

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ  
ОБЩЕСТВЕННО-ЭКОНОМИЧЕСКИЙ И  
НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ

КРАСНЫЙ  
*журнал*  
для  
всех!

№ 1-8

ПЕТРОГРАД



1923 ГОД

# Ритмика и метрика частушек при напевном строен<sup>1)</sup>:

А. Туфанов.

(Архангельская и Костромская губернии).

Новые песни в самом народе всего менее известны под именем частушек. Их называют: деревенскими, коротенькими, припевками (в Смоленской губ.), трясогузками, прищелчками, сбирушками, вертушками, набирушками, пригудками (в Саратовской губ.), прибаутками (в Калужской и Тульской) и страданиями (от слова „страдать“ в значении „любить“); в Вологодской губ. их прежде называли „парными“, во время игр; „парочеками“ на посиделках; в Калужской и Тульской их называют еще ихахошками (от особого призыва: и-ха-хо-ха); в Нижегородской губ. они носят название тартыхных.

Песни эти называются новыми, хотя „старые их записи“, как пишет академик А. И. Соболевский („Великорусские народные песни“, т. VII, стр. 1—3), „относятся еще к XVIII стол.“, приводя из ч. III „Собрания разных песен“ (изд. 1783 г.) следующую „частушку“:

Около бабушки хожу,  
И я редечку прошу.  
Ах, как бабушка скуча!  
Ах, как редечка горька!

Кроме того, в том же VII томе Акад. А. И. Соболевский приводит песни (№№ 209,

<sup>1)</sup> Статья составлена по докладу „Ритмика, метрика и тематика частушек при напевном строен<sup>е</sup>“, прочитанному 20 апреля т. г. в заседании этнографического отд. Академии Наук. Выражаю свою глубокую признательность: Акад. В. Н. Перетцу и С. Ф. Ольденбургу, Д. А. Золотареву за участие в обсуждении доклада, а также: 1) А. Н. Попову, Г. Шергину и И. А. Федорушковой, предоставившим мне сборники частушек Архангельской губ., 2) бывш. регенту Ник. Подворью за ноты частушек, старинных свадебных и др. песен Архангельской губ., 3) учителям Тимонину, Откупщиковой, Качерину, записавшим для меня частушки в Мезенском, Кемском и Холмогорском уездах, Архангельской губ., 4) моим ученикам—слуш. Галичских Общеобразовательных Курсов (в Костромской губ.), записавшим частушки в 22 волости Галичского уезда в (1921 г.) и 5) студентам Петр. Института Живого Слова, давшим музыкальные иллюстрации к докладу по моим нотам.

226, 227, 228, 229, и 234), которые по своему метрическому строению должны быть отнесены к частушкам, если не принимать во внимание мелодий, под которые они выполнялись.

Приведу для примера одну из них:

На Дурасихе реке  
Ехал милый в дойнике,  
Ложкой воду отливает,  
А лошадь парусит<sup>а</sup> (№ 234).

И если изучать частушки по записям при произнесении, и если считать их в силу этого за песенки-четверостишия из 4-х-стопных хореев (хорей—стопа из двух слогов, с ударением на 1-ом слоге: лож-кой вд-ду отли-вà-ет...), тогда и солдатские песни времен Суворова, приводимые в „Собрании разных песен“ (издание 1783 г.), следует тоже назвать частушками, и частушка будет уже песня не новая.

При подобном подходе к частушкам мы вынуждены будем и припевы свату в виде шуточной импровизации, в свадебном ритуале XVIII века, тоже отнести к частушкам:

Как на свате-то штаны  
После деда сатаны,  
Как на свате-то шапченка  
После дядюшки чергена<sup>к</sup>.

Подобный подход к частушкам совершенно неправильный. У самого создателя этих песен—народа еще не произошло отделения стихотворного текста от музыкального; никогда частушки не произносят на посиделках, как стихи; их всегда поют под гармонику<sup>1)</sup>—„тальянку“, поэтому и изучать их надо только в пении. Только при подобном изучении и возможно с точностью определить все их значение в метрико-ритмическом отношении, т.-е. как эти песни технически построены<sup>2)</sup>. Изучение же одного отдельного текста, т.-е. ча-

<sup>1)</sup> Гармоника изобретена в 1829 г. в Дамиане (Вене); она ведет свое происхождение от китайского ченга, губной гармоники.

<sup>2)</sup> Недаром в старинной песне пели: „Без музыки, без дуды идут ноги не туды“, считая муз. ритм необходимостью принадлежностью песен.

стушки, обеззвученными застывшими письменными образами, привело исследователей к этнографический тупику. Просматривая всю литературу о частушках за последние 60 лет, невольно остановившись на работе А. Балова („Этнографическое обозрение“ 1897 г., № 2), который вполне основательно сетует, что собиратели этнографических материалов, обращая внимание на записывание эпических песен, былин, причетов и старинных „протяжных“ лирических песен, совершенно игнорировали „припевки“, а если и „записывали“, то только для курьеза — для того, чтобы „доказать“ ими якобы падение русской песни.

Поэтому и неудивительно, что в литературе установился взгляд, будто все частушки представляют из себя бессмысленный рифмованный набор слов, что они „стоят ниже всякой критики“ и не могут иметь никакого значения не только для историка народной литературы, но и для исследователя этнографа\*. Находя этот взгляд неосновательным, сам автор делает характерное указание, что и араду с припевками, лишенными почти всякого смысла, встречается множество, верно характеризующих народную жизнь, т.-е. и сам автор исходит из этнографической точки зрения.

А между тем, еще в 1872 г. Н. И. Костомаров писал<sup>1)</sup>: „видимая бессмыслица для нас иногда не бывает лишена смысла“, предупреждая, что не следует пренебрегать песнями новейшего склада. В 1893 г. В. Н. Перетц в своем труде — „Современная народная песня“, говорил: „Мы полагаем, что при изучении народной поэзии важно обращать внимание не столько на мотивы, поражающие чувство исследователя, сколько на имеющие наибольшее распространение среди целого народа“, и, при группировке песен, сделал указание на частушки, как на эпиромты нового происхождения. А до этого за частушками даже не признавали права на самостоятельное место среди народных песен, считая их „обрывками больших песен“<sup>2)</sup>.

Эти графические задания заставляли исследователей искать в частушках „уяснений

<sup>1)</sup> Н. И. Костомаров, Собрание сочинений, т. V, стр. 532—534.

<sup>2)</sup> „Записки Акад. Наук“, № 4, стр. 146, Пребывание к XXXVII т., работа проф. Потебни.

бытовой и нравственной стороны жизни“<sup>3)</sup>, при чем некоторые из них даже писали о „долге“ перед народом и „расплате“ путем освобождения его от частушек<sup>4)</sup>, другие определяли их как „густую атмосферу любовной страсти и как плод главным образом женского пола“, а третья пробовали подойти к техническому исполнению частушки, делая указания на рифмы, но высказывали сожаление, что „звукность мешает смыслу“<sup>5)</sup>.

Затем следует сказать, что и самые записи частушек были крайне несовершенны; так, например, тот же Балов приводит частушку в следующем виде, называя ее двустиной:

Подкошенная травинушка не может расцвести,  
Обесчененная девушка не может быть в чести\*,

тогда как она типичная 4-стишная.

Приступая, после краткого критического обзора литературы о частушках, к их анализу со стороны метрико-ритмической, не могу не напомнить здесь прекрасного места из статьи Гоголя „О малороссийских песнях“.

„Песня сочиняется“, писал он, „в вихре, в забвении, когда душа звучит и все члены, разрушая равнодушное, обыкновенное положение, становится свободнее, руки вольно вскидываются на воздух и дикие волны веселья уносят его от всего... оттого поэзия в песнях неуловима, очаровательна, грациозна, как музыка. Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков, или лучше сказать поэзия поэзии“.

Вот почему, когда один из исследователей, В. Чернышев услышал: „шол кокушак на рубашку“, „из ее бела лица выступала рубета“, „она клала во студеньшко“, и попросил певцов обяснять непонятные слова, они ответили: „не знаем. Так в песне поется!“ Народ поэзию звуков ставит выше поэзии мыслей, но только до сих пор исследователи избегали записывать частушки, „смысл которых понять трудно“, и в моем распоряжении имеется пока очень

<sup>3)</sup> „Русик. Богатство“, 1902 г. № 12.

<sup>4)</sup> И. Я. Льзов. „Новое время — новые песни“ Устюг, 1891 г.

<sup>5)</sup> „Этнограф. Обозрение“, 1910 г., № 3—4 Е. Н. Елеонская, „Страдания“..

небольшой отдел подобных частушек, записанных мною в Архангельской, Вологодской и Костромской губ., в 1919—1921 г.г. Привожу для образца одну из них, так как слова песен у Чернышева взяты не из частушек:

«Мы, колежемки, кофты носим,  
По неделе есть не просим;  
Скоро юбочки сошьем,  
Тогда в Германию пойдем».

(Арх. губ. Мез. у.).

Приведенные факты позволяют нам сделать заключение, что народной песне присущ непосредственный лиризм, как пляске дикарей вокруг костров и радению хлыстов, и что лиризм этот не всегда прикладной, и они же подтверждают известное мнение академ. А. Н. Веселовского, что „язык народной поэзии наполнился иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально, не столько представляющими, сколько настраивающими“, т. е. образ в народной поэзии совершает эволюцию к звуку.

Итак, мы не будем обезвучивать частушки и станем изучать их только в пении, примыкая тем самым к новейшей филологии (Oh genphilologie) Э. Сиверса изучающего произнесенные тексты, с тем только различием, что, вместо произнесенного, мы берем пропетый текст. В этом отношении мы становимся тоже на правильный путь: „для правильного понимания всякого народного размера необходимо знание соответствующего напева“, писал еще академ. Ф. Е. Корш в работе „О русском народном стихосложении“. К тому же в пропетом тексте перед нами выступят с особенной яркостью новые элементы стиха—согласные звуки (фонемы); „в пении, чтении нараспев отражается идеальный фонетический облик каждого слова, совершенно не зависящий от правописания“<sup>1)</sup>.

Остановимся прежде всего на мелодии, исполняемой на гармонике.

Известно, что наши старые народные песни опирались на естественный звукоряд, а современная музыка опирается на звукоряд искусственный, на гамму. Естественные натуральные тоны придавали русской песне характер архаический, чуждый

культурному человеку, но свойственный всем народам, мало затронутым культурой—славянам, баскам (в Бретани) и древним грекам, пока песня последних не подверглась солидной и обстоятельной обработке при Аристоксене (ученике Аристотеля). Этот архаизм полон особенной неизгладимой прелести. На строй народной песни у нас повлияли церковные лады, перешедшие через Византию от древних греков. И в то время, как в основу темперированного (уравненного) строя положена гамма из пяти целых тонов и двух полутона, размещенных в строго определенном порядке—2 целых тона, 1 полутон, 3 целых, 1 полутон—народ наш до сих пор не знал этих искусственных звукорядов; он пел в натуральных тонах, поет и частушки в натуральных тонах, правда, под аккомпанемент гармоники, построенной на звукоряде искусственном.

Мелодия, исполняемая на гармонике, не изменяется; наш народ, подобно древним грекам и древним аравитянам, а также современным персианам и туркам, сочиняет стихи, распевая их под готовую мелодию. Его стихи говорят музыкой. Таким образом, наша частушка, как и древнейшая поэзия, имеет песенный склад, и для понимания песенного склада необходимо обратиться к поэзии древних греков.

По определению древнего Аристоксена, ритм состоит в ясном для слушателя расчленении времени, занимаемого поэтическим или музыкальным произведением искусства. Ритм возможен лишь там, где есть движение, и если время, наполняемое этим движением, разлагается на такие ощущимые части, в последовании которых замечается определенный порядок. В поэзии ритму подлежат слова, в музыке—звуки, в пляске телодвижения, при чем самое движение составляет как бы материал, а ритм представляет собой упорядочивающий, формальный элемент, нечто совершенно независимое от сущности слова, звука и

<sup>1)</sup> Проф. Щерба „Русские гласные в качественном и количественном отношении“, стр. 95.

\*) Не балет, а искусство Айседоры и Ирмы Дункан, наряду с „задумаем“ и музыкой—близки к природе и развертывают красоту движения в временной последовательности, при чем в искусстве Дункан самое движение служит материалом

телодвижения. Пеэзия, музыка и орхестрика суть искусства, представляющие идею красоты в последовательности движений относительно времени. А так как слово утратило долготу и краткость слогов, то в современной поэтической речи ритм не есть необходимая принадлежность. Но частушки, как и поэзия греков, представляют песенную поэзию, и поэтому склад (метр) определяется складом музыкальным, т. е. метрику частушек мы будем рассматривать, как часть ритмики, обнимающую приложение законов ритма специально к звукам речи.

В основание ритмического измерения древние принимали продолжительность выговора краткой гласной — моры (*chronos protos*). Это первое основное время *chronos protos* — предстаряло некоторый определенный по длительности короткий звук, а долгие составлялись путем сложения двух *chronos protos*.

У нас пению частушки обыкновенно предшествует мелодия без слов, состоящая из 8-ми четырехзвучий; каждое 4-звучие берется в двух рядах клавиш. Звуки все равны по длительности, и каждые 2 из них — одному тону песенной речи, одной единице времени. Затем следуют: 1) пение первого музыкального предложения (двух стихов), 2) опять несколько измененная, мелодия на гармонике в 16 *chronos protos*, и 3) конец частушки (2 стиха) — 2-ое муз. предложение.

Таким образом, мелодия частушки в ритмическом отношении представляет из себя 32 *chronos protos*.

Итак, в натуральных тонах под ту же мелодию исполняется частушка, при чем, если в ней 32 слога (в 4 стихах), то каждый слог падает на один звук мелодии, а если слогов меньше, например:

В рицьке тоненькой ледок,  
Водица непротоцная,  
Неужели с миленьким  
Розлука виковицьная,

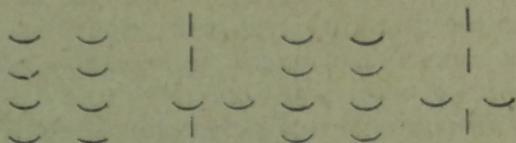
тогда последний слог 2-го стиха удлиняется на одну единицу времени (на один *chronos protos*), и частушка исполняется так:

В рицьке тоненькой ледок во-  
дица непротоцная и т. д.

Возьмем еще одну из частушек, сочиненную не совсем складно, и посмотрим на ее ритмический строй:

Ты, капуста моя,  
Мелкорубленая,  
Ктора девушка полюбит,  
Та напудреная (Арханг. губ.)

Обозначим краткие слоги знаком —, а долгие (соединение двух кратких) знаком |, тогда данная частушка уложится в следующую схему:



Даже и в этом случае певцы не выходят из рамки 32, и некоторые слоги тянут в течение 2 единиц времени.

Обследовав частушки всевозможных сборников, я позволяю себе установить следующий закон: 1) Каждую из частушек в ритмическом отношении следует считать равною 32 *chronos protos*.

Частушка при исполнении разбивается на два музыкальных предложения (по 2 строчки в каждом), каждое предложение состоит из 4 колен (по 2 в строчке), каждое колено из 2 тактов.

При этих законах деление частушек на 8-ми, 6, 4 и 2-стишные отпадает: 8 стихов представляют 2 частушки, а 2 стиха — частушку, в которой 1 музыкальное предложение играется без слов.

Подобно древней поэзии, и наша частушка имеет вступление (анакрузу) выходящее за ритмические рамки, в виде: Эх! Ух! и т. п.

Эх... Раскатилися лимоны  
По чистому полюшку,  
Нам не нужны миллионы  
За гульбу, за волюшку

(Арх. г. Мез. у.).

Схема: | ... — Т — | — М —  
| — Т — | — К | — У —  
| — Н — | — К | — У —  
| — Б — | — К | — У —  
| — Б — | — К | — У —\*

Часто лишний слог: Ух! и заканчивает частушку. Так как у древних греков текст заранее предназначался для музыки, то и

\*) В схеме отмечены согласные при ударных гласных.

у них допускались подобные же вольности, с расчетом на то, что музыка скроет их.

Таково ритмическое строение частушки. Теперь посмотрим, как форма (ритм) проявляет себя на материи, на песенной речи (метре).

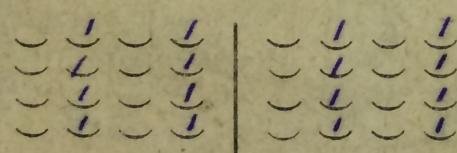
По словам Квинтилиана, поэтическая речь не укладывалась в такт; не было тактов в греко-латинском количественном стихосложении. Известно, что основой древнеклассического стихосложения служила заключенная в строгие метрические рамки мелодическая последовательность долгих и коротких звуков речи. Когда в греческом и латинском языках постепенно стала утрачиваться разница между долготою и краткостью слогов и принцип ударяемости стал вытеснять количественное по времени протяжение слогов,—метрическая система мало-по-малу уступила место тонической. В тоже время утрачивалась древняя форма, как связующее начало стиха, на смену которой начиналось зарождение нового элемента стихотворной речи уже на гармонической основе, на принципе соизвучности частей отдельных стихов. Так стали возникать ассоансы, аллитерации, повторы, рифмы, при чем последние явились, как 2-ые голоса, дополняющие первые, для связывания мелодии двух стихов общей гармонией.

Наша частушка укладывается в такты благодаря введению долгих и кратких слогов, при чем долгота слога отличается от долготы древних подвижностью; один и тот же гласный звук может быть и долгим и кратким, в зависимости от разбивки 2 строк на 4 такта. Для установления размера, которым пишутся частушки, возьмем наиболее простую частушку:

Сыграй, сыграй // гармонь моя.  
Сегодня тихая заря,  
Сегодня тихая заря—  
Услышит милая моя

(Арх. губ., Холм. у.)

Схема:



На каждый звук падает по одному слогу, следовательно, в такте 4 слога, равных по длительности, т. е. две стопы по 2 слога в каждой. Такая стопа из 2 кратких слогов

называлась пиррихием; соединение 2 пиррихиев называлось дипиррихием (прокелевматик), а вообще называлось диподией, и если обратиться к частушке:

Ты, капуста моя...

то мы формулируем еще один закон так;

Усеченная на один слог диподия вызывает увеличение длительности слога на один Chrysostomus protos.

Таким образом, в метрическом отношении частушка имеет строение пиррическое.

К музыкальному (пиррическому) ритму гармоники присоединяется еще 2-й музыкальный ритм, ритм пения. Посмотрим, что происходит с метром (с песенной речью), благодаря ритму, в частушке „Сыграй, сыграй, гармонь моя..“

Не увеличивая длительности слогов, певцы делают ударение на слогах—грай, грай. Такие ударяемые части у греков назывались тезисами, а неударяемые—арисисами. Из ударяемых один падает с особым напряжением и назывался ритмическим иктом.

Занимаем схему частушки „Сыграй, сыграй...“ отметив тезисы согласными звуками:

(	р	)	р		(	)	)	)	)
(	г	)	т		(	)	)	)	р
(	г	)	т		(	)	)	)	р
(	г	)	м		(	)	)	)	а
(	л	)	м		(	)	)	)	а

Таким образом, песенные ударения делают ясным расчленение времени, и ритм, как закон (regula) проявляет себя на материи (метре) тем, что выдвигает на первый план в частушке согласные звуки, в определении их связи и порядке, что, как известно, составляет основной закон художественного восприятия (чувство связи и порядка в организации материала).

Вопрос о значении этих согласных звуков, организуемых в виде аккордов: р—г—т и т. д., еще совершенно не разработан; он находится в связи с вопросом о происхождении языка. Небольшая работа имеется у Вунда, который на звуки человеческой речи смотрел, как на уподобительные жесты. Работая над частушками, японскими ономато-

поэтиками и производя наблюдения над языковыми явлениями английского, китайского, русского, древнееврейского и аравийского языков, я установил 20 законов, определяющих функции согласных звуков, но материал этот в данную статью войти не может.

Мне остается еще коснуться вопроса о содержании частушек.

Общая схема народных песен по акад. А. Н. Веселовскому — в содержательном параллелизме, путем сопоставления двух мотивов по категории движения, действия. Подобная схема применима и к некоторой части частушек. Пример:

Печка тонится, не тонится,  
Кудрявый дым идет,—  
Милый любит и не любит,  
Только славушку ведет».

(Арх. губ., Холм. у.).

Здесь сопоставлены 2 мотива по категории движения.

Но за последние годы стало наблюдаться в частушках устранение этого сопоставления, и народ наш свое самоощущение жизни в движении передает уже другими приемами, выдвигая при пении нажимные согласные.

Пример:

„Милая отрадная лежит в тробу нарядная  
На платочек два орла да  
От любви померла“.

(Костр. губ., Гал. у.) <sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Запись сделана по ритмической схеме, в пении, а не по стихам.

Схема:	m	—	—		—	—	—	—
	ж	—	б		—	—	а	—
	н	—	т		—	—	л	—
	—	—	б		—	—	л	—

В приведенной частушке уже нет сопоставления 2 мотивов, но самоощущение передается в движении, действии.

С частушками при пении происходит то же, что с ариями и песнями в опере:

слова трудно различимы, поэтому я, не имея фонографа, пробовал заполнить схему одними нажимными согласными, а тексты частушек записывал после пения. Это мне дало тоже богатый материал для изучения природы согласных.

Опубликовывая некоторые выводы из своего труда о частушках, скажу в заключение, что частушка представляет из себя высшую ступень в развитии русской песни: во-первых, лиризм в ней бурный, непосредственный, а не прикладной, как в других песнях и стихах, с их угнетающими аффектами; во-вторых, она вся подчинена музыкальному ритму и имеет значение большее музыкальное, чем поэтическое, и, в-третьих, ее музыкальный ритм, проявляясь на метре, выдвигает новый элемент стиха — согласный звук и игнорирует развитие таких старых элементов, как рифма (соединение созвучных по внешности, но различных по содержанию слов).

В звуковой композиции частушек есть единство, один прием вызывает другой, ему соответствующий, есть внутренняя взаимная обусловленность всех приемов, т. е. в их композиции есть стиль, а связь и порядок в организации материала делают частушки художественными.

