при-у-рлы-чит «ха-ри-он»
/ – / – / – / – /(-) или – - / -, – - / -, – - / (-) – хорей или пеон третий.

Представленные примеры показывают различные формы народной силлабо-тоники, в которой преобладают комбинаторные принципы, благодаря чему в общее стиховое полотно вбираются черты дореформенных основных типов с послереформенным (метрическим стихом), создаются равнослоговые стихи с мигрирующими цезурами и неодинаковыми параметрами внутри стиха. Всё это показывает постепенное освоение поэтических возможностей, творческий взаимообмен городской и деревенской среды.

Можно вспомнить, что А.С. Пушкин неоднократно прибегал к стилизации народных форм стиха – в «Сказке о рыбаке и рыбке» тонического, в «Сказке о

попе и работнике его Балде» – виршевого или раёшного, А. В. Кольцов в ряде стихотворений на сельскую тематику – «Песня пахаря», «Раздумье селянина», «Грусть девушки» прибегал к силлабическому пятисложнику, М.Ю. Лермонтов в поэме «Песня про купца Калашникова» – к тоническому типу стиха. В 1926 году русский советский поэт К. И. Чуковский создал поэтическую сказку «Федорино горе», в которой представил стилизацию народного комбинаторного стиха с сочетаниями силлабики (5 + 5 слогов), эпической тоники (9 – 12 слогов), хорея и 3-го пеона и трехдольных стоп.

И это происходило с первой половины XIX века, когда силлабо-тоника была вполне освоена всеми названными поэтами и претворялась в самой совершенной форме в жанрах от миниатюр до поэм и романа. Уход от классического совершенства и прикосновение к традиционным типам стихосложения в этот период оказался оригинальным способом индивидуализации творческого почерка. А с другой стороны он позволял влиться в забытую традицию. И оказывается, что сказка о рыбаке близка к эпосу сказочно-новеллистического типа или духовной притче, как и песня о купце – к исторической или былинной песне, сатира антиклерикального типа могла излагаться лучше всего виршевым стихом, которым духовное сословие владело весьма свободно (хороший пример – «Рифмованная псалтырь» Симеона Полоцкого), а лирика о девушке – обрядовым, связанным с девичьими и женскими обрядами пятисложником (вспомним «Кумушку»). Фантасмагория о посуде близка к потешкам и небылицам с контаминированными сюжетами и пёстрым комбинированным стихом.

С другой стороны процесса – народные сочинители, наблюдавшие за творчеством городских поэтов разного уровня, постепенно вплетавшие новинки в свои тексты и, наконец, усвоившие способы создания более или менее стройных образцов. Наилучшим образом новые стихи прижились в новомодных песнях – романских и шуточных плясовых, в которых и новые музыкальные тенденции требовали иного текстового воплощения сюжетов. Нередко усвоенные формы вплетались в привычные старые типы, снабжаясь традиционными признаками. В протяжных и лирических песнях типичные для городского стиха

рифмованные строфы разрушаются плачевыми словообразами и вставными междометьями, значительно видоизменяя городскую силлабо-тоническую основу, делая её ритмику нерегулярной. В песне-романсе на известный сюжет «В последний час разлуки» («Серёжа-пастушок») [22, с. 247] часто встречающееся в некоторых вариантах метрическое четверостишие с силлабо-тоническим стихом приобретает видоизменения за счёт перечисленных дополнений в традиционном песенном духе:

«Гуляла я в садочке, 7 «Гуляла ли во садочке, 8
Гуляла в зеленом, 6 Гуляла я в зеленом, да 8
Искала те следочки, 7 Искала я ли да следочки, 9
Где мил гулял со мной» 6 Где милый-то гулял со мной» 8

В левой колонке представлена одна из средних строф распространённого варианта, певшегося и в семье автора. В нём ямбический метр, семи и шести слоговые стихи с постоянным чередованием женской и мужской клаузул. В правой – приведённый Фраёновой образец, сильно трансформированный в сторону протяжной песни. К примеру, оборот «в садочке» огласован – «во садочке», «мил», сокращённое стяжением, в полном звучании и с дополнительной частицей «то», добавлены частица «ли» и союз «да». Всё это расширяет стих до 8–9 слов, лишает чередование предыктов и иктов регулярности, растворяет метр. В итоге вновь происходит комбинирование дореформенной и пореформенной логики стихообразования, благодаря которому тоничность, столь свойственная русской речи, начинает преобладать, что проявляется в свободе слогоисчисления и отступлении от строгости метра.

В целом о силлабо-тонике городского типа в народных песенных текстах можно сказать, что её параметры в числовом слоговом отношении частично связаны с тоникой – 7, 8 и более слов в одном стихе, и с силлабикой – 6 слов. То есть полустих как единица сегментирования приравнивается стиху (такое же явление встречается в поэзии Кольцова) и двухстиховые строфы трансформируются в четырёхстиховые. Этот тип стиха часто связан с хореографией, как и силлабический, на котором основаны хороводные, в том числе – с при-

плясом, быстрые песни. Организованные в ритмическом, временном и структурном отношении произведения фольклора, таким образом, в большей степени востребованы там, где исполнители должны координировать несколько действий: петь – организовывать процесс певческого дыхания и звукоизвлечения, танцевать, двигаться, получая на дыхательную систему большую нагрузку, вспоминать «фигуры» или драматическую игру в хороводе, или игру на инструменте. В песнях такого рода текстовая сторона, как и музикально-выразительная по смыслу и художественным свойствам значительно уступают эпическим и медленным лирическим образцам. Решать многочисленные исполнительские задачи помогает чёткая структурная организация сюжета и стихосложения. Поэтому силлабика архаического образца и новый городской метрический стих – силлабо-тоника – встречаются в песнях с хореографией чаще, чем в других жанрах.

Огромный корпус частушек так же опирается на городской стих. Чаще всего в них обнаруживается силлабо-тоника с двухдольными стопами. Нередко в одном тексте могут сочетаться оба иктовых положения – ямбическое и хореическое, что связано с пропуском слога:

«Ой, по́лям шлá, да лéсом шлá, 8

Тропíнотшкóй катíлася, (-) 8

Всé иска́ла, где любов 7

Моя́ запрóпостýлася» 8

Но бывают и более простые варианты с привычным чередованием 7 – 8 слогов и единым иктовым положением:

«Мóй милёнак мýмо хóдит, 8

Отворáчивáт глазá, 7

Пойду в горницу, поплачу, 8

Помолюс на убраза» 7

(«Сормач», «Цыганочка», Краснобаковский р. Нижегородской обл. [2]).

Двухдольность является преобладающей в смеховых песнях. Но встречается и трёхдольный метр, особенно характерный для романсов:

«Чудный мέсяц плывёт над рекою, 10
Всё объято ночной тишиной. 9
Я сижу и любуюсь тобою, 10
Здесь тобой, дорогая моя» 9 [2].

Среди усвоенных народными поэтами городских типов силлабо-тоники особенно легко прижились показанный в примере трёхдольный анапест и четырёхдольный третий пеон с акцентом на третий слог, так как напоминают трёхакцентную тонику с относительно равномерным возобновлением удара и близки к естественному строю русской речи. И по этой причине они так легко комбинируются с традиционной тоникой в смешанных типах.

Близким к перечисленным выше типам силлабо-тоники народного типа со свободным слогоисчислением в полустихах оказываются так называемые «тактовик», «фразовик» или «верлибр». Первое определение встречается у Новиковой [15, с. 38, 39], обозначая варьирующуюся по ритмике и слоговому объёму строку при неменяющемся музыкальном такте (это напоминает упоминаемый ранее «временник»):

«Ой ты, котик-коток, 6
У колодезей потоп! 7
Его стали тащить, 6
На ём шубачка трящить: 7
«Подождитя, ни тащится, 8
Дайтя шубачку зашить!» 7

Данный текст воспринимается исключительно как строчный в связи с рифмами или сонансами клаузул. Однако можно представить его и в объединении по два полустихия в один стих (одностиховые силлабические формы встречаются в обрядовых песнях). Тогда получится дореформенная силлабо-тоника:

«Ой ты, котик-коток, у колодезей потоп! 6 + 7
Его стали тащить, на ём шубачка трящить: 6 + 7
«Подождитя, ни тащится, дайтя шубачку зашить!» 4 + 4 + 7

Особенно интересен последний стих, в котором появляется третий полустих. Важно и то, что последний полустих каждого стиха постоянен. Однако, в последнем стихе прослушивается и стопность третьего пеона:

Подождитя, ни тащитя, дайтя шуба-чку зашить

(-) - - / -; - - / -; - - / -; - - / (-)

Слогоисчислительные нормы в этом примере свойственны как силлабике, так и тонике. То есть временник и тактовик есть по сути народная силлабо-тоника.

В труде «Народное музыкальное творчество» под редакцией Пашиной указываются фразовик и верлибр (по Квятковскому), как наиболее древние доакцентные формы [12, с. 470]. Но в пример приводится текст из свадебной песни, жанра более позднего по происхождению, чем эпос, связанный с акцентным стихом:

«Ах слуга ты была мо...ох моя верная. 6+6

Ах слуга ты была моя, ах безответная. 7+6

Ах розмилая ты моя а подруженька, 8+5

Ох Полагея а Иванавна» 5+5 [12, с. 471].

В примере заметно деление на полустихи, их параметры свободны.

Рассмотрев несколько различных статей, автор обнаружила, к примеру, следующие суждения: «Первоначально Верлибром, или свободным стихом, в России назывались переведённые на русский язык французские стихи поэтов-символистов» [31]. То есть так обозначено современное явление стихосложения, к тому же не из русской поэзии. Однако, ниже говорится, что в русской практике к верлибуру относятся две категории – «метрический и дисметрический верлибр» (суждение оспаривает вышеприведённое, так как метричность подразумевает наличие регулярных акцентов). Второй обнаружен в былинах. Он делится на «интонационно-фразовой стих и ударник». Далее даётся пример типичного тонического стиха под видом «фразовика»:

«Ходит Спесь, надувáючись, 8

С боку на бок перевáливаясь... 10

А и зашёл бы Спесь к отцу, к матери, 11

Да ворота не крашены...» 8

В этом смеховом примере стилизации скоморошины А. К. Толстого малый размер двухакцентной тоники, характерный для этого жанра.

Ниже дан пример из сказки А. С. Пушкина с рабочим стихом в стиле досиллабической виршевой поэзии под определением «народного фразовика»:

«Жил-был поп, 3

Толоконный лоб. 5

Пошёл поп по базару 7

Посмотреть кой-какого товару» 10

Если сравнить оба «фразовика», станет ясно, что они разные. Слишком большой разрыв в слоговом объёме. А если сопоставить этот пример с отрывком, разбираемым Новиковой, то они оказываются схожими:

«Ой ты, котик-коток, у колодезей потоп! 6 + 7

Его стали тащить, на ём шубачка трящить: 6 + 7

«Подождитя, ни тащитя, дайтя шубачку зашить!» 4 + 4 + 7

«Жил-был поп, Толоконный лоб. 3 + 5

Пошёл поп по базару Посмотреть кой-какого товару» 7 + 10

Более короткие построения начала сменяются более протяжёнными, что показывает свободу слогоисчисления. В пушкинской стилизации короткие стихи, приближены по параметрам к силлабическим объёмам, более долгие – демонстрируют двухакцентную тонику. Если народную силлабо-тонику обозначить как верлибр, в какой-то степени это будет справедливо, ведь частичная свобода и отступление от канона исходных тоники и силлабики тому подтверждение. Но как быть с тоническим верлибром? Ведь он не опирается на столь сжатые структуры как трёх- или шестислоговые, в которых возникает лишь один удар. Далее авторами статьи приводится отрывок из рыбака и рыбки как пример на «Верлибр акцентного строя (ударник)»:

«Жил старик со своею старухой 10

У самого синего моря...» 9

Снова можно констатировать довольно широкий подход, как к явлению стиха, так и к трактовке терминов. Если относить тонику к верлибру только на основании свободы слогоисчисления, то тогда всё будет верлибром, кроме обрядовой силлабики. Слишком обобщённый подход к признакам стихосложения. Можно лишь констатировать очередную путаницу и неудачу классификации.

Фразовиком, верлибром или тактовиком, как мы видим, обозначен как раёшный стих с рифмованными клаузулами, так и акцентный стих, близкий к эпическому или скоморошьему (по типу эпического), что вовсе не одно и то же. Раёшный стих, в самом деле – досиллабический дисметрический виршевый стих в пародированном виде (так он представлен у Пушкина) [23].

В итог сказанному о силлабо-тонике можно выделить два смешанных типа стиха – дореформенный народный и послереформенный (метрический) городской. С последним проблем в восприятии и трактовке не возникает. Первый же обозначается очень по-разному в связи со множеством вариантов сочетания стиховых норм. На наш взгляд, более естественным оказывается обозначение «народная дореформенная силлабо-тоника» с выделением из неё и гибридных форм, сочетающих деревенские традиционные и городские метрические черты.

В целом можно отметить, что народное стихосложение является для русской поэзии «природным», откристаллизовавшим нормы, вошедшие как в раннюю поэзию (досиллабические и силлабические вирши), так и в позднюю (стилизации традиционного стиха в произведениях поэтов XIX – XX веков). Оно дышит и развивается, мало соотносясь с заданными нормами, уходя от них и приобретая новые черты. В нём органично уживаются древние и новые принципы стихообразования, аметричность (дисметричность) и метричность, неделимость и цезурованность.

Наиболее жёсткие нормы оказались характерными для обрядовых песен с чертами магической заклинательности. Это силлабика с делением в определённом ритме стиха на короткие слоговые группы и сохранением избранных параметров как сакральной формулы. В песнях, где важна передача сюжета и содержания, обнаружен тонический тип стиха. Его основное свойство – недели-

мость и свобода слогоисчисления. Свобода и смешение норм оказывается характерной для произведений, освободившихся от обрядового магизма и вышедших в сферу преимущественно художественного творчества (рудиментарные признаки магизма можно заметить и в нём, но они уже не имеют довлеющего влияния). Эти эксперименты соответствуют периоду лиризации эпоса и внедрению в него черт неэпических жанров, и эпизации лирики при утрате коренного корпуса эпических песен, что влияло и на стиховую основу. Эта взаимонаправленность родов поэзии объясняется и тем, что традиционные жанры постоянно обновлялись привнесениями из более новых, а новые – создавались со знакомыми чертами старых. Происходил такой обмен благодаря миграции носителей песенной традиции из города в деревню и, напротив – из деревни в город.

Всем типам стихосложения свойственны: ритмичность и акцентность, отделяющие стихотворную речь от бытовой и прозаической, сегментация на соизмеримые отрезки, ограничивающие как звучание стихов, так и их написание при фиксации фольклорных образцов.

Проблемы народно-песенного стихосложения являются крайне интересными и ещё ждут надлежащего отношения к себе как стиховедов, так и фольклористов филологов и музыкантов. Автор надеется, что данное исследование станет одной из ступеней к более полному и глубокому познанию народного стиха.

Список литературы

1. Азбелев С.Н. Историзм былин и специфика фольклора / С.Н. Азбелев. – М.: Современник, 1991. – 765 с.
2. Архив полевых записей Т.Л. Татариновой (рукописи нотаций).
3. Балакирев М. Сборник русских народных песен / М.А. Балакирев. – М.: Музыка, 1936. – 80 с.
4. Бойков В.Н. Контекстно-свободная грамматика одной ритмической модели русского стиха // Моделирование и анализ информационных систем. – 2012. Т. 19, №4. – М.: Институт косм. исслед. РАН. – С. 154–167.

5. Бордюг Н.Д. О структуре в русских народных песнях: рукопись: б-ка ННГК им. М. И. Глинки. – Горький, 1988.
6. Иванюк Б.П. Поэтическая речь: словарь терминов. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 312 с.
7. Илюшин А.А. Русское стихосложение. – М.: Высшая школа, 2004. – 239 с.
8. Камаев А.Ф. Народное музыкальное творчество / А.Ф. Камаев, Т.Ю. Камаева. – 2-е изд., испр. – М.: Академия, 2008. – 300с.
9. Квятковский А. Поэтический словарь / А. Квятковский. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
10. Кольцов А.В. Стихотворения. – Воронеж: Центрально-Чернозёмное книжное издательство, 1968. – 351 с.
11. Москвин В.П. Теоретические основы стиховедения. – М.: Либроком, 2009. – 320 с.
12. Народное музыкальное творчество: Academia XXI / ред. О.А. Пашина. – СПб.: Композитор, 2005. – 568 с.
13. Народное музыкальное творчество. Хрестоматия: Academia XXI / ред. О.А. Пашина. – СПб.: Композитор, 2007. – 335 с.
14. Нестеров А.А. Народные песни Горьковской области / А.А. Нестеров. – М.: Сов. Композитор, 1972. – 86 с.
15. Новикова Т. Основные правила записи, оформления и подготовки к публикации сборника русских народных песен: методические рекомендации / ред. П.А. Сорокин. – М.: Государственный Российский Дом народного творчества, 2011. – 90 с.
16. Обрядовая поэзия: сост. В.И. Жикулиной, А.В. Розова. – М.: Современник, 1989. – 735 с.
17. Римский-Корсаков Н.А. Сто русских народных песен. – М.: Музыка, 1985, 181 с.
18. Рубцов Ф.А. Основы ладового строения русской народной песни / Ф.А. Рубцов. – Л.: Советский композитор, 1964. – 73 с.

19. Русская мысль о музыкальном фольклоре / сост. П.А. Вульфиус, ред. О.И. Соколова. – М.: Музыка, 1979. – 367 с.
20. Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия / сост. Н. Бачинская, Т. Попова. – М.: Музыка, 1973. – 302 с.
21. Федотов О.И. Теория и история русского стиха в двух томах. Т. 1. Метрика и ритмика. – М.: Флинта, 2001. – 360 с.
22. Фраёнова Е.М. Русское народное музыкальное творчество: хрестоматия / Е.М. Фраёнова; Акад. Муз. Колледж при Моск. гос. Консерватории им. П.И. Чайковского. – М.: Композитор, 2010. – 250 с.
23. Мастерская современной поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: litmaster.net/index.php
24. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.konspektov.net
25. Востоков, А. Х. Опыт о русском стихосложении [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://avidreaders.ru/book/opyt-o-russkom-stihoslozhenii.html>.
26. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studme.org/216126/literatura/aleksandr_hristoforovich_vostokov
27. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litena.ru/literaturovedenie/item/f00/s00/e0000495/index.shtml>
28. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://journals.openedition.org/res/956>
29. Маточкин А. Индивидуальные особенности квантитативности песенно-го стиха печорских сказителей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/016online/matochkin.pdf>
30. Мартемьянов Т. А. Правда о «Комарицкой» и «Барыне» // Исторический вестник. – Октябрь 1900 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: diderix.petergen.com/cub-song.htm
31. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litclub.3bb.ru/viewtopic.php?id=124> с. 1. Свободные стихи (Белые, Вольные, Деструктивные, Верлибр) (дата обращения: 20.06.2018).

32. Щипков Ю. Верлибр [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<https://poetov.net/encyclopedia/50-verlibr.html>