

НАПЕВЫ РУССКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ ПРИОНЕЖЬЯ



Эпическая традиция Прионежья занимает особое место в сокровищнице севернорусского эпоса, так же как в истории его изучения. Она была открыта и зафиксирована прежде всех других, и по мере накопления материала все больше обнаруживалось ее своеобразие. А. М. Астахова, описавшая севернорусскую эпическую традицию в целом, указывает целый ряд присущих ей признаков (репертуарные отличия, характеры сюжетных обработок, выбор художественных средств, манера исполнения, в том числе культивирование определенных напевов и т. п.) и последовательно сравнивает локальные варианты между собой. Различие между напевами, характерными для местных эпических традиций, также не могло остаться незамеченным. Констатация этого факта неоднократно встречается в литературе, однако само различие еще специально не исследовалось. Между тем именно напевы наиболее явственно демонстрируют своеобразие любой традиции, в том числе и традиции Прионежья: по напевам она не только отличается от мезенской, печорской, беломорской, но и не входит в систему, которую эти традиции образуют. В то же время в стиховедческих работах и исследованиях, посвященных истории сюжетов былин, существование местных традиций выводится за скобки, и в частности в исследованиях тексты прионежских сказителей нередко как бы представляют весь севернорусский эпос (в то время как они только наиболее полно и тщательно зафиксированы).

Напевы могут существенно уточнить представление об эпической традиции Прионежья и об изучаемом регионе в целом. Органичность этой территории подтверждают данные лингвистики, антропологии, этнографии.

Г. Нефедов в двух своих статьях обосновывал своеобразие говоров Заонежья с прилегающей к нему частью Пудожского района и независимость их от новгородских говоров.¹ Антропо-

¹ Нефедов Г. О языке былин. — В кн.: Былины Пудожского края. Петрозаводск, 1941; Севернорусские говоры как материал для истории. — Учен. зап. ЛГУ, 1939, № 33. К сожалению, эта работа не имела продолжения. Причину своеобразия заонежских говоров автор усматривает в замкнутом автохтонном существовании на этой территории

логические исследования М. В. Витова выделяют Заонежье как самостоятельный ареал, остров «онежского» типа на территории распространения ильменско-беломорского антропологического типа.² Хотя специального этнографического исследования по Прионежью не существует, отдельные высказывания и наблюдения многочисленны и единодушны: издавна установившаяся экономическая общность, сходные этнокультурные условия, постоянное общение жителей края обеспечивает его единство. «Летом от Заонежья до Пудожского берега Онеги день езды в лодке, зимою несколько часов санной езды: оттого Пудожгорский погост Повенецкого уезда можно считать естественным продолжением Заонежья: тот же характер почвы, тот же язык, те же обычаи; жители обеих местностей состоят в свойстве или родстве».³ В таких условиях, естественно, был возможен и постоянно происходил обмен вариантами песен, старин, и с точки зрения устной традиции данную территорию можно рассматривать как единую.

Эпическая традиция во времена первых собирателей была здесь чрезвычайно интенсивной. «В Заонежье каждый почти крестьянин, даже женщины и дети знают что-нибудь из былевой поэзии», хотя «в старые времена знатоков былин было гораздо больше, и сами крестьяне больше интересовались ими».⁴ Однако и при таком характере эпической традиции общеизвестны были настоящие знатоки, сказители, пользовавшиеся признанием и почетом среди окрестных жителей.

Одним из самых ярких отличительных признаков прионежской эпической традиции является своеобразный способ исполнения былин, запечатленный напевами: стих соответствует не всему напеву, а какой-либо его части; при этом одна из частей напева может повторяться с несколькими стихами. Таким образом, протяженность напева в несколько раз превышает протяженность стиха, благодаря чему текст членится на более крупные единицы, строфы. Такие напевы принято называть многострочными в отличие от однострочных, которые соответствуют одному стиху. Однострочные напевы разнообразны, в каждой местной традиции имеют свои особенности. Наиболее существенные их свойства: пластичность слогоритмической модели строки, неизменная протяженность напева при возможном изменении числа слогов в стихе. Напев со стихом в этом случае воспринимается самими сказителями как неделимое единство; мезенские

некоторого славянского населения, причем нижнюю границу его обитания здесь он готов поместить как угодно далеко.

² Витов М. В. Антропологические данные как источник по истории колонизации Русского Севера. — История СССР, 1964, № 6.

³ Колесницкая И. М. Письма П. Н. Рыбникова И. И. Срезневскому. РФ, М.—Л., 1959, т. IV, с. 296 (далее: Письма); см. об этом статью А. М. Линевского в кн.: Сказитель Ф. А. Копашков. Петрозаводск, 1948.

⁴ Письма, с. 292.

сказители, например, имели для него специальный термин — «слово», и А. Д. Григорьеву для записи они пели «пословечно». Выработка определенных разделов внутри строки, выделение каданса (сменой основного ритмического принципа, квантитативного на пеквантитативный или наоборот) составляет самую энергичную черту композиции этих напевов. Часть многострочных напевов, соответствующая стиху, не обладает этими свойствами: она недостаточно организована, подчас аморфна, зато в объединении и чередовании частей возникает новое качество завершенности.

Если однострочные напевы того или иного типа зафиксированы на Русском Севере повсеместно, включая и Прионежье, то описанные выше многострочные напевы, кроме указанной территории, не встречаются нигде. Они характеризуют только данную традицию, и потому эту особую форму можно назвать «прионежской мелострофой» — тирадой. Принципиальная возможность изучать стихотворный текст вне напевов давно обоснована, предложенное же название подчеркивает определенную независимость напевов, которые не только могут быть различны у разных сказителей и не связаны с определенным сюжетом, но и могут иметь свою историю развития, свои трансформации, собственную географию. Можно сказать, что словесные тексты былин и их ритмическое построение (число слогов, распределение ударений, клаузула) представляют собой постоянную величину, а способ исполнения (единственно реальная форма существования) — переменную. Разумеется, эта переменная величина не вообще и не сплошь подвижна. Напевы образуют определенные стилистические единства, сосредоточенные в некоторых ареалах, иногда постепенно рассеивающиеся по краям этих ареалов, порой составляющие сложные системы. Одним из таких феноменов и является прионежская мелострофа.

К сожалению, число опубликованных напевов этого типа очень невелико, что может показаться невероятным при столь солидной истории изучения этой традиции. Однако это вполне объяснимо: первые собиратели не могли записывать напевы былин. Слуховая запись доступна только незаурядным музыкантам, и во всяком случае она требует специальной подготовки. Единичные примеры во время гастролей или в экспедициях записывались, естественно, от лучших, известнейших сказителей. Поэтому в общем небольшом числе публикаций есть много повторных (особенно везло в этом смысле Рябинным). Впоследствии же, когда в Прионежье мог быть применен опыт, накопленный при изучении других традиций, когда эта территория тщательно исследовалась экспедициями ГИИИ и АН СССР, от некогда цветущей традиции остались лишь отдельные оазисы, и собирателям приходилось ориентироваться на тех же сказителей и разыскивать их учеников. Поэтому, располагая столь ограниченным материалом, поневоле приходится опираться на

целый «куст» напевов, позволяющий проследить связи и отношения разного порядка, — на напевы Рябининых, хотя предпочтение, оказываемое этому роду, вероятно, лишило фольклористику многих интересных материалов, а иногда и влияло на представление о севернорусской былине в целом.

Два былинных напева (записанных от семьи Рябининых) Трофим Григорьевич и его потомки использовали неравномерно: на один сказывалась старина о «Вольге и Микуле», на другой — целая группа текстов. В дальнейшем изложении первый напев будет именоваться нами по названию старины — «Вольга», второй — нормативным. Композиция напевов в принципе одинакова, но материал различен. Четырехчленный напев «Вольги и Микулы» имеет специальные начальную и финальную строки с характерным отсутствием анакрузы. Внутренняя пара соответствует двум частям нормативного напева, это необходимый минимум: начальная строка, открывающая напев, и повторяемая, за счет которой он может приобрести необходимую протяженность (примеры 1, 2).

При почти полном сходстве соответствующих частей напевов (2-я и 3-я части «Вольги» и 1-я и 2-я нормативного отличаются только соотношением конечных тонов), ладовое устройство их значительно разнится. Особенность «Вольги» заключается не столько в ладовой организации, сколько в необычном соединении ее с композицией напева.⁵ Каждая часть напева обособлена в своей ладовой ячейке: мерный ритм и регулярное членение (включая подобные по мелодическому контуру, но на разной высоте кадансы) скорее разъединяет, чем соединяет их. Можно выделить ритмические особенности напева, которые обуславливают его своеобразие.

Во-первых, отсутствие анакрузы (затакта) в начальной и финальной частях, в связи с чем как будто ожидается правильное чередование разных по количеству слогов строк, что русскому эпосу не свойственно. Во-вторых, различное число слогов в клаузуле (последний такт), отсутствие слогоритмической формулы окончания строки, тогда как обычно дактилическая клаузула вырабатывает в напевах более или менее развитую форму завершения. Этот раздел, как правило, наиболее устойчив, а порой оказывается и единственным постоянным моментом в организа-

⁵ Звукоряд дорийской сексты, организованный таким образом, что в качестве самостоятельного ладового образования в начале мелодии воспринимается фригийская квинта, а затем следует смещение нижнего устоя на тон ниже, — не исключительная принадлежность этого напева. Известны лирические протяжные песни, основанные на такой же ладовой схеме. Но если в протяжной песне постепенное расширение диапазона, обнаруживание новых устоев происходит плавно, гибко, начальная тезис прорастает новыми возможностями продления, то в напеве «Вольги» соединение сложной ладовой организации с предельно простой, членящейся на равные порции композицией напева, далеко не так органично.

ции ритма эпического повествования. В-третьих, мерное, регулярное, вне зависимости от протяженности строки появление ударных долей, выделенных всегда возможно большей длитель-

Вольга и Микула

Т. Г. Рабинин



2

Про Добрыню и Василия Казимировича



ностью, что, однако, не создает квантитативного ритма, который предполагает исходным условием единую, явственно воспринимаемую слухом долготу краткого безударного слога и неизменное отношение ее к долгому, ударному (2:1). Особенно ярок пунктирный ритм в начале строк и в кадансах. Эти признаки обнаруживают, что ритм «Вольги» подчинен метрической сетке.

Ритмическое своеобразие «Вольги» заметил еще А. Ф. Гильфердинг, но в соответствии с принятым им исключительно филологическим ракурсом рассмотрения текста он характеризовал эту былинку (рябининский вариант, также несколько других вариантов и фрагмент текста о Кольване-богатыре) как образец особого, редко встречающегося анапестического размера былинного стиха.⁶ Собиратель не задавался вопросом возникновения такого исключительного размера и лишь объяснял его плохую сохранность тем, что былина о Вольге и Микуле мало интересует народ.

В рассуждении Гильфердинга возникает опрокинутая причинно-следственная связь: размер, представляющий высокую степень обобщения уже на уровне аналитическом, осознанный исследователем, а не исполнителями, включается в исполнение как фактор, формирующий текст.

Но можно предположить, что решающее воздействие на текст оказало не что иное, как напев. Влияние напева на текст может быть очень велико, что вполне соответствует природе эпоса («Напев формирует стихотворный ритм былинны»⁷). Это может в равной мере относиться и к процессу становления стиха в незапамятном прошлом, и к процессу исполнения-воссоздания, зафиксированному собирателями. Особенный напев мог возникнуть в силу каких-то неподдающихся учету обстоятельств. Если бы напев «Вольги» был записан и от других сказителей, с напевом, возможно, многое бы прояснилось. Но и текстовые записи Гильфердинга позволяют предположить, что это были близкие варианты, но крайней мере ритмическая организация напевов была, по-видимому, одинакова. Последнее вытекает из определения собирателем анапестического размера: в качестве важнейших признаков им названа интонация (когда вся тяжесть стиха падает на последнюю стопу), и ударения, ее определяющие (смещения против ударений, свойственных речи, тщательно отмечены). И то, и другое может быть только услышано, почерпнуто из музыкального исполнения, из напева.

Вышеизложенное не противоречит положению о большой свободе и подвижности союза «текст—напев». Руководствуясь свидетельствами собирателей, можно утверждать, что закрепление текста за напевом — или наоборот — изредка имело место. Как правило, это связало с какими-либо необычными обстоятельствами: старина перенята в исключительных условиях, от редкого захожего человека, слышана где-то в далеких местах и т. п. Внутри одной традиции, на небольшой территории и при постоянных контактах сказителей такое единство могло просуществовать достаточно долго, чтобы стихотворный текст начал

⁶ Онежские былинны, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г., т. 1. М.—Л., 1949, с. 74—75.

⁷ Астахова А. М. Русские былинны. — В сб.: Эпическая поэзия. Л., БП, 1935, с. 43.

приспособливаться к напеву. Что это были за особенные обстоятельства и какая случайность вторглась в бытование онежских былин — угадать невозможно. Можно лишь предположить, что самодовлеющее значение регулярного метра естественно для песен, связанных с движением, причем не обязательно у русских, а, вполне возможно, у карел или других финно-угорских соседей русских в Прионежье.

Напев рябининского «Вольги» одинок, он не имеет вариантов среди опубликованных записей. Если можно отыскать аналогии отдельным его характеристикам, то сложная тяжеловесная композиция его никем не повторена; даже сын Трофима Иван упрощает ее. Единственный напев, который можно соотнести с «Вольгой» Трофима Рябинина, записан от И. Касьянова (пример 3).

Кострюк

3

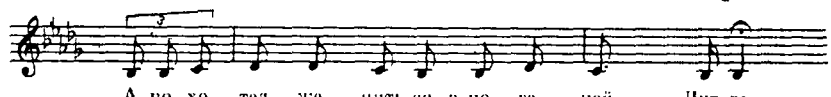
И. А. Касьянов



Го - су - дарь Грозной царь Иван Ва - си - лье - вич



Не по - хо - тел же - ниться в ка - мен - ной Моск - ве,



А по - хо - тел же - ниться в по - га - ной Лит - ве,



У то - го Кост - рю - ка да у Чер - рю - ко - ви - ча,
У то - го Кост - рю - ка да у Чер - ка - со - ви - на

Сходна ритмическая организация, явно ощутима метрическая сетка, кадансы подобны кадансам нормативного напева. Но лад иной: две тождественные волны покрывают больший звукоряд, замыкает напев повторяемая строка, основанная на терцовой ячейке, которая устанавливает «финалис» — нижний опорный тон — и снимает таким образом противопоставление кадансов первых двух строк.

Для всех остальных напевов данного типа метрическое постоянство не характерно. Ритмическое обобщение в них достигает той степени, на которой возникают отдельные устойчивые участки, но они еще не составляют целого организма. Тем более нет установленного метра, на основе которого внутри напева вырастают ритмические варианты.

Сравним для начала запись нормативного напева, сделанную от И. Т. Рябинина в одну из его гастрольных поездок в Петер-

бург, с зафиксированным исполнением его отца. Жесткий четырехдольный ритм, бывший у Трофима общим для обоих напевов, исчез и сменился более гибким и сложным рисунком,⁸ при этом лад, мелодический контур и соотношение частей мелодистрофы сохраняются (прим. 4).

Илья Муромец

И. Т. Рябинин

Из то - го ли го - ро - да из Му - ром.ля.

Из то - го ль се - ла даи Ко - ро - ча - ро - ва

Е - ще ста - ры - е ко - зак да И - лья Му - ром.ец

И - лья Му - ром.ец да сын И - ва - по - лич

Различны начальная и повторяемая строки: двусложная анакруза в первом случае имеет ритм ♪ ♪ , во втором ♪ ♪ , а следующий такт после затакта всякий раз начинается противоположной ритмической фигурой. Вследствие этого шестисложная основная часть строки (чаще встречается именно такой вариант) занимает в начальной строке три четверти, в повторяемой — семь восьмых.

Кроме того, в определенных участках становится как бы закономерным проявление квантитативного ритма. Кроме обращенных ритмических рисунков начала строки, таков еще каданс, всегда имеющий ритм ♪ ♪ ♪ . Правда, там, где основная часть строки состоит из восьми слогов, такт вырастает до четырехдольного, и в таких случаях появляется, как у Трофима, произвольная разбивка доли на соответствующие слогам длительности. Часть мелодистрофы не располагает достаточно эластичной и устойчивой ритмической моделью, которая дала бы возможность вынести без существенных изменений разные варианты протяженности стиха.

Последнее в равной мере характерно для рассматриваемых ниже напевов, в которых длина мелодической строки варьируется

⁸ Это отличие можно объяснить тем, что в сознании Трофима, вероятно, очень ярко запечатлелся напев «Вольги», и какое-то время ритм его, как и лад, воздействовал на нормативный напев. Влияние лада одного напева на другой оказалось запечатлешным в нотации М. П. Мусоргского (сдвиг в третьей строфе).

А — ще жил Бу — слав да де — вя — но — ста лет,
 Хоть бы жил Бу — слав да це — лу ты — ся — чу,
 Жи — ву — чи Бу — слав он не ста — рил — ся.


весьма свободно. Таков, например, один из напевов Е. Сурикова (пример 5). Слогоритмическая схема его такова:



Так же, как в напеве И. Т. Рябинина, ритмически различаются анакрузы начальной и повторяемой строки. В основной части строки нет последовательного чередования ритмических фигур, в целом преобладает квантитативный ритм, но можно сказать, что для повторяемой строки тенденция квантитативного ритма менее характерна, чем для начальной, а кадансу всегда предшествует неквантитативный рисунок.⁹

Подобный, но более устойчивый ритмический рисунок, почти исключительно основанный на квантитативном ритме, определяет один из напевов Конашкова (пример 6).

Как од — на — то бы — ла дочь да о — ди — на — ву — шка,
 А за — муж вы — да — ли да за си — нё мо — рё.

Слогоритмическая схема его: 

Строки начальная и повторяемая ритмически не противопоставляются, каданс, бесконечно варьируемый по мелодическому контуру и даже по положению конечного тона, сохраняет неизменный ритм.

⁹ В одном из двух напевов Конашкова каждая часть мелострофы завершается кадансом с переменной моры.

От однодеревенца Сурикова А. Д. Андрианова записан напев с наиболее устойчивой слогоритмической схемой:

и метрическим сдвигом в кадансе, который, если положиться на точность нотировки, приближается к кадансам с переменной моры, характерным для одного из типов однострочных напевов (укрупняется вдвое основная метрическая единица напева, каковой является длина безударного слога, т. е. наименьшая из повторяемых единиц; пример 7).

7 ♩ = 168

К. Д. Андрианов



Что не бе - ла - и бе - ре - за к зе - мяе кло - ни - тся,



По - кло - ни - ет - ся До - бры - ню - шка Ми - ки - тин сын

Ко сво - ем ли - ко ро - ди - те - ли - ко ма - тушки,

Ко чес - кой вдо - вы А - фи - мы А - ле - ксан - дре - вны.

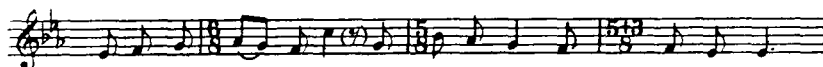
Особую небольшую группу составляют напевы Н. Богдановой и А. Корешковой (примеры 8, 9), кадансы которых протягивают

8 ♩ = 160

Н. С. Богданов



Как во - сто - лем бы - ло го - ро - де во Ки - е - ве,



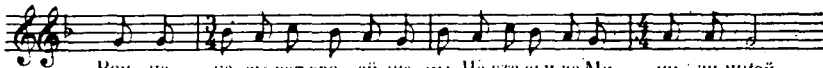
Да и у ла - ско - ва да кня - зя у Вла - ди - ми - ра.

9

А. Н. Корешкова



От - прав - ля - ет - ся До - брынюшка до во чи - сто - но - лё,



Вон на - ка - зы - ват сво - ей же - ны Настасья да Ми - ку - динтой.



- Ты же - на мо - я Настасья да Ми - ку - динта.

только последний слог. Такое оформление конца части мелодической строфы самым протяженным звуком напоминает ритмическую формулу окончания напева карельских рунов, с тем отличием, что в карельском эпическом стихе (четырёхстопный хорей, ударение

константно) ударение не может падать на последний слог, и протягиваются оба слога последней стопы.

Приведенные напевы составляют значительную часть собранных более чем за сто лет и опубликованных материалов по Прионежью и большинство опубликованных мелостроф-тирад. Они выстроились в хронологической последовательности. По мере удаления от напевов Трофима Рябинина проявляются другие признаки ритмической организации мелострофы. Последнее связано с появлением более или менее устойчивой ритмической модели, базирующейся на основных отношениях, общих ритмике музыкальной и стихотворной, т. е. на силлабическом произнесении с более или менее выраженным количественным отношением ударных и безударных слогов. Таким образом, более явственно выступают песенно-повествовательные свойства ритмической организации. Можно заметить две тенденции: выработка мелострофы в целом (соотношение частей) и какой-либо ее части (устойчивая модель, приближающаяся к однострочным).

Особую группу составляют напевы с ритмическим рисунком, имеющим аналогию в напевах карельских рун. Среди опубликованных только один напев может быть причислен к упомянутым выше: «Как во городе стольнокиевском» (пример 10).¹⁰

10

Поляков (?)

Как во го-ро-де столь-но ки-ев-ском.

у Вла-ди-ми-ра Кра-сна сол-ны-шка.

В комментариях к полному собранию сочинений этот напев, сообщенный Мусоргским, предположительно приписан Т. Г. Рябинину. Однако как раз ко времени начала работы Римского-Корсакова над сборником Мусоргский записал напев какой-то заонежской былины от некоего Полякова,¹¹ и так как ни от одного из Рябининых ничего похожего зафиксировано не было, то более разумно предположить, что сборник открывает былина этого неизвестного информатора.

Эта маленькая деталь может служить любопытной иллюстрацией к созданию «рябининской легенды». Римский-Корсаков знал о сказителе Рябинине, знал о том, что Мусоргский его записывал. Он не считал необходимым проверить или указать более точно, откуда происходит обработанный им напев. В своих былинных

¹⁰ Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. СПб., 1877, № 1. Сюжет былины неизвестен, записан только начальный фрагмент текста.

¹¹ Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963, с. 423.

речитативах он опирается в большей степени на этот не идентифицированный напев, чем на другие, достоверно рябининские, однако в «Летописи» объявляет последние образцом, с которым должно сравнивать речитативы «Садко». Отсюда — хрестоматийная истина: Римский-Корсаков использовал рябининские, традиционно русские эпические напевы, хотя то, на что он в самом деле ориентировался, еще в меньшей степени характеризует русскую эпическую традицию, чем напевы Трофима Рябинина, повторенные хотя бы его потомками.

Анализ, сравнение и распределение напевов по группам (при столь ограниченном их числе эту операцию не назовешь классификацией) с точки зрения ритмической организации описаны более подробно потому, что наряду с композицией это — наиболее характерный признак эпических напевов, позволяющий систематизировать их. Кроме того, именно в этом плане становится ясна исключительность рябининского «Вольги» и некоторое несоответствие истине в неписаной культурной традиции, считающей этот напев олицетворением русской былины.

Интонационно-ладовый анализ представил бы весьма разнообразную картину. Нужно выделить напевы с преимущественно секундовым движением, нисходящим в начальной строке, и полным интонационным циклом в повторяемой (примеры 2, 3, 4); напевы, располагающие выработанными попевами (примеры 6, 7, 8); напевы с разновысотными «финалисами» частей мелострофы (1, 3, 6, 7), различные по интервалам, образующимся между ними; напевы с одновысотными «финалисами» частей (примеры 2, 4, 5, 7, 8, 9), кадансы которых отличаются (примеры 2, 4, 8) или не отличаются (5, 7, 9) предшествующими «финалисами» интервалами; напевы, в которых есть другие опорные тоны, кроме конечных, их отношение, различие инициальных оборотов и т. д.

Общим для всех напевов является композиция мелострофы. Можно еще раз определить ее: стих у прионежских сказителей поется на одну из частей мелострофы, целый же напев охватывает до известной степени заверченный и внутренне организованный отрезок текста. В таком определении мы останавливаем внимание на взаимоотношениях напева с текстом на уровне более крупных единиц, нежели строка. Принятое в поэтике название такой более крупной единицы — строфа. Из определения строфы можно выделить не формальные ее признаки (определенная система рифмовки, упорядоченное чередование клаузул, неравных по длине строк и т. д.), чуждые былинному стиху, а две основные тенденции — интонационное единство и грамматическая завершенность. Грамматическая завершенность, смысловое единство выражается синтаксическим членением, и на первый взгляд кажется, что только оно и регулирует ритмическую динамику былины. Не совсем ясно, правда, вносит ли этот фактор что-либо существенное в поэтику былин.

Привычное несовершенство записей повинно в том, что наряду с указанной системой членения не сразу осознается другая, менее заметная для исследователя, привыкшего иметь дело с письменными текстами, но несравненно более существенная для исполнителей. Это интонационное членение. Воплощением его в письменной поэзии как раз и являются все формальные признаки строфы. В устной поэзии реально прежде всего интонирование, и именно интонационное единство вырабатывает устойчивые звуковысотные и ритмические отношения, становится формулой, материализуется в напеве. Интонационная завершенность является признаком не одного стиха, как в большинстве севернорусских эпических традиций, а группы строк, представляющих собой некоторое смысловое единство. Это создает строфу, лишенную рифмовки и правильных ритмических чередований стихов, не отвечающую двум более общим требованиям.

Вряд ли уместно говорить о строфовом строе былинного стиха вне исполнения (поскольку текст без напева не имеет достаточных признаков для расчленения на строфы), а также сравнивать и противопоставлять членение чисто музыкальное и чисто стиховое.¹² Вопрос должен быть поставлен иначе: как соотносятся две системы членения — интонационного и синтаксического — в исполнении? Можно утверждать, что они осознаются сказителями по-разному, и одна не обуславливает другую. Смысловое единство может быть своеобразно определено сказителем, и, кроме того, на исполнении могут отразиться какие-то иные, привходящие моменты. Так, например, И. Т. Рябинин одну из своих старин, судя по расшифровке Н. Янчука,¹³ сказывал, равномерно чередуя две части напева вне зависимости от синтаксиса. В исполнении следующего сказителя из рода Рябининых, Ивана Герасимовича, Всеволодский-Гернгросс отметил некоторую механичность: «Любой из своих стихов Рябинин мог уложить в любую полустрофу, варьируя расстановку вставных ритмических словечек... Если исполнителя не прерывали, то он связывал стихи и музыкальные строфы, по моему впечатлению, самопроизвольно, причем вслед за первой вторая повторялась несколько раз, в целом формируя подобие строф. Но стоило задать ему во время исполнения какой-нибудь вопрос или чем-нибудь

¹² «Строфовые границы в стихе и напеве русских былин Заонежья и Поморья всегда строго совпадают, и поэтому строфовой строй стиха этих последних еще более очевиден, чем строфовой строй карельских рун» (Гиппиус Е. В. и Евсеев В. Я. Предисловие к кн.: Кершнер Л. М. Карельские народные песни. М., 1962, с. 5).

¹³ Ляцкий Е. Сказитель И. Т. Рябинин и его былины. — ЭО, 1895, XXIII, кн. 4, № 3 (см. выше, пример 4). Так же сказывает Богданова приведенную в качестве примера старину, см. в кн.: Былины Севера, т. II. М.—Л., 1951, № 5); см. выше, № 8. Формальный признак — равномерное чередование — проявляется не в стихотворном тексте, а в напеве, приближающемся, таким образом, к куплетному.

отвлечься, как вслед за этим непременно следовала первая половина музыкальной строфы».¹⁴

Членение стихотворного текста на строфы осуществляется напевом. По одному тексту, записанному без напева, не только нельзя определить границы строф, но и нельзя угадать, с какой мелострофой он связан — тирадой типа прионежской или однострочной.¹⁵ Исходное соответствие расчлененной на смысловые группы речи своеобразно осуществляется в сознании исполнителя, и проще назвать этот факт «исполнительским членением», чем искать ему сугубо филологическое (из стихотворного текста) или сугубо музыковедческое (из музыкальной формы) толкование. То и другое было бы изрядной натяжкой. Членение обязательно, но границы его произвольны, вплоть до подвижности границ самой свободы: в напевах Конашкова, Богдановой — изменение последовательности двух строк и повтор одной из них, у Трофима Рябинина и Касьянова — то же плюс включение или пропуск строки.

Можно ли найти аналогии такому явлению? В первую очередь, конечно, приходят на память карельские руны, однако данное сравнение дает скорее негативные показатели. Если обобщенное типологическое сходство карельских эпических напевов с прионежской мелострофой безусловно, то живая реальная связь не прослеживается, родство их остается гипотетическим.¹⁶ Возможно, когда-то они и были близки, по к тому времени, когда их начали фиксировать, изрядно разошлись. Основное различие касается стихотворной строки. Так называемый «калевальский» стих выработал определенные ритмические воплощения, которые значительно отличаются от русского былинного стиха. Былинный стих в полтора раза превышает калевальский по числу слогов, различаются клаузулы (дактилическая — в русских былинах, хореическая — в рунах), наиболее нормативная часть стиха. Что же до интонационно-ладовой стороны напевов, то больше-секундовое отношение «финалисов» частей рунической мелострофы и близко как будто русской песне в целом, и песенно-повествовательному виду в частности, и в то же время не подобно, так как это отношение у русских обычно укладывается в одну структуру, обновляя и обогащая основной тон сдвигом в конце формы.

Существует еще один жанр фольклора у карел и других, близких по территории финно-угорских народностей, которому в выс-

¹⁴ Всеволодский-Герпигросс В. М. Искусство декламации. Л., 1932, с. 39.

¹⁵ Поэтому, естественно, остается в стороне круг стиховедческих проблем, связанный, например, с формульными фигурами.

¹⁶ Напомним, что аналогичным образом исполняется эпос других народов, контакты которых с Русским Севером вряд ли можно предположить (сербский, например). Может быть, это типологическое сходство поддерживается данными языка и стихосложения — константное ударение, постоянная длина стиха.

шей стешени свойственно то, что мы назвали «исполнительским членением», — это причитания. Публикации последних лет, заполняя пробел в представлениях о реальной звучащей форме причитаний, дают возможность проверить то, что раньше можно было только предполагать или угадывать.¹⁷ С точки зрения филологов, безусловны только границы наиболее крупной формы внутри причитания — аллитерационного периода (он не имеет соответствия с напевом, обычно гораздо меньшим по протяженности), меньшие же структурные единицы осознаются в интонировании, в напеве, вплоть до того, что в некоторых стилях интонационная завершенность порой нарочито противопоставляется синтаксическому членению.¹⁸ Несмотря на то что отличаются причитания разных традиций и весьма подвижна форма каждого причитания во время одного исполнения, возможно все же описать достаточно обобщенную модель, в которую вписалась бы большая часть напевов и которая в то же время выделила бы нечто существенное в них. Музыкальная строфа принципиально подвижна, изменчива и в любом из своих звеньев, и в их соотношении, и в общей протяженности. Устойчивые признаки: общий «финалис», выделенный в конце тирады многократным повтором или большей протяженностью звучания: тот же по высоте «финалис», завершающий часть тирады, отличается меньшей протяженностью (часть и целое регулируются отношениями нижних границ, противопоставление количественное). В некоторых среднекарельских причитаниях¹⁹ можно обнаружить тенденцию к различению частей тирады по инициальным оборотам, их высоте и направлению открывающего мелодического хода. Эта тенденция становится заметна только тогда, когда место сплошного обновления занимает некоторая упорядоченность чередований. Поразительно совмещение таких элементарных приемов в организации тирады с изощренной изобретательностью, как ритмической, так и мелодической (например, включение и обработка мелодических ячеек, сложенных в других жанрах) и ладовой (сопоставление разноокрашенных ступеней, привязывающее их к общей опоре, сопоставление и перемещение опор и т. п.), без усиления прорывающей звучание причитания.

Напевы ижорских причитаний, несравненно более скромные, отличающиеся по интонационному содержанию, организованы так же.²⁰

¹⁷ Народные песни Ингерманландии. Подг. Э. Киуру. Т. Коски, Э. Кюльмясу. Л., 1974 (далее: Песни Ингерманландии); Карельские причитания. Подг. А. Степанова, Т. Коски. Петрозаводск. 1976 (далее: Карельск. причит.); Кондратьева С. П. Карельская народная песня. М., 1977; Копкка У., Гомон А. Карельские причитания. — В кн.: Музыкальное наследие финно-угорских народов. Таллин, 1977.

¹⁸ Карельск. причит., № 12, 13, 14 (Средняя Карелия).

¹⁹ Там же.

²⁰ Песни Ингерманландии, № 34, 36, 38.

Представим себе соотношение двух форм. Первая — соподчиненные интонационные циклы относительно произвольной длины (так как строка не выработана) образуют протяженные мелострофы, которые членят текст без прямого соответствия синтаксису. Вторая — выработанный былинный стих (вплоть до непреходящей вариантности), который, как можно предположить исходя из общей природы песенно-повествовательного фольклора, пережил достаточно мелодических обликов. Возможно, некогда осуществился контакт этих двух видов фольклора, очень энергичных, живых.

Наконец, существует еще одно явление, которое не только подтверждает сходство и возможное родство прионежских былинных напевов с финно-угорскими причитаниями близкой территории, но и попадает в самый нерв этой связи — вепские причитания, записанные на юго-западном берегу Онеги (пример 11).²¹



Сходство с нормативным рябининским напевом очевидно и поразительно полно, ибо затрагивает не только композицию, но и мелодический контур, ладовое строение. Все известные вепские причитания представляют единый стиль, мелодический рисунок их не столь изобретателен и разнообразен, как в карельских причитаниях: главным образом это секундовые ходы в определенных ладовом костяком пределах. При этом более четко вырабатывается мелострофа: протяженность и мелодический контур ее частей сопоставимы, отличие — в инициальных оборотах; одна из частей, узнаваемых и различимых, повторяется. Композиция целого обозрима и рельефна.

География и жанровая принадлежность напевов этого типа составляет особую проблему, требующую специального рассмо-

²¹ Лапин В. Русские свадебные песни у вепсов. — В кн.: Пробл. муз. фольклора народов СССР. М., 1973, с. 44.

тения. Можно утверждать, что такой напев у вепсов не случаен, зафиксирован многократно в разных точках их обитания, причем устойчивы все его характеристики. Сходство же с прионежскими былинными напевами обнаруживается в неодинаковой степени, наиболее близкое — с рябининским, в остальных случаях более или менее отличается мелодический рисунок.

Следует проверить еще четвертый член этого двойного переkreщивания этноса и жанра — русские причитания той же территории. Насколько можно судить по немногим примерам,²² они не имеют ничего общего с карельскими: четко выработанная стихотворная строка, одночастный напев, ни начальным движением, ни ладовым костяком не напоминающий былинные. Русские причитания, подобные карельским, зафиксированы только на Поморском и Карельском берегах.

Подводя итог, мы можем заключить, что особый тип эпических русских напевов — прионежская мелострофа — обязан своим возникновением ряду обстоятельств, которые в конечном счете обусловлены тесными и давними контактами между славянским и неславянским населением края, к которым восходят многие особенности этого региона. Надо также иметь в виду, что процессы, вызванные одними и теми же причинами, в разных сферах протекают по-разному, в частности не совпадают во времени. Сложение данных напевов былин может быть явлением-значительно более поздним, чем, например, возникновение особенностей говора, — оно укладывается в доступный непосредственному наблюдению период. Проведенные сопоставления дают возможность как бы увидеть воочию, ощутить по оставленным отпечаткам момент жизни эпической традиции, создания (или пересоздания) былинных напевов в один из активных периодов ее существования (каких, мы должны полагать, было неведомое число) и подивиться ее бесконечной жизнеспособности, готовности к ассимиляции и перевоплощению. Таково закономерное в своей случайности движение оригинального, но не вросшего в традицию напева рябининского «Вольги»; таково вторжение одного жанра в другой, а также готовность песенно-повествовательного фольклора изменить свое конкретное мелодическое обличье при устойчивости других характеристик, самой важной из которых, пожалуй, является ритмическая организация, а затем вырастающая на ее основе форма.

На этом же материале обнаружено явление иного интересного и важного порядка — сближение русских эпических напевов в Прионежье с вепской мелострофой. Можно предположить, что и оно не было единственным в своем роде и что следы подобных ему еще удастся отыскать.

²² Песни русского народа, собранные в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. Зап. Ф. И. Истомин и Г. О. Дютин. СПб., 1894.