

## **Система дискурсивной транскрипции для фольклорного дискурса на языке пулар<sup>1</sup>**

*А. А. Кибрик, А. И. Коваль*

### **1. Вводные замечания**

Запись и публикация текстов — одна из традиционных форм деятельности лингвистов, занимающихся документацией недостаточно изученных языков. Безусловно признавая полезность этой работы, следует подчеркнуть, что при подготовке текстов лингвисты часто исходят из некоторых имплицитных представлений о функциях и устройстве языка, которые не выдерживают критического анализа. Проблематичным является уже само понятие «текст». В нормальном экологическом контексте использования языка люди говорят не текстами, а дискурсами. Понятие «дискурс» подчеркивает динамический, разворачивающийся во времени и интерактивный характер использования языка, в то время как текст — это лишь некий статический отпечаток, след, который остается в результате этого процесса. Кроме того, между дискурсом на малоизученных языках и публикуемыми текстами есть еще одно очень важное различие. Поскольку малоизученные языки, как правило, являются бесписьменными или младописьменными, то дискурс на таких языках обычно является устным, в то время как публикуемые тексты — это некоторая графическая репрезентация устной речи, чаще всего фольклорной, которая была первоначально зафиксирована в звучащем виде на некотором аудионосителе и затем преобразована в графическую форму. Разумеется, создание текста, репрезентирующего дискурс, — это совершенно необходимый методологический шаг, поскольку непосредственно анализировать дискурс как процесс невозможно — он слишком текуч и континуален. Но преобразование исходного, разворачивающегося во времени, дискурса в графический текст, т. е. статический объект — это аналитическая процедура,

<sup>1</sup> Данное исследование проводилось при поддержке РФГФ (грант № 05-04-04240).

подразумевающая большое количество решений, которые должны приниматься осмысленно и систематично. Достаточно упомянуть уже проблематику просодии. По различным причинам эта проблематика находится на периферии интересов и компетенции большинства лингвистов. Между тем, в устной речи информационный вклад просодии сопоставим со вкладом собственно вербального материала. Отбор системно важных компонентов просодии, включаемых в транскрипцию, требует многих специальных решений.

Остановимся чуть подробнее на проблеме такой языковой единицы, как предложение. Лингвисты-теоретики эксплицитно, а дескриптивные лингвисты имплицитно исходят из общепринятого представления о том, что речь состоит из предложений. Между тем, как только мы обращаемся к исходной форме существования языка — устной, — становится очевидно, что разделить дискурс на предложения очень трудно. В устном дискурсе нет точек и других пунктуационных знаков, показывающих, где кончается одно предложение и начинается другое. Практика публикации текстов на малоизученных языках показывает, что лингвисты редко задумываются над этой проблемой, достаточно случайным образом делят текст на предложения и, более того, часто стараются привести эти предложения к некоторым стандартам длины и синтаксической структуры, свойственным письменному дискурсу на «наиболее письменных» языках. Очевидно, что исходная сущность — устный дискурс — при этом подвергается очень значительному искажению. Созданный лингвистом текст не отражает всех свойств исходной сущности и, наоборот, включает артефакты, которых в исходной сущности не было. Природа объекта, получаемого в результате этих операций, малопонятна. Между тем, представление о соответствующих языках далее формируется именно на основе этого искусственного объекта не вполне понятной природы.

Поэтому задача более адекватного и систематического отражения устного дискурса представляется очень важной. Процедура преобразования исходной сущности в графический текст именуется *дискурсивной транскрипцией* (а сам текст — транскриптом). В настоящее время существует уже значительный опыт по созданию дискурсивных транскрипций, но касается этот опыт хорошо изученных языков, в первую очередь английского (см., например, DuBois et al. 1992, Edwards 2001). Проводится работа по созданию дискурсивной транскрипции русского языка (Кибрик и Подлесская 2003, 2006). Очень важное требование, предъявляемое к системе транскрипции, — это ее систематичность. Необходимо отражать системно идентичные явления идентично, а системные различия — по-разному. Из этого требования вытекает необходимость накладывать дискретную сетку на часто континуальные явления. Эта задача является непростой, но, как показывает опыт, решаемой.

Ничто не препятствует тому, чтобы распространить этот подход и на менее изученные языки. В данной работе описывается попытка такого рода, уже изложенная в работе Кибрик, Ба и Коваль 2005. Эта попытка связана со сказанием на африканском языке пулар. Пулар — название западных диалектов языка фула, на котором говорит народ фульбе, насчитывающий около 15 млн. человек и проживающий во многих странах Западной Африки (см. Коваль и Зубко 1986). Конечно, пулар не является малым языком в собственном смысле слова, однако проблемы создания дискурсивной транскрипции на этом примере вполне можно проиллюстрировать. С этой точки зрения все языки, кроме наиболее изученных (таких, как английский, итальянский, русский), могут рассматриваться наравне с малыми, поскольку данная задача для них до сих пор практически не ставилась.

Нижеследующее изложение организовано следующим образом. В разделе 2 дается общая характеристика сказания, на материале которого была разработана система дискурсивной транскрипции. В разделах 3–9 описываются основные компоненты этой системы, а в разделе 10 — принципы пословного перевода. В приложении приводится фрагмент сказания в данной транскрипции. Предлагаемая транскрипция разработана для фольклорного дискурса. Но с незначительными изменениями она может использоваться и для любых других дискурсивных форм.

## 2. Общая характеристика сказания

Сказание «Любовь, или Дингирал» было записано в исполнении известного сказителя, носящего имя Сукара Си(х), на диалекте фута-горо (Сенегал, Мавритания) языка пулар в начале 1990-х годов. Сукара Си, в соответствии с традицией, исполняет сказание, постоянно аккомпанируя себе на струнном музыкальном инструменте — лютне *ходду*. Способ произнесения вербального материала, по-видимому, не является пением, поскольку этот вербальный материал, в отличие от инструментального, не имеет мелодии. Полный анализ сказания должен был бы учитывать и инструментальное сопровождение, однако ниже речь идет лишь о вербальном компоненте сказания<sup>1</sup>.

Сказительство у фульбе (как и у целого ряда этносов Западной Африки) составляет прерогативу особого сословия — потомственных профессиональных «ремесленников Слова», так называемых *гриотов*<sup>2</sup>. Общий

<sup>1</sup> Сказание было расшифровано и буквально переведено при помощи носителя диалекта фута-горо Абдулая Йеро Ба. На заключительном этапе подготовки данной публикации огромную помощь авторам оказал носитель фута-горо Тапсиру Демба Чам. Им обоим мы выражаем самую искреннюю признательность.

<sup>2</sup> Обобщающие сведения о положении и функциях этого сословия можно найти в работе Коваль 2006.

принцип, по которому строятся оглашаемые ими произведения, можно условно определить как «полуимпровизацию», поскольку техника гриотизма сочетает традиционную профессиональную подготовленность с «сиюминутным» творением текста, предполагающим заметное авторское начало. Неслучайно исследователи африканской словесности нередко относят творческую продукцию гриотов-сказителей к особому жанру «устной литературы».

В отличие от более известных героико-эпических текстов, повествующих о славных деяниях фульбских «князей» *арбе*, о героях-всадниках, вершащих подвиги прежде всего во имя чести<sup>1</sup>, — сказание «Любовь, или Дингирал» связано с более земной, «романической» темой. Центральная фигура сказания — женщина. Следует отметить, что женские персонажи играют немалую, а нередко и сюжетообразующую роль и в героической эпике фульбе. Да и собственно любовная тема как центральная не чужда фульбской гриотской традиции, ср., например, тему соперничества за женщину-красавицу в сказании «Баджянкар», записанном в Судане, т. е. в полярно удаленной от Атлантики зоне фульбского ареала (Abu-Manga 1985).

Поскольку оригинальный текст сказания сопровождается в нашем издании лишь *пословным* переводом (см. раздел 10), который позволяет элементарно соотносить языковые единицы, но при этом общее смысловое понимание иногда встречает затруднение, необходимо дать обобщенное представление о содержании текста в целом.

Фабула публикуемого сказания «Любовь, или Дингирал» такова.

*Их, ее и его, связывала тесная дружба с самого детства. Дружба по «дингирал»: dingiral обозначает в собственном смысле деревенскую площадь для сходок, а по метонимии — также сами сходки сверстников, во время которых традиционно закладываются важные — квазиродственные — связи между людьми одного поколения; «Dingiral» — другое название, закрепленное за данным сюжетом.*

*Девочка выросла и к пятнадцати годам стала дивной красавицей, «прекраснее и духов и людей». Юноша всегда был рядом; в ее семье, где он был принят как свой, он был постоянным помощником во всех хозяйственных делах. Их мир и покой был нарушен, когда однажды вечером пришел человек — мужчина в зрелых летах, но еще бодрый и крепкий (tawdo giurdo). Увлеченный прелестью юной де-*

<sup>1</sup> См. особенно эпические циклы, представленные Кристиан Сейду в томах серии «Африканская классика» (Seydou 1972, 1976), — а также эпический материал с русскими переводами (пословным и художественным) в книге Коваль 1990.

вушки, он попросил родителей выдать за него дочь и получил согласие. В последний раз пошла девушка на ночные посиделки (дингирал), чтобы сообщить новость другу и попрощаться с ним. Известие жестоко омрачило сердце юноши.

Девушку отправили в усадьбу мужа, где она жила в достатке, не зная ни в чем нужды. Шли годы, она стала матерью двух сыновей. Ни единого разу не повидавшись со своим сверстником, она томилась и непрерывно думала о нем. Каждое утро, едва пробудившись, она скребла ногтем стену в углу дома, и по истечении семи лет проскребла насквозь. Сквозь эту брешь она пропустила скрепленные нитями стебли трав, соорудив связь с площадью сходов, куда по-прежнему ходил верный юноша, неизменно сидя именно там, где когда-то сидел со своей подругой... Связавшись с ним («как по телефону») и удостоверившись в стойкости его чувств, она посвятила его в свой план для их воссоединения: она скажется больной, затем притворится умершей, а когда ее отнесут на кладбище и похоронят, пусть он раскопает могилу, и они будут вместе, что останется тайной. Так все и было сделано. Юноша откопал ее, уже едва живую от удущья, и не забыл затем вновь оправить могилу. Прямо здесь, на кладбище состоялся праздник их соединения — праздник «вместо тризны». После пара удалась, уйдя в края, далекие от родных мест.

Минуло семь лет. Старый муж, надумав совершить дальнее странствие, отвел сыновей на кладбище и указал им место, где покоится их мать и куда они смогут приходить для молитвы о ней. В странствии, достигнув дальних мест, он повстречал женщину, поразительно похожую на его жену — покойную, как он считал. Понаблюдав за ней, за ее движениями, повадками, он уверился, что это и есть его жена. Он спешит домой, чтобы сообщить известие сыновьям и родителям жены. Но никто не верит ему, все сочли, что он повредился в рассудке. Снова он пускается в путь, находит женщину и объявляет ей, что он узнал в ней свою жену. И она сама, и ее молодой «муж» опротестовывают это и, чтобы избавиться от его притязаний, требуют суда.

Они, все трое, ищут суда у правителей и марабутов. Снова и снова старый муж повторяет свой рассказ о том, как он женился

на девушке, как овдовел, собственными руками похоронил жену, — а теперь нашел ее. Ни один из судей, увы, не верит ему, полагая, что дело не обошлось без злых духов с их наваждением. Наконец они попали к марабуту (сегпо), который «судит по разуму», а не только «по писаному». Выслушав всех троих, марабут-черно велел старому мужу привести сыновей, и по их сходству с родителями уверовал в справедливость слов старого мужа. Женищина, однако, настаивала, что детей у нее никогда не было. Чтобы вынудить женищину сознаться, марабут прибег к «соломонову суду»: раз женищина отрекается от детей, они будут преданы закланию. Он призвал своего раба и повелел ему схватить мальчиков. В действительности жертвы были подменены двумя баранами, которых раб и зарезал. Но вид разъяренного «палача»-раба с окровавленным ножом был столь ужасен, что сердце матери не выдержало: она бросилась на защиту детей и признала свое материнство, рассказав правдиво обо всем ею содеянном. Она повинилась перед мужем, прося его о прощении и обязуясь впредь быть ему женой и детям матерью. Молодой парень, сказала она, был для нее лишь добрым «другом по сверстничеству (дингирал)», в брак с ним она не вступала, и теперь он волен выбрать себе невесту по сердцу.

Сюжетная драма, таким образом, разрешается примирительно, в поддержку узаконенных традицией брачных установлений. Примером параллели устного жанра может служить известный пенджабский эпико-поэтический сказ о любви Хир и Ранджхи (бытующий также и в письменном виде); напомним, что сюжетные перипетии (немилий, по выбору семьи, брак, бегство возлюбленных, их возвращение, суд...) приходят там к трагическому финалу: Ранджхи умирает от горя на могиле Хир. Подобные параллели, разумеется, возможно проводить, имея в виду лишь сюжетно-содержательную сторону произведений. В том же, что касается нарративного построения, образно- и лингво-стилевых приемов, а также исполнения, сказание «Любовь, или Дингирал» имеет, конечно, свою этнокультурную специфику, обусловленную, с одной стороны, отработанными традициями гриотского сказительства в фульбских социумах, а с другой — индивидуальными изобразительными средствами, которые использует Сукара Си.

Так, важно указать, что изложенная фабула получает непосредственное отражение лишь, приблизительно, в половине сказания. Что же составляет наполнение другой его части, о чем говорит сказитель, как бы

«затормаживая» свой рассказ о главных сюжетных событиях? Замедленность повествования здесь обеспечивается не столько повторами (которые в тексте сказания также имеются) или детализацией описаний (столь характерной для, например, русского былинного сказительства), сколько многочисленными *отступлениями* сказителя, то и дело прерывающим основную сюжетную линию, чтобы порассуждать «вообще» на разные всплывающие темы. Любопытствующие пассажи занимают большое место в тексте сказания: в одних случаях это может быть большая тирада, размером в целую строфу или даже в две соседствующие строфы (о понятии строфы см. ниже в разделе 3), в других случаях лаконичные иносказания или аллюзивно нагруженные сравнения и присловья (подчас нелегко интерпретируемые) вкрапляются в общее изложение (например, формулы-сравнения о ценности родства, завершающие строфу 15).

По своим внутренним темам отступления иногда более, а иногда менее касаются главной сюжетной линии. К числу «попутных» тем можно, вероятно, отнести восхваление мавританского чая в строфе 15 (где ‘чай’ упоминается при описании довольства в мужнином доме) или рассуждение о «трех видах смеха» — смех издевательский, смех веселящий и смех сообщающий (строфы 9–10). Однако гораздо чаще отступления сказителя имеют несомненную содержательную переключку с тем кругом идей, на которых зиждется данная сюжетика и которые несут в сказании важнейшую нагрузку. Это относится, в частности, к следующим философическим рассуждениям: о сути отношений, связанных с *дингирал* (строфы 3–4); о любовной страсти и ее стадиях (строфа 6); о равенстве людей (собственно — мужчин) (строфа 14); о правилах предупредительного обращения с женщиной (строфа 17) и др.

В ряде мест сказитель специально помечает собственное «авторство» относительно трактуемой им отвлеченной идеи: указанием на то, что далее он будет говорить «от себя», служит предпосылаемое *Suukara wii ...*, т. е. ‘Сукара сказал...’. Такое указание мы обнаруживаем при уже упоминавшихся темах ‘о любви’ и ‘о трех видах смеха’. Зато в других случаях сказитель, напротив, оглашает фрагмент-отступление со ссылкой на известный в социуме интеллектуальный авторитет (особая помета — *Pulaar wii ...*, т. е. ‘Пулар гласит...’).

В целом же свои резонерские отступления сказитель вводит в дискурс достаточно резко, может быть, даже с нарочитой неожиданностью, без ощутимых текстуальных сцеплений с соседствующими отрезками повествования; рассказчик как бы понуждает слушателей к работе мысли и самостоятельному угадыванию глубинных идейных связей между разными планами сообщаемого. Разноплановость нарративной архитектуры («сюжетные» отрезки текста сменяются «философскими», и наоборот) не может не создавать затруднений при чтении и понимании записанного текста, особенно — для читателя, не имеющего накопленного опыта в

восприятию гриотской речи. Разобраться в сложном переплетении отступлений и развивающих фабулу частей текста поможет общий перечень всех строф с кратким указанием на содержание каждой из них. Отступления от центральной сюжетной линии показаны в фигурных скобках (строфы-отступления — также еще и с отступом вправо).

1. Представление героини — красавицы.
2. Представление юноши. {Об отношениях сверстников.}
3. Дружба девушки и юноши по «дингирал».
4. Юноша помогает в хозяйстве.
5. Встреча мужчины зрелых лет с девушкой.
6. {О любви и любовной страсти.}
7. Сватовство. {Шутка-ирония о дураке и свадьбе.}
8. Девушка идет на посиделки; поэтическая картинка ночи.
9. Встреча с юношей. {О смехе.}
10. {О трех видах смеха; о людской прозорливости.}
11. Рассказ девушки о помолвке.
12. Юноша в горе от известия.
13. О терпеливом ожидании.
14. {О равенстве людей (мужчин).}
15. Дом мужа — полная чаша. {Восхваление мавританского чая}; {о мире}; {о родственных связях.}
16. Семь лет замужества и материнства; тоска по другу юности.
17. {О предупредительном обращении с женщиной; о свободе воли.}
18. {О ценности свободы воли.}
19. Тоскующий юноша ходит на «дингирал».
20. Поэтическая картинка ночи; уловка героини.
21. Она тайно связывается с юношей,
22. объясняется с ним и посвящает в план их воссоединения и бегства из здешних мест.
23. {О правилах любезного обращения при сватовстве.}
24. {О трех основных типах женихов.}
25. Героиня осуществляет свой план: мнимая смерть, похороны.
26. {О женских ухищрениях и привередливости.}
27. {Осуждение женского самоуправства.}
28. {Осуждение женского всезнайства.}
29. Юноша раскапывает могилу, пара воссоединяется.
30. Вкушение яств. {Об орехах кола.} <О бегстве пары в подробностях не сообщается.>
31. По истечении семи лет старый (законный) муж ведет детей на могилу их матери.
32. В странствии он встречает женщину, похожую на похороненную.

33. Сходство — поразительно; он говорит об этом женщине.
34. Вернувшись домой, объявляет, что разыскал жену, но близкие не верят ему.
35. Новое странствие и новая встреча.
36. Спор мужей о жене.
37. Суд правителя: выслушав молодого человека, женщину и старого мужа, он объявляет мужа безумным.
39. В поисках судей. {О различиях между грамотеями и мудрецами.}
40. У мудрого марабута. {О значении речи.}
  41. {О свидетелях истины.}
  42. {О почтении к старым.}
  43. {О ценности старого человека.}
44. Марабут выслушивает обоих мужчин и женщину и приходит в сомнение.
46. Он сравнивает даты событий. {О лжи.}
47. Видит сходство детей с родителями.
48. Объявляет мужу о задуманном заклании детей.
49. Женщина отрицает свое материнство.
50. Раб получает распоряжения на завтра.
  51. {О превосходстве мудрости над грамотейством.}
52. «Кровавое судилище»; порыв матери.
53. Исповедь женщины.
54. Ее просьба о прощении и примирении.

### 3. Глобальная структура дискурса

Общая длительность сказания, включая изложение сюжета и вкрапленные в него отступления, — 30 мин. 14 сек. Сказитель явно делит сказание на крупные фрагменты, которые условно можно назвать *строфами*. В качестве пуларского эквивалента термина «строфа» мы используем слово *taure* 'отрывок, часть'. Строфы разделяются длинными паузами в речепроизводстве. Однако это не абсолютное молчание, поскольку в это время на первый план выходит игра на ходу.

В транскрипте сказания строфы пронумерованы, всего их оказалось 54. Перед началом каждой строфы помимо ее номера через короткое тире указаны время ее начала и время ее конца, считая от начала звукового файла. Время указывается в формате «минуты: секунды», причем секунды указываются с точностью до 0.1 сек. Длительность строф, как правило, варьирует от 20 до 40 сек, однако иногда встречаются очень короткие строфы (например, строфы 4 и 17 — по 10 сек), а иногда, напротив, строфы превышают 1 минуту; самая длинная строфа, 52, имеет длительность 82 сек. В целом длительность строф увеличивается по мере приближения к концу сказания.

Паузы между строфами (о паузации см. раздел 6) достаточно хорошо соответствуют границам в смысловой структуре сказания. В подавляющем большинстве случаев выделение строф однозначно. Однако в нескольких случаях, когда границу между строфами можно было усмотреть на основе длинной «музыкальной паузы», мы предпочли такую границу не проводить, основываясь на тесной смысловой связи соседних фрагментов. Такая длинная пауза содержится, например, в строфе 17.

#### 4. Локальная структура дискурса

Строфы делятся на более мелкие составляющие — *элементарные дискурсивные единицы*, которые графически отображаются как *строки*. (Ниже термин «строка» условно используется как синоним «элементарной дискурсивной единицы».) Каноническая строка обладает следующими двумя характеристиками: (а) с семантико-синтаксической точки зрения: представляет собой предикацию (клаузу) — чаще всего глагольную, но иногда и именную; (б) с просодической точки зрения: образует единую и обособленную интонационную конструкцию. Просодическое единство обеспечивается следующими параметрами: наличием определенного тонального, темпового и громкостного контуров, наличием одного главного акцента (см. раздел 5), и, в типичном случае, пограничными паузами вокруг строки (см. раздел 6). В тех случаях, когда семантико-синтаксические и просодические критерии совпадали, вопроса о выделении строк не стояло — соответствующая единица однозначно рассматривалась как особая строка. Выделенные таким образом канонические строки составляют от 3/4 до 4/5 всех строк. Вот пример последовательности трех канонических строк (строфа 39):

- |                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| (1) ♪(5,4) ↑ be ngummii e oon laamdo, | Они ( <i>m. e.</i> все трое) ушли от этого правителя, |
| be ngari e laamdo goddo,              | они пришли к правителю другому,                       |
| ↘ nii ñaawiri be.                     | (тот) таким-образом рассудил их.                      |

Помимо этого встречаются строки, отступающие от канона, т. е. лишённые одной из двух названных характеристик. В связи с этим выделяются два класса неканонических строк — малые и большие.

*Малые строки* — это строки, меньшие чем одна клауза, но четко обособленные (как правило, просодически). В целом малые строки составляют около 2% всех строк сказания. Очевидно, что к этому классу могут относиться различные типы вынесенных именных групп. Предваряющие клаузу ИГ (топики) выделяются в особую строку лишь в тех редких случаях, когда они содержат предикатное слово, например инфинитив или причастие, или в каком-то отношении (просодическом или семантиче-

ском) особенно резко отделены от последующей клаузы. В сказании встречаются отдельные случаи приращения, т. е. добавления составляющей (обычно именной или предложной группы) после того, как основная часть клаузы уже была синтаксически и просодически завершена. Чаще встречаются случаи «эха» — отдельных именных постпозитивных составляющих, дублирующих семантико-синтаксическую роль какого-то из партиципантов предшествующей клаузы. Эхо выделяется в особую строку в тех случаях, когда просодически отделено от основной клаузы, см. пример из строфы 48:

- (2) \ odon yeewa\,                    вы смотрите,  
       **onon dido fof.**»                    вы-то двое оба».

В некоторых случаях принято решение выделять эхо в особую строку и при просодической слитности — а именно при наличии дополнительных факторов, свидетельствующих об отделенности — например, при повышенной предикативности эха (в частности, при наличии в его составе относительного оборота). В прочих случаях эхо пишется слитно с предшествующей клаузой. Записываются в одну строку сочиненные ИГ, даже когда они обладают определенной степенью просодической автономии. Исключение делается только для особо тяжелых ИГ, включающих относительный оборот. Иногда образуются длинные строки, включающие по много сочиненных групп, в том числе в пословицах и приговорках; несколько примеров такого рода есть в строфе 15. Просодически неавтономны и записываются в одну строку с соседней клаузой обращения, а также вопросительные и восклицательные частицы.

Существенно частотнее *большие строки*, составляющие около 20% всех строк; они образуются в тех случаях, когда две или несколько клауз оформляются как одна просодическая единица. Сукара Си очень часто произносит группы клауз просодически слитно, но не во всех таких случаях было принято решение записывать подобные группы клауз в одну строку. Основным критерий, на который мы опирались, — это характер семантико-синтаксической связи между клаузами.

Если между просодически объединенными клаузами имеет место отношение вставления (*embedding*), т. е. одна из клауз является дополнительным или определительным придаточным другой, то такие клаузы рассматриваются как одна большая строка. Наиболее массовый случай больших строк — это случаи цитаций, при которых цитируемая речь (прямая или косвенная) и вводящая клауза оформляются как одна строка. Типовой способ введения прямой речи — это фраза о *wii* 'он(а) сказал(а)'.<sup>1</sup>

Решение записывать просодически единые группы клауз, соединенных «сильной связью», в одну строку иногда приводит к образованию та-

ких строк, в которые упаковано по несколько клауз, ср. строку из строфы 34, в которой имеется четыре клаузы — здесь есть две цитации, одна из которых представляет собой номинализированный причастный оборот и выступает как подлежащее при втором цитационном предикате:

- (3) **sabo wiyaabe ina nanndi mbiyaa ko ina njiidi!**  
 ибо о-ком-сказано они похожи (тем самым) сказано что они-связаны  
 общим-происхождением!

В следующей большой строке из строфы 31 упаковано шесть клауз:

- (4) **nande baamum maayi buri nande mo fiinoo maayi.**  
 Услыхать (что) отец умер лучше (чем) услышать (что) тот-кого избил-  
 накануне умер.

Если же семантико-синтаксическое отношение между клаузами носит свободный характер — обстоятельственный или сочинительный, — то, несмотря на просодическую слитность, мы, как правило, усматриваем в таких случаях границу между строками. Здесь есть, однако, несколько небольших классов исключений, пополняющих инвентарь больших строк:

1) не выделяются в особую строку целевые обстоятельственные придаточные, выраженные инфинитивом (данное исключение не распространяется на целевые придаточные, оформленные иначе — финитными глаголами, с союзом и т. д.);

2) не выделяются в особую строку обстоятельственные обороты, которые фразеологизировались как наречия, например *haa tamri* ‘до изнеможения’, букв. ‘пока устали’ в строфе 15;

3) не разделяются на отдельные строки сочиненные клаузы, имеющие общее зависимое, в том числе сентенциальное — актант (кроме подлежащего) или сирконстант; ср. пример из строфы 8, где инфинитив ‘чтобы-плавать’ является общим целевым сирконстантом обоих финитных предикатов:

- (5) **maayo deeyii welii lum<sup>m</sup>baade,**  
 река стала-тихой, благостной чтобы-плавать;

Локативные и временные клаузы, которые в пулар часто могут интерпретироваться и как обстоятельственные, и как определительные придаточные, в данной работе рассматриваются как обстоятельственные и, тем самым, образуют отдельные строки.

Используемые здесь критерии проведения границ строк ориентированы только на семантико-синтаксические отношения между линейно соседними клаузами и игнорируют иерархическую структуру дискурса. Ко-

нечно, нередко бывает, что имеет место последовательность клауз **A**, **B** и **B**, и при этом **B** и **B** связаны свободной связью, но коллективно «вставлены» в клаузу **A**. В таких случаях связь между **B** и **B** все равно рассматривается как полностью свободная, факт подчиненности **B** клаузе **A** игнорируется. Пример из строфы 33:

- (6) ... o wii — «*alaa mi anndaa*\, Она сказала: «Нет, я не-знаю,  
*ma kaalaa.*» нужно чтоб-ты-сказал».

Есть также случаи, когда клауза **B** разрывает клаузу **A**, т. е. часть клаузы **A** предшествует клаузе **B**. В таком случае, если клауза **B** по общим правилам должна выделяться как строка, она выделяется вместе с предшествующей частью клаузы **A**, а оставшаяся часть клаузы **A** оказывается следующей строкой. Пример из строфы 8:

- (7) ♪(8.3) ↑ *suka debbo oo hiirri*, Молодая девушка та (как) свечерело  
*fjjoyii dingiral* + пошла-гулять (на) деревенскую-  
 площадь  
*joodiima*, села-и-сидела.

##### 5. Дискурсивная функция элементарных дискурсивных единиц (строк)

Дискурсивная функция строк кодируется посредством такой просодической характеристики, как движение тона в акцентах. Акцент — это динамическое выделение того или иного слова. Типично в строке бывает один *главный акцент*. С семантической точки зрения главный акцент склонен размещаться на слове, являющемся информационным центром строки. Чаще всего таким словом оказывается предикат или его объект — прямой или непрямой. Линейно главный акцент располагается в конце строки — на последнем или предпоследнем слове, редко на третьем с конца. Наиболее важные с дискурсивной точки зрения акценты характеризуются не только динамическим выделением, но и явно выраженным движением *тона*, т. е. частоты голоса. Движение тона в главном акценте строки — это основное просодическое средство, кодирующее дискурсивную функцию строки. Дискурсивная функция обозначается в транскрипции при помощи пунктуационных знаков в конце строки. Каждая строка обязательно заканчивается тем или иным пунктуационным знаком. Пунктуационным знакам в данной транскрипции приписывается специальный смысл, описываемый ниже.

Пунктуация передает группу дискурсивных смыслов, которые иногда описываются при помощи понятия *фаза* (Кодзасов 2002). Категория фазы

имеет два главных значения — *конец* и *не-конец*, которым иконически соответствуют падение и подъем тона. При этом конец и не-конец могут различаться (а) на уровне целых иллокутивных актов; (б) внутри одного иллокутивного акта; (в) внутри одной строки<sup>1</sup>. Строки, соответствующие немаркированной иллокуции сообщения, а также иллокуции директива, являются в иллокутивном смысле завершающими, поэтому характеризуются нисходящим тоновым акцентом и обозначаются точкой. Сообщение или директив могут сопровождаться восклицательным значением, которое выражается резко восходящим тоновым акцентом, нередко переходящим в фальцет (см. раздел 7); в этом случае вместо точки используется восклицательный знак. Особенно часто восклицательные высказывания встречаются в конце строф.

Строки, соответствующие иллокуции вопроса, обозначаются вопросительным знаком. С точки зрения фазовой семантики вопрос предполагает коммуникативное продолжение, поэтому как правило кодируется восходящим тоном в акценте. Изредка вопросительная иллокуция сочетается с восклицанием, и тогда в конце строки ставится последовательность вопросительного и восклицательного знаков.

Еще один квазииллокутивный фазовый тип — строки, вводящие дальнейшую прямую речь или какие-либо разъяснения; такие строки маркируются двоеточием. Просодическая огласовка таких строк — как правило, с восходящим тоном. В тех случаях, когда вводящая клауза и прямая речь находятся в одной строке, вместо двоеточия в середине строки ставится длинное тире (—).

Просодическая огласовка вопросов и вводящих строк не до конца ясна и требует дополнительного изучения. В частности, в отдельных случаях эти типы строк кодируются падающим тоном. Поэтому тон вопросов и вводящих строк специально помечается. Если имеет место восходящий тоновый акцент, то используется комбинация прямой дроби и соответствующего иллокутивного знака (/? или /:), а если акцент нисходящий — комбинация обратной дроби и иллокутивного знака (\? или \:). Кроме того, вопросительные и вводные строки иногда не имеют тонового акцента — они произносятся с чисто динамическим акцентом или вообще без акцента, сливаясь с последующей строкой. В таких случаях иллокутивные знаки (? или :) используются сами по себе, без указания на движение тона. Следует отметить, что восходящий тон часто «затирается» в цитируемых вопросах, содержащихся внутри прямой речи.

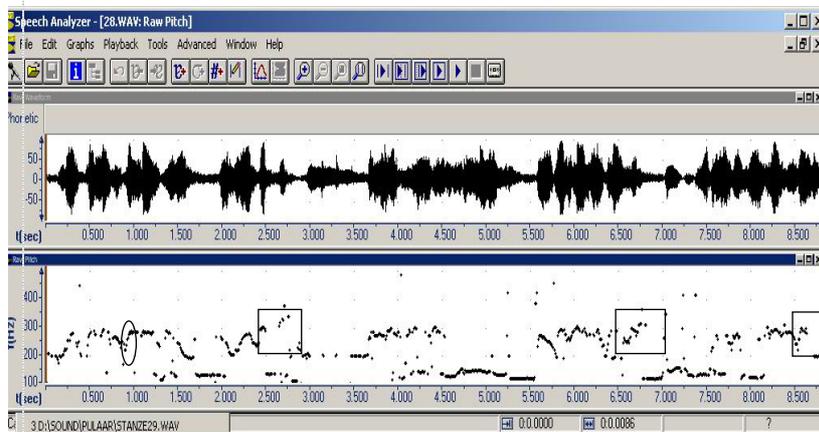
Второй аспект фазы связан с внутренней организацией иллокутивного акта. В общем случае иллокутивный акт реализуется в виде группы строк. Наиболее стандартное интонирование нефинальных (т. е. не завершающих иллокутивный акт) строк — с восходящим тоновым акцентом. Такие

<sup>1</sup> Последний уровень фазовых различий будет рассмотрен в разделе 6.

строки в нашей транскрипции помечаются запятой. В общем случае интонация запятой (обычный восходящий тон в среднем регистре) хорошо отличима от интонации восклицания (резко восходящий тон, переходящий в высокий регистр)<sup>1</sup>. Рассмотрим в качестве примера отрывок из строфы 28:

<p>(8) <b>marse Sanndaga ko kaaldaa,</b>  <b>heen fo ina anndi.</b>  <b>... oon wonaa debbo maa!</b>  <b>♪ kay wi'etee ko ofon ngondi,</b>  <b>ofon kumanaa tan!</b>  <b>... kono debbo maa kay a suwaa</b>  <b>dannje!</b>  <b>... saa dañii debbo maa,</b>  <b>a burat dum gan<sup>ndal</sup>!</b></p>	<p>(O) рынке Сандага что ты-рассказал,  про-это все она знает.  Такая не жена тебе!  Хоть говорится, что вы вместе,  вы связаны-браком только,  но жены твоей ведь ты еще-не обрел!    Если-ты обретишь жену твою,  ты должен-иметь-больше нее знания!</p>
--	--

На рисунке 1, порожденном программой акустического анализа Speech Analyzer, можно видеть различие между уровнями подъема тона в случае запятой (в первой строке, до уровня примерно 270 Гц) и в случае восклицательного знака (три случая далее, до уровня примерно 350 Гц).



<sup>1</sup> Однако иногда встречаются промежуточные случаи, которые бывает трудно отнести к одной из этих моделей; в таких случаях в качестве дефолтного решения ставилась запятая.

Рис. 1. Акустический анализ отрывка (8). Овалом отмечен подъем тона, соответствующий запятой, прямоугольниками — подъемы, соответствующие восклицаниям. Последний подъем тона виден плохо из-за фальцета (см. раздел 7).

Иногда встречаются явно нефинальные строки с нисходящим тоновым акцентом в конце. Такие строки опознаются по семантико-синтаксическим признакам, но и просодически они часто бывают отличимы от финальных строк с иллокуцией сообщения: в отличие от последних, они имеют менее выраженное падение тона. Для маркировки таких нефинальных строк используется комбинация обратной дроби с запятой ( $\setminus$ ).

Во вводном разделе данной работы говорилось о проблематичности понятия «предложение» применительно к устной речи. По-видимому, даже в устной речи существует тенденция группировать клаузы в единицы более высокого уровня, напоминающие предложения. С некоторой степенью условности можно утверждать, что предложение — это структура, вербализующая один иллокутивный акт. Однако выделение предложений — очень непростая процедура. Главное, на что при этом можно опереться, — это фазовая просодия конца. Но проблема «запятых с падением» делает эту опору не всегда надежной. Хотя прототипы финального падения (интонация точки) и нефинального падения (интонация запятой) различимы, между ними есть зона континуального перехода и, тем самым, граница клауз часто может идентифицироваться как граница или неграница предложения лишь с некоторой долей уверенности.

Широко распространена еще одна стратегия интонирования нефинальных строк. Строка может не иметь явно выраженного тонового акцента и либо иметь только динамический акцент, либо не иметь акцента вообще, в последнем случае сливаясь в одну просодическую группу со следующей строкой. При этом, как правило, имеет место нарочито быстрый переход от конца строки  $n$  к началу строки  $n+1$ . Сказитель «выпаливает» две, три или четыре строки подряд на одном дыхании. Такие строки, выделяемые лишь на основе семантико-синтаксического критерия и вопреки просодии (см. раздел 4 выше), помечаются в конце знаком «плюс» (+). Стандартная «стратегия запятой» (восходящий тоновый акцент) и «стратегия плюса» не противопоставлены дискретно — есть немало случаев с еле заметным восходящим акцентом. Дефолтно такие случаи рассматриваются как вариант интонации запятой. Основным фактором, влияющим на то, как реализуется интонация запятой — с сильным или слабым подъемом, — это наличие последующей паузы. Когда речепроизводство проходит в быстром режиме (см. раздел 7), то восходящий тон на акценте бывает слабо выражен и паузы нет. Когда режим «спокойный», то тон выражается отчетливо, а пауза имеет место. Поэтому, хотя сильный и слабый подъем в транскрипции не различаются, отчасти о характере подъема можно судить по наличию последующей паузы. «Стратегия

плюса» по крайней мере отчасти передает семантику тесной связи между описываемыми событиями — они объединяются в один комплекс.

Последний пунктуационный знак, который еще не был упомянут, — это кавычки, обрамляющие прямую речь и другие виды цитаций.

## 6. Паузация

Как было отмечено выше, строфы всегда разделены длинными «музыкальными паузами». Паузу между двумя последовательными строфами мы записываем в первой строке второй по порядку строфы. Длительность таких пауз, как правило, варьирует от 3 до 10 сек, однако может достигать и 20 сек.

Строки внутри строфы также чаще всего разделены паузами. В соответствии с распространенной практикой дискурсивной транскрипции мы относим паузу между соседними строками к началу второй по порядку строки. Паузы в начале строк разделяются на два типа — заполненные явно слышной игрой на ходу (хотя бы один отчетливый мелодический ход) и простые (незаполненные игрой) паузы. «Музыкальные паузы» в начале строк (и строф) обозначаются знаком ♪, а простые паузы — знаком многоточия (...).

Длительность «музыкальной паузы» в начале строки (но не в начале строфы) обычно варьирует от 1 до 4 сек, однако встречаются случаи пауз, выходящих за эти пределы. Очень длинные паузы сказитель иногда делает после первой строки строфы (например, в строфах 1, 16). «Музыкальные паузы», как правило, не бывают короче 0.6 сек. Простые паузы между строк отличаются от «музыкальных» либо краткостью, либо тем, что в них игра на ходу слышна очень тихо. Длительность таких пауз обычно не превышает 0.7 сек. Они могут быть сколь угодно краткими, вплоть до полного отсутствия. Наличие пауз между строками типично, но далеко не обязательно: во многих строфах половина и более строк начинаются без паузы.

Паузы внутри строк встречаются достаточно редко. Длительность внутренних пауз обычно не превышает 0.4 сек, но изредка бывает и значительно больше; в этом случае внутренняя пауза может оказаться и музыкальной (например, в начале строфы 14). Один из типичных контекстов для таких пауз — строки с явно выраженным членением на тему и рему. Это встречается нечасто, но целая серия таких строк представлена, например, в строфе 6. Просодически выделенная тема обозначается в транскрипции при помощи волнистого подчеркивания, например *afo gilli* ‘первый-сын любви’. (Деление на тему и рему — это еще один тип фазового противопоставления не-конец vs. конец, на этот раз внутри клаузы. Как и другие типы не-конца, тема кодируется восходящим тоном.)

Длительность паузы указывается в круглых скобках после символа паузы (♩ или ...). Длительность округляется до 0.1 сек. В первых двенадцати строфах сказания помечены длительности всех пауз — это сделано для того, чтобы читатель мог составить представление о стратегиях паузации, используемых рассказчиком. В дальнейших строфах, в целях визуального облегчения транскрипции, отмечается длительность только тех пауз, которые превышают 2 сек.

Паузы короче 150 мсек (т. е. такие, которые следовало бы округлить не более чем до 0.1 сек) в транскрипции вообще не указываются, и надо отметить, что они крайне нехарактерны для речи С. Си.

### 7. Нелокальные просодии

Базовый уровень частоты голоса сказителя — около 200 Гц. Когда он говорит в *нейтральном регистре*, частота основного тона колеблется в диапазоне от 150 до 250 Гц в соответствии с интонированием фазовых значений. Сукара Си использует также *повышенный регистр*, хорошо отличимый от нейтрального. В этом случае частота резко повышается и варьирует в диапазоне от 250 до 300 Гц (иногда выходя за эти рамки в связи с локальными движениями тона). Имеется также *высокий регистр*, в котором средний уровень частоты превышает 300 и иногда даже 350 Гц. В повышенном и высоком регистрах произносится почти половина всего дискурса (около 45%). Семантика регистров пока понята недостаточно; она явно связана с сюжетной динамикой и театрализованной экспрессией рассказчика.

Повышенный и высокий регистры обозначаются в транскрипции **полужирным шрифтом**. При этом начало фрагментов, произносимых в высоком регистре, обозначается символом ↑. Переход из нейтрального регистра в повышенный или высокий обычно происходит скачком. Особенно характерны повышенный и высокий регистры для начала строф. Что касается выхода из повышенного и высокого регистров, то рассказчик использует разные стратегии. Иногда переход в нейтральный регистр (или переход из высокого регистра в повышенный) происходит скачкообразно. Но чаще в конце фрагмента, произносимого в повышенном или высоком регистре, происходит постепенное снижение тона. Места, где происходит резкий или постепенный переход из высокого регистра в повышенный, обозначаются символами ↓ и ↘, соответственно.

Локальные движения тона, передающие фазовую семантику (см. выше), есть не только в нейтральном, но и в повышенном и высоком регистрах (в последнем повышение тона в отдельных случаях достигает до 500 Гц). Однако есть тенденция к уменьшению таких локальных колебаний, особенно в высоком регистре.

В некоторых местах сказитель использует также *пониженный* регистр (в районе 150 Гц), который сочетается с расслабленной или вялой артикуляцией. Подобные фрагменты обозначаются в транскрипции при помощи пунктирного подчеркивания. Рассмотрим в качестве примера строфу 9 (см. транскрипт в приложении), в которой можно наблюдать все четыре регистра. Первые четыре строки произносятся в нейтральном регистре. Начиная с пятой строки происходит резкий скачок в высокий регистр, который также захватывает и шестую строку, хотя в ней уже начинается некоторое понижение. Строки с седьмой по девятую произносятся в повышенном регистре, а последняя десятая строка, представляющая собой постороннюю ремарку, в пониженном регистре. На рисунке 2 можно видеть тонограмму, в которой все эти различия весьма наглядны.

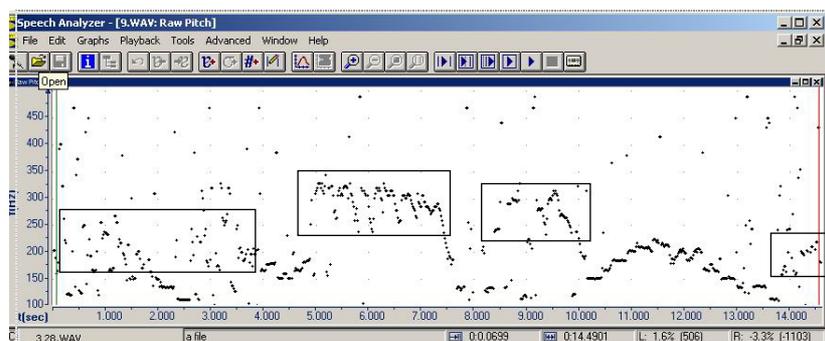


Рис. 2. Тонотрама строфы 9. Прямоугольники (слева направо) указывают фрагменты дискурса, произносимые в нейтральном, высоком, повышенном и пониженном диапазонах, соответственно. Невыделенные прямоугольниками фрагменты тонотрамы отражают музыкальное сопровождение речи

Сказитель активно использует такое регистровое средство, как *фальцет* — особый режим звукоизвлечения, характеризующийся резким повышением тона и «писклявым» тембром. С функциональной точки зрения фальцет у С. Си бывает двух типов. Во-первых, он часто возникает в конце строки при огласовке восходящего тонового акцента, в особенности при передаче восклицания, но также при акценте запятой или вопроса. Это автоматический, или побочный, фальцет. И есть фальцет семантический, вероятно, связанный с юмором или какой-то сходной экспрессией — ср., например, группу таких случаев в строфе 15. Фальцет может охватывать одно слово, группу слов или часть слова. Фальцет автоматического типа неизменно приходится на абсолютный конец строки и охватывает ее последний слог или несколько слогов; часто такой фальцет начинается на слоге, на который приходится главный акцент строки, и охватывает последующие заударные слоги строки. Семантический фальцет, напротив, никак не связан с концом строки и чаще всего появляется в середине строк, чередуясь с нормальным, не-фальцетным произнесением. Фальцет обозначается в транскрипции при помощи смещения текста вверх.

В ряде мест сказитель использует своеобразную тоновую стратегию, выражающуюся в *поэтапном повышении* тона (а в конечном счете и регистра) от строки к строке или от словосочетания к словосочетанию. Такие случаи выделены вертикальной линией по левому краю страницы. В нижеследующем примере показаны частотные значения в начале и конце пяти строк из строфы 4, организованной при помощи этой стратегии. Повидимому, смысл этой стратегии — иконически передать нарастающую значимость и драматизм сообщаемого.

Уровень тона
--------------

	в начале	в конце		
(9)	110 Гц	150 Гц	ʃ(3.8) o feyʃi,	Он (т. е. юноша) вырубил (дерева),
	150 Гц	250 Гц	ʃ(0.6) o remii,	он взрыхлил (землю на поле),
	200 Гц	290 Гц	...(0.4) o hesii,	он нажал (травы),
	240 Гц	320 Гц	...(0.3) ↑ o hunndii,	он покрыл-крышу,
	260 Гц	350 Гц	...(0.2) o fooki(i) pucci,	он снарядил коней,

Речь сказителя значительно варьирует с точки зрения *громкости*. Громкость в транскрипции специально не помечается по двум причинам. Во-первых, субъективные оценки громкости плохо поддаются объективной акустической проверке. Во-вторых, в некоторых случаях различия по громкости могут быть артефактом самого процесса аудиозаписи — например, рассказчик мог в некоторых случаях говорить не в сторону микрофона. Очевидно, однако, что повышенный и особенно высокий регистр в целом коррелируют с громким произнесением. И напротив, особенно тихие фрагменты в целом совпадают с пониженным регистром.

Повышенный и высокий регистры коррелируют также с быстрым *темпом*. Темп, однако, является независимой просодической характеристикой и помечается отдельно при помощи *курсивного шрифта*. На примере строфы 11 легко видеть, что регистры и уровни темпа могут сочетаться друг с другом любым способом. Темп сказителя значительно варьирует и часто достигает очень высоких значений. Известный исследователь южнославянского устного словесного творчества А. Б. Лорд (1994: 29) с удивлением отмечал, что мусульманские сказители Югославии нередко пели от 100 до 200 слогов в минуту. Сукара Си в умеренных по темпу строфах (подсчет на примере строфы 47) произносит около 260 слогов в минуту, а если этот подсчет производить в морях, т. е. считать слоги с долгими гласными за 2 моря, то этот показатель значительно увеличился бы. В пассажах, произносимых особенно быстро (и при этом без пауз), Сукара Си превышает темп 600 слогов в минуту (т. е. 10 слогов в секунду). (В строфе 36 достигается темп 30 слогов за 2.7 сек.) Надо, однако, оговориться, что такие пассажи обычно не длятся более 5 сек подряд и многие слоги в них подвергаются частичной или полной фонетической редукции.

Разумеется, объективно и дискретно различить обычный и быстрый темп нелегко. При выделении быстро произносимых пассажей мы руководствовались следующими двумя критериями: 1) трудностью анализа для слушателей, в том числе для носителей языка (Абдулая Ба, Тапсиру Чама); 2) повышенной степенью редукции, вплоть до «проглатывания» целых слов. В качестве быстрых в транскрипции отмечаются фрагменты

начиная с 2 слогов в длину, но при этом специально не помечаются типично редуцируемые выражения, такие как *o wii* 'он(а) сказал(а)'.

Фонетическая *редукция* в результате быстрого произнесения может быть очень значительной. Например, пятая строка строфы 10 выглядит так: **jaldo ma oo so jalii ma tan** + 'Кто-насмехался-над тобой *опред.*, когда надсмеется-над тобой только'; при этом три односложных слова *ma*, *oo* и *so* сливаются в фонетически односложный комплекс [mos].

Яркий пример сочетания высокого тона, колеблющегося в очень малом диапазоне (от 300 до 350 Гц) на протяжении всего пассажа, высокой громкости и сверхбыстрого темпа (35 слогов за 4.4 сек, т. е. около 8 слогов в секунду) — первые четыре строки строфы 5. Когда все эти признаки сочетаются, а это случается часто, то такой способ произнесения можно обозначить как **сдавленный крик** (термин предложен С. В. Кодзасовым в личном общении). В этом режиме произносится значительная часть сказания. Повышенный/высокий регистр, громкость и быстрый темп часто сочетаются еще и со «стратегией плюса» — склеиванием нескольких клауз в одну просодическую единицу.

Следует отметить, что в ряде случаев тихое произнесение в пониженном регистре также *сочетается* с быстрым темпом — например, в конце строфы 9.

## 8. Речевые сбои и неясности

*Речевые сбои* — это нарушения речевой программы, приводящие к паузам, хезитации, самоисправлениям и т. п. (об этих явлениях см., например, Подлеская и Кибрик 2004). Ошибочно или преждевременно артикулированные начала слов — так называемые *фальстарты* — обозначаются двумя дефисами после записи соответствующей части слова (например, *si--*). Невнятные фальстарты и периоды *хезитации*, заполненные неясным вокалическим содержанием, обозначаются знаком >>. Следует отметить, что подобные явления допускаются в речи С. Си исключительно редко. Этот факт, а также целый ряд отмеченных выше особенностей его речи — «стратегия плюса», отсутствие коротких пауз, очень высокий темп — являются частными проявлениями общего свойства данного дискурса: это пример лишь наполовину импровизационной, а во многом подготовленной устной речи. Такая речь производит впечатление спонтанной, но наличие в ней явных маркеров подготовленности обнаруживает ее *квазиспонтанный* характер.

В ряде случаев мы столкнулись с неясностями и темными местами, которые не удалось расшифровать. Часто неясность бывает связана со сверхбыстрым темпом произнесения. Основные типы неясностей и способы их обозначения суммированы в нижеследующей таблице.

	<i>Тип неясности</i>	<i>Обозначение</i>
1	Фрагмент поврежден в записи и был восстановлен А. Ба или Т. Чамом «по смыслу»	<u>Двойное подчеркивание</u> (например, в строфе 17)
2	Фрагмент не удалось расшифровать	Знак «пустого подчеркивания» ( ), повторяемый столько раз, сколько в неясном фрагменте слышится слогов (например, в строфе 15)
3	Фрагмент не опознается носителями (А. Ба и Т. Чамом) как знакомые и осмысленные слова, но слышен достаточно хорошо и расшифрован	<В угловых скобках> (например, в строфе 6)

### 9. Прочие конвенции транскрипции

В {фигурные скобки} заключаются посторонние ремарки рассказчика, не относящиеся собственно к повествованию (например, в конце строфы 9).

Знак равенства указывает на сверхдлгое произнесение последней фонемы слова — гласной или сонорной, например  $\text{tap} =$ . Такое удлинение никак не связано с фонологической долготой соответствующей фонемы и явно носит экспрессивный, художественный характер. Экспрессивное удлинение также сопровождается своеобразным ломаным восходяще-нисходящим тоном.

Выражения-варваризмы, недоосвоенные заимствования (из арабского, французского, реже — из волоф) помечены простым одинарным подчеркиванием (например, в строфах 5, 14).

При графизации текста заметную проблему составляла слабая различительность долгих и кратких гласных в финали слов (особенно в постыменных артиклях, в ряде глагольных словоформ, в частицах). Отчасти такая слабая различительность объясняется быстрым темпом и высоким уровнем редукции исследуемого дискурса. В сомнительных случаях, во избежание натяжек, второй элемент долгой гласной помещается в скобку, например  $\text{addi}(i)$  'привез'. Следует также отметить достаточно частые в данном тексте случаи *стяжения* двух соседствующих слов, чаще всего незначительных; вокализм результирующей формы отражает регрессивное воздействие, например:

$\text{saa}$  ... 'если-ты...' <  $\text{so}$  'если' +  $\text{a}$  'ты';

$\text{koo}$  ... 'что-он...' <  $\text{ko}$  'что' +  $\text{o}$  'он';

$\text{somo}$  ... 'если-он...' <  $\text{so}$  'если' +  $\text{omo}$  'он';

$\text{men}$  'следует-нам...' <  $\text{ma}$  'следует, должно' +  $\text{en}$  'мы' и др.

Палатальная назальная фонема, как это принято в сенегало-мавританском регионе, обозначается буквой с верхней тильдой ( $\tilde{n}$ ); ср. другой, широко распространенный способ передачи этой фонемы через диграф пу.

#### 10. Конвенции пословного перевода

Для данной публикации было принято решение сопроводить оригинальный пуларский текст лишь *пословным* переводом. Не отрицая важности глоссирования как универсального метода грамматического анализа, мы хотели бы отметить, что в некоторых случаях можно обойтись менее тяжеловесной передачей языковой структуры оригинала. В нашем случае этому решению способствуют два обстоятельства.

Во-первых, цель данной работы — продемонстрировать дискурсивную транскрипцию, отражающую структуру дискурса и процессы его порождения. Поэтому отягощать и так достаточно сложную систему нотации еще одним типом записи представляется нежелательным. Во-вторых, порядок слов в пулар во многом совпадает с русским, благодаря чему пословный перевод оказывается, как правило, вполне вразумительным. В редких случаях, когда сохранение порядка слов оригинала в пословном переводе могло бы ввести в заблуждение, используются подстрочные цифровые индексы, например «семь, лет,<sub>1</sub>» в строфе 16. В целом, пословный перевод в сочетании с транскрипцией вполне достаточны для исследования дискурсивных явлений и естественного синтаксиса устной речи, хотя, конечно, недостаточны для морфологических штудий.

В пословном переводе соблюдается соотнесенность с оригинальным текстом по строфам, строкам и словам. В тех случаях, когда одно слово оригинала переводится более чем одним русским словом, слова перевода соединяются дефисами. Таким образом, в каждой строке количество слов оригинала и количество отделенных пробелами квазислов перевода совпадают. Расстановка пояснений и дополнений в (круглых) и [квадратных] скобках сделано в целом в соответствии с правилами, принятыми в данной книге (и иначе, чем это было сделано в публикации Кибрик, Ба и Коваль 2005). Функции фигурных и угловых скобок в переводе аналогичны их функциям в оригинальном пуларском тексте: в {фигурных скобках} находятся переводы посторонних ремарок рассказчика, а в <угловых скобках> — предположительные переводы неясных фрагментов или — в случае отсутствия правдоподобного переводного эквивалента — вопросительные знаки. В угловые скобки помещается также помета <неразб.>, соответствующая неясному фрагменту оригинала (т.е. пустым подчеркиваниям \_).

Фрагменты, представляющие собой речевые сбои и помеченные с помощью знаков -- и >> в тексте оригинала, в пословном переводе не отра-

жаются. Переводы выражений-варваризмов помечаются в переводе (как и в оригинале) подчеркиванием.

Лексически непередаваемым (грамматическим) единицам оригинала в пословном переводе соответствуют следующие условные обозначения:

*опред.* — определенный (постпозитивный) классный артикль

*пред.св.* — предикативная связка (с вариантами *ipa*, *pa*)

*фин.эл.* — финальный элемент конструкции (типа *to ... too* ‘там-где... фин.эл.’).

### Список условных обозначений в транскрипции

Орфография (указывается фонетическое значение лишь тех знаков, которые представляются наименее очевидными)

aa, ee и т.п. — долгие гласные

c, j — соответственно глухая и звонкая палатальные аффрикаты

y — палатальный глайд

ñ — палатальная назальная фонема

ŋ — велярная назальная фонема

mb, nd, nj, ng — преназализованные звонкие смычные

b, d, y — преглоттализированные (импловзивные) звонкие смычные

' — глоттальная смычка

Дискурсивная транскрипция (указываются лишь сами обозначения и их основной смысл; полное разъяснение всех обозначений и других конвенций см. выше)

ОБОЗНАЧЕНИЕ	СМЫСЛ ОБОЗНАЧЕНИЯ
	РАЗМЕТКА ПАУЗ
...	простая (незаполненная) пауза
♪	
...(0.6)	простая (незаполненная) пауза с указанием ее длительности в секундах
♪(0.8)	пауза, заполненная игрой на ходу, с указанием ее длительности в секундах
	ПУНКТУАЦИОННЫЕ ЗНАКИ
.	иллокуция сообщения или директива
?	иллокуция вопроса

ОБОЗНАЧЕНИЕ	СМЫСЛ ОБОЗНАЧЕНИЯ
:	введение цитации или разъяснения
—	введение цитации в рамках одной строки
« »	цитация
!	восклицательность
,	нефинальная (в рамках иллокутивного акта) строка
/? /:	восходящий тон при вопросе и при введении цитации/разъяснения
\? \: \,	нисходящий тон при вопросе, при введении цитации/разъяснения и при нефинальности
+	просодическое слияние строки со следующей строкой
ШРИФТОВЫЕ И ДРУГИЕ ВЫДЕЛЕНИЯ	
<i>курсивный шрифт</i>	быстрый темп
<b>полужирный шрифт</b>	повышенный и высокий регистры
<u>простое подчеркивание</u>	варваризмы
<u>двойное подчеркивание</u>	фрагмент записи поврежден
<u>пунктирное подчеркивание</u>	пониженный регистр
<u>волнистое подчеркивание</u>	тема
вертикальная линия	
по левому краю	позтапное повышение тона
страницы	
смещение текста <sup>вверх</sup>	фальцет
ДРУГИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ	
↑	переход в высокий регистр
↓	резкий переход из высокого регистра в повышенный
↘	постепенный переход из высокого регистра в повышенный
>>	невнятный фальстарт или хезитация
—	плохо слышимый фрагмент; количество подчеркиваний соответствует количеству слогов
< >	фрагмент неясен информанту
{ }	посторонняя ремарка рассказчика

ОБОЗНАЧЕНИЕ	СМЫСЛ ОБОЗНАЧЕНИЯ
--	фальстарт
=	сверхдлгое произнесение фоне-
	мы
(i)	элемент слова, ожидаемый на основе знаний о грамматике, но не слышимый в записи
	* * *
<p>Ниже приводятся первые семнадцать строк сказания «Любовь», или «Дингирал». В этих строках представлены все основные явления, отражаемые в нашей дискурсивной транскрипции. Полный текст сказания был опубликован в работе Кибрик, Ба и Коваль 2005.</p>	
<p><b>Литература</b></p>	
<p>Кибрик А. А., А. Й. Ба и А. И. Коваль. 2005. Сказание «Любовь», или «Дингирал», на языке пулар // А. И. Коваль (ред.). Африканская сказка III, с. 399–479. М.: Восточная литература РАН.</p>	
<p>Кибрик А. А., Подлеская В. И. 2003. К созданию корпусов устной русской речи: принципы транскрибирования // Научно-техническая информация (серия 2), 6, с. 5–11.</p>	
<p>Кибрик А. А., Подлеская В. И. 2006. Проблема сегментации устного дискурса и когнитивная система говорящего // В. Д. Соловьев (ред.) Когнитивные исследования. Сборник научных трудов. Вып. 1, с. 138–158. М.: Институт психологии РАН.</p>	
<p>Коваль А. И. 1990. Эпос и литература фульбе. К исследованию литературных форм младописьменного языка. М.: Наука.</p>	
<p>Коваль А. И. 2006. Ремесленники Слова у фульбе (Субсахарская Африка) (в печати).</p>	
<p>Коваль А. И. и Г. В. Зубко. 1986. Язык фула. М.: Главная редакция восточной литературы.</p>	
<p>Кодзасов С. В. 2002. Фазовая символика тона // Н. Д. Арутюнова (ред.) Логический анализ языка. Семантика начала и конца. М., Индрик.</p>	
<p>Лорд А. Б. 1994. Сказитель. М.: Восточная литература РАН.</p>	
<p>Подлеская В. И., Кибрик А. А. 2004. Речевые сбои и способы их отражения в дискурсивной транскрипции // VII Международная конференция «Когнитивное моделирование в лингвистике». Труды, с. 194–203. Варна.</p>	
<p>Du Bois, J. W., Schuetze-Coburn, S., Cumming, S., Paolino, D. 1992. Discourse transcription. Santa Barbara papers in linguistics, 4. Santa Barbara: UCSB.</p>	
<p>Edwards, J. A. 2001. The transcription of discourse // Schiffrin D., Tannen D., and Hamilton H. E. (eds.) The handbook of discourse analysis, pp. 321–348. Oxford: Blackwell.</p>	
<p>Abu-Manga, Al-Amin (ed.) 1985. Baajankaro. A Fulani Epic from Sudan // Africana Marburgensia. Special Issue 9. Marburg.</p>	
<p>Seydou C. 1972. Silámaka et Poullóri. Récit épique peul raconté par Tinguidji // Classiques africains 13. Paris: Armand Colin.</p>	
<p>Seydou C. 1976. La geste de Ham-Bodédo ou Hama le Rouge // Classiques africains 18. Paris: Armand Colin.</p>	

**GILLI (DINGIRAL)**

tayre 1 00:0.0–00:34.5

♫(5.6) kaalaten ko pulaar ...(0.4) «Dingiral».

♫(5.4) ↑ **cukalel gootel ina wi'ee Farmata Faamuya,**

♫(0.7) faddi yimbe e jinneeji\,

*buri kacitaari subaka yoodde.*

♫(2.9) ↑ **hinere ndee ko dawol ndaw +**

**so tawii dawii +**

**joftoytaa +**

**so o moosanii puuydo,**

...(0.4) **tan laakara welat dum,**

**hiirnda yaara juude mehe,**

...(0.6) **ñiiye dee na ndanwi na mbay no beso maa,**

↘ **ɗakkudi mbadaandi pimpudi seeda.**

♫(2.0) **hono dum wayii jooni,**

**no mbato ina dogaa heen haa maaya tan,**

**ruttoo\,**

...(0.2) **tawa yettaaki.**

tayre 2 00:34.5–01:03.1

♫(8.3) omo jogii sehil,

ko mbiyeten sehil,

neddo dingiral.

♫(1.5) **nde dum woodnoo =,**

♫(0.9) **tuggude e karaas amen fay dow,**

...(0.4) **ndeen ...(0.3) neddo na wona neddo maa =,**

...(0.3) ↑ **ngonon yeewtidiibe dingiral,**

↘ **haa suddee,**

**tawi hay huunde alaa don,**

**so wonaa ko dende fii kaawmaa walla fii yummaa.**

♫(1.9) **dum wadi Suukara ina jaba dum haalde/:**

...(0.3) **eey ko nii wonirnoo.**

tayre 3 01:03.1–01:16.2

♫(4.6) ↑ **o jogiima sehil oo duubi sappo e joy,**

...(0.3) **o meedaa yeewde,**

**so wonaa ↘ kambe njiidi yumma e baaba.**

## СКАЗАНИЕ «ЛЮБОВЬ», ИЛИ «ДИНГИРАЛ»

**Строфа 1**

Скажем-мы на языке-пулар (сказ) «Дингирал».

Юная (девочка) одна [пред.св.] зовется Фармата (= Фатимата) Фамуйя (т. е. Разумница?)

превзошла-красотой людей и духов,  
 более яств утренних хороша.  
 Нос [опред.] это ход-спозаранку страуса  
 как, случись, спозаранку-выйдет —  
 назад-не-вернется (т. е. нос красивый — прямой и длинный);  
 если она улыбнется дурачку,  
 так тот-свет станет-приятным ему,  
 вечером пойдет-с руками пустыми;  
 зубы [опред.] [пред.св.] белые [пред.св.] подобно как (у) жены твоей;  
 десны отделанные татуировкой немного.  
 Как это похоже сейчас  
 словно ящерица [пред.св.] бегае там до упаду только,  
 назад-возвращается,  
 так-и не-дошедши.

**Строфа 2**

Она имела друга,  
 то-что мы-называем другом —  
 человек молодежных-сходок-на-площади.  
 Как это издавна-существует,  
 начиная с поколения [букв. класса] нашего и-до позднейшего,  
 тогда человек [пред.св.] становится человеком твоим,  
 чтобы-быть-вам соучастниками встреч-на-площади  
 пока закроют-фатой (т. е. до замужества),  
 и-тогда уже ничего нет тут (между вами)  
 если не это двоюродная, дочь дяди-твоего(-по-матери) или дочь сестры-матери.  
 Это и-сделало (т. е. поэтому-то) Сукара [пред.св.] соглашается это рассказывать  
 да, именно так было-прежде.

**Строфа 3**

Она имела друга того лет десять и пять (т. е. пятнадцать лет),

он никогда-и-не помышлял (об ином),  
если не (*т. е.* кроме как о том, что) они имеют-общих мать и отца.



Вы знаете,  
лад был тут, не-так-ли?  
Они не-видели-друг-в-друге  
ничего кроме имеющих-общих мать и отца.  
Ну, лад был тут.

#### Строфа 4

Он (*т. е.* юноша) вырубил (деревья),  
он взрыхлил (землю на поле),  
он нажал (травы),  
он покрыл-крышу,  
он снарядил коней,  
он привез сухой-корм [*букв.* солому миля],  
он доставил зерно [*букв.* миль].

#### Строфа 5

Немолодой крепкий (*т. е.* молодцеватый) [*букв.* живой] (человек)  
один

проживший [*букв.* съевший] дня три —  
день, когда родился,  
день перед-тем-как ему родиться  
и день который-пребывает впереди, —  
[*пред.св.*] шел только  
и столкнулся с женщиной (*т. е.* девушкой) той,  
вечером смотрел (на) девушку ту.

#### Строфа 6

Сукара сказал:  
первый-сын любви — это неизведанность,  
после того — это влюбленность,  
влюбленность же и-есть старший-брат-ее — это пробуждение-страсти,  
страсть же и-есть впереди нее — это любовь-желание,  
любовь и-есть впереди нее — это неистовство,  
неистовство и-есть впереди него — это <тяжкий грех? >.  
Если человек любит праведность,  
должен-послать именно взрослых (*т. е.* разумных).

tayre 7 02:05.3–02:25.7

♪(5.1) ↑ o yii cukalel ngel tan,

o jarlibaa,

o ara jatakarkar,

o natti yiide e nande,

...(0.3) o ñaagii,

o hokka,

↘ dewgal ngal foodaa,

habbaa baaji kecci.

♪(1.3) ↑ puuydo nani dum,

...(0.7) foodi baaji muudum,

↘ addi +

wadi e maayo,

wi'aa dewgal bennii,

wi'i addiino waare mum,

suwaa yettinde.

...(0.6) sikkata ko baaji pibondirtee!

tayre 8 02:25.7–02:43.7

♪(8.3) ↑ suka debbo oo hiirii,

fijoyii dingiral +

joodiima,

haa jamma oo jee<sup>wii</sup>,

...(0.6) koode ñaarii,

ndoogu fooyinii,

takke pooli kootii e ledfe +

↘ binngel mbonno woyii yeeweende +

maayo deeyii welii lum<sup>mbaade</sup>,

...(0.6) ombo yeewtida e biɗɗo gorko oo.

tayre 9 02:43.7–03:03.6

♪(5.2) o ari e waynaade tan,

o yeewi suka gorko oo tan,

o jali.

...(0.5) suka gorko oo yeewi mo.

**Строфа 7**

Он увидел девочку ту только —  
он был-охвачен-страстью,  
он приходит (в) неистовство,  
он перестал видеть и слышать,  
он попросил (ее в жены),  
ему отдали.  
Свадьбу [*опред.*] притянули  
связали лыками свежими.  
Дурак услышал это,  
притащил лыки свои,  
принес,  
сложил у реки,  
(ему) было-сказано (что) свадьба прошла,  
сказал (что) уже-принес-раньше вязанку свою,  
не-успел донести,  
думает, что-это лыки нужно-было-узлом-перевязать!

**Строфа 8**

Молодая девушка та (как) свечерело  
пошла-гулять (на) деревенскую-площадь,  
села-и-сидела  
пока ночь [*опред.*] наступила,  
звезды засверкали,  
небосвод озарился,  
коготки голубей опустились на деревья,  
птенчик горлицы заплакал (от) одиночества,  
река стала-тихой, благостной чтобы-плавать;  
она ведет-беседу с молодым парнем тем.

**Строфа 9**

Она пришла чтобы попрощаться лишь,  
она посмотрела-на молодого парня [*опред.*] только,  
она засмеялась.  
Молодой парень [*опред.*] посмотрел-на нее.

♪(1.1) ↑ **Suukara wii/:**

**jaleede ko tati \ jalde ma jalande ma  
e haalande ma.**

...(0.7) oo jalete,

...(0.3) oo jalante,

**oo haalante.**

♪(3.5) {yo *Alla hokku wadda e nelal.*}

tayre 10 03:03.6–03:31.9

♪(4.6) jalanoowo *ma oo so* jalande ma +

bernde ma buubbat,

...(0.3) te ada weltoo heen.

...(0.6) dum a naamnotaako goddo wonaa/?

♪(1.5) jaldo *ma oo so* jalii ma tan +

**a tikkat,**

...(0.5) te so yimbe mbaajaaki ma +

**a habete.**

♪(1.4) te o jaltan,

o haadi don.

♪(0.9) jaldo na'ande haalande ma oo +

**a wiyat dum/:**

«ko woni/?»

...(0.6) wonno noon jaleede dee <sup>mbayi</sup>!

♪(0.8) ↑ so neddo fadii,

**haa haalane nana,**

**ko paho,**

**haa haalane yiya +**

**ko gumdo!**

♪(1.4) giite nawoowo cakkudi anndata +

ko gila ngaari ina darii.

tayre 11 03:31.9–03:53.6

♪(6.4) suka gorko oo wii mo:

«ko woni/?»

o wii — «ada anndi baaba kaari\?»

o wii — «mido anndi kay!»

Сукара сказал —

смех это три (вида): насмеяться-над тобой, смеяться-для тебя  
и рассказать-для тебя.

Этот надсмеется-над-тобой,  
этот смеется-для-тебя,  
этот расскажет-тебе.

{Посторонняя ремарка сказителя, возможно, в ответ на подношение, букв.:  
Пусть Аллах даст добавит с посылкой.}

### Строфа 10

Смеющийся-для тебя [опред.] когда посмеется-для тебя —  
сердце твое успокоится,  
и ты утешаешься при-этом,  
ведь ты не-станешь-задавать-вопросы другому, не-так-ли?  
Кто-насмеялся-над тобой [опред.], когда надсмеется-над тобой только,  
ты рассердишься,  
и-при-этом если люди не-усмирят тебя,  
ты пустишься-в-драку.  
И он смеялся,  
он прекратил тут-же.  
Рассмеявшийся с-целью сообщить тебе [опред.],  
ты скажешь ему:  
«Что такое?» (т. е. «В чем дело?»)  
Стало-быть вот таким смех тот был!  
Если человек станет-ждать  
пока (ему) расскажут чтобы-услышал —  
это глухой,  
пока расскажут чтобы-увидел —  
это слепой (т. е. от человека ждем проницательности)!  
Глаза приносящего плоть (т. е. мясо), (он) знает (про мясо)  
еще когда бык [пред.св.] стоит.

### Строфа 11

Молодой парень [опред.] сказал ей:  
«Что такое?»  
Она сказала: «Ты знаешь дядюшку [букв. отца] такого-то?»  
Он сказал: «Я знаю конечно!»



Она сказала: «Он пришел (в) усадьбу,  
он попросил (меня в жены),  
ему отдали,  
сейчас я-есть [*фин.эл.*] являюсь я хозяйкой-дома (*т. е.* женой) его,  
я помолвлена с ним.  
Утром завтра стану я проводящей-день в доме (*т. е.* невестой-затворницей),  
меня заберут,  
меня отправят-в усадьбу его,  
пришла-я таким-образом проститься-с тобой».

### Строфа 12

Молодой юноша [*опред.*] сердце [*опред.*] омрачилось очень сильно.  
Как-же (он) опекал ее так,  
как усердствовал в усадьбе там так  
и как был-рядом с ней так  
до лет десять и пять (*т. е.* пятнадцати лет)  
она завоевала-общее-признание (*т. е.* «вошла в моду»),  
она стала-приятной чтобы-видеть (*т. е.* стала привлекательной),  
она стала-приятной чтобы-владеть (*т. е.* стала вожаделенной),  
она стала-приятной чтобы-заметить (*т. е.* стала приметной) —  
и-вот-тут она уходит так-вот просто,  
как-же это недальновидно (~ незадачливо).  
Сердце [*опред.*] омрачилось так сильно,  
невозможно итак изменить (~ вернуть) что-то,  
наконец испортив дела свои.

### Строфа 13

Ты терпеливо-ждал в-течение лет двух, трех, четырех, пяти,  
до лет десяти и пяти (*т. е.* пятнадцати) ты протерпел,  
(и вот) если-ты прождешь час один —  
ты погубишь то-к-чему ты-раньше-шел!

### Строфа 14

Баа Хаммади,  
его-зять из (селения) Нябина Сии Муса сказал  
(что) он радуется тебя в кассете тут,  
чтобы ты получил от-этого удовольствие.  
Ибо кассета эта не особая (*т. е.* не для какой-то особой личности),



это кассета пуларская,  
 ни одному (человеку) не-сказано нет в-ней  
 (т. е. она не адресована кому-то одному).  
 Любой пришедший (т. е. присутствующий) — ты причастен этому;  
 потому-что так сказано,  
 что пусть люди знают,  
 как (они) равны.  
 Знать как быть-равным ведь,  
 ты не-можешь знать как тебе-быть-равным (с кем-то)  
 (если) ты с-утра-не-занялся лункой (на поле) (т. е. мирным трудом).  
 Если говорится (что) мужчины равны значит  
 это с-миром день-прошел,  
 если мирно не-проходит-день значит  
 мужчины не-равны.  
 Если ты услышишь (что) мужчины все как одно —  
 люди провели-день именно в мире.

### Строфа 15

Юную девушку [опред.] забрали  
 отвели (в) усадьбу мужа ее.  
 Она нашла (в) усадьбе той [пред.св.] имеется горячее (т. е. еда),  
 имеется очаг [букв. термитник?],  
 имеется приправы-заправы (звуковая игра, типа «фигли-мигли»), <?-  
 ?>,  
 масло-сливки, молоко-молочное,  
 чакуп-фруп (звукоподраж. о чавканьи и облизывании пальцев),  
 придержи тут —  
 отпусти тут (формула при разделении мяса).  
 (В) усадьбе той имеется перекуски-закуски, подносы-подставки,  
 чайники-шмайники,  
 имеются стаканы-?,  
 имеется нага (вид чая),  
 (как) называется то-что мы-пили здесь [фин.эл.],  
 струйки густо-красные <неразб.> <воодушевление?>  
 если не <?> причмокивание,  
 ты-пьешь,  
 ты-отрыгиваешь,

говоришь что хочется-тебе;





tayre 16 06:27.0–07:7.6

♫(7.4) ↑ **Alla wela,**

♫(6.0) **o woni toon duubi jeedifi,**

♫ ↘ **o yiindiraani e suka gorko oo.**

♫ **ko ñaadi koo ñaamata fof ko heeñere**

*e nebam e lamdam.*

♫(2.3) **o dañii hammadi makko,**

**o dañii sammaba makko,**

**o yiindiraani e suka gorko oo.**

... ↑ **kono ñalawma nde o nawaa,**

**o naati galle jom-galle makko oo,**

... ↘ **o finiri subaka tan\,**

**ko so o finii +**

**o nannga segene makko,**

... o ñaaca e balal suyre suudu\,

doo heedi doo.

♫(2.0) **suka gorko oo na anndi,**

**ko e oo galle o foti wonde.**

**kono anndaa fo,**

**do o heedi e galle hee.**

**maa won cinq kilomètres carrés.**

tayre 17 07:7.6–08:6.0

♫(4.6) **so aña hira debbo,**

♫ **a humnat ñii sardiiji\:**

♫ **so a wirtiima leggal +**

**addu,**

... **debbo oo won do yidi yaade,**

... **wii ma ndaartoyta ko ledde,**

**mbiyaa mo leggal na nii,**

... **oon haaju maayi!**

... **noon hirdetee!**

... **wonaa «a yahataa» tan!**

... **waddetee heen ko feere/:**

♫ **aña hira debbo,**

... **a wirtiima haako,**

**a addat,**

**Строфа 16**

Аллаха волею

она пробыла там семь<sub>2</sub> лет<sub>1</sub>,

она не-видалась с молодым парнем тем.

Что жесткое что-она ест все — это печень

с маслом и солью (*т. е.* питалась отборной едою).

Она родила первенца своего,

она родила второго-сына своего,

она не-видалась с молодым парнем тем.

Но (со) дня, когда ее увели

(и) она вошла-в усадьбу мужа своего [*опред.*],

она просыпается-так утром только

что как она проснется —

она берет ногтем своим

она царапает по стене угла дома,

где-она находится там.

Молодой парень [*опред.*] [*пред.св.*] знает,

что в этой усадьбе она должна быть,

но не-знает совсем,

где она находится в усадьбе там-внутри,

должно быть, пять километров квадратных.

**Строфа 17**

Если ты ревнуешь женщину,

ты должен-придерживаться таких правил:

если тебе попадется-на-пути дерево (*т. е.* дрова) —

принеси;

женщина та есть куда (*т. е.* куда-то) захотела пойти,

сказала тебе (что) пойдет-поискать именно дров,

ты-скажешь ей (что) дрова вот есть,

и-эта проблема умерла (*т. е.* решена)!

Вот-так ревнуют!

А-не «Ты не-пойдешь» только!

Применяется при-этом вот-такой способ:

ты ревнуешь женщину,

(и) тебе попалась-на-пути зелень (для соуса) —

ты принесешь (ее);

... won do wii na yaha,  
 mbiyaa — «hol-toon/?»  
 wi'a yiiloytoo ko haako,  
 mbiyaa — «mi addiino haako»,  
 oon haaju maayi!  
 ♪(8.1) ↑ a yeewtidat e debbo oo,  
 ... haa o woowa yeewtere maa,  
 wela mo,  
 ... ↘ so o yehii (to) goddo,  
 omo yeewtida e mum,  
 ronka dakmude mo,  
 ... o yaawataa yaade banngē goddo.  
 ... kono saa wadee makko <pujan>,  
 ... haa o woowi yeewtiedeede caggal wuro seeda,  
 ... tan o wiyata ndeke,  
 ko e kaso o wonnoo.  
 gooto fof yidaa bitteede!  
 ... a yeewat,  
 hay so ko nder suudu naattudaa,  
 ... so aan soki hoore maa,  
 a daanoto +  
 haa pinaa,  
 haabnaaki.  
 ... kono so neddo sok maa tan +  
 a dukat.  
 ... te so a yaltii tan +  
 a mettinat. ♡

куда то (женщина) сказала она идет,  
ты-говоришь — «Куда-это?»  
(Она) скажет (что) идет за зеленью,  
ты-говоришь — «Я уже-принес зелень»,  
и-эта проблема решена!  
Ты должен-беседовать с женщиной той  
пока она привыкнет (к) беседе твоей  
(и это) понравится ей;  
(и) если она пойдет к другому,  
она беседует с ним —  
(это) не-может прийтись-по-вкусу ей,  
(и) она не-станет-спешить пойти (в) сторону другую.  
Но если-ты окажешь-на нее <давление?> ,  
прежде-чем она привыкла участвовать-в-(твоей-)беседе за селом чуть-поодаль,  
непременно она скажет тогда,  
что в тюрьме она была.  
Один всякий (*т. е.* никто) не-хочет быть-притесняемым!  
Ты посмотришь (*т. е.* рассуди сам),  
даже если просто в дом ты-войдешь,  
если это-ты-сам замкнул себя самого [букв. голову твою] —  
ты уснешь  
и-потом проснешься  
без-терзаний.  
Но если человек (*т. е.* если кто-то другой) замкнул тебя только,  
ты станешь-браниться,  
и-при-этом как ты выйдешь только —  
ты будешь-в-дурном-расположении-духа. ◊