

IV
ВОПРОСЫ
ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЯ

В.А. ЛАПИН
(Санкт-Петербург)

Групповая свадебная причетъ: вид, жанр или жанровая разновидность?

Как известно, причитания Русского Севера были одним из объектов пристального внимания К.В. Чистова. Многочисленные работы посвящены, в частности, Ирине Андреевне Федосовой — выдающейся заонежской вопленице, которая стала символом севернорусской причетной традиции (как чуть ранее Трофим Григорьевич Рябинин — символом севернорусской эпической традиции). Закономерно, что одной из последних фундаментальных работ К.В. Чистова стало текстологически тщательно выверенное и откомментированное двухтомное издание «Причитаний Северного края» Е.В. Барсова¹.

В плане общей теории фольклорной традиции принципиально важны два его положения, также связанные с Русским Севером: это идея относительно поздней, «вторичной архаики» севернорусской традиционной культуры в целом и Русский Север как область особенно развитой традиции причитаний практически у всех населяющих его народов — русские, карелы, ижора, эстонцы, сету, вепсы, коми-зыряне. А если вспомнить о масштабности текстов причитаний, то они смыкаются с эпической традицией в сфере песенно-повествовательного фольклора, — это еще одна региональная особенность севернорусской музыкально-фольклорной культуры.

Однако традиционная культура Русского Севера неисчерпаема. И подтверждение тому — еще один яркий, но плохо изученный феномен севернорусской культуры. В некотором отношении его можно поставить в ряд явлений, известных в истории мировой художественной культуры по крайней мере со времен античной трагедии: корифей и хор, солист и оркестр, лидер и ансамблисты, прима-балерина и кордебалет, запевала и хор, возглашающий и клирошане... В этот же ряд встают некоторые явления музыкально-фольклорной культуры разных

народов. В свадебной традиции Русского Севера и старожильческих традициях Зауралья и Сибири, исторически связанных с северными великороссами, это *невеста* и *девушки-подружки*. Их статусы и функции в структуре свадебного обряда получают специфическое воплощение в особых музыкально-песенных формах и в особых же соотношениях этих форм. Имею в виду **индивидуальные** причитания невесты (равно как ее матери и других родственников) и **групповую** причеть девушек. Но если с индивидуальными причитаниями невесты все более или менее ясно, то групповая причеть заслуживает особого внимания, потому что с ней практически ничего не ясно.

Групповая причеть севернорусской свадьбы предполагает особую обрядовую функцию и особый же способ исполнения. Однако то и другое в совокупности традиций обнаруживает большое вариантное поле как форм и способов воплощения, так и символических значений и обрядовых смыслов, которые далеко не всегда очевидны. Более того, вербальные тексты групповой причети, записанные и опубликованные фольклористами-филологами (без магнитофонной или нотной фиксации реального исполнения или без сопутствующего точного этнографического комментария) далеко не всегда могут быть опознаны в качестве именно групповой причети, потому что тексты индивидуальных причитаний (ИП) невесты и групповой причети (ГП) девушек-подружек довольно часто звучат от первого лица, т.е. от имени невесты. (В этот же ряд встают тексты индивидуально ориентированных прощальных песен вроде «Красота ты *моя* красота», «Ты река ли *моя* реченька» и др.) Это одна из причин, почему ГП так долго не была идентифицирована и осознана в этом своем качестве.

Но есть и другая причина — устойчиво существовавшее до недавнего времени представление о том, что причитания в принципе — исполнительски индивидуальный жанр, с ярко выраженным импровизационным началом, а то и просто «индивидуальная импровизация». (И фигура знаменитой заонежской вопленицы И.А. Федосовой — как бы реальное воплощение и подтверждение этого представления.) Во всяком случае, подобное определение встречается в вузовских учебниках для филфаков университетов и пединститутов вплоть до конца 1990-х гг.

Об обрядовой функции ГП поговорим позднее; сейчас важно обозначить звучание ГП во всех важнейших обрядовых событиях довенечной части свадьбы, т.е. того обрядового времени, когда центральной фигурой является девушка-невеста, когда в обрядово-ритуальных формах решается ее реальная жизненная судьба. (В терминологии переходных обрядов инициации, по А. ван Геннепу, — этап **отчуждения**, которому в русской свадебной традиции соответствуют **причитания** и **прощальные** песни.)

Обычно глубинной основой обрядовой драматургии свадьбы считается противостояние двух родов — партия невесты и партия жениха, женское и мужское начала (F-локус и M-локус). Соответственно рассматриваются и все свадебные персонажи — чины, ритуальная и пространственная символика действий, материальных атрибутов свадьбы, дифференциация песенных и вербальных жанров свадебного цикла. Однако изучение феномена ГП дает основания утверждать, что в музыкально-обрядовой драматургии довенечной части свадьбы не менее, а может быть даже более важной оказывается именно оппозиция невеста — девушки и соответствующие им индивидуальные и групповые причитания².

Не буду останавливаться на трудностях изучения групповой причети; на том, как она буквально «нашупывалась» фольклористами-музыкантами. Специальные работы, посвященные групповой причети и появившиеся только в последние два-три десятилетия (Б.Б. Ефименковой, Ю.И. Марченко, Е.Б. Резниченко и др.), высветили круг проблем и вопросов, на которые пока еще нет удовлетворительных ответов.

В свое время я попробовал систематизировать и сформулировать некоторые из них, потому для сегодняшнего сюжета воспользуюсь этими наработками³.

Итак:

1. География распространения ГП и соответствующей обрядово-исполнительской терминологии на Русском Севере и в Сибири. Имеются отдельные, порой противоречивые в интересующем нас плане публикации по некоторым локальным традициям, но общая картина не выяснена.

2. Способы исполнения ГП, ее функционально-исполнительский и ритуально-символический статус в обряде. По имеющимся разрозненным сведениям ситуация в этом плане неоднозначна: ГП исполняется либо только девушками (Верхнее Полужье и бассейн Шелони, Прилузье), либо невестой в качестве запевалы совместно с группой девушек (Лешуконье — Мезень) или двух «подоплечниц-вожей» (некоторые традиции обрусевших вепсов), либо девушками одновременно с невестой, но в разных композиционных комбинациях и с контрастным соотношением структурно самостоятельных и автономных «партий»-линий (Среднее Притоболье); есть и другие варианты.

3. Ритуально-символические функции и формы причитаний приглашенной на свадьбу (т.е. профессиональной(?)) вопленицы-плачей (практически все «берега» и Зим. Золотица на Зимнем берегу Поморья; возможно, Заонежье).

4. Обрядовое соотношение ГП и ИП в структуре свадебного ритуала; возможность полного замещения ИП групповой причетью (как в Нижнем Прилузье).

5. Структурно-стилевое соотношение ГП и ИП, ГП и свадебных обрядовых песен (по отдельным свадебным циклам и по локальным традициям).

6. Структурно-стилевое соотношение музыкально-поэтических форм самих ГП в разных локально-региональных традициях.

7. Групповые/коллективные причитания у других народов Русского Севера и Северо-Запада. Проблема межэтнических этнокультурных контактов в этой сфере (имея в виду карел, вепсов, ижору, коми-зырян и коми-пермяков, возможно, северных удмуртов в их контактах с разными этнографическими группами севернорусского населения).

8. Наконец, остановимся чуть подробнее на статусе ГП в системе русского музыкально-песенного фольклора в целом. По этому вопросу у исследователей тоже пока нет единства. Фольклористы-филологи и этнографы, как уже отмечалось выше, практически не дифференцируют в этом плане массив причетных текстов. Этномузыковеды определяют групповую причетность в сравнении/сопоставлении с причитаниями в целом как их «разновидность» или «жанровую разновидность», как одну из «исполнительских версий» (Б.Б. Ефименкова, Е.Б. Резниченко, Ю.И. Марченко) или один из двух «традиционных видов напевов севернорусских свадебных причетаний — напев песенного характера с развитой внутрислоговой мелодикой» (Т.А. Коски и Т.В. Краснопольская). Последняя формулировка, по-видимому, отражала и точку зрения Е.В. Гиппиуса — ответственного редактора сборника «Русская свадьба Карельского Поморья»⁴.

Очевидно, что при таком подходе причитания всех типов и функций, вполне согласуясь с точкой зрения филологов, принимаются либо за один глобальный «супер-жанр», либо разделяются на самостоятельные жанровые группы по обрядовым комплексам, например «жанр свадебных причетаний», «жанр похоронных причетаний» и т.п.

Ю.И. Марченко в работе, посвященной традициям свадебных причетаний в междуречье Северной Двины, Ваги и Сухоны, предложил свою историко-генетическую интерпретацию: сольные причитания как таковые — исходная форма, из которой развились свадебные групповые причитания⁵.

Тщательно и детально исследовала гипертрофированно развитую музыкально-причетную драматургию восточно-вологодской свадьбы Б.Б. Ефименкова. Здесь соотношение *пологого голоса* — медленного сольного причетания и *крутого голоса* — быстрого напева групповой причетности образует разнообразные композиционные и ситуативно-обрядовые комбинации. В некоторых случаях автор трактует эти *голоса* как «контрастные версии одного и того же музыкального текста». Отмечая двойственную природу ГП, она, в частности, выявляет в некоторых локальных традициях «пологой» версии структурно-стилевые призна-

ки похоронно-поминальных причитаний, а в «крутой» версии — свадебных величальных песен. Такие ГП, по мнению автора, опираются в целом на традицию погребального плача, но развились в местной традиции в «мелодический тип свадебных прощальных девичьих песен-причетов». «И хотя их в народе называют *причотами*, для нас это уже песни, но песни специфические, типологически родственные причету и выступающие в его функции»⁶.

В свое время я уже кратко высказывался относительно историко-генетической и понятийно-терминологической сторон в исследованиях Б.Б. Ефименковой, поэтому не буду сейчас повторяться⁷. Думаю, что идея Б.Б. Ефименковой о происхождении или развитии ГП как «специфически северного феномена» из индивидуальных свадебных причитаний невесты, а тем более из похоронно-поминального плача (Б.Б. Ефименкова и Ю.И. Марченко) маловероятна — слишком многое в групповой причете не находит объяснения при таком подходе. Гораздо более убедительной и перспективной представляется концепция Т.А. Бернштам о «плачевой культуре», пронизывающей большую часть календарной и свадебной обрядности и составляющей основу похоронно-поминальной, где эта культура выразилась в особых ритуально-звуковых и музыкально-поэтических формах. Анализ восточнославянского материала привел Т.А. Бернштам к общему выводу о том, что «коллективность голошения — признак его архаичности», а «индивидуальное голошение, возможно, один из самых поздних этапов в эволюции плачевой системы». В свадебном обряде переходный = «нежизненный» статус невесты в довенечной части объясняет необходимость ритуального коллективного голошения подруг «за невесту», «от ее имени», «под ее голос». Отсюда народная терминология типа *подневестницы, подплечницы, подголосницы/подголошницы*. Этим же, вероятно, объясняется и активное развитие в севернорусской традиции причитаний наемных воплениц-плачей на свадьбе, которые также причитали за невесту и от ее имени⁸.

Принимая эту концепцию и опираясь на нее, продвинемся в наших рассуждениях дальше. Архаичная (по смыслу и генезису) свадебная ГП может трактоваться как одно из самых ярких фольклорных проявлений русской «плачевой культуры». Развивалась же она, скорее всего, как вполне **самостоятельный и автономный жанр**. Именно в контексте фольклорных традиций Русского Севера, области «вторичной архаики» и культуры «развитых причитаний» (по К.В. Чистову), можно рассмотреть путь, который прошла ГП — сначала в севернорусской свадьбе, а затем в ранних русских переселенческих традициях Зауралья и Сибири. В форме ГП, занявшей совершенно особое место в свадебном ритуале, оказался «запрограммированным» в свернутом виде исключительно высокий потенциал структурно-стилевого развития.

И *жанрово-стилевые разновидности ГП*, фиксирующие этапы реализации этого потенциала, возникали по мере пространственно-временного развертывания севернорусской свадьбы и формирования ее локальных традиций.

С такой точки зрения многие «неудобные» факты и вопросы, связанные с ГП, могут найти, как представляется, более или менее убедительные объяснения и ответы. Приведу хотя бы один пример: практически никто из исследователей не пытался объяснить, почему ИП русской свадьбы в целом как будто застыли стадияльно на одном музыкально-стилевом уровне (хотя структурно и различаются во множестве локально-региональных вариантов). В то же время ГП, казалось бы, столь же, если не более жестко ритуализованная, развивает богатые и многообразные формы, фактуры, композиционно-структурные решения в соотношении стиха и напева и т.д. Может быть, все дело в том, что мы когда-то ошиблись в выборе стадияльно-исторической «точки отсчета»? Это ведь так привычно и понятно: сначала — простые, декламационно-прозрачные формы ИП, в которых вырабатывается причетный стих, а потом этот стих начинает распеваться, рассредоточиваться в формах ГП, которые, в свою очередь, всё более развиваются, усложняются...

А может быть в севернорусской свадьбе все происходило как раз наоборот? И мощно развивающаяся на Русском Севере *повествовательная культура* похоронно-поминальных, а затем рекрутских, бытовых и общинно-календарных *причитаний стала «вытягивать» и из свадьбы веточки ИП, подчиняя их, естественно, своей стилистике и зачастую наделяя своими напевами*. Может быть, только свадебная традиция нижнего Прилузья (Лальской земли) и донесла до нас одну из ранних структур севернорусской свадьбы, в которой все *плакάνья* довенечной части, по свидетельству Е.А. Шевченко, звучали только в форме коллективной причеты⁹.

Наконец, в заключение — еще раз о «двойственной природе» ГП, по поводу которой рассуждают многие этномузыковеды. Структурно-стилевой диапазон локальных музыкально-поэтических форм ГП паразитен и, вероятно, не имеет аналогов во всей музыкально-жанровой системе русского фольклора. Свадебная групповая причета представляет собой своего рода лабораторию музыкально-песенных структур на Русском Севере. Можно думать, что именно двойственная жанровая природа групповой причеты и функционально-символически особое место в обряде объясняют ее уникальную способность к структурно-стилевому развитию в сторону различных песенных жанров и форм — от структурно прозрачных величаний или игровых припевок до сложнейших форм лирических протяжных. Но главное ее назначение — в обрядово-символическом пространстве свадьбы манифестировать двойственное, переходное состояние невесты, а отчасти и ее подруг.

Примечания

¹ Причитанья Северного края, собранные Е.В. Барсовым / Изд. подг. Б.Е. Чистова, К.В. Чистов: В 2 т. СПб., 1997. (Серия «Литературные памятники»).

² См.: *Ефименкова Б.Б.* Оппозиция невеста/девушки в музыкальном коде севернорусской свадьбы // *Голос и ритуал: Материалы конференции.* М., 1995. С. 94—99.

³ См.: *Лапин В.А.* Севернорусская групповая причеть: феномен и загадки // *Локальные традиции в народной культуре Русского Севера: (Материалы IV международной научной конференции «Рябининские чтения — 2003»).* Петрозаводск, 2003. С. 71—76; *Он же.* Севернорусская групповая причеть: феномен и проблематика // *Русский Север: Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции / Отв. ред. Т.А. Бернштам.* СПб., 2004. С. 231—264.

⁴ См.: *Русская свадьба Карельского Поморья (в селах Колежме и Ньюче) / Изд. подг. А.П. Разумова, Т.А. Коски.* Под общ. ред. Е.В. Гиппиуса. Петрозаводск, 1980. С. 104.

⁵ См.: *Марченко Ю.И.* Напевы групповых причитаний в междуречье Северной Двины и Ваги // *Русская народная песня: Стиль, жанр, традиция /* Ред.-сост. А.М. Мехнецов. Л., 1985. С. 45—61.

⁶ *Ефименкова Б.Б.* Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшеньги (Вологодская область). М., 1980. С. 78.

⁷ См.: *Лапин В.А.* Воля — групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции // *Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики /* Отв. ред. Т.А. Бернштам, К.В. Чистов. Л., 1986.

⁸ Среди целого цикла работ см., в частности: *Бернштам Т.А.* Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX — начало XX в.) // *Русский Север: Проблемы...* С. 82—100.

⁹ См.: *Шевченко Е.А.* Свадебный обряд Лузского района Кировской области: функциональные аспекты поэтических жанров: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 6—9.

О.А. ПАШИНА
(Москва)

*О критериях выделения
видов и версий свадьбы-веселья
(на примере смоленской свадьбы)*

Одной из насущных проблем отечественной науки является разработка типологии свадебных обрядов. Это связано с тем, что, во-первых, практически отсутствуют систематически собранные коллекции музыкальных и этнографических материалов по свадебной обрядности, за исключением опубликованных описаний отдельных узколокальных традиций, преимущественно Русского Севера. Во-вторых, ритуал не исследовался как целостный сложно организованный текст в комплексе его составляющих. Различные коды ритуала становились предметом изучения соответствующих специалистов: филологи занимались поэтическими текстами, музыковеды — свадебными напевами, этнографы — акциональным, предметным и другими кодами свадьбы.

Одна из важных работ по проблемам типологического изучения восточнославянского свадебного ритуала, имеющая значение не только для музыкантов, но и для других исследователей, принадлежит Б.Б. Ефименковой¹. Опираясь на достижения этнографов и этнолингвистов — А. ван Геннепа, А.К. Байбурина, В.Н. Топорова, Н.И. и С.М. Толстых, Е.С. Новик и др., — а также на собственный опыт этномузыколога, она выделила два типа ритуала: свадьбу-похороны, характерную для Русского Севера, и свадьбу-веселье, распространенную на южно- и западнорусских территориях, у украинцев и белорусов. Кроме того, на основе корреляции этнографического и музыкального рядов ей удалось выявить несколько видов севернорусской свадьбы. Что же касается свадьбы-веселья, то критерии для установления ее видов и разновидностей не были определены.

В настоящее время появилась возможность наметить подходы к решению этой проблемы благодаря тому, что в течение многих лет

сотрудниками ПНИЛ по изучению традиционных музыкальных культур и студентами РАМ им. Гнесиных была собрана огромная коллекция музыкально-этнографических материалов по смоленской свадьбе. Коллектив сотрудников сейчас активно работает над систематизацией и подготовкой к изданию этих материалов в серии «Смоленский музыкально-этнографический сборник»².

Анализ этнографических данных и музыкально-поэтических текстов показал неоднородность свадебной традиции и потребовал поиска релевантных признаков для структурно-типологической систематизации обрядов. Нами не ставится задача выделить виды и разновидности свадьбы-веселья в смоленском регионе. Хотелось лишь обратить внимание на некоторые параметры, которые могут стать значимыми для дифференциации материала. При этом очевидно, что виды и разновидности свадебного ритуала можно установить только по группе признаков, выстроенных в иерархическую систему как в структурно-типологическом смысле, так и с точки зрения их территориального распределения.

На первый взгляд набор действий и их последовательность в свадебных обрядах на Смоленщине представляется однотипной. Однако обращает на себя внимание различие в их реализации, позиции (сильной или слабой) в структуре обряда, музыкальном оформлении и т.д. По-разному могут быть организованы темпоральный и пространственный коды свадьбы.

С точки зрения временной организации на Смоленщине выделяются два вида ритуала, которые условно можно назвать «дневным» и «ночным», поскольку основные обрядовые действия происходят в них соответственно в дневное или ночное время. Дневная свадьба характерна для западных и южных районов области. По сценарию утром свадебного дня невесту обряжали (девушки чесали ей косу и надевали венок), поезд жениха приезжал к обеду, невесту выкупали и после краткого застолья ехали к венцу и оттуда к жениху или сразу в дом жениха, если венчание (а позже роспись в загсе) были вынесены за пределы обряда. После застолья в доме жениха молодых на ночь отправляли в клеть.

На достаточно большой территории, охватывающей центральные, восточные и северные районы Смоленщины, свадебный обряд реконструируется как ночной. Почему реконструкция оказалась необходимой? Потому что с середины XX в. произошло изменение временных параметров обряда, и свадьбы перестали играть как ночные. Однако рассказы информантов старшего поколения свидетельствуют о том, что до войны их справляли по-старинному и именно ночью. Исполнители говорили, что свадьба начиналась с вечера, когда обряжали невесту и чесали ей косу, а также родня одаривала невесту. Жених со

свадебным поездом появлялся ночью и выкупал невесту, а венчаться ехали рано утром (около 5 часов). А то, что принято называть брачной ночью, происходило днем во время застолья в доме жениха: прямо из-за стола молодых уводили в клеть, откуда они вновь возвращались на общее гулянье. Таким образом, в ночном варианте обряда очевидна инверсия времени, и он представляется более архаичным.

Пространственная организация ритуала также может иметь существенные различия в разных локальных версиях смоленской свадьбы. Локативный код прежде всего определяется тем, где совершаются те или иные обрядовые акты. Например, обряжение невесты в восточных районах происходит в ее доме, а в западных — в чужом; в центральных районах Смоленщины жених «метит» невесту (накидывает платок) в локусе невесты, а на западной окраине невесту «метит» свекровь в доме жениха; выкуп постели в центральных, восточных и северных районах области совершается у дома жениха, а в западной зоне в доме невесты. И этот ряд можно продолжить.

При определении видовой принадлежности свадебного ритуала важную роль, на наш взгляд, играет специфика воплощения в нем инициационной и коммуникативной линий, выраженная, прежде всего, в наличии доминантных обрядовых узлов и их соотношение в свадебном действе. Критериями для определения таких обрядовых доминант являются: их осознание носителями традиции как наиболее значимых, ключевых моментов ритуала, развитость и детальная разработанность на уровне всех его кодов, включенность в них терминологически маркированных ритуальных предметов и действий, их музыкальное оформление. Продемонстрируем это положение на примере инициационной линии.

Как показали смоленские материалы, на севере (на правобережье Днепра) и на юге (его левобережье) в инициационной линии выделяются разные доминанты. В южных районах большую значимость имеет начальный этап инициации, связанный с отделением невесты от социальной группы девушек. Он включает в себя чествование девушек на девичнике, обряжение невесты, чесание ее косы и надевание свадебного венка на дежу утром свадебного дня. Что касается заключительной фазы инициации — «повязывания молодухой», — то он в ритуале разработан слабо. Если об обряжении невесты информанты рассказывают подробно, то о повязывании говорят мало, зачастую не считая его достойным упоминания.

На севере Смоленщины картина прямо противоположная. Здесь эпизод повязывания молодой, в отличие от ее одевания перед приездом жениха, занимает центральное место в обряде и описывается рассказчиками чрезвычайно детально. Невесту сажают на дежу, ставят ей в колени специальный хлеб («сладкие рожки») с медом, бутылку

красного вина и «завязывают молодухой» (делают женскую прическу и надевают женский головной убор). Потом свекровь накрывает ее платком, окружающие пытаются украсть у нее с колен хлеб и вино, а задача невесты состоит в том, чтобы этого не допустить. Затем невесту открывают свекровь или свекор пугой, а мужчины и парни стремятся ее поцеловать. Важно, чтобы первым это сделал жених, который ведет невесту за стол. Завершается обряд повязывания делением хлеба, вина и меда.

В видовых версиях свадьбы важную роль играют и доминантные эпизоды коммуникативно-обменной линии. Так, в южной зоне такую позицию, безусловно, занимает выкуп невесты, который пролонгирован во времени и реализуется в многократной повторности самого действия. Началом развернутого процесса выкупа можно считать выставление преград на пути свадебного поезда (в местной терминологии «зайца закидывать») и дружины жениха при входе в дом невесты. Его продолжением является выкуп места и косы невесты. Заметим, что это сопровождается большим количеством песенных текстов (дразнилок) — до 30 в одной деревне.

На севере Смоленщины выкуп невесты не имеет столь большого значения в ритуале. Здесь более важную роль в коммуникативно-обменной линии играют одаривания невестой и ее родственниками родни жениха, которые могут начинаться уже со сватовства, но чаще с запоин, а продолжаются вплоть до привоза невесты в дом жениха.

Еще один существенный параметр, помогающий разграничить местные разновидности ритуала, — это обрядовая терминология. Терминологически чаще всего обозначаются свадебные чины, предметы, действия и этапы ритуала. Смена обрядовой терминологии сигнализирует и о смене видовой модели ритуала. Например, в северной зоне подруг невесты называют «боярками», а в южной — «подневестницами», аналогично противопоставлены названия обрядового хлеба: «сладкие рожки» — «каравай», а также эпизоды одаривания невесты и жениха родней: на севере их «наделяют», а на юге — «дорят».

Кроме того, терминологическое маркирование обрядовых действий свидетельствует об их особой значимости в синтагматике ритуала. Например, в южной традиции в качестве ключевых выступают такие действия, как «метить» невесту, «чесать» и «резать» косу, «зайца закидывать», «мирить попов», «гонять на воду» и т.д. А на севере — «наделять = благословлять» невесту и жениха, «завязывать молодухой», «покрывать невесту», «править вечерины», «зводить молодых» и т.д.

Наконец, одним из главных маркеров при выделении видовых версий ритуала, безусловно, является музыкальный код свадьбы. Как пишет Б.Б. Ефименкова, «музыкально-поэтические тексты маркируют отдельные акты ритуала и, тем самым, повышают их в ранге, переводят, по выражению этнографов, в более сильную позицию»³. На-

бор и последовательность эпизодов обряда, выделенных музыкальным рядом, высвечивает его доминантные узлы и определяет различия в базовой модели. При этом необходимо учитывать как грамматику музыкального текста (то есть набор напевов и их функцию в ритуале), так и его синтаксис.

Попытка описания грамматики музыкального текста свадебного обряда была предпринята Л.М. Винарчик (Белогуровой) и И.А. Никитиной в статье «Песенный компонент северносмоленской свадьбы: структура и обрядовые функции»⁴. Авторы выявили набор базовых и дополнительных типов напевов на основе, с одной стороны, количества распеваемых на данные политекстовые напевы поэтических текстов, а с другой — их функциональной нагрузки и значения в музыкальной драматургии обряда. Хотелось бы добавить, что необходимо обращать внимание на сами напевы, имеющие довольно большие ареалы, но и на корпус связанных с ними текстов, особенно тех, которые описывают обрядовые действия. Во-первых, потому, что они комментируют преимущественно существенные моменты ритуала, а во-вторых, по той причине, что смена песенного репертуара при сохранении типов напевов указывает на определенные изменения в структуре самого обряда. Например, появление в западной зоне Смоленщины песни «Брат сестры за стол ведет» акцентирует особую функцию в ритуале брата невесты, который заводит ее за стол перед приездом жениха, а затем продает ее косу при выкупе. В восточной зоне, где невесту заводит за стол крестный, а косу торгует ребенок, подобного поэтического текста не существует.

Музыкальный синтаксис Б.Б. Ефименкова предложила анализировать с точки зрения двух рядов текстов, отвечающих двум основным линиям ритуала — инициационной и коммуникативно-обменной. По ее мнению, главной в свадьбе-веселье является коммуникативно-обменная составляющая ритуала, которую оформляет протяженный и практически непрерывный ряд музыкально-поэтических текстов, в то время как инициационная линия и связанные с ней напевы представлены точечно. Однако локальные версии смоленской свадьбы, хотя и принадлежат к типу свадьбы-веселья, принципиально различаются по музыкальной драматургии. Если на юге смоленской территории она вполне соответствует выявленным Б.Б. Ефименковой принципам организации музыкального кода свадьбы-веселья, то на севере Смоленщины, по нашему мнению, картина совершенно иная. Здесь два музыкальных субтекста, связанные соответственно с инициационной и коммуникативно-обменной линиями, существуют на паритетных началах.

Инициационная линия представлена двумя развернутыми циклами плачей невесты, исполняемых во время приглашения родственников

на свадьбу и при благословлении и наделении, а также специальными песенными напевами с прощальной семантикой. Важно, что плачи и прощальные песни звучат только до увоза невесты. Это создает музыкальный контраст двух частей свадьбы. Такого рода противопоставление характерно для музыкальной драматургии ритуала другого типа — свадьбы-похорон. Линия контактов двух родов также достаточно ярко выражена в музыкально-поэтических текстах, которые звучат на протяжении всего обряда. Доминантным в ней можно считать равномерно сегментированный напев со стихом 3 + 3 + 5.

Несмотря на значимость всех названных маркеров, каждый из них в отдельности не может служить основанием для выделения видов и разновидностей свадебного обряда. Только схождение нескольких разноуровневых и разносубстанциональных маркеров в определенных особо значимых точках ритуала и их системные взаимосвязи могут, на наш взгляд, выполнить такую функцию.

Примечания

¹ *Ефименкова Б.Б.* Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение. М., 2008.

² К настоящему времени вышли следующие тома серии: Т. 1: Календарные обряды и песни. М., 2003; Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М., 2003; Т. 3: Приуроченные лирические песни. М., 2005.

³ *Ефименкова Б.Б.* Указ. соч. С. 13.

⁴ *Винарчик Л.М., Никитина И.А.* Песенный компонент северносмоленской свадьбы: структура и обрядовые функции // Музыка и ритуал. Новосибирск, 2005.

Г.Г. КУТЫРЁВА-ЧУБАЛЯ
(Минск, Беларусь — Бельско-Бяла, Польша)

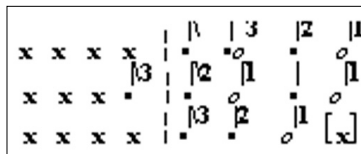
Песенность Посожья как источник стилевых новаций в Центральной и Северо-Западной Беларуси

Одним из важнейших направлений сегодняшней этномузыкологии является диахронное изучение фольклорных явлений. В белорусской песенности полихронность музыкально-стилевых пластов обнаруживается повсеместно, в различных жанровых циклах, на разных уровнях анализа песни. Еще в 70-х гг. прошлого столетия своего рода программу данного направления сформулировала Л. Мухаринская: «Две взаимосвязанные задачи — исследование всего богатства *первичных* песенных типов как корневого пласта народного мелоса и изучение *динамики их преобразований* в процессе исторического развития представляются... наиболее актуальными в белорусской фольклористике» (курсив мой. — авт.)¹.

Надежным материалом в освоении стадиальных процессов развития песенного мышления, представляющим в своих исходных формах «корневой пласт» белорусской культуры, является, в частности, жнивный мелос. Его длительное изучение, с начала 1980-х гг., позволило наметить историческую таксономию форм и отдельных элементов жнивнопесенного языка. Анализ морфологии (стих-мелострока), композиции (строфика) и формульной лексики примерно тысячи образцов 'жнива' показал полихронность двоякого типа: 1) как совокупность поливозрастных признаков внутри моногенных традиций, 2) как результат смешения разноэтнических песенно-стилевых комплексов. Второе рассматривается нами на примере белорусских песенных зон, сформированных в условиях взаимодействий этносов-соседей — как внутри Беларуси, так и на пограничьях². Ряд особенностей жнивнопесенного языка, характер его преобразований свойственны в той или иной мере мелосу и других жанрово-структурных типов. Раннетрадиционная песенность выработала элементы, проросшие в более поздних лексико-стилевых пластах.

Весьма значимым для формирования белорусской песенности оказался исторически обусловленный процесс инфильтрации лексики, строфных форм, отдельных стилевых элементов традиций Посожья вглубь Беларуси, в обширный ареал междуречий Припяти, Нёмана и Западной Двины с их притоками. Рассмотрим сожские «музыкальные приношения» на примере внутрижанровых, межжанровых и наджанровых явлений. Внутрижанровые, как уже сказано, относительно изучены нами в процессе исследования вокальной природы, типов и диалектов ‘жнива’. В данной статье мы акцентируем внимание на полистадиальности сожских «проникновений»³ в жнивную и генетически родственную ей лексику иных обрядовых напевов Понёманья. Межжанровые сожские импульсы показаны на материале песен, основанных на ритмоформуле «проса». Наджанровые заимствования проявляются как внутри одного жанра и структурного типа, так и в различных жанровых циклах и типах структуры. Покажем это на примере песен, объединенных ритмом «стрела».

Жнивный мелодико-стилевой комплекс. Мы выделяем три жнивных мелолексемы-архетипа и, соответственно, три моноареала (исторически — праареала): **двинсконёманский** (далее — ДН-тип, ДН-ареал и т.п.), **полесский**⁴ и **сожский**. Здесь с древнейших времен укоренились (и сохранялись почти повсеместно до недавнего времени) первичные жнивные напевы-формулы⁵. Схемы их расположены в вышеизложенном порядке:



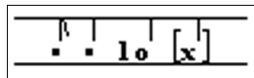
Старейшие напевы-формулы бытуют в соседстве с более поздними, в разной степени усложненными напевами. По характеру ландшафта и плотности монолексики моноареалы различны. Степень гомогенности указывает на меру архаичности зоны. Наиболее плотную сетку образует исконная песенно-жнивная лексика полесского праареала — «изолята древнего восточнославянского творчества»⁶; по нему можно изучать вокально-языковые *нормы изолированных областей*⁷. Самым разреженным, с островной локализацией исходных формул, является ДН-праареал. Бульшую часть его обширного пространства занимают формы контаминационного происхождения, образованные в результате взаимодействий всех трех монотрадиций. Промежуточное положение по степени музыкально-языковой изолированности/проницаемости занимает жнивный мелос Посожья. Исконно сожские напевы бытуют паразитно с полесско-сожскими, реже с сожско-полесскими. Заметим, что линейная последовательность формул в строфе имеет для иссле-

дования языковых фактов⁸ древней певческой этнокультуры принципиальное значение. Именно рядоположение мелолексем является для нас главным критерием: а) этнической дифференциации напевов⁹ внутри белорусского жнивного ареала, б) определения исторического приоритета одной из лексем в конкретной изучаемой зоне. Исследование жанра показало, что в качестве экспозиционной (начальной), пропеваается **коренная**, автохтонного происхождения, строка-формула; в качестве заключительной — **пришлая**. В трехстрочных формах со стиховой строфой ААБ, редко АББ и АБВ, вышеназванная закономерность проявляется в сопряжении крайних мелострок, средняя же строка является либо повтором начальной строки (строфа $AA_{(D)}B$), либо типично серединным построением (строфа $A_середина_B$).

Мелодические **трилексемы** обнаружены на перифериях НД-ареала 'жнива', вблизи зон наиболее активного взаимодействия трех мононапевов. Все трилексемы имеют единую линейную последовательность формул — нёманско-сожско-полесскую. Это также можно интерпретировать в плоскости этногенетической и диахронической¹⁰.

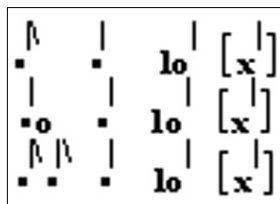
Таким образом, иерархия мелоязыковых отношений — «материнско-дочерних» либо «сестринских»¹¹ — есть основа историко-этнической «метрики» традиции. По музыкально-языковым показателям жанра устанавливаются наиболее яркие векторы внутрибелорусских миграций, зоны межэтнических взаимодействий. К последним мы относим: 1) сформировавшиеся смешанно-контаминационные, 2) переходные зоны, со следами «трений» в ходе межкультурных пересечений и обменов¹².

Сожская (тип III) формула-мелострока примечательна расположением единственного (в отличие от других формул) опорного тона, а именно устоя-примы на предпоследней слогоноте. Заключительный слог в большинстве песен (не только жнивных, но и весенних, купальских, свадебных) в сожской певческой традиции не допеваётся, строка либо строфа завершаются апокопой (словообрывом) либо энклитикой неопределенной высоты:



В сожско-днепро-березинской зоне энклитика, по длительности уступающая предпоследнему слогу, внятно пропеваётся. Типовыми здесь являются финалис-субкварта и клаузула $1_0 \rightarrow v_0^1$ (Нотные примеры 1, 2, 11). При линейно жесткой структуре кадансов нет ритмических условий для слоговых распевов; отсутствие (в целом) распевов отличает сожские напевы от полесских и нёманскодвинских. Однако данная особенность, на наш взгляд, эстетически компенсируется своеобразием тембров женских голосов, красотой *вокально* интонируемого слова, текста.

При синхронном картографировании лексики (формулы) напевов обнаруживаются сожские лакуны в Понёманье, а именно в районах минско-гродненского пограничья (Воложин, Ивье, Ошмяны) — КАРТА 1. Это сублокальные традиции исключительно с сожским типом строки. Эволюция сожской мелостроки проявляется в сфере ритмики, а точнее — слогоритма 4-сложного каданса строки. Изменения коснулись **проклизы** каданса, они двоякого типа: а) метрическое растягивание и, как следствие, утрата слогом функции проклизы, отмирание *принципа проклизы* как такового; б) дробление, или амплификация проклизы. На схеме показаны исходная (верхняя) и вторичные ритмоформулы:



Сравним два сожских жнивных напева — с обычной проклизой (Нотный пример 1, четные сегменты) и с вытянутой (Нотный пример 2).

Нотный пример 1



Нотный пример 2



Оба типа видоизменения отмечаются в самом Посожье. Предположительно, именно здесь изначально происходило *ритмико-стилевое расслоение* архаического пласта обрядовых песен в результате вышеназванных изменений. К такому выводу мы пришли на основании анализа слоговых структур 'жнива' 3/4 + 4 и весны/купалья 5 + 4. Исходные (нормативные) ритмоструктуры сосуществуют в одной сельской традиции либо чересполосно с метрически модифицированными — с выровненной проклизой. Последние от первых отличает, помимо сказанно-

го, метрический альтернанс начального и заключительного кадансов строфы (ср. моры четных сегментов: 1111 : 2222 | 1111 : 2244). Генезис альтернанса — особый вопрос. Он изначально присущ определенной типовой группе хороводно-игровых напевов сожско-днепровской зоны, т.е. связан с хороводной моторикой. Перенесенный в песни заличного происхождения, этот ритм-прием динамически, изнутри преобразует исходно агогический напев-инкантацию, который постепенно переходит в разряд квантитативных по ритмике стиха. В стилиевой комплекс преобразуемого напева вносится штрих *tenuto*, подчеркивающий каденции строк, что добавляет торжественности звучанию.

Другим источником «тенутного» стиля для раннетрадиционных напевов весны/лета может служить бытующий в Посожье полисезонный напев трехсегментной структуры, известный и описанный в работах, посвященных песенности белорусско-русско-украинского пограничья¹³, именуемого также гомельско-брянско-черниговским («ГБЧ-регион», по В. Елатову¹⁴). Имеется в виду группа песен с типовыми текстами «Закатись, закатись, да жаркое солнце», «Ой, пара, мати, дай житечко жати» и проч. По характеру исполнения — громкости, звонкости, почти концертности звучания, особенно яркой в заключительных построениях, — эти жнивные (по нашей классификации — *ново-сожские*) фонически и семантически также оппозиционны жнивным старосожским.

Описанный тип преобразования песенной ритмики, посредством растягивания проклизы кадансового сегмента, проявляется и вне его исходного ареала — Посожья. Элементы сожской ритмо-мелограмматики прослеживаются в западном направлении, по рекам Днепр — Друть — Березина — Нёман (КАРТА 2). Сравним начальные слогоноты парных сегментов, а именно полустишия «*на верасе*» и «*каня па[се]*» (Нотный пример 3).

В Понёманье принцип растяжки проклизы, а вследствие этого ритмический альтернанс зачина ↔ каданса строк распространяется и на коренные нёманские жнивные (ДН-тип) — см. 1-ю строку в полинапеве¹⁵ (Нотный пример 4).

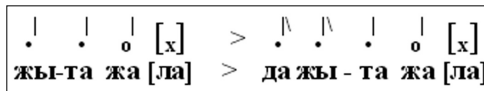
Нотный пример 3

і А ўле-ся на ве - ра - ся ма - лой - чык ка - ня па...[се].

Нотный пример 4

і Ма - мка ма - я, ча - рэ - шан(і) - ка, га - дуй мя - не хо - ра - ша - н(і) - ка.

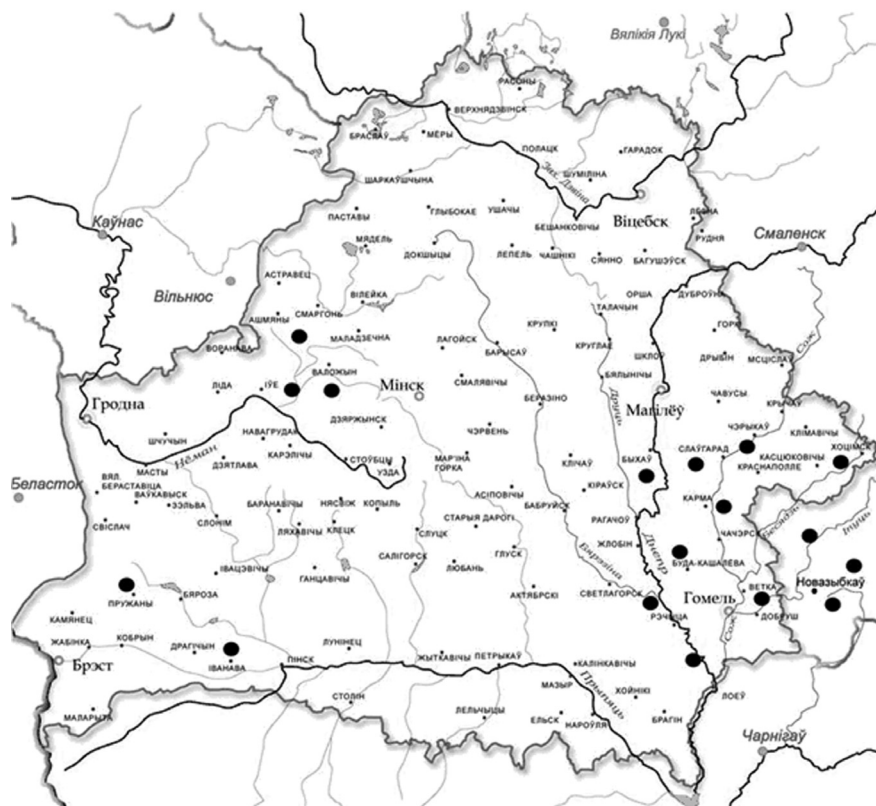
Второй тип ритмических преобразований — **амплификация проклизы** кадансов — также вторичен для древних напевов-инкантаций. Производность амплифицированных напевов от иных жанровых видов отмечали О. Пашина и И. Клименко в работах по ‘жниву’ русско-белорусского и украинско-белорусского пограничий. Нет единого мнения по поводу генезиса этого явления, повлиявшего на стилистику напевов древнего слоя. И. Клименко выводит его из танцевально-игрового вида песен; дробление начального и более слогов четных сегментов напева, по ее мнению, способствует преодолению рыхлости каденций, метрически «дисциплинирует» напев: «Избегание [исходного] 4-сложного каданса ограничивает возможности рубатных модификаций кадансового ритморисунка»¹⁶. О. Пашина а) считает оба типа ритмически модифицированных сожских жнивных «переходными», «сопутствующими», б) усматривает в дроблении влияние ритмики вышеупомянутых трехсегментных, в) показывает ритмическое прорастание раздробленной проклизы — из вытянутой¹⁷. Последнее, при убедительном обосновании, дало бы дополнительный ключ к хронологизации южнобелорусских песенно-обрядовых форм. Представим схему прорастания на примере полустиха «жыта жала»:



В иных жанровых типах песен дробление начальных слогов распространяется не только на кадансовые сегменты (Нотный пример 8). В целом, значение приема амплификации весьма существенно для стилеобразования всей припятской зоны, а также некоторых отдаленных к северу от Припяти микрозон, вплоть до псковско-витебского пограничья, где имели место инфильтрации полесской жнивной мелолексики (последнее подтверждает лингвистические данные — см. ниже). Значение это заключается не только в преобразовании-обновлении старых напевов разных циклов, но и в генерировании вторичных ритмоструктур. Оба приема — растяжка и дробление проклизы кадансов — меняли внутреннюю динамику — риторику — семантику и напева и, в известной мере, текста песни.

Что касается диахронического исследования материала, то наиболее трудной задачей и уязвимым местом для этномузкологов является датировка изучаемых явлений и процессов. Речь, для начала, идет о хотя бы приблизительной стадияльно-исторической таксономии форм, об относительной хронологизации *состояний языка* музыкального фольклора. На сегодняшний день в этномузиковедении налично не только дефицит гипотез, но, для начала, самих поисков подходов к разрешению назревших вопросов¹⁸. Чем полнее сохранен тот или иной пласт музыкальной, певческой культуры, тем больше возможностей

Карта 1. СОЖСКИЙ ЖИВНЫЙ МОНОНАПЕВ*



в развитии этого направления. Данные по песням живным, свадебным, а далее (по убывающей) колядным, весенним, по раннестадияльной лирике белорусов и их соседей — это та база, на которой должны формироваться концепции и выводы, соотносимые с экстрамузыкаведческими этнологическими. Так, обширная «суммарная» живнопесенная изомела соединения сожской и нёманской мелолексики в центральных широтах Беларуси (КАРТА 3), в сущности, идентична изоглоссе среднебелорусских говоров. Предшествующие же изомелы (КАРТЫ 1 и 2), вероятно, отражают предысторию изоглосс белорусских говоров¹⁹.

В качестве предварительных выводов из вышеизложенного представим предполагаемую ретроспекцию — ступени адаптации лексики и грамматики сожского напева в областях, лежащих к западу от Сожа.

* Компьютерное оформление карт — Василина Прибылова

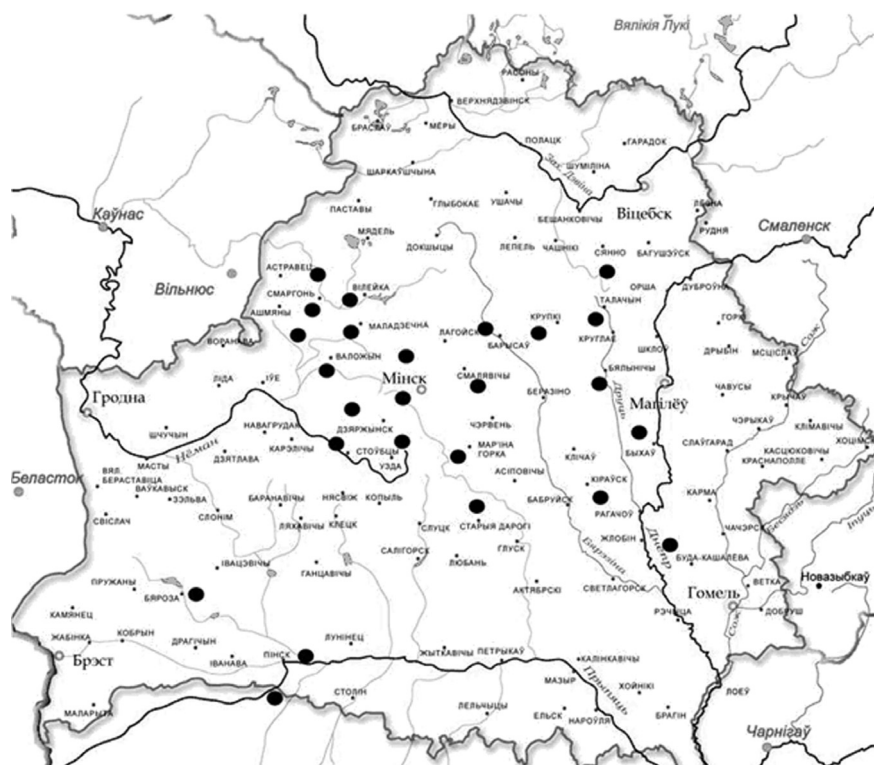
1. При мело-морфологическом сопоставлении сожских напевов в данном ареале — лексического состава строф (моно-/полинапев), слоговой ритмики конкретных участков строфы, наличия/отсутствия слоговых распевов, межстрочных интоном-флексий и проч. — распознаются, по меньшей мере, две волны инфильтрации, т.е. два притока сожского песнетворчества. Первая волна ознаменована проникновением мелолексики (строчной формулы): она укореняется *а)* в виде 2-строчного мононапева, *б)* в качестве заключительной строки, образуя с заглавной (начальной) нёманской коренной строкой-формулой контаминированный полинапев НД-сожского типа. Остается вопрос, происходили ли указанные процессы в одно историческое время либо полихронно. Вторую волну мы связываем с появлением в НД-ареале сожских напевов более позднего поколения, с обновленной ритмикой (вытянутая проклиза, ритмический альтернанс *инципита* ↔ *каданса*).

2. Качество адаптации различно в каждом из притоков: при первом — изолированно, в виде лакуны на гродненско-минском пограничье укоренился древнесожский мононапев в наиболее ранней версии. В результате второго притока происходит *а)* адаптирование сожской строки-формулы в коренном мелосе путем встраивания ее в строфу в качестве заключительной (экспозиционной сохраняется нёманская строка); *б)* освоение нёманскими автохтонами приема растяжки проклизы, перенесение навыка на собственный напев (Нотный пример 3, 1-я строка). Таким образом, ранняя сожская жнивная лексика сохранилась в нёманском ареале вплоть до нашего времени в своей первозданности, отчасти в изоляции от местной (нёманской) песенности, вне ее стилистики. Подобное наблюдалось в иных культурах: «У удмуртов-переселенцев свадебные песни имеют минимум межстрофного варьирования, исполняются строго по формуле, тогда как в некоторых районах Удмуртии бытует активное межстрофное варьирование, влияющее и на подвижность внутривокального членения напева»²⁰. По мысли В. Гошовского, напевы-странники, «попав в связи с переселением в другую этническую среду ... как бы “консервируются”, и народ пытается сохранить в памяти и в “неприкосновенности” тот вариант, который остался ему в наследие от предков»²¹. В данном контексте можно говорить о специфике развития песенной зоны, о межэтнической ассимиляции — и «сопротивлении ассимиляции»²².

3. Следы продвижения сожской напевной лексики неравномерным пунктиром отмечаются вдоль речной трассы Днепр — Друть — Березина днепровская — Нёман. На разных отрезках ее фиксируются, последовательно и чересполосно, мононапевы сожские, полинапевы полесско-сожские, сожско-полесские²³ и нёманско-сожские.

4. В южной части Понёманья, в зоне полесско-нёманских культурных контактов, отмечаются вкрапления амплифицированных на-

Карта 2. НЕМАНСКО-СОЖСКИЙ ЖИВНЫЙ ПОЛИНАПЕВ



певов. Вопрос очага зарождения такого стиля исполнения специально не изучался. Возможно, это сожско-днепровская зона, с ее хороводной пластикой и ритмикой (альтернанс внутри строф), а возможно — припятская, с послоговым скандированием в песнях, сродни дробушкам в хороводе (перепевки-состязания сватов на свадьбе — «як сваты брэ-шуцца»). Исследование этого вопроса важно для изучения генеративных процессов, порождающих вторичные слогоритмы; в них порой трудно сходу, без моделирования, распознать старые классические формы, а это приводит к путанице в типологии, препятствует составлению качественного словаря лексики музыкального фольклора.

ПРОСО. Песни с ритмоформулой «просо» изучаются нами не столько этнографически, как компонент игры-хоровода, сколько с точки зрения их взаимодействия с различными ритмоструктурами, в иной обрядовой/необрядовой функции, с иной семантикой. Эти аспекты

мы исследуем на песенном материале Беларуси и сопредельных областей России, Украины и Литвы. Характеристика семантико-структурных вариантов 'проса' в белорусской традиции изложена в отдельной статье, содержащей карты локализации различных модификаций формы-основы²⁴. Здесь же мы заострим внимание на переинтонировании и «семантической перекодировке» (Б. Путилов) напева «просо» по мере его удаления от сожско-днепровской зоны к западу.

Классическая 10-сложная версия ритма «просо» (далее — РП) имеет структуру стиха 4 + 3 + 3, ритмика напева соответствует стопному ряду *дипиррихий/дактиль/анapest* (моры 1111 211 112). Такая форма представлена в белорусской традиции, прежде всего, песнями весеннего круга, в том числе масленичными (Нотный пример 5), однако встречается и в других циклах: в купалье, колядах, свадьбе и хрэзьбінах. По мере распространения РП в северо-западном направлении всё чаще можно встретить формы, основанные на обыгрывании отдельных фрагментов РП-структуры: это антиметабола-перетоп «троек» (3 + 3), вычленение и повтор тройки-дактиля («колда!»), удвоение игровой тройки-анапеста, вытесняющей дактиль (1111 112 112). Такого рода переструктурирования формы-основы при сохранении традиционных местных формульных текстов, связаны с тенденцией рефренообразования. Процесс этот наблюдается на могилевско-витебско-смоленском пограничье.

Другая тенденция не связана с рефренообразованием, а напротив — направлена на редукцию РП-формы. К западу от Поднепровья наблюдается усечение 10-сложника до 7-сложника с тройкой-дактилем (моры 1111 211). Ритмо-стилевая изодокса данного типа представляет вытянутую с юга на север кривую, от Припяти до Западной Двины и, далее, до Гдова. Проникновение РП в динамически и стилистически весьма контрастную сожско-днепровскую зону реально означало адаптацию двигательного-игрового ритмотипа в среде преимущественно декламационно-заклинательной. Это предполагало включение ПФ в иной, а точнее — в иные (нёманско-двинский, березинский, полесский) комплексы этнофонии, включая темпо-ритмику, темброво-артикуляционные условия, местами фактуру. Днепровский концепт движения (Нотный пример 5) либо движения с гуканием, закличками (гомельско-могилевские хороводы) к западу сменяется концептом инкантиции-заклинания. Отсюда — отсечение именно танцевального элемента как не востребовавшегося в данной стилиевой среде. Добавим, что в Подвинье, на витебско-псковском пограничье, усиливается роль дактилического элемента: в одних традициях ферматирован слог-долгота, в других дактиль удвоен (U U U U_U U_U U). В каденциях строф финалис дактиля растягивается, образуя амфимакр (U_U). Долгая слогонота нередко является и эмфатической долготой

**Карта 3. СУММАРНАЯ ИЗОМЕЛА:
моно- и полинапевы, включающие сожскую формулу**



(линг.). Ее неоднократное ферматирование в песне (Нотный пример б) способствует накоплению тембро-интонационного напряжения; поэтому, при всей остинатности напева, интонирование здесь — *как процесс*.

Нотный пример 5



А ў нас сян - ні ма - сле - нка, ма - сле - нка,
Пры - ля - це - ла ла - стаў - ка, ла - стаў - ка.

Нотный пример 6



Ў нас ся - гон - ня ма - сле-ні - ца, вы-ля-це-ла ла - ста-ві-ца.

Нам удалось записать соответствующие «концептам» ремарки поющих к каждому из приведенных напевов: к первому — «Трѣба ж Масленку затанцоўваць» (днепровская зона), ко второму — «Трѣба гукнуць Масленку» (березинская зона).

Необходимо отметить также, что и сами напевы классической РП-формы в западных заднепровских традициях звучат иначе, нежели в Поднепровье; они, в сущности, не ассоциируются здесь с хороводом, несмотря на сохранение типовой РП-структуры. Изменяется характер звучания песен, превалирует распевно-речитативный стиль исполнения, элементами которого являются, как известно, агогика, неравномерно напряженное интонирование, ферматирование долгот, глиссандирование, нахшлаги, глубокие паузы (Нотный пример 7).

Нотный пример 7



Чэ - рез го - ру сце - жа-чка ле - жа - ла, чэ - раз го - ру чо - рна-я ле-жа-ла.
А хто ту - ю сце - жа-чку вы - та-птаў, а хто ту - ю чо - рна-ю вы-та-птаў?

Усеченную форму РП мы обнаруживаем в **веснянке**, ранее типологически не описанной, что не случайно, поскольку начальные строки строф часто структурно нестабильны²⁵:

**Весна —
чужыя жонкі ткуць кросна.
Ой, вясна, вясна,
чужыя жонкі ткуць кросна.**

Среди напевов весны/масленицы» усеченной РП-структуры есть и образцы с устойчивым слогоритмом, в том числе амплифицированные (Нотный пример 8). Приводим схему слогоритма-основы без дробления:

<p><i>Да й у́жэ весна, ўжэ красна</i> [Да ўжэ ве-сна ўжэ кра-сна] ○ ○ ○ ○ — ○ ○</p>
<p><i>Да чужыя жэначкі ткуць кросна</i> [чу-жы жон-кі ткуць кро-сна] ○ ○ ○ ○ — ○ ○</p>

Нотный пример 8



Да й у - жэ ве - сна ўжэ кра - сна, да чу - жы - я жо - на - чкі ткуць кро - сна.

Феномен просо-структуры заключается в природе ее акцентики, в мобильности (возможности перестановок, отсечения, замены попевок-составляющих) и, отсюда, легкости адаптации РП в любой стиливой среде.

СТРЕЛА. Не менее интересны преобразования песенного типа «стрела». Посожье является «материнским» ареалом (лингв.) обряда *вожде-ния/похорон стрелы*. Суть обряда, сюжетные группы песен и жанровое «назначение» последних относительно полно освещены в литературе. Из музыковедческих отметим публикации З. Можейко, Ю. Марченко, Н. Савельевой, в которых вопросы этнографии обряда / хоровода «стрелы» увязываются с музыкальной стилистикой²⁶. Интересна подборка песен и новые этнографические подробности в диссертации Е. Кривошейцевой²⁷. Песни с ритмом «стрелы» (далее — РС) имеют общую ритмо-стиховую основу: 5-сложник симметричного строения ○ ○ _ ○ ○ (моры 11211). В стиховедении стопа известна как *3-й пентон* и *пирриходактиль*²⁸.

Наблюдается сезонно-жанровая дивергенция напевов с РС по мере удаления от сожского ареала, связанного с обрядом стрелы. Вне этого обряда напев в значительной мере десакрализируется, однако его выразительные возможности раскрываются весьма разнообразно. Наметим наиболее четко обозначившиеся процессы, опираясь на собственные архивные записи и на публикации белорусских и российских фольклористов; общее число проанализированных образцов — свыше 330 единиц. Ритмогеография напевов с РС показана на Картах 4 и 5.

1. Напев теряет статус обрядово-сакрального, сопровождающего поздневесеннее действо *вожде-ния/похорон стрелы*, однако в ряде сожско-днепровских традиций остается сезонно закрепленным за циклом *весны* (Нотный пример 10). Песня в разных традициях несет различную семантическую нагрузку, в зависимости от этнографического уклада тради-

ции; три основные функции ее — хороводная (не связанная с «вождением стрелы»), гукальная (закличная, призывная) и лирическая.

2. Напев закрепляется в других жанровых циклах, преимущественно в зимнем (предколядный пост и период коляд) и родинном (радзіны, ксціны/хрэзбіны). В нескольких районах могилевской сожско-днепровской зоны встречается по три разножанровых и, что примечательно, мелодически различных образца напева-стрелы. Так, в д. Барсуки Шкловского района мы записали три ладо-звукорядных варианта напева, на которые поются песни «пятроўскія» (пели в течение пяти дней, *ад Пятра да Купала*), колядные и хрэзбінныя; среди последних много напевов с двойным РС «в составе» (например, 5 + 5 + 7). В различных зонах звучание песен с РС выражает тот или иной ритмо-семантический код, или концепт: в одних традициях это концепт **движения/хождения/кружения** (хороводы весенне-летние, зимние «хатние»), в других — **призыва**, причем с обращением не только к *весне тэплу-летечку*, но и к Колядам (*Ай, калядачкі, прыбліжыцеся; Ай, калядачкі, вы прыдзіце к нам, Вы прыдзіце к нам, а мы рады вам!*). Красноречивы ремарки исполнителей по поводу времени исполнения таких песен: *Пяюць «як бліжаюць кыляды, як іх гукаюць»* (Горецкий р-н)²⁹.

Ярким зовообразующим элементом в напевах с РС является ферматированный акцентный эмфатический тон (*эмфатическая долгота* — лингв.) РС. «Принцип расширения акцентного слога» в песнях обряда «Стрелы» гомельско-брянско-черниговского пограничья показал Ю. Марченко³⁰. В белорусской традиции акцентный слог может быть ферматирован на разных участках строфы, но чаще — в 3-м сегменте, в точке золотого сечения (обычно это рефрен). В отдельных районах напев на фермате и завершается (Нотный пример 9). Ср. схемы типовой (слева) и усеченной (справа) форм:

Ай, калядачкі бліны-ладачкі,	Ай, калядачкі бліны-ладачкі,
○ ○ — ○ ○ ○ ○ — ○ ○	○ ○ — ○ ○ ○ ○ — ○ ○
Ай, люлі-люлі бліны-ладачкі.	Ай, ля-лэ!
○ ○ — ○ ○ ○ ○ — ○ ○	○ ○ —

Нотный пример 9

$\text{♩} = 144$

А ка - ля - да - чкі, блі - ны - ла - да - чкі, ай ля - лэ!

Ка - ля - дкі блі - зка, кі - лба - скі ні - зка, ай ля - лэ!

На севере Гомельщины в сольном исполнении наблюдается тенденция спорадического сокращения строфы до середины рефрена, с остановкой на эмфазе-цезуре (Нотный пример 10). Однако здесь это, скорее, стилевой штрих лирико-эпического свойства. Из 22 строф песни мы выбрали несколько, различных по протяженности, к тому же — с изменчивым слогосоставом рефрена.

5. Прыляцела да тры ластаўкі,	люлі... ^v люлі,	да тры ластаўкі.
6. А й адна села да у ножачках,	люлі.	
7. Другая села у галовачках,	люлі.	
12. Сястра плача 'д году да гаду,	люлі... ^v	ад году да гаду.
13. Мамка плача 'т веку да вяку,	вой люлі... ^v люлі,	ат веку да веку.
14. Жэна плача з раньня да (а)беда,	а люлі... ^v	з раньня да (а)беда.

Важнейшим, видимо, для самой поющей является начальный мелодический посыл — одноволновое построение, вмещающее основную смысловую часть текста (формально — две фразы-стрелы и начало рефрена). Волна завершается на акцентном слоге РС-рефрена, на приме лада. Это — инвариантная часть изменяющейся в процессе пения формы напева. Особую экспрессию придает мелодический повтор фразы, с остиной эмфазой-квинтой, в миноре со 2-й низкой. Периодически сжимается, истаивает строфа: последняя фраза допеваается на выдохе, а то и вовсе опускается; рефрен-стрела сокращается до четырех, затем до двух слогов; наконец, мелодия обрывается на спаде волны (см. выше — строфы 6 и 7). В таких строфах напев отличается особой депрессивностью: здесь редукция формы, совокупно с иными факторами выразительности, приводит к эмоционально-сдержанной кульминации всей песни. Благодаря такой кульминации острее ощущение скорбной безотрадности повествования *об оплакивании* убитого «стрелой» молодца (в отличие от многих песен «вождения стрелы», исполняемых заклинательно-экзальтированно). Постепенное восстановление формы сопутствует восстановлению тонуса исполнения. По отношению к данному произведению, подчеркивая значимость собственно *музыкального интонирования текста*, можно говорить особо и о мелодическом плане выражения (*филол.*), и о вокально-экспрессивном плане содержания.

Нотный пример 10

Як па-шла стра-ла да й у-доўж ся-ла, ай, лю-лі... лю-лі, да й у-доўж ся-ла,
 Ўбі-ла мо-ла-йша ні-жа-на-та-га, ай, лю-лі... лю-лі, ні-жа-на-та-га.

Лиризация напевов с РС — явление многогранное, оно проявляется в стилистике как обрядовых, так и внеобрядовых песен. Среди них баллады, лирические песни — семейно-бытовые, любовные, предсвадебной тематики. Духовные стихи с напевом-стрелой исполнялись во время Великого поста. С точки зрения семантико-стилевых трансформаций, напевы с РС еще требуют обстоятельного описания. Отметим здесь наиболее характерные, на наш взгляд, изменения в структуре напевов РС-основы, выступающие по мере их распространения к северу и западу от сожской традиции *вождения Стрелы*.

1. Наблюдается тенденция межжанровых и, соответственно, межтиповых заимствований, мутаций и т.п. Общежанровая, или наджанровая для сожских обрядовых песен древнего пласта аугментированная каденция (условно — тип 1242, \cup — — — [—]), полная либо каталектическая (Нотный пример 1) адаптируется в каденциях строф, заменяя «пятерку» стрелу. Каденцию этого типа в контексте типологии брянско-гомельской «стрелы» описывает Н. Савельева³¹. Заметим, на фоне сожских обрядовых песен древнего пласта, где данный тип кадансирования в конце строф (иногда всех строк) является релевантным элементом напева, очевидна вторичность этого яркого компонента напева в «стрелах» (Нотный пример 11). Такая инновация стрелы-напева — яркий образец структуры, условно говоря, «второго поколения» (по терминологии Б. Луканюка), характерной для смешанных, лексически многослойных (как полистадиальных) песенных ареалов, каковым и является Посожье.

Нотный пример 11

$\text{♩} = 180$

А ў ва - рот са - сна ка - лы - ха - - - ла - ся,
ой, ра - но й ра - но, ка - лы - ха - ла - ся

Все большее выразительное и формообразующее значение приобретает вытянутая последняя слогонота, или финалис-лонга. Но если в обрядовых песнях это маркер конца строфы (реже — строк), то в необрядовых более позднего пласта напев иногда полностью строится на РС-лонге (Нотный пример 12). Образуются и ритмически симметричные формы, в которых РС-лонги обрамляют классическую РС, выполняющую функцию середины-стретты (Нотный пример 13). Два последних примера, варианты одной песни, представляют различные типы строфной симметрии — мелодической (пример 12) и мело-ритмической (пример 13).

Нотный пример 12

$\text{♩} = 152$

Не жа - ні - ўся я, не жа - ні - ўся я кра - са - та ма - я.

А - жа - ні - ўся я, а - жа - ні - ўся я су - ха - та ма - я

Нотный пример 13

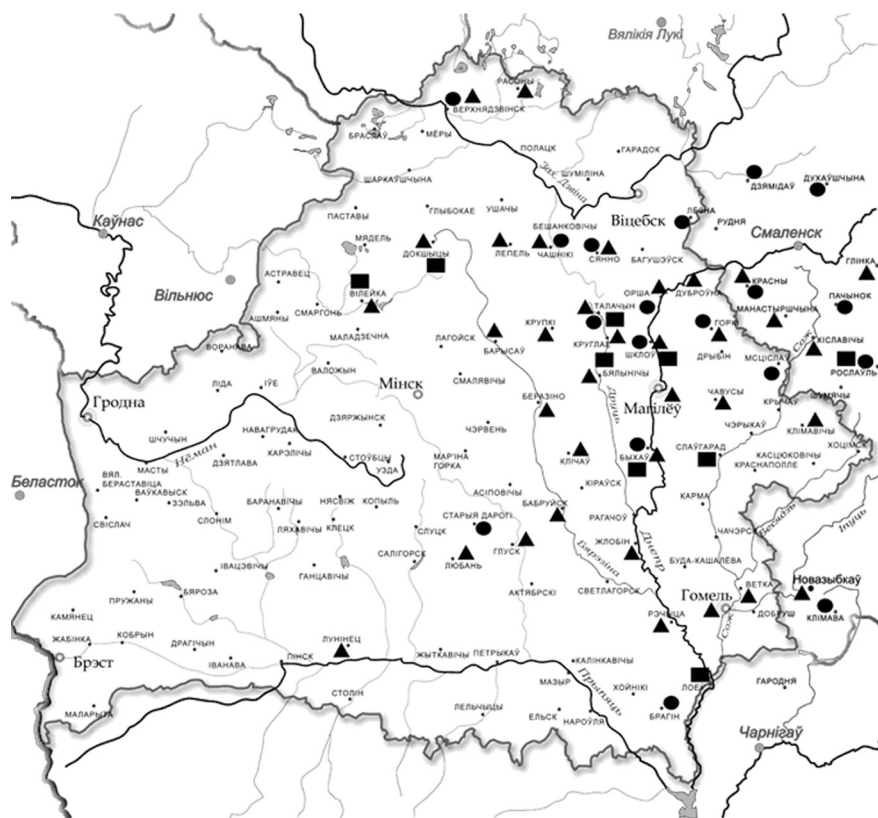
$\text{♩} = 138$

Не жа - ні - ўся жа я, не жа - ні - ўся жа я кра - са - та ж ма - я

В последнем примере весомость срединному разделу придает ферматирование эмфазы-квинты, интонируемой от строфы к строфе все более напряженно. Ближе к завершению песни срединная фермата звучит как кульминанта напева, «накаляющаяся» по мере исполнения в связи с содержанием песни³². Акустически мажорный напев в соединении с драматически выстроенным текстом звучит по-особому (нетривиально) горестно. Характерно, что из девяти известных нам вариантов напева рассматриваемой песни лишь два минорных и один с переменным ладом. По форме, семь образцов представляют ту или иную разновидность симметричной строфы с ритмом (реже мелодией) *aa,a* либо *aba*. Две песни имеют строфу с четным числом фраз (5 + 5 | 5 + 5).

Песни на сюжет «Не жаниўся я — красата мая» записаны большей частью в могилевско-витебской зоне (Славгород, Бельничы, Крупки, Шклов, Орша, Толочин, Лепель, Вилейка, Починок). Они составляют яркую сюжетную и музыкально-стилевую парадигму среди песен с РС. Помимо общей ритмоосновы большинство напевов объединяет мелодический типовой признак — инвариантное расположение эмфотонов-вершин: в симметричной строфе ступени 4—5—4 (также с опеваниями), с квинтой-кульминантом в средней строке; в мелострофе *ааба* горизонт эмфотонов, соответственно 4—4—5—4; здесь квинта-вершина смещается в третью четверть строфы, в результате образуется классическая «кульминация в точке золотого сечения». (Предполагается отдельная публикация всех меловариантов песни). Таким образом, вне хороводного действия РС осваивается как формула-лексема лирико-повествовательного характера.

**Карта 4. РИТМОФОРМУЛА «СТРЕЛА»
в Беларуси и на границах: основной тип**



● Строфа с остигнутым симметричным ритмом *стрелы*: ○○○○○

Также районы: Гдов (Псковщина), Ельня (Смоленщина)

▲ Строфа с заключительной *стрелой-лонгой*:

○○○○○;○○○○○|○○○○○;○○○○○||

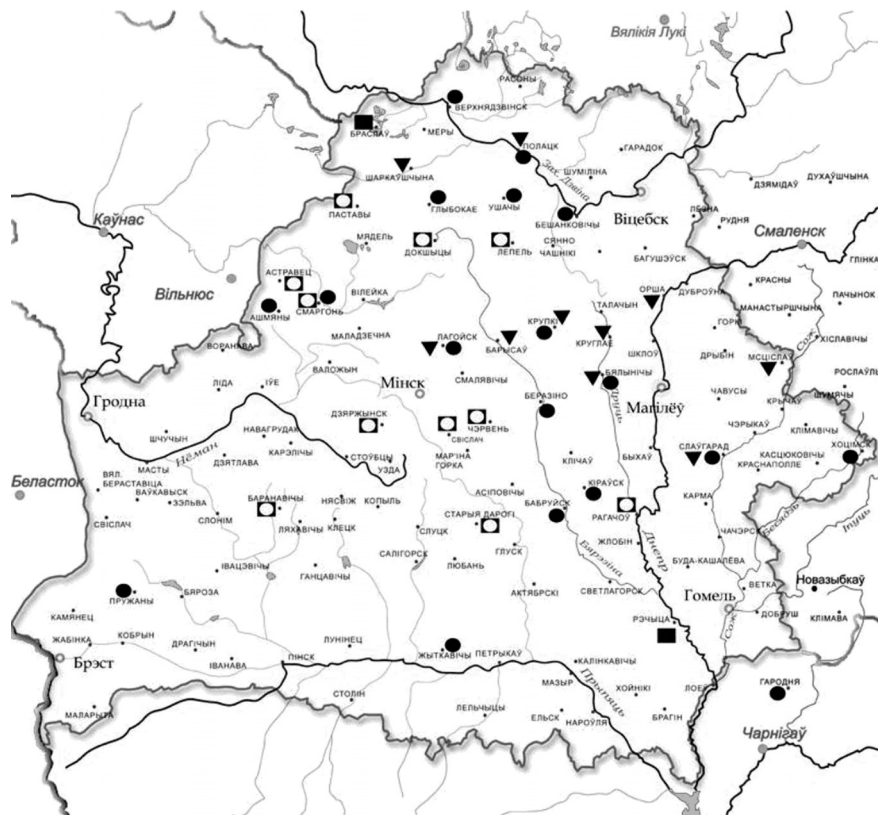
Также районы: Угра (Смоленщина), Суземка (Брянщина)

■ Сопряжение в строфе *стрелы симметричной и стрелы-лонги*:

○○○○○;○○○○○||

2. РС становится элементом полиструктур — 4 + 5, 5 + 4, 5 + 3, 5 + 5 + 7 и др. Нередко РС подменяет, вытесняет, иные формы 5-сложника, бытующего в данной традиции; имеют место и спорадические замены в процессе исполнения песни. Определенные полиструктуры со «стрелой» в составе сформировались, бесспорно, внутри самого днепро-сожского ареала (настоящей лаборатории ритмотворчества),

Карта 4. РИТМОФОРМУЛА «СТРЕЛА-ЛОНГА»
в Беларуси и на пограничьях



- Превалирование *стрелы-лонги* в строфе
 - Сквозная (остинатная) *стрела-лонга* в строфе
 - ▼ Обрамляющая *стрела-лонга* в тернарно-симметричной строфе (ритм aa_1a)
-
- Обрамляющая *стрела-лонга* в квадратно-симметричной строфе (ритм aa_1a_1a)
-

где РС-формула — едва ли не самая активная лексикообразующая единица. Мы обнаруживаем ее даже в свадебных напевах незыблемой, казалось бы, ритмической организации.

В северо-западных районах Беларуси полинапевы с РС/РС-лонгой образуют лишь прослойку среди иных — превалирующих здесь типов, а именно: в двинско-нёманском ареале — «женского» 5-сложника типа 11121³³, в Днепродвинье и некоторых припятских традициях — иг-

рового 5-сложника 11112. Для многих зон характерен изоморфизм, взаимозаменяемость *подобных* структур. Так, РС изоморфен 2-му пёну (11211↔1211) и антиспасти (11211↔1221), РС-лонга — диямбу (11212↔1212) и т.д. В средах с качественной певческой ритмикой такие замены закономерны. В стилевом отношении они органичны в силу общих мелодических характеристик — звукорядов, опорных тонов, орнаментики.

3. Выделяется группа напевов, основанных на ритмоформуле 5-сложника **с пунктиром** (моры 22313). Возможно, это формула переходного типа, производная от игрового 5-сложника 11112 или 6-сложника 112 112. Метроритм РС «с пунктиром» варьируется. В большинстве традиций сохраняется жесткая квантитативность, в отдельных из них (чаще всего в сольном исполнении) заметно тяготение к агогике. За такими напевами закреплены тексты семейно-бытовой тематики. Интересно, что кажущаяся обыденность содержания, лапидарность ритма, простота мелодии компенсируются беспокойно-напряженным характером интонирования; выразительны повторяющиеся нисходящие минорные тирады (Нотный пример 14). Такие песни несут особую психологическую нагрузку в бытовой традиции.

Нотный пример 14

♩ = 150

Ой, зя - цько, зя - цько, ты ма - ё дзі - ця,

ўзяў да - чку ма - ю, як квя - ці - на - чку.

Семантический потенциал ритмов-архетипов в народной певческой практике кажется неисчерпаемым, судя по еще одной трансформации РС. На юго-западе Могилевщины, в предполесской полосе, нами записана песня *осенних проводов* («як у войска адпраўляюць»). При том же типовом РС, жанровую стилистику здесь определяют такие исполнительские элементы, как: а) штрих *tenuto*, особенно яркий в завершении строф, б) добавление в рефрене элемента солдатской походной (*Раз-два...*), в) «линейная» графика подголоска и, отсюда, характерная гомофония. В целом, возникает ассоциация с пением под маршруровку (Нотный пример 15).

Нотный пример 15

♩ = 84

As

Вой, знад ле - сі - ку, ле - су цё - мна - го,

Раз, два, лю - лі, лю - лі, ле - су цё - мна - го.

Напевы РС-основы мы картографируем также по композиционным, мело-ладозвукорядным³⁴ признакам. Особый аспект — типология напевов РС по просодическим признакам, в частности, эмпатическому акценту и финалисам. Эти показатели могут быть константны внутри определенной зоны для напевов различных типов и жанров, их можно отнести к разряду наджанровых и надструктурных диалектных признаков песни.

Установление хронологии этномузыкальных процессов позволило бы должным образом интерпретировать «притоки» сожских артефактов в западные традиции. Здесь важны такие этапы исследований, как: 1) диахронический анализ материала, включая описание мелодических, ладозвукорядных горизонтов (в значении археологических)³⁵; 2) соотнесение выводов этномузыкологии с данными археологии, антропологии, этнографии, в сопоставлении с более поздними, по ряду аспектов, показателями лингводиалектологии. Можно предположить, что фактором-двигателем сожских иммиграций вглубь Беларуси стала смена состава населения в областях белорусско-русско-украинского пограничья на рубеже зарубинецкой (III—II вв. до н. э. — I в. н. э.) и киевской (конец II—V в. н. э.) археологических культур. В связи с этим важно изучать этногенезис рассмотренных лексико-стилевых комплексов, с учетом аспекта балто-славянских культурных взаимодействий, имевших место на белорусских землях уже в начале I тысячелетия нашей эры.

Сведения о записи песен

Нотные расшифровки, за исключением примеров 2, 10 и 12, выполнены автором статьи.

Компьютерный набор нот — Екатерина Кривошейцева.

Нот. пример 1 — д. Гавли Буда-Кошелёвского р-на Гомел. обл. [Белорусский жнивный напев (см. прим. 2). Нот. приложение, № 23].

Нот. пример 2 — д. Полуж Краснопольского р-на, Могил. обл. [Жніўныя песні. Мінск, 1974. С. 560, № 66].

Нот. пример 3 — д. Турковщина Воложинского р-на Минск. обл. [Белорусский жнивный напев. Нот. приложение, № 29].

Нот. пример 4 — д. Ляхи Несвижского р-на Минск. обл. [Белорусский жнивный напев. Нот. приложение, № 78].

Нот. пример 5 — д. Глухи Быховского р-на Могил. обл. Зап. Г. Кутырёва в 1986 г. от А.А. Каравацкой, 1911 г.р., П.И. Макеевой, 1915 г.р. (с другим текстом, запись 1985 г. см.: архив МГК, инв. 2409, фонд 3832, № 9).

Нот. пример 6 — д. Озерицкая Слобода Смолевичского р-на Минск. обл. [Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць. Мінск, 1995. С. 19, № 14].

Нот. пример 7 — д. Лежни Червенского р-на Минск. обл. [Беларускі фальклор у сучасных запісах. С. 146, № 206].

Нот. пример 8 — д. Загребелье (ныне Стяг) Глусского р-на Могил. обл. Зап. Г. Кутырёва в 1986 г. от Маханько О.Е., 1896 г.р., Месник П.А., 1906 г.р., Огур Л.Е., 1915 г.р., Маханько Е.И. 1925 г.р.

Нот. пример 9 — д. Новые Крупки Крупского р-на Минск. обл. [Беларускі фальклор у сучасных запісах. С. 114, № 152].

Нот. пример 10 — д. Пиревичи Жлобинского р-на Гомел. обл. [*Крывашэйцава К.М.* Песенна-абрадавая традыцыя (см. прим. 27). Приложение А-19].

Нот. пример 11 — д. Лошница Борисовского р-на Минск. обл. [Беларускі фальклор у сучасных запісах. С. 399, № 574].

Нот. пример 12 — д. Аношки Лепельского р-на Витеб. обл. [*Мажэйка З.Я.* Песні беларускага Паазер'я. Мінск, 1981. С. 443, № 251].

Нот. пример 13 — д. Сяглово Оршанского р-на Витеб. обл. Зап. Г. Кутырёва в 1982 г. (архив МГК, инв. 2201, ф. 3625, № 19).

Нот. пример 14 — д. Лысая Гора Червенского р-на Минск. обл. [Беларускі фальклор у сучасных запісах. С. 358—359, № 528].

Нот. пример 15 — д. Поблин Глусского р-на Могил. обл. Зап. Г. Кутырёва и И. Назина в 1987 г. от Яворко П.Л., 1898 г.р. (нижний голос), Босяковой А.А. 1918 г.р., Пулинович Е.П., 1920 г.р.

Примечания

¹ *Мухаринская Л.С.* О теории скрещивающихся интонационных полей // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 192.

² Подробнее см.: *Кутырёва-Чубаля Г.Г.* Белорусский жнивный напев: архетипы, инновации, диалекты. Бельско-Бяла, 2009 (далее — Белорусский жнивный напев); *Она же:* О природе заимствований в фольклоре (на примере белорусской песни) // *Oświata i kultura na Podbeskidziu*. Tom V. Tradycja i współczesność. Folklor — Język — Kultura. Bielsko Biala, 2009. S. 245—259.

³ Термин белорусского лингво-диалектолога В. Мартынова, дифференцирующего понятия *ингредиент* — *проникновение* — *заимствование*. См.: *Мартынов В.В.* Язык в пространстве и времени. К проблеме глоттогенеза славян. М., 2004. С. 7—8.

⁴ В общих контурах полесский тип жнивной мелостроки известен по работе З. Эвальд «Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья» [*Эвальд З.В. Песни белорусского Полесья*. М., 1979. С. 15—32].

⁵ С точки зрения типологии, здесь важны следующие показатели: а) моноформула включает мелостроку, соответствующую одному стиху (нормативно 8-сложнику) напевно-декламационного типа; б) этнически дифференцирующим признаком является *длина мелодической волны*, предопределенная местными/ этническими особенностями респираторно-певческой природы исполнителей (объема дыхания, достаточного для инкантации стихо-мелостроки); в) маркером завершения волны служит главный опорный тон — прима — моноустойного терцового трихорда (на схемах — цифра 1); волна, как правило, замыкается нисходящей попевкой терц-трихорда, в ней возможны инверсии неопорных тонов.

⁶ *Елатов В.И.* Мелодические основы белорусской народной музыки. Минск, 1970 (далее — *Елатов*, Мелодические основы). С. 73.

⁷ См.: «норма изолированной области», «норма более поздних областей», «норма периферийной области» [*Нерозник В.П.* Ареальная лингвистика // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 43].

⁸ Мы исходим из широкого понимания *языковых фактов* как «диалектных фактов культуры» [*Толстые Н.И. и С.М.* Ареальные аспекты изучения славянской духовной культуры // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. Л., 1978. С. 46—47].

⁹ Природа интонационных различий трех прабелорусских формул жнивного напева кроется в протяженности мелодической волны (с учетом респираторного фактора) и специфике ее корреляции со стихо-мелострокой. См. Белорусский жнивный напев. С. 43—59; *Кутырёва-Чубаля Г.Г.* От просодии к монодии: о природе интонирования белорусских жнивных песен // *W kręgu kultury słowian*. Katowice, 1999. S. 43—51.

¹⁰ Белорусский жнивный напев. С. 105—107.

¹¹ *Лаучюте Ю.А.* Балтославянские лингвистические контакты в ареальном освещении // Взаимодействие лингвистических ареалов. Л., 1980. С. 161—197.

¹² См. подробнее: *Кутырёва-Чубаля Г.Г.* Этномузыкальные признаки миграций на землях Беларуси (к изучению полигенеза белорусов) // *Acta Baltico-Slavica XXX. Archeologia, historia, ethnographia et linguarum scientia*. Warszawa, 2006. S. 627—642; Белорусский жнивный напев. С. 110—116.

¹³ Имеются в виду теоретические работы и нотные публикации К.В. Свитовой, В.И. Елатова, Н.М. Савельевой, О.А. Пашиной; из последних изданий отметим следующие: *Мажэйка З.Я., Варфаламеева Т.Б.* Песні беларускага Падняпроўя. Мінск, 1999; Традиционная мастацкая культура беларусаў. [У 6 тамах]. Том 1. Магілёўскае Падняпроўе. Мінск, 2001; Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том 1. Календарные обряды и песни. М., 2003.

¹⁴ *Елатов В.И.* Песни восточнославянской общности. Минск, 1977.

¹⁵ Это мелодическая контаминация, характерная для напевов переходной полесско-нёманской зоны.

¹⁶ *Клименко І.В.* Жнівні мелодіі Овруччини (у контексті «загальнобілоруського» ареалу) // Полісся України: Матеріяли історико-етнографічного дослідження. Вип. 2. Львів, 1999. С. 353.

¹⁷ *Пашина О.А.* Жнивные песни восточно-белорусского Полесья // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян (вопросы типологии). Вып. 91. М., 1987. С. 63.

¹⁸ В качестве перспективных следует отметить исследования в этом направлении молодой плеяды фольклористов Белорусской государственной академии музыки (В. Прибыловой, Е. Кривошейцевой, И. Александрович и др.), работающей под научным руководством Тамары Семеновны Якименко.

¹⁹ Этнография Беларуси. Минск, 1989. С. 188 (карта А.А. Кривицкого).

²⁰ Хрущёва М.Г. О свадебных напевах удмуртов (к проблеме этнического и диалектного) // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. Таллинн, 1986. С. 336.

²¹ Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. М., 1971. С. 28.

²² Елатов, Мелодические основы... С. 63.

²³ По данным лингвистов, реки Березина, Друть, Днепр были трансмагистралью полесских гидронимов в Подвинье [Лауцоте Ю.А. Пространственные особенности полесских лексических изоглосс и их интерпретация // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. Тезисы пятой конференции на тему «Проблемы атласной картографии». Уфа, 1985. С. 103—104].

²⁴ Кутырёва-Чубаля Г.Г. Песенная традиция ‘проса’ на Беларуси: «ритм-творческий принцип типа» // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии: к 125-летию со дня рождения. М., 2009. С. 230—247.

²⁵ Песню выделяли в типовую группу по текстам [Можейко З.Я. Календарно-песенная культура Белоруссии. Опыт системно-типологического исследования. Минск, 1985. С. 97], иногда — по характерному второму стиху строфы — «чужья жонкі ткуць кросна» [Ялатаў В.І. Музыка беларускіх веснавых песень // Веснавыя песні. Мінск, 1979. С. 50].

²⁶ Можейко З.Я. Календарно-песенная культура Белоруссии. С. 103, 131—132; Гусев В.Е., Марченко Ю.И. «Стрела» в русско-белорусско-украинском пограничье (к проблеме изучения локальных песенных традиций) // Русский фольклор. Материалы и исследования. XXIV. Этнографические истоки фольклорных явлений. Л., 1987. С. 129—147; Савельева Н.М. Обряд «похороны стрелы» в России. Ареалы распространения. Музыкальная стилистика // Етно-культуролошки зборнік. Кн. II, Сврлыг, 1996. С. 187—195.

²⁷ Крывашицкая К.М. Песенно-абрадавая традыцыя Дняпра-Друцка-Бярэзінскага мижрэчча. Дысэртацыя канд. маст. Мінск, 2008.

²⁸ Гаспаров М.Л. Пентон // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968. Стлб. 648—649; Бобров С.П. Пирриходактиль // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. Том II. М.; Л., 1925. Стб. 585.

²⁹ Мажэйка З.Я. Песні беларускага Паазер’я. Мінск, 1981. С. 468 (см. комментарий к № 16).

³⁰ Гусев В.Е. Марченко Ю.И. «Стрела» в русско-белорусско-украинском пограничье. С. 138.

³¹ Савельева Н.М. Обряд «похороны стрелы» в России... С. 192; нотные примеры 2, 3, 5 на с. 190.

³² В основе сюжета — семейно-бытовая драма: муж грозитя сжить со свету (утопить) нерадивую, нелюбимую жену. Обязательный элемент сюжета — погружение жены (жены с детьми) на корабль («кораб») и отправка его по морю. В эпилоге некоторых вариантов муж раскаивается и просит жену вернуться, но та предпочитает утонуть («А пльві, караб, не варочайся / Мне з табой, сукін

сын, жыць ня хочацца!»). В зависимости от финала, песню можно отнести либо к новеллистическим балладам, либо к семейно-бытовым песням.

³³ Наше рабочее обозначение 4-го пентона (также — 5-сложника с хорейским окончанием) в связи и по аналогии с «женским ударением» (стиховед.).

³⁴ В связи с критикой теории П. Сокальского, на наш взгляд, в фольклористике слишком безоговорочно отвергнуты попытки хотя бы крупным планом дифференцировать ладозвукорядные пласты музыкальных древностей, а также развившиеся в этих пластах формы.

³⁵ См.: *Кутырёва-Чубаля Г.Г.* О мелодических горизонтах как археологических (к диахронной характеристике песенно-диалектных зон Беларуси) // *Аўтэнтчны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання*. Мінск, 2010. С. 15—18.

И.А. НИКИТИНА
(Москва)

О локальных традициях съезжих праздников на «русской» Мезени

Съезжие праздники — важнейшая составляющая традиционной культуры на Русском Севере. Такие праздники, на которые съезжались жители деревень, относящихся к одному, а иногда и к нескольким смежным церковным приходам, были приурочены к празднованиям престолов. В жизни северян они выполняли чрезвычайно значимые социокультурные функции. Прежде всего, съезжие праздники маркировали исторически сложившиеся зоны культурных, экономических и семейных контактов местного населения и тем самым во многом определяли местную территориальную структуру. Кроме того, традиционные молодежные гуляния — обязательный компонент таких праздников — являлись своеобразной ярмаркой невест, поскольку именно на них местные жительницы присматривали будущих жен для своих сыновей. Наконец, система съезжих праздников, охватывающая весь годовой круг, организовывала и структурировала календарный цикл, сложившийся на этих территориях.

Как известно, наиболее развитые, мощные традиции съезжих праздников существовали на Русском Севере в бассейнах Пинеги, Мезени и Печоры, где они имели свои локально закрепленные названия: *метище* (или *мечище*) на Пинеге, *петровщина* на Мезени и *горка* на Печоре.

Данная статья посвящена специфике сублокальных традиций съезжих праздников у русских на Мезени и ее притоках — Мезенской Пижме, Вашке и Пёзе. Она основана преимущественно на полевых музыкально-этнографических материалах экспедиций РАМ им. Гнесиных, осуществленных в 1980—1990-х гг., а также на опубликованных источниках.

Съезжие праздники, приходившиеся на местные престолы, по словам рассказчиц, проводились на Мезени до конца 1940—1950-х гг.

В советские времена их пытались отменить или приурочить к тем или иным государственным праздничным датам (1 Мая, 9 Мая, 7 Ноября), а также трансформировать в новые деревенские праздники: День колхозника, День урожая и День молодежи. Однако эти попытки не увенчались успехом, новые традиции не прижились: «Годовщины колхозов зарядили, стали по годовщинам, а после опять стали придерживаться старых праздников». Подтверждением этого служат и публикации в прессе того времени: к примеру, в начале 1950-х гг. в одной из местных газет отчитали председателя колхоза в с. Баковском на Пёзе за непродуктивную борьбу с празднованием Петрова дня.

Изучение традиции съезжих праздников в бассейне Мезени показало, что она представляет собой достаточно целостное явление и характеризуется рядом общих признаков:

- на праздники съезжались жители 5—10 деревень, входивших в два или три смежных сельсовета (ранее — церковных прихода); таким образом формировались определенные зоны, «кусты» деревень, объединенных культурными и родственными связями;

- в каждой деревне проводилось два (а иногда и три) праздника; они разделялись на весенне-летние и осенне-зимние, проходившие по своим особым сценариям, причем летом гуляли преимущественно на улице, а зимой — в избах; гуляние продолжалось два-три дня;

- летние съезжие праздники на большей части мезенской территории называли *петровщинами*;

- главный компонент праздников — традиционное гуляние молодежи, связанное прежде всего с ее участием в различных хореографических композициях;

- хореографические композиции отличало разнообразие; их порядок был регламентирован и основан преимущественно на постепенном ускорении темпа движения и усложнении хореографических фигур при их смене;

- песенный репертуар, оформляющий съезжие праздники, достаточно един и отличается многосоставностью, хореографические композиции сопровождалось пением лирических протяжных, хороводных, игровых и плясовых песен; особенно существенна роль протяжных песен (до 10—15 песен в каждой деревне);

- музыкальная драматургия также была основана на постепенной смене медленных напевов все более подвижными.

При всей общности традиции проведения съезжих праздников в бассейне Мезени выделяется несколько узколокальных зон. Они различаются особенностями местных сценариев проведения праздников, их хореографическим и музыкальным оформлением, музыкальной драматургией, спецификой народной терминологии в

обозначении как самих праздников, так и песенных жанров и форм хореографии.

Детальный анализ полевых музыкально-этнографических данных позволил обозначить четыре такие зоны. Три из них расположены в Лешуконском районе: 1) верховья «русской» Мезени, куда вошли деревни, расположенные по Мезени выше Лешуконска, а также на Мезенской Пижме; 2) среднее течение Мезени — от Лешуконска до Азаполя (по административному делению уже входящее в Мезенский район) и 3) вашкинский субареал. Четвертая зона охватывает Мезенский район — нижнюю Мезень и ее приток Пёзу.

Не останавливаясь на подробном описании каждой из выделенных субареальных традиций во всех деталях сценариев их проведения, музыкального и хореографического оформления, продемонстрируем самые значимые, показательные явления, по которым оказалось возможным дифференцировать исследуемую территорию.

Наиболее очевидные различия наблюдаются в порядке проведения весенне-летних съезжих праздников. Одним из важных их компонентов в мезенской традиции являются праздничные процессии-шествия, которые назывались здесь *застенками* и сопровождалась исполнением протяжных, в местной терминологии — *долгих, длинных, растяжных, продольных, проходных* песен. Подобные шествия, как известно, обнаруживают аналогии и в других северных традициях: на Печоре их называют *столбами*, на Пинеге — *ходить ходячими*. На Мезени в застенках ходили по центральной улице или на горке — высоком берегу реки или холме. Молодки с девушками шли медленно, парами, взявшись за руки, двумя шеренгами; затем они разворачивались в разные стороны и двигались в обратном направлении до места начала шествия, далее движение повторялось. Положение застенков в сценарии праздников в узколокальных зонах было различным. Так, в верховьях Мезени именно эта форма движения открывала уличное гуляние («Начинали гулять застенком девки и молодухи-первогодки»), а затем длительное, медленное хождение в застенках сменялось иными, более динамичными хореографическими композициями. На средней Мезени после застенков «ходили в круги», после которых застенки возобновлялись. А в низовьях реки, как и на Вашке, процессии-шествия всегда завершали уличное молодежное гуляние, являясь своего рода знаком его окончания: хождение в застенке в низовьях называли «последним кругом петровщины». Здесь и ходили девушки не парами, а по одному, *поодинке*, держась за платки. В верховьях «русской» Вашки шествия имеют еще и иное определение — *ходить в расхожу*.

Столь же очевидны узколокальные различия в другой хореографической форме, которая в местной традиции называлась *ходить в круги* или *водить круги*. Девушки при этом не вставали в круг, а шли гуськом, взявшись за руки или платки, по дуге, то есть разомкнутым кругом, и очень медленно: «Тихохонько в круге-те ходят»; «В круге шаг шагнут, встанут и поют, потом ещё шаг шагнут». Такие хореографические композиции зафиксированы только на средней и нижней Мезени. В среднем течении реки хождение в кругах сопровождается исполнением четырех специальных песен — трех хороводных круговых: «За рекою за реченькой, да ехи», «В саду девушки гуляли, калина моя», «Растворю я кисель на болотной воды, гай-гай люли» и плясовой «Потеряла девка золоты ключи», — причем в строго регламентированном в каждой деревне порядке. Они не зафиксированы (кроме последней) ни в верховьях Мезени, ни на Вашке и точно встречаются лишь в низовьях. На Вашке и в низовьях Мезени в кругах исполняли только протяжные песни. На Вашке и ходили в кругах по-иному — замкнутым кругом: «Идут девки, становютца в круг, захватимся, долгие песни поём».

В верховьях Мезени круги не водили, однако здесь чрезвычайно значимую позицию в весенне-летних съезжих праздниках занимает хореографическая форма, определяемая как *ходить кругом* или *в кругу*. Она имеет сходное с вышеописанной название, но иное хореографическое и музыкальное воплощение. Здесь девушки и женщины довольно быстро двигались по замкнутому кругу то в одну, то в другую сторону под пение подвижных хороводных песен. В круговых хороводах в мезенских верховьях исполнялось около десятка круговых песен в каждой деревне. На средней Мезени кругом чаще ходили женщины и исполняли одну-две хороводные песни («Вдоль по морю» — кругом захватятце, круг большой — все: и жёнки, и девушки), а на нижней подобная хореографическая композиция вообще не включалась в петровщины.

В сценарии весенних праздников в низовьях реки как сублокальный компонент выделяется особая игра, не зафиксированная в других зонах, — *столбы* (аналог известной игры «третий лишний»). С них всегда начинались петровщины, причем игра была жестко регламентирована. В ней участвовали только девушки, которые стояли в кругу по трое, не шевелясь, глядя вниз, сложив руки «в замок» на животе; крайняя из тройки подходила к соседней, лишняя из этой тройки переходила к следующей. В столбах не пели, не разговаривали, не смеялись (за этим строго следили зрители). Правда, по более ранним данным Т.А. Бернштам, девушки в столбах, стоя в кругу, могли петь долгие

песни. Обращает на себя внимание некоторое сходство с печорской традицией, где *столбами* (шеренгами по 3 человека) под пение долгих песен сходились на общее гуляние.

Существенно, что в каждой узколокальной традиции мезенских петровщин один из этапов выделяется ее носителями как наиболее значимый. Именно он в большей степени, чем иные, связан с одной из важнейших функций съезжих праздников — выбора невест. Как говорят сами рассказчицы, «здесь примечали, засматривали невест», «бабы и парни глядят на девок, выбирают невест». В верховьях такой доминантной составляющей петровщин было хождение в застенках, на Вашке — «в расхожу», в среднем течении Мезени — вождение кругов, в низовьях — столбы и круги. Девушки на эти смотрины всегда надевали самые лучшие наряды. А зрители — местные женщины — устанавливали порядок, в котором должны идти девушки (по местной терминологии — *передергивали девок*): «В круги ходили девки наряжены: в повязках, лентах, шелковых сарафанах. Сперва вставляют богату впереди, хоть она худа и некрасива, но яе впереди поставят, потом — пельсеньицу, а потом какие пупало. Передергивают: вот если девка-то стояща така встала-то позади меня, дак яе и передернут, вперед поставят бабы. Такой обычай был, так приходитце миритце»; «Петровщины — у Николы, у Троицы, у Петровы дни, у Ильины дни — круги водили... В круги будешь становить какú выше, какэ ниже — какá природа, бывало, была... Передергивают какие женщины со стороны: што ета должна выше тебя быть в кругу»; «В расхожу — на второй день. Главный — второй день. Бабы команду дают: “Сходите в расхожу”, — и пойдешь. Бабы же и намечают, кому идти первой». Местных девушек обычно ставили в начало цепочки, чужих — в конец, иногда же в этих смотринах вообще участвовали только местные невесты: «Будут вставлять в круги: певичы все в одно место, девка, котора получше, — впереди. Кто ходит впереди в Юроме, в Защелье — позади»; «На чужи [праздники] приедем, в застенки ходим, а уж в круги не вставам: тут свои, деревенские». Смотрины невест в узколокальных традициях имеют и свое музыкальное оформление: в верховьях и низовьях Мезени они сопровождаются протяжными песнями, а в центральном субареале — специальными круговыми. Набор и последовательность как долгих, так и круговых песен во всех деревнях достаточно четко регламентированы, что подчеркивает своеобразие музыкального облика каждой деревни в рамках даже одной сублокальной зоны.

Сценарий проведения осенне-зимних съезжих праздников на Мезени был единообразным. Он включал молодежные гуляния в дневное время на улице и вечерние игрища в домах, на которых водили

фигурные хороводы с припляской (*шестёрой, восьмёрой, улкой* и др.) и плясали парами (в местной терминологии — *кружались*): «На горке играют, кружатся. А вечером — игрище в доме. Эти — осённы. И на улице, и в доме — одни песни: сперва игрищенски, потом караводны». Однако даже в этом единообразии выделяется верховский субареал, где на зимних праздниках, помимо указанных, представлены и иные хореографические формы: здесь ходили и кругом под пение круговых песен, и рядами, и иными фигурами (плетень, ручеек) под игровые песни: «Зимой — круговы, стенка на стенку... Пели игровы и пляшут, под руку кружатся. Мужик выводит девку и перекруживает. Все девки сидят по порядку, а их всех выкружают».

Основной корпус песенного материала, оформляющего мезенские съезжие праздники, достаточно однороден. В него входят лирические долгие песни (около 30), хороводные и плясовые (последние в местной традиции чаще называют *игрищенскими*). Однако и музыкальный материал демонстрирует узколокальные явления. Так, помимо долгих песен, исполняемых в праздничных шествиях повсеместно («Я нигде дружка не вижу», «Не велят Дуне за реченьку ходить», «Размолоденьки молодчики», «За Невагою» и др.), есть и такие, которые сопровождают застенки только в узколокальных зонах: например, «Из-за лесу» — преимущественно в верховских деревнях, «Скласся миленький, собрался» — в низовьях.

Показательны с точки зрения узколокальной специфики и круговые песни, в мезенской традиции имеющие преимущественно зональную локализацию. Как уже указывалось, в среднем течении выделяются три специальные круговые с рефренами (*пригогулками*) «*ехи*», «*гай-гай*», «*люли*» и «*калина*», поющиеся только при хождении в кругах (дугой), а в верховьях — обширный корпус хороводных песен, сопровождавших движение по замкнутому кругу.

Существенно, что в разных субареалах при общности репертуара могли изменяться и функция, и хореографическое воплощение того или иного песенного текста. К примеру, в центральной зоне песня «Потеряла девка золоты ключи», под которую девушки, объединившись в пары, «круто забегают», всегда завершала хождение в кругах: «Три песни круговых споют и побéжат круто-круто по всей деревне, всю деревню обéжат»; в верховьях же она, наряду со многими другими, исполнялась только в круговом хороводе.

Важным представляется и то, что неоднородность мезенской традиции, ее дифференцированность осознается и местными жителями, причем в основе такого разделения лежат прежде всего музыкально-стилевые, исполнительские особенности. Так, на средней Мезени го-

ворят: «В Мезенском районе уже по-другому плачут, поют не так и плачут не так... Уже вот Пылемы пойдёт (выше Лешуконска) — это верховье. У нас подольше разводят»; «В верховье и люди другие, и поют с тонкими голосами»; в деревнях центрального субареала «выводка [напев] така же, а в Мезенском районе — немного не так»; низовцы считают, что «внизу поют с выводом, вверху круче заворачивают», а верховцы — «ниже по Мезени тянут».

Узколокальные различия ярко проявляются и в народной терминологии, связанной как с самими праздниками, так и с песенными жанрами и хореографическими формами. Особенно показательна в этом плане неоднозначность трактовки знакового для «русской» Мезени термина *петровщина*. С одной стороны, петровщиной здесь почти повсеместно (за исключением самых верховьев, где слова *петровщина* не знают) называют уличные гуляния во время весенне-летних съезжих праздников: «На улицах гуляли петровщины: в застенки весной ходят, в круги ходят»; «Петровщины — народу-то бывало! Все — и старые и малые, и пожилые и молодые, — где петровщины, где играют, тут и соберутце все»; «Петровщина — выйдут на горку и поют, играют, ходят».

С другой стороны, термин *петровщина* нередко имеет и более узкое значение: так часто называют самые специфические и значимые для каждого субареала этапы весенних гуляний. На средней и нижней Мезени это хождение в кругах: «Петровщина — ходят в круги весной. Днем — застенки, а вечером — петровщина»; «Петровщина была — девушки наряжались в шёлковы сарафаны, водили круги... Когда кончится петровщина, пойдут в застенки». В низовьях петровщиной могли обозначать и игру *столбы*; на Пёзе же — исполнение фигурных хороводов и пляски: «На Иван-день петровщину бегали девки всё, всяко бегали»; «У нас немножко петровщиной бегали; парами выстанем да побежали». На Вашке петровщиной называли и просто толпу людей, собравшихся на гуляние: «Девки идут в застенки, а тут петровщина стоит — бабы молодые. Петровщина собиралась, где теперь магазин — место хорошее, плясать можно мужчинам».

Кроме этого, на средней и нижней Мезени данный термин иногда приобретал и очень широкое значение, распространяясь на любые массовые праздничные гуляния, причем не только в весенний период, начало которого здесь приходилось на Николу вёшнего, но и во время зимних больших церковных праздников: «Петровщину играли и в Вербное Воскресенье, и в Благовещение... Пасха — денна петровщина, на гумнах играли. Вешали качели, пели длинные песни, какие кто знает».

В исследуемой традиции очевидны и терминологические различия, касающиеся обозначения тех или иных хореографических форм. Например, медленные шествия в две шеренги, на большей части территории называемые *ходить в застенках*, в верховьях Вашки определяются как *ходить в расхожу*. Показателен в этом смысле и наборный хоровод с постепенным присоединением участников, движущихся змейкой. Эта хореографическая форма зафиксирована на всей Мезени, но она имеет узколокальные терминологические именованья: *ходить кривульками* в верховьях, *водить улку* — на Вашке, *каравод* — в центральном субареале и в низовьях.

Локальная специфика в обозначении песенных жанров в мезенской традиции наиболее ярко проявляется в музыкально-поэтических текстах, сопровождающих фигурные хороводы. Так, в верховьях Мезени и на Вашке подобные песни номинируются исключительно *игровыми* и исполняются, как указывалось, в самых разных хореографических композициях: «стенка на стенку», «змейка» (*ходить кривульками*), «ручеек» (*ворота*), «плетень» (*ходить вьюном*). В верховьях песни при хождении кривульками, кроме того, могут иметь и специальное название — *кривулишны*. В среднем и нижнем течении Мезени, где эти жанровые обозначения не встречаются, подобные музыкально-поэтические тексты определяют как *караводные*. Причем в эту жанровую группу здесь помещены и песни, сопровождающие круговое движение, тогда как в верховьях их называют *круговыми*.

Итак, кажется очевидным, что мезенская традиция съезжих праздников при всем своем единстве представлена комплексом узколокальных версий. Эти версии, сопоставимые по различным параметрам, демонстрируют достаточно глубокие отличия. Тем не менее между выделенными узколокальными традициями существуют множественные пересечения, и эти связи могут иметь как линейный, так и нелинейный характер. Отдельные узколокальные явления, о которых речь шла выше, были зафиксированы в смежных зонах: хождение в кругах, караводы и караводные песни в центральном и низовском субареалах, начало гуляний с хождения в застенках, выделение хороводных круговых песен в центральном и верховском субареалах и т.д. Однако есть и нелинейные схождения, которые обнаруживаются между зонами, не граничащими друг с другом: верховьями Вашки и Мезени, нижней Мезенью и Вашкой. К примеру, нижнемезенская и вашкинская сублокальные традиции сходны по завершающей функции хороводов-шествий, исполнению преимущественно долгих песен в кругах и т.д.; верхнемезенскую и вашкинскую, в свою очередь, объединяет жанр игровых песен, исполняемых в хороводах с развитой хореографией.

Столь сложная система взаимосвязей узколокальных зон, которую демонстрирует мезенская традиция, вероятно, во многом определяется особенностями заселения данной территории.

Дальнейшее структурно-аналитическое изучение музыкально-поэтических образцов, звучащих во время съезжих праздниках на «русской» Мезени, на наш взгляд, позволит детальнее выявить как специфику сублокальных традиций, так и их пересечения, и тем самым дополнить представленные наблюдения. Сделанные заключения могут оказаться полезными для исследователей ярчайшего явления севернорусской народной культуры — традиции съезжих праздников — в ее многообразных локальных воплощениях.

Н.С. КУЗНЕЦОВА
(Белгород)

Верхнеоскольский мелодический тип как системообразующий фактор местной песенной традиции

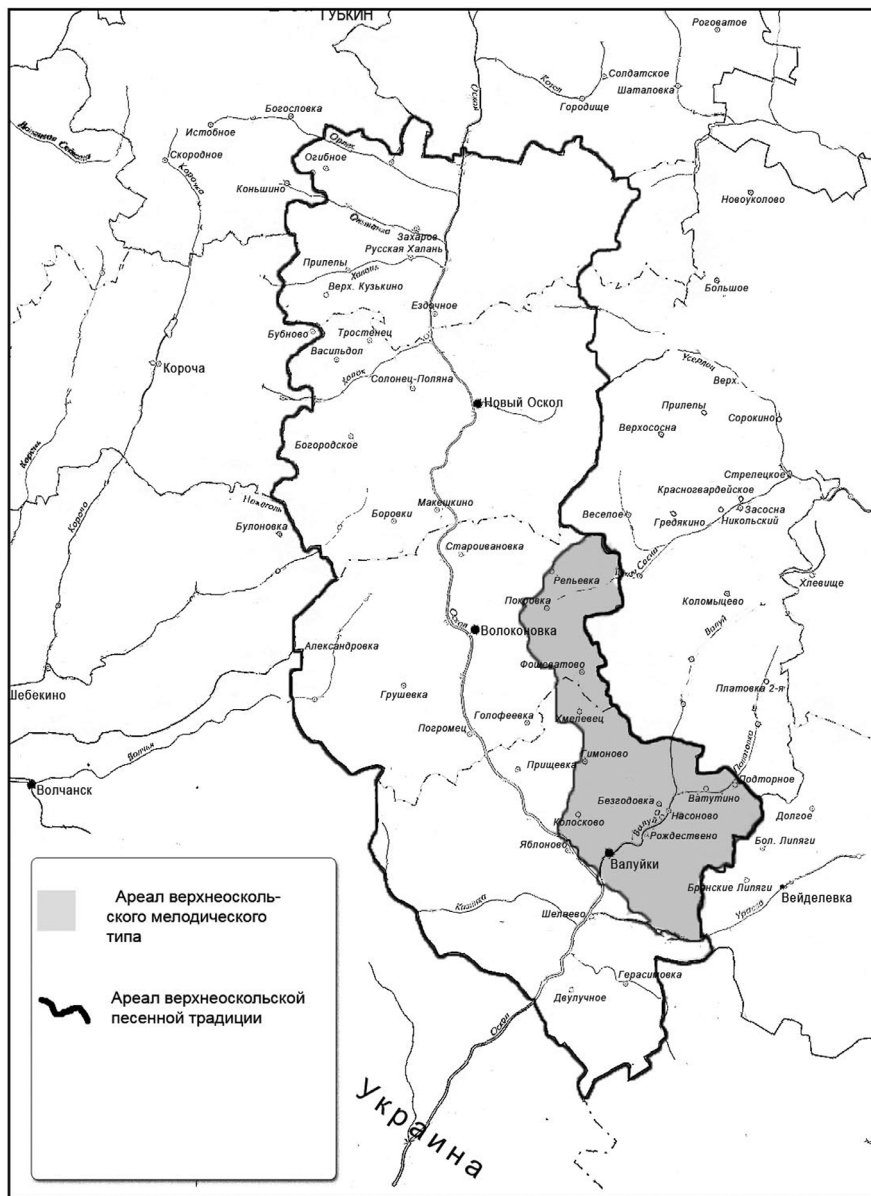
На территории Белгородчины, в верхнем течении р. Оскол сложилась самобытная песенная культура, представляющая один из музыкальных диалектов южной России. Самостоятельность верхнеоскольского музыкального диалекта проявляется: в единой системе и иерархии музыкальных жанров, в едином комплексе праздников и ритуалов. В частности, доминирующее положение среди обрядов весенне-летнего периода занимает обряд *крещения и похорон кукушки*, приуроченный к Вознесению (в отличие от соседних территорий, на которых кульминацией этого периода является обряд кумления девушек на Троицу). Единство подтверждается и на уровне материальной культуры, и прежде всего — общим типом традиционного женского костюма (комплекс с юбкой), отличного от соседних традиций.

Исследуемая песенная традиция в целом входит в число южнорусских, в которых «центральным компонентом жанровой системы, — как отмечает Е.В. Гиппиус, — являются не календарные, а хороводные песни, непосредственные или опосредованные пляской...»¹.

Результаты аналитического осмысления местной музыкальной культуры подтвердили не только своеобразие и целостность верхнеоскольской музыкально-диалектной зоны, но и разделение ее на два субареала: северный (Чернянский, Новооскольский и частично Старооскольский районы) и южный (Волоконовский, Валуйский и частично Вейделевский районы).

Наиболее ярко субареальные признаки проявляются в звуковысотной организации обрядовых песен, в которых «типизировалась форма совместного пения, наиболее характерная особенность которой — осознание узкообъемных большетерцовых созвучий (в меньшей степени малотерцовых) по преимуществу в интервальных соотношениях боль-

Карта-схема
«Ареал песенной традиции верхнего Приосколья»



шой и малой секунды...»². Действительно, в верхнеоскольской песенной традиции звуковысотная система хороводных, свадебных и календарно приуроченных напевов строится на чередовании двух терцовых рядов. В северном субареале этой системе соответствуют все напевы вышеперечисленных жанров. В южном субареале доминирующую позицию занимают другие звуковысотные системы, характеризующиеся ангемитонными ладами или диатоническими с ангемитонной основой.

Именно с напевами ангемитонного строя связан системообразующий компонент южного субареала, в восточной части которого сформировался свой мелодический тип, названный нами верхнеоскольским. Верхнеоскольский мелодический тип (МТ) координируется с цезурированными напевами и характеризуется следующими звуковысотными компонентами:

Звукоряд	Диатонический с ангемитонной основой
Звуковая шкала	асDef (в объеме сексты)
Вертикальный компонент лада	3/1 — 2/II/IV (строится на оппозиции двух ладовых опор 1—IV—1)
Мелодическая композиция	aa/ba/ba, a/b/a/b/a и т.п. (a = 1—IV—1; b=1—IV)
Фактура	Дифференцированная гетерофония

«Узнаваемость» напевов верхнеоскольского МТ заложена в их ярком мелодическом облике, основанном на квартовом сопряжении двух ладовых опор. Мелодическая композиция таких напевов складывается из комбинации трех ячеек: ячейки «а» с опорой на I ступень, ячейки «b» с переинтонированием на IV ступень, а также кадансовой ячейки (утверждение I ступени). Границы мелодических ячеек совпадают с границами малых музыкально-ритмических единиц. Мелодический облик конкретного напева напрямую зависит от структуры РТ, с которым он сочетается. В формульных напевах чередование ладовых опор гораздо более частое, чем в песенных. В последних мелодия может основываться на ладовом комплексе IV ступени на протяжении трех мелодических ячеек, отчего и рождается ощущение переинтонирования основного тона.

Верхнеоскольский МТ охватывает только обрядовые напевы календарного и жизненного циклов, что крупным планом демонстрирует его основную функцию — маркера обрядовых жанров. В календарном цикле верхнеоскольский МТ координируется с небольшой частью напевов, приуроченных в основном к каким-либо видам деятельности: *когда салят, когда полят, когда подсолнухи рубят, когда конопи трут.*

(с. Селиваново, Валуйский р-н)

1. Ой, слад-ка - я на-ша вы - шан - ка, ой, слад-ка-я вы-ше-неч(и)-ка ой, пра..., ой,

праштов те бесушь-ев мно..., мно - га ой, пра што в те-бе су...-ушь-ев мно - га.

1. За-ря мо-я, за-ря, э, за-ря ве-чер-не-я за-ря ве-чер-не-я.

(с. Безгодовка, Валуйский р-н)

$\text{♩} = 180$

1. Ма - муш - ка - га - го - луш - ка да выг - ля - ни ва - ко - нуш - ку да выг - ля - ни ва - ко - нуш - ку.

(с. Рождествено, Валуйский р-н)

$\text{♩} = 93$

1. Ой, у гру-ши-цы у гру-ши-цы да не-ту-ма-ку-ши-цы,
ой, ох, у гру-ши-цы, вы гру-ши-цы не-ту-ма-ку-ши-цы.

В свадебном обряде верхнеоскольский МТ занимает наиболее значимую позицию, охватывая музыкально-поэтические тексты обеих линий ритуала: контактно-коммуникативную и инициационную. Кроме того, в каждом из населенных пунктов или группе сел отмечаются дополнительные функциональные нагрузки исследуемого МТ.

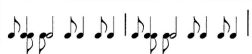

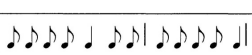
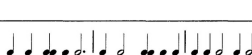
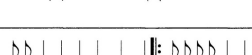

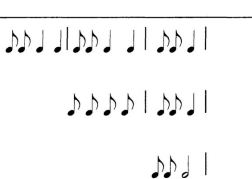

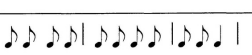
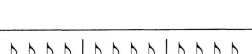

Так в с. Селиваново Валуйского района из 21 записанной свадебной песни 15 относятся к верхнеоскольскому МТ. В эту группу входят напевы контактной и инициационной линий ритуала, в частности, сиротские песни, исполняемые на девичнике. Последние из всего корпуса свадебных текстов исполнители выделяют особым художественным приемом — *увизгиванием* (октавным «взлетом» верхнего голоса, удерживаемым 1—2 счетные единицы), который сближает песенное интонирование с плачевым. В с. Безгодовка Валуйского района верхнеоскольский МТ также реализуется в текстах обеих линий ритуала. В этом селе напевы с *увизгиванием* соответствуют всем прощальным песням, исполняемым на девичнике, куда входят и сиротские. В данной ситуации описываемый МТ выступает в оппозиции к скорым «алилешным» песням, исполняемым во время передвижения участников ритуала. В селах Рождествено и Колосково этого же района исследуемый МТ маркирует все обряды сепарационного цикла.

Дополнительная функциональная нагрузка верхнеоскольского МТ обусловлена его координацией с различными ритмическими типами (далее РТ). В таблице, приводимой ниже, отмечены свадебные ритмические типы, зафиксированные в ареале верхнеоскольского МТ. Представленная таблица со всей очевидностью демонстрирует значимость исследуемого МТ в свадебном ритуале. Эту позицию убедительно доказывает его координация с восьмью РТ. Учитывая, что практически каждый из ритмических типов координируется с группой текстов (исключение составляет лишь РТ с формулой стиха (6—8) + (6—8)), можно представить и протяженность звучания напевов верхнеоскольского МТ в ритуале, которая составляет около 75% всего музыкального времени.

Корпус свадебных ритмических структур, зафиксированных в ареале верхнеоскольского МТ, в целом соответствует специфике местной традиции, что проявляется в общем наборе стиховых формул, явном преобладании цезурированных форм. Существенные отличия заключаются в смещении акцентов в доминировании конкретных ритмических форм, а также в трансформации тех или иных ритмических рисунков.

В частности, верхнеоскольский МТ нехарактерен для скорых свадебных песен с «алилешным» рефреном и двоичной системой счисления музыкального ритма, которые явно преобладают на смежных территориях. В ареале данного МТ подобные напевы представлены

**Таблица свадебных ритмических типов
в ареале верхнеоскольского мелодического типа**

№ п/п	СМРФ	Формула стиха	KE _v	Тип мелодики	Отношение к верхнеоскольскому МТ
1.		7 ₍₃₊₄₎ +7 ₍₃₊₄₎	ab/b	формульный	верхнеоскольский МТ
2.		7 ₍₃₊₄₎ +7 ₍₃₊₄₎	ab	песенный	верхнеоскольский МТ
3.		7+5	ab/rb	формульный	верхнеоскольский МТ
4.		4+5	a/ab	песенный	верхнеоскольский МТ
5.		8+8	aa/bb	формульный	верхнеоскольский МТ
6.		4+4	abr ₁ /abr ₂	формульный	верхнеоскольский МТ
7.		4+4+3	abc/rcc	формульный	верхнеоскольский МТ
8.		(4-7)+(4-5)+6	abc/rcc	песенный	верхнеоскольский МТ
9.		4+4+3	abc/rcc	формульный	-----
10.		4+4+6	abc/rcc	формульный	-----
11.		7+7	ab/rb	формульный	-----

фрагментарно и исполняются, как правило, на один политекстовый напев. Единственный скорый напев, соответствующий верхнеоскольскому МТ, нетрадиционно ритмизуется в троичной системе счисления, в то время как на широкой территории он известен как РТ с двойным малым рефреном (термин Б.Б. Ефименковой) с бинарным соотношением длительностей. РТ 6 также близок по своей структуре скорым песням (наличие припевных слов *ладо* и *душель мое*, строгослоговой ритмизации), но в ареале верхнеоскольского МТ песни, соответствующие РТ 6, исполняются неторопливо, с удлинненным финалисом и последующим его взлетом на октаву или септиму.

Ярким примером преобразования ритмических структур, попадающих в ареал верхнеоскольского МТ, служит переритмизация шестисложных напевов в семисложные со смешанной системой счисления музыкального ритма. На исследуемой территории РТ со стихом 7 + 7 реализуется в обрядовых песнях-припевках, озвучивающих контактную линию двух родов. За пределами ареала верхнеоскольского МТ в юго-западной или северной части традиции эти же поэтические тексты фиксируются с формулой стиха 6 + 6 и зеркальной переритмизацией основной версии шестисложного ритмического периода:

стих 6 + 6	Свашка-повивашка	Свашенька Прасковья	стих 7 + 7
	Повей поскорей	Повивай поскорей	
	(с. Шелаево Вал.)	(с. Безгодовка Вал.)	

Кроме того, музыкально-поэтические тексты со структурами стихов, типичных для скорых свадебных песен формульного типа, в ареале верхнеоскольского МТ преобразуются в напевы медленного темпа с развитыми внутрислоговыми распевками. В некоторых случаях отмечаются и элементы вторичной ритмической композиции (РТ 8 со стихом 4 + 4 + 6 и РТ 2 с исходным стихом 3 + 4). Справедливости ради необходимо отметить и усиление роли протяжных лирических песен в местной жанровой системе при продвижении по территории с севера на юг.

Важным показателем исследуемых структур является и наличие двух типов соотношения протяженности ритмического периода и финалиса. К первому типу относятся скорые формульные напевы, в которых финалис превосходит счетную единицу в 4—6 раз (РТ 6 и РТ 7). Ко второму типу принадлежат медленные напевы с песенной мелодикой, в которых финалис короче моры в 2—4 раза (РТ 2—4, 5, 8). Обозначенные выше признаки широко известны и за пределами ареала, в частности, в зоне коренных славянских поселений, и поэтому не толь-

ко представляют конкретную характеристику данного мелодического типа, но и ориентируют его в целом на принадлежность к исторически более раннему музыкальному слою.

Описанный нами мелодический тип не встречается в соседних локальных традициях, в которых, возможно, есть свои подобные явления. В этой связи отметим, что Е.А. Дороховой были выявлены другие узко-локальные мелодико-фактурные типы (термин Дороховой) в традиционной культуре еще одного южного музыкального диалекта — курского Посемья, — охватывающие песенные жанры календарного и жизненного циклов³.

Представленная характеристика верхнеоскольского МТ не исчерпывает всей его специфики. Перспектива изучения данного мелодического типа связана, на наш взгляд, прежде всего с ареальными исследованиями, подразумевающими не только выявление границ его распространения, но и определение ядерных и периферийных зон ареала, а также уточнение функциональной специфики исследуемого мелодического типа.

Примечания

¹ *Гиппиус Е.В.* Проблемы ареального исследования традиционных русских песен в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. Вопросы типологии. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982.

² Там же. С. 10.

³ *Дорохова Е.А.* Мелодико-фактурный тип как системообразующий компонент // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования. М., 2008. С. 106.

Г.П. ХРИСТОВА
(Воронеж)

Музыкальный язык свадьбы украинцев воронежского Подонья

Народная музыкальная культура воронежского края представляет собой неоднородную систему разных и по времени формирования, и по стилевым характеристикам локальных традиций¹. Отмеченная неоднородность отчасти обусловлена смешанным этническим составом населения региона — значительная часть территории представляет собой контактную зону русского и украинского этносов.

До настоящего времени народная песенная культура украинцев воронежского Подонья не исследовалась этномузыкологами. Тем не менее украинская этническая традиция является одной из составляющих южнорусской фольклорной системы и ее изучение и описание необходимо для представления всей многоуровневой структуры регионального этнокультурного массива.

Характерный облик воронежской традиционной культуры определили историко-этнографические особенности истории заселения края. Основные миграционные потоки на Юг России были связаны со строительством в первой половине XVII в. системы городов-крепостей. В этот период территория активно осваивалась выходцами из разных мест этнической территории расселения русских.

С середины XVII в. южная часть воронежского края начала заселяться украинскими казаками — черкасами, приходившими из-за Днепра, с берегов Буга, спасаясь от притеснений польской шляхты. Первоначально они расселились на правобережье Дона, в районе его притока Тихая Сосна. Украинцы были привлечены правительством России к охране южных рубежей, и эту службу они выполняли исправно, за что получали всяческие льготы и свободы. Все это способствовало тому, что за первой волной переселенцев «малорусы начали переселяться в огромном количестве в привольные южные степи Московского государства...»², тогда как количество русского населения

в этих же местах стало снижаться, — получило распространение бегство назад, в места коренного проживания.

Вторая волна заселения украинцами территории края прошла в XVIII в., когда стали осваиваться более обширные территории к юго-востоку от их первоначального расселения в воронежском крае: по притокам Дона — Черная Калитва, Айдар, Толучеевка и Богучар.

К середине XVIII в. украинцы Воронежской губернии по своему социальному составу образовали две группы: вольные (государственные) и крепостные крестьяне. В конце XIX в., согласно первой всеобщей переписи населения Российской империи (1897 г.), украинское население воронежского края составляло почти 30%. При этом в отдельных уездах численность украинцев достигала 80—90%.

До настоящего времени этнические украинцы составляют заметную часть населения воронежского Подонья. Они сохраняют самобытный язык, представляющий особую группу говоров юго-восточного украинского наречия, самоидентифицируются как особая этническая группа (не относят себя ни к украинской, ни к русской национальности), имеют определенные отличия быта, одежды и других составляющих духовной и материальной культуры.

Специфика музыкальной традиции будет рассмотрена на примере свадебного обрядового цикла. Музыкальный фольклор свадьбы представляет собой целостную систему, отражающую самобытность музыкального мышления местной традиции. Именно свадебный обрядовый цикл обнаруживает лучшую сохранность, многие обрядовые действия и музыкальный фольклор свадьбы активно воспроизводились в реальных условиях вплоть до 70-х годов XX в.

На исследуемой территории зафиксирован общий сценарий свадебной обрядности. Некоторые различия наблюдаются в терминологии, закрепленной за определенными действиями или обрядовыми символами (*запоины* — *могарыч*; *гильце, сад* — *тэрэмок*; *чепэц* — *очипок*; *світылка с мічом* — или *без міча*, устанавливают *флаг на хате* — не устанавливают). Местные разновидности дифференцируются в соответствии с территориями разного времени заселения (первая волна — XVII в., вторая — XVIII в.)

Типологически свадебный обряд данного региона относится к выделенному в этномузикологии типу восточнославянского Запада³. Основное место в нем занимают обряды, воплощающие контакты двух родов — это различные встречи в подготовительный период, одаривания и угощения друг друга, многократные выкупы, переходы и перезезды из одного локуса в другой.

Контактно-коммуникативная линия рассматриваемого обряда включает: двухэтапное сватовство; *запоины (могарыч)*; посещения женихом невесты с обязательными подарками (в подготовительный период); *оглядыны* хозяйства жениха; *вечерину* — собрание молодежи

накануне свадьбы, во время которого совершается перемещение из локуса невесты в локус жениха; выкуп невесты и «постели»; перевоз постели «с курицей»; обмен свашек караваями; ритуальную борьбу за свадебный флаг. Общий жизнерадостный характер свадьбы поддерживался действиями обрядово-игрового характера (катание свашки в «возке», подкидывание на руках гостей во время застолья).

Инициационная линия в обряде выражена точно, занимает второстепенное положение, что является характерным для данного типа свадьбы. Важнейшие обряды этой линии — изготовление свадебного дерева подругами для каравая невесты, посад невесты, *покрыванье (завиванье)*.

Музыкальный пласт свадьбы охватывает все пространственные и временные рамки обряда. Каждое совершаемое действие сопровождается многочисленными припевками, комментирующими происходящие события. Обрядовые песни исполняются представителями обоих родов, но, в зависимости от функции, места и времени звучания напева, строго распределяются на песни *«дружечек»* — невестиных подруг и *«жениховськи»* — представителей рода жениха: *«у невесты одни песни, у жениха — други песни. Если для жениха поють, то жениховську»*⁴.

Критерием разведения песен по группам служат не только условия и участники их исполнения, но и особенности сложения напевов. Особую роль выполняют начальные рефрены обрядовых напевов. Функция рефренов — инициальная, в тексте-обращении сразу же подчеркивается назначение напева. Всего используется три текстовых варианта начальных рефренов:

«Ты душечко, наше Манэчко» — предваряет песни подруг невесты, звучащие во время *посада* невесты, важнейшего этапа фазы «отделения»⁵ невесты;

«Ты душечко, наш Иванко» — используется в момент приезда жениха к невестиному дому, перед выкупом;

«А вже Манэчка да Иванькина» — в песнях, сопровождающих этапы отъезда невесты из своего дома, перехода гостей в дом жениха, обряды встречи молодых родителями жениха.

Музыкальная стилистика отмеченных рефренов схожа, все они представляют собой восьмивременные построения мелодии в амбиту-се кварты и используются в качестве сольного запева.

Значительная часть свадебного репертуара исполняется без рефрена. Учитывая их масштаб, большинство свадебных песен можно назвать «песенными миниатюрами», «припевками». Тексты не имеют развернутого содержания, а смысл происходящего действия раскрывается во множестве последовательно звучащих напевов, образующих обрядовые блоки.





Поэтическое содержание свадебных песен выполняет в ритуале функцию своего рода сценария, тексты описывают, комментируют, дают эмоциональную оценку всем происходящим обрядовым актам.

Большое количество текстов упорядочивается использованием ограниченного количества напевов политекстовой природы. Использование политекстовых напевов дает возможность длительного сопровождения пением обрядовых действий.

В традиции украинского Подонья устойчиво функционируют три политекстовых ритмических типа (РТ) с силлабическим стихом 5(8) + 3(5); 6(9); 4 + 4 + 5. Группа напевов на основе шестисложного стиха встречается в двух разновидностях: РТ 1 — с шестивременной начальной ритмоформулой и РТ 1а — с восьмивременной начальной ритмоформулой (см. таблицу).

Структурной особенностью напевов свадьбы является преобладание тирадной композиции построения текста. Она свойственна формам со стихом 5(8) + 3(5) и 6(9). В песнях на основе стиха 4 + 4 + 5 используется строфическая организация. Контраст форм подчеркивается и использованием разных принципов ритмической организации напевов — ямбическая версия ритмизации (троичная система счисления) используется только в прощальных напевах.

Тип композиции напевов координируется с главными функциональными оппозициями свадебного обряда: строфические используются в прощальных, тирадные связаны с линиями инициационных и контактно-коммуникативных обрядов.

РТ	Формула стиха/ композиция текста	Слоговая музыкально-ритмическая форма (СМРФ)	Обрядовые действия
1	6(9) тирада		сбор родни на свадьбу; «вечэрина» у невесты; выкуп; переезд невесты к жениху; застолье в доме жениха; величание;
1а	6(9) тирада		«могорыч»; выкуп; покрыванье (завиванье); раздел каравая; дары;
2	5(8) + 3(5) тирада		изготовление «сада» на вечерине; расплетение косы; посад; увоз невесты из дома; встреча молодых в доме жениха;
3	4 + 4 + 5 строфическая		прощальные обряды

Все выделенные ритмические формы являются наиболее типичными для восточнославянского музыкального фольклора. Как уже неоднократно отмечалось в исследованиях этномузыкологов, локальную специфику в наибольшей степени выявляют звуковысотные структуры.

Мелодическая организация свадебных напевов воронежского Подонья представляет достаточно целостную систему. Ладовое строение напевов характеризуется преобладанием вертикального компонента — звуковысотная структура насыщена терцовыми (иногда — трезвучными) комплексами. Определенные соотношения звуковых комплексов свидетельствуют о гармоническом устройстве звуковысотной системы, при этом сохраняется ее модальная основа:

1.

с. Урыв Острогомжский р-н

Ой, ты ду-шечко, на-ше Ма-нэчко! А вий-ды ты, ма-(га)-то-н(ы) - ко про - ты на - (га)с,
 б гля - н(и) же ты, ма - то - н(ы) - ко, по всех на - (га)с,
 кра-ше тво - я Ма - (га) - нэ - (гэ) - чко - (о) у - сех нас.

Несмотря на большую степень насыщенности свадебного обряда музыкальными текстами в исследуемой традиции, количество напевов в ней невелико. Каждый из напевов вступает в жесткую корреляцию как с ритмической структурой песни, так и с обрядовой функцией. Проанализированный материал дает основание отнести эту традицию к выделенным Б.Б. Ефименковой традициям «с минимальным набором напевов и их четкой функциональной дифференциацией»⁶.

Три основных ритмических типа координируются с четырьмя напевами, мелодическая композиция которых проявляется устойчиво. Существуют и схожие признаки в сложении всех свадебных напевов: объем звуковых шкал в пределах квинты (с использованием субкварты или субтерции), преобладание двухголосия терцового вида в фактуре, система соотношений опорных тонов (1-й, 2-й, 5-й ступеней лада).

В строении напевов преобладает многоячейковый тип мелодической композиции. Основной принцип организации — сопоставление ячеек открытого и закрытого типа. Напевы многоячейкового типа соотносятся с ритмическими формами и тирадной, и строфической

организации, преобладают в инициационных и прощальных обрядах. Контактно-коммуникативная линия характеризуется использованием напевов монойчейкового строения:

2.

с. Урыв Острогжский р-н

У - вве - ди - те на - шѐ, у - вве - ди - те на - ме
4 пус - кай нам по - пляше,
5 шоб ма - ша ро - зы - ла
6 при - на - ми хо - ды - ла,
7 да шоб же ми зна - лы,
ко - го ру - ва - (ты).

Немаловажную роль в создании стилистики музыкального языка украинской свадьбы воронежского Подонья играют особые исполнительские средства. Манера звучания свадебных песен характеризуется особой специфичностью. Она резко контрастирует с исполнением необрядовых музыкальных образцов и приближается к календарной манере пения. Используется специфический резкий звук, приемы глиссандо, элементы гукания, интонируемые возгласы на октаву вверх с переключением регистров, недопевания последнего слога стиха. Все эти средства подчеркивают магически-ритуальный характер пения

и связывают свадебный фольклор местной традиции с архаичными пластами музыкального мышления.

Функциональная оппозиция во время исполнения напевов подчеркивается контрастом темповых характеристик. Так, к особенностям стилистики песен инициационной функции относятся медленный темп исполнения, использование внутрислоговых распевов. Эмоциональный строй напевов разных функциональных линий носители традиции объясняют с точки зрения прагматического смысла: «У нас невестины песни более протяжные, более плаксивые, жалабные. А женихови — радосны, они ж едут за невестой, берут невесту к себе — прибыль и богатство. А эти отдают, конечно им жалко»⁷.

Обобщая наблюдения над спецификой музыкального языка свадьбы украинских сел Подонья, безусловно, следует отметить, что данная традиция является одной из локальных версий свадьбы «восточнославянского Запада»⁸. Обособление ее как самостоятельной этнокультурной системы происходит на разных уровнях, но наиболее ярко проявляется на уровне музыкального кода. В качестве показательной особенности местного музыкального стиля выступает, прежде всего, звуковысотная организация свадебных напевов.

В заключение следует отметить, что проведенный анализ является лишь предварительным исследованием представляемой традиции украинских сел воронежского Подонья, и в перспективе ставит ряд актуальных вопросов по проблеме культурного взаимодействия этнически родственных народов.

Примечания

¹ См. Сыроева Г.Я. Музыкальные диалекты: критерии и методы выделения (на южнорусском материале) // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. М., 2008. С. 184—198.

² Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Т. 2. М., 1998. С. 508.

³ Ефименкова Б.Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: введение в проблематику. М., 2008. С. 25.

⁴ Архив Кабинета народной музыки Воронежской государственной академии искусств (АКНМ ВГАИ), ед. хр. № 1651/16; с. Урыв, Острогжский р-н, Воронежская обл. Инф. А.К. Лиходедова, 1936 г.р. Запись Г.П. Христовой, 2006 г.

⁵ Байбури А.К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993. С. 175.

⁶ Ефименкова Б.Б. Указ.соч. С. 31.

⁷ АКНМ ВГАИ, ед. хр. № 1653/25; с. Новоуспенка, Острогжский р-н, Воронежская обл. Инф. А.И. Гарпинченко, 1948 г.р. Запись Г.П. Христовой, 2006 г.

⁸ Ефименкова Б.Б. Указ. соч. С. 25.

А.Д.-Б. МОНГУШ
(КЫЗЫЛ)

*Тувинский традиционный песенный фольклор:
вопросы методологии анализа
ладозвукорядных структур*

Ладозвукорядный параметр тувинского традиционного мелоса очень редко становится объектом самостоятельных исследований. Звукорядные вопросы, как правило, включаются в проблематику значительно более широкого профиля, связанную с собственно ладовыми, интонационно-формообразующими, ритмическими, композиционными и другими звуковысотными, наконец, содержательными и этнографическими сторонами народной музыки самой различной этнической принадлежности.

Однако, как показывают наблюдения, ладозвукоряды сами по себе, в качестве некоего самостоятельного, автономного звуковысотного комплексного феномена, сопряженного с традиционным мелосом в целом, базируются на ряде существенных и многообразных закономерностей. Конечно, эти закономерности отнюдь не сводятся к количеству звуков, интервальным характеристикам, амбитусу и т.п., что обычно отмечается и легко фиксируется, но подразумевают значительно более широкое разнообразие.

Поэтому теоретические разработки, нацеленные на исследование как таковых ладозвукорядных параметров (в частности, песенного) мелоса следует расценивать в качестве актуальной этномузикологической задачи, в том числе и для тувинской музыкальной фольклористики.

Материалом для ладозвукорядного анализа образцов фольклора тувинцев послужили нотные расшифровки около двухсот напевов традиционных тувинских песен А.Н. Аксенова, З.К. Кыргыс, М.М. Мунзук, Е.Л. Крунич, а также собственные расшифровки¹.

В настоящее время проблема изучения методологических основ ладозвукорядного анализа в контекстах теории монодии и ангемитонной

пентатоники является достаточно актуальной для тувинского музыкознания.

Важнейшей методологической основой является общая теория лада, изложенная в трудах отечественных исследователей (Б.А. Асафьева, Т.С. Бершадской, Ю.Н. Тюлина, Ю.Н. Холопова и др.), а также теория монодийных ладов, получившая обоснование в трудах Х.С. Кушнарева, Ю.Г. Кона, Е.В. Герцмана, С.П. Галицкой и др. Особое значение здесь имели категория диффузности² и принцип составности (термин С.П. Галицкой). Кроме этого, важными становятся подходы по теории ангемитонных ладов, ангемитонной пентатоники, разработанные в трудах А.Н. Аксенова, И Нам Сун, М.Г. Кондратьева, О.И. Куницына, О.В. Новиковой и др.

Подход к типологии ладозвукорядов тувинского песенного фольклора осуществлялся на основе выработанной в музыкознании общей системы классификаций, а также на серии одноосновных параметров для монодийной музыки, предложенной в работе Н.М. Полещук. Автор в своей работе, посвященной звукорядным аспектам курдских народных песен, предложила серию одноосновных классификаций, имея в виду восемь параметров³. Первые два параметра касаются как таковой характеристики «состава» звукорядов — это количество звуков в них и их амбитус (объем, диапазон), определяемый по величине интервалов между его крайними по высоте тонами, отсюда дифференциация их на узкообъемные и широкообъемные структуры (первый параметр); имеется в виду также интервальное строение звукоряда (второй параметр). Еще пять параметров связаны с собственно ладовой стороной и учитывают: положение тоники; количество опорных тонов (монотональность и политональность); интервальное соотношение между главной, побочными опорами и полуопорами; количество первичных звеньев; виды соединения звеньев. Наконец, восьмой — результирующий — параметр, связанный с именованием ладозвукорядов, составляет отдельный вопрос. Представляется наиболее целесообразным остановиться на семи из восьми классификационных признаков, намеченных в работе Н.М. Полещук.

В ходе анализа образцов песенного фольклора тувинцев по этим параметрам наиболее важными стали способы выявления опорных тонов, соображения о соотношении между звуками ладоопорных комплексов, принципы соединения ладовых звеньев. Кроме этого, при анализе тувинского песенного мелоса значительную роль играли идеи, связанные с ладовой функциональностью и ладовой переменностью в монодийной музыке.

В результате анализа ладозвукорядных структур по первым двум параметрам были намечены некоторые моменты, имеющие, как представляется, методологическое и методическое значение.

Не подлежит сомнению, что при исследовании ладозвукорядной системы традиционного монодийного мелоса песенного фольклора исходным шагом является не что иное, как построение самих по себе ладозвукорядов отдельных напевов, естественно, на основе их нотных расшифровок. Об этой процедуре в научных работах обычно вообще не упоминается. Подчеркнем, что речь идет о формирующем построении самих ладозвукорядов, а не о расшифровках как таковых. Как известно, вопрос о нотной фиксации традиционного мелоса в отечественном этномузыковедении поднимался не раз, способы нотной записи постепенно совершенствовались. Достаточно широкое распространение среди специалистов в настоящее время получил так называемый аналитический метод нотной фиксации. Он позволяет учитывать весьма тонкие высотные, в том числе микроинтервальные, ритмические, временные и тому подобные нюансы интонирования, вместе с тем фиксирует закономерные тенденции звучания. В соответствии с принципами аналитической нотации, направленной на отражение главных закономерностей живого фольклорного исполнения, применяются дополнительные знаки, уточняющие звуковысотные, ритмические, тембровые параметры фольклорных образцов. Но каким образом могут и должны соотноситься аналитическая нотная расшифровка и фиксация ладозвукоряда какого-либо конкретного исполнения конкретного образца — неизвестно; точнее, вопрос этот в концептуальном плане не ставился. Однако он заслуживает отдельного и внимательного рассмотрения особенно в свете важных мыслей Э.Е. Алексева о том, что лад в традиционной музыке демонстрирует взаимодействие «...обобщенного мелодического тона в системе обобщенных мелодических отношений»⁴. Это первый момент.

Второй момент сопряжен с разнокачественностью звуков, функционирующих в напеве по ходу мелодико-интонационного продвижения. Речь идет о так называемых основных и факультативных звуках; это перспективное дифференцирующее соображение фигурирует в работах Г.Б. Сыченко и Е.Л. Крупич⁵. Так, Р.Б. Назаренко предлагает подобные звуки называть периферийными⁶. Следует решить, как быть с подобными звуками при формировании ладозвукорядов как данного конкретного образца, так и его вариантов.

Третий момент касается принципа вариантности, который, как известно, в контексте традиционной культуры, в том числе и музыкальной, имеет универсальный статус, обнаруживает себя как в диахронии, так и в синхронии, на всех масштабных уровнях и во всех без исключения сферах интонирования. Каким именно образом принцип вариантности влияет на процесс построения ладозвукорядов отдельных образцов или их групп, или даже жанров в целом — этот вопрос предстоит еще изучать. Думается, что здесь возможны интересные новые

наблюдения и — на их основе — формирование выводов принципиального порядка.

Наконец, четвертый момент. Он тесно связан с явлением суммарных звукорядов, если понимать этот феномен не в приложении к звукорядам отдельных напевов, но по отношению к некому общему звукоряду какой-либо группы напевов, отдельному жанру или даже всей музыкальной культуры в целом. Подобный подход к формированию ладозвукорядов широко практикуется в отечественном этномузыкознании, в том числе и в связи с традиционной музыкой различных сибирских народов, включая тувинцев. На наш взгляд, при формировании ладозвукорядов необходимо аргументированное обоснование такого типа процедур с объяснением меры адекватности полученных результатов и возможностей их дальнейшего аналитического использования.

В результате анализа ладозвукорядной системы тувинского песенного мелоса выявлено, что подавляющее большинство звукорядов имеет ангемитонное строение; главным образом они пяти- и шестизвучны, причем по преимуществу широкообъемны. Гемитоника встречается в весьма ограниченной мере и формируется в результате совмещения различных ангемитонных структур при условии функционирования в суммарном звукоряде лишь рассредоточенного диатонического полутона (т.е. полутона на расстоянии).

Обращаясь к третьему признаку, ориентированному на местонахождение тоники (главной или основной опоры) в звукоряде, можно отметить, что среди всех тонов звукорядов рассматриваемых образцов тувинских песен главным опорным, как правило, становится один из трех нижних тонов. Среди них, кроме самого нижнего, средне-нижний и третий тон снизу выступают как наиболее важные опоры. Эта особенность, на наш взгляд, вполне закономерна, так как именно эти ступени могут опеваться и снизу, и сверху, вследствие чего степень их опорности значительно повышается. Если учитывать, что в целом в монодийной музыке опевание является основным движущим средством ладоинтонационного процесса, то тувинская музыкальная традиция, будучи монодийной по природе, также не является исключением.

В контексте четвертого классификационного параметра — моно-либо полиопорности ладозвукорядных структур — в ходе анализа установлено, что полиопорных ладов оказывается намного больше, нежели моноопорных, что также обусловлено спецификой монодии. Помимо главной и переменных опор (обычно одной-двух), которые тесно связаны с формообразующими моментами, в тувинских лирических песнях широко представлен промежуточный тип опорности в виде полуопор. Как известно, полуопоры формируются благодаря

ритмическим и высотным средствам. В образцах песенного фольклора тувинцев было обнаружено в большинстве случаев по одной-две опоры. Наличие полуопор активно стимулирует процесс интонационного продвижения, что и наблюдается в песенных образцах.

В ходе рассмотрения ладовой функциональности нашли подтверждение многие положения, касающиеся особенностей монодийной организации в целом, в частности, диффузности и принципа составности. В связи с этим отметим, что функциональные аспекты ладозвукорядных систем, а также вообще интонационной сферы музыкального мышления как традиционного (монодийного), так и композиторского (многоголосного), принадлежат, несомненно, к числу наиболее исследованных. Те или иные сведения по этому поводу в том или ином объеме в связи с решением самых различных задач присутствуют практически в каждом музыковедческом труде. О степени изученности проблемы свидетельствует, в частности, развитый терминологический аппарат, как старинный, так и современный; последний продолжает обогащаться.

Рассмотрение интервальных соотношений между опорными звуками лада показывает, что чистая квинта и кварта, а также большая секунда являются теми основополагающими интервалами, на которых «держится» весь интонационный материал песен. В связи с этим заметим, что преобладание секундо-кварто-квинтовых соотношений, в том числе связанное с акустическими моментами, наблюдается в ладах многих, если не всех монодийных музыкальных культур. Это положение нашло полное подтверждение и на материале тувинских песен.

Укажем также на общемонодийный принцип, заключающийся в том, что ладопеременный опорный комплекс играет ведущую роль в организации интонационного материала на различных масштабных уровнях. В самом деле, на основе анализа мелодико-интонационной стороны тувинских песенных образцов мы убеждаемся в том, что именно устойчивые звуки разной степени служат той основой, на которую опирается мелодическое развитие. Их комплекс довольно точно отражает основные закономерности ладового развития и формообразования как каждого конкретного напева, так и мелоса в целом.

Шестой и седьмой классификационные ладозвукорядные параметры отражают особенности функционирования принципа составности, учитывающего количество ладовых звеньев и типы их соединения. Действие принципа составности в тувинском песенном мелосе выражается в многозвенности (по преимуществу двух- и трехзвенности) ладовых структур, причем звенья взаимодействуют на основе всех четырех известных науке способов — слитного, раздельного, цепного

и включающего. Особенно важным представляется вывод о том, что интонационно-мелодическое богатство и разнообразие тувинских песенных напевов непосредственно сопряжено с многозвенностью, разнообразием видов взаимосвязи между звеньями, множественностью и разнотипностью проявлений ладовой опорности. На наш взгляд, это само по себе свидетельствует об амбивалентности связей между мелодической интонационностью, звукорядными и собственно ладовыми структурами.

Здесь следует подчеркнуть, что в этномузыкологической литературе пока не выработаны сколько-нибудь четкие способы выявления ладовых звеньев. Этот момент, как правило, реализуется чисто практически, непосредственно в процессе интонационного анализа.

Большинство обозначенных выше явлений в контексте традиционного песенного мелоса тувинцев трактуются впервые. Это во многом определяет моменты новизны. Однако, как представляется, новизна эта обусловлена и самой постановкой проблемы, теоретической в своей основе: имеется в виду стремление выявить ведущие закономерности ладозвукорядной системы как таковой в ходе исследования мелодики тувинских песен.

Данная система позволяет всесторонне, причем как в количественном, так и в качественном планах, исследовать ладозвукорядные принципы, функционирующие в тувинском песенном мелосе. Ладозвукорядный аспект выступает как некий автономный феномен, в то же время тесно связанный с мелодико-интонационным процессом и в чем-то определяющий закономерности последнего, прежде всего его богатство и разнообразие.

В качестве музыкального образца рассмотрим ладозвукорядные параметры известной тувинской лирической песни (*узун ыр*) «*Коңгургай*».

Насколько известно, на сегодняшний день опубликованы четыре нотировки этой песни. Три варианта фигурируют в монографии А.Н. Аксенова⁷. Четвертый же вариант имеется в сборнике тувинских народных песен, автором-составителем которого является М.М. Мунзук⁸. Рассмотрим первый вариант песни из сборника А.Н. Аксенова⁹.

Песня «*Коңгургай*» была широко распространена в Туве еще полвека назад, но достаточно популярна и в настоящее время. Однако сейчас она исполняется в том числе и в концертном варианте. Мелодия песни, столь любимая народом, позволяет передать красоту степных просторов, а также показать национальную манеру пения «открытым звуком». Пение «открытым звуком» — это форсированная и открытая звукоподача, характерная для тувинской народной манеры интонирования при исполнении песен, особенно жанра *узун*

ыр (долгих, протяжных песен)¹⁰. «Коңгургай» звучит чаще всего соль-но без сопровождения; в фольклорном варианте обычно поется на открытом воздухе. Интонационные особенности песни, в которых сконцентрировано ладовое богатство национальных напевов, позволяют ей быть всегда интересной для исполнителей, слушателей и исследователей.

Как уже упоминалось, по жанру песня «Коңгургай» относится к группе протяжных песен *узун ыр*. Свидетельством тому является ряд характерных признаков данного жанра: распевы на слове *коңгургай*, которым завершаются все музыкальные строки; достаточно свободная ритмическая структура с крупными длительностями; переменный размер (5/2; 8/2, в других вариантах песни — 7/4, 6/4, 7/8, 11/8 и др.); относительно широкий диапазон мелодии (октава); умеренный темп. Эти особенности соответствуют тем параметрам, которые зафиксированы тувинским этномузыкологом З.К. Кыргыз. Она указывает, что *узун ыр* «...поют медленно, мелодия движется плавно, ритмически симметричные мелодические обороты, отвечающие полустиху, чередуются с тянущимися долгими звуками или внутрислоговыми мелодическими оборотами, приходящимися на слоги восклицаний (“ой”, “эй”, “о”) в местах полустиховых или стиховых цезур»¹¹. Названный автор также акцентирует внимание на возможности внутрислоговых мелодических распевов в протяжных песнях на слогах смысловенесущих слов; наличии мелодических «вставок», интонируемых на несмысловенесущие слоги; обилии и многообразии форм сопоставлений или противопоставлений мелодически контрастных частей напева¹².

В числе характерных черт анализируемого образца протяжной песни отметим его импровизационный характер. В жанре *узун ыр* импровизационность проявляется особенно ярко. Так, в рассматриваемой расшифровке А.Н. Аксенова отметим переменного-составной размер, который способствует свободе изложения, в том числе и в распевах, присутствующих только в конце музыкальных строк на вставном слове; при мелодическом повторении музыкальных строк вносятся элементы вариантности, что свидетельствует об отсутствии строгой мелодической и ритмической повторности. Моменты импровизационности особенно отчетливо обнаруживают себя при сравнении вариантов напева. При его вариантном воспроизведении, несомненно, всегда предполагается внесение более или менее существенных изменений (преимущественно ритмических) при повторениях строфы, в том числе в зависимости от исполнительских возможностей певца.

Рассматриваемый напев тувинской народной песни представляет собой одну мелодическую строфу песни в однопольном изложении.

Коңгургай

Запись и нотировка А.Н. Аксенова
(см.: Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка... С. 77)

Пар - ла ыяш - тыг Ме - же - геи - ни, кон - гур - гай,
ба - раан дуг - лай бер - ген чу - зул кон - гур - гай.
Баш - так ка - ра у - руг - лар - нын, кон - гур - гай.
ба - жы - май - лай бер - ген чу - зул, кон - гур - гай.

Перейдем к анализу музыкальной стороны строфы песни «Коңгургай». Для обозначения общей структуры этой музыкальной строфы используются заглавные буквы. Наиболее удобным является буквенное обозначение каждой мелостроки. Поскольку одна строфа состоит из четырех мелострок, то ее (строфу) можно представить в виде схемы ABA_1B_1 . Как видим, мелодическим зерном песни являются две мелостроки AB (или одна мелополустрофа), которые затем повторяются с небольшими изменениями — A_1B_1 .

При анализе внутренних составляющих мелострок A и B становится необходимым выделение отдельных — более кратких — интонационно-музыкальных ячеек. Особое значение имеют мелодические обороты на вставном слове *коңгургай*, которые по музыкальному времени относительно равны мелостиху. З.К. Кыргыз считает возможным рассмотрение их в качестве исходных интонационно-мелодических ячеек формы в целом. Так, музыковед выделяет в традиционных народных песнях два типа мелодических вставок, которым соответствует дополнительное музыкальное время, равное стиху или полустиху¹³. Отталкиваясь от данных положений, отметим в анализируемой песне наличие четырех различных мелодических ячеек:

$A(aab)$, $B(cdb_1)$, $A_1(a_1a_1b)$, $B_1(c_1d_1b_2)$.

В приведенной схеме строчными буквами показаны мелодические ячейки. Каждая мелодическая ячейка соответствует четырехсложной слоговой группе.

Как видно из музыкального текста, а также приведенной выше схемы, повторность и парность в мелодии играют весьма важную роль. Так, интонационная линия первой и третьей мелострок идентичны

друг другу, как и мелодии второй и четвертой мелострок. Кроме этого, варьирование ($a, a_1, a_2; b, b_1, b_2; d, d_1$) присуще всем мелодическим ячейкам кроме c . Несмотря на то, что степень варьирования относительно невелика, в рамках песенного жанра, монодийного в своей основе, каждая мелодическая деталь несет в себе важную и очень заметную функциональную нагрузку.

В рассматриваемом образце присутствуют также существенные признаки контраста. В разделе A мотиву a противопоставляется мотив b , а в разделе B мотивам c и d противопоставляется b_1 . В свою очередь, повторяющийся мотив b становится интонационным стержнем песни.

Ладоинтонационная сторона песни достаточно богата. В ее анализе необходимо обратиться к принципу составности, на котором базируется ладозвукорядная сторона монодийного мелоса.

Составность ладозвукоряда рассматриваемой песни проявляется в том, что мелодическая линия «*Коңзургай*» разворачивается по звукам двух разных пентатоник $g-b-c^1-d^1-e^1; a-c^1-d^1-e^1-g^1$.

Приведем звукорядную схему двух пентатоник.



Как видно из состава ладов, они имеют общий большетерцовый трихорд $c^1-d^1-e^1$. Если выстроить единый суммарный звукоряд, то обнаружится полутоновая «рассредоточенная» интонация между звуками a и b , которая реально в мелодии не присутствует. В результате возникает так называемый диатонический «полутон на расстоянии». Кроме этого образующиеся в суммарном звукоряде тоны октавного соотношения g и g^1 функционально различны и входят в структуры разных пентатонических образований.

Вот суммарный широкообъемный, семизвучный, двузвенный звукоряд песни:



Примечательно, что две обозначенные пентатоники противопоставлены друг другу и на уровне музыкальной формы. Если A и A_1 построены по звукам первой пентатоники, то строки B и B_1 — по звукам второй.

В свою очередь, два названных пентатонических звена внутри себя также имеют составной характер. В связи с этим необходимо выделение субзвеньев. Первое пентатоническое звено состоит из субзвеньев:

$g-b$ и $c^1-d^1-e^1$. Тип соединения между ними *раздельный* (через большую секунду).

Приведем ладозвукорядную схему.



Второе звено образовано из соединения субзвеньев $d^1-e^1-g^1$ и $a-c^1-d^1-e^1$, связанных *цепным* способом, то есть через общие два звука d^1-e^1 .



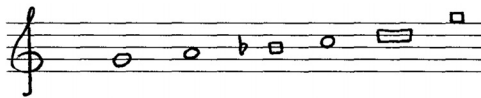
Как видим, мелодия песни строится из относительно узких музыкальных ячеек: дихорда (3), большетерцового трихорда (2—2), трихорда в кварте (2—3) и большетерцового трихорда с субтерцией (3—2—2).

Главная опора d^1 (завершающий тон — финалис) занимает среднее положение в общем суммарном звукоряде. Учитывая опорные тоны различного качества, функционирующие в каждой строке, в структуре первой пентатоники можно выделить побочные опоры g и c^1 ; их опорность обеспечивается формообразующими средствами. В самом деле, на звуке g завершается первая мелострока без учета вставного слова *коңгургай*. Ее можно обозначить как относительно слабую побочную опору. В отличие от нее тон c^1 становится сильной побочной опорой, закругляющей всю первую мелостроку вместе со вставным словом. Отметим, что обозначенная побочная опора служит ярким композиционным фактором, так как ею завершается мелострока *A*. Функцию полуопоры в звукоряде первой пентатоники выполняет тон b . Данный звук значение полуопоры приобретает за счет повторений и как верхний тон первого субзвена. Итак, в структуре первой пентатоники почти все звуки выполняют опорные функции разного качества. Таким образом, первая мелострока почти целиком базируется на опорных тонах, являя собой некий ладоинтонационный тезис напева. Исключение составляет звук e^1 .

В структуре второй пентатоники относительно слабая побочная опора совпадает со звуком a , также находящимся в конце второй мелостроки *B* (без вставного слова). Сильная побочная опора второй мелостроки совпадает с главной опорой всей песни — d^1 . Полуопорой, без всякого сомнения, становится верхний звук g^1 , выделенный ритмически крупной длительностью (половинной нотой с точкой) и представляющий самый высокий тон всего напева. В этой связи отметим, что именно на него приходится кульминационный момент мело-

дического развертывания песни. Итак, три звука второй пентатоники выделены как опорные тоны с помощью формообразующих средств, а также с учетом ритмических и звуковысотных параметров.

Представим все обозначенные ладоопорные звуки, то есть весь ладоопорный комплекс песни в схеме.



В ней прямоугольником обозначен конечный, главный опорный тон (d^1) всей песни, целые ноты демонстрируют побочные опорные звуки (g , a , c^1), квадратами подчеркиваются полуопоры (b , g^1). Звук e^1 является единственным неустойчивым тоном всего ладозвукоряда. Итак, в целом в ладозвукоряде песни были отмечены один главный опорный тон, три побочные опоры разного уровня, две полуопоры и один неустойчивый тон. Столь значительное количество опорных тонов в мелодии песни в существенной мере является результатом медленного темпа звучания.

Заметим, что главная опора соотносится с побочными и полуопорными тонами на интервалы нижней чистой квинты, чистой кварты верхней и нижней, нижней большой терции, нижней большой секунды. В результате образуются квинто-квартовое сочетание $g-d^1-g^1$, два квартовых сцепления через общий тон $a-d^1-g^1$, одно большетерцовое ($b-d^1$) и одно большесекундовое (c^1-d^1) интервальные соотношения. Преобладание кварто-квинтовых связей между опорными тонами подтверждает общемонодийный принцип построения ладоопорных комплексов.

Возвращаясь к вопросу о функциональных различиях тонов g и g^1 , находящихся в октавном соотношении, отметим, что нижний звук представляет собой побочную опору и нижнюю грань пентатонического звукоряда $g-d-c^1-d^1-e^1$, верхний же звук — полуопору и верхнюю грань звукоряда $a-c^1-d^1-e^1-g^1$. Здесь налицо принцип ладофункциональной нетождественности октавных тонов, также присущий монодийной организации.

Не вызывает сомнений, что отмеченные опорные точки звукоряда играют весьма важную роль не только в собственно ладовом, но и в мелодическом развертывании. Скачки на интервалы, сопряженные с этими звуками, появляются в конструктивно наиболее значимых местах формы. Так, интонационный скачок в конце первой строки A $g-d^1$ обозначает сразу два важных опорных тона. В начале строки B этот же ход дан в зеркальном отражении — d^1-g^1 — и выделен крупными длительностями. Именно на тот же самый высокий звук (g^1) приходится кульминационный момент всей песни. Третий скачковый ход

по звукам кварты $a-d^1$ появляется в конце строки *B*. Он способствует утверждению главной опоры всей песни, а также являет собой пример нижнего субквартового опевания, достаточно распространенного в тувинских народных песнях.

В мелодии песни обозначенные опорные тоны опеваются и другими способами. Напомним в связи с этим, что процесс ладообразования (и, следовательно, формообразования) в монодии вообще опирается прежде всего на опевание опорных звуков. В рассматриваемом напеве верхним прилегающим звуком на расстоянии гемидитона опевается тон g в мотиве *a* и побочная опора a в мотиве *d*. Распевы на слове *коңгургай* (в конце строк) построены на звуках, окружающих d^1 , отстоящих от него на равные большесекундовые интервалы. Главная опора опевается круговыми ходами (e^1-c^1 ; c^1-e^1) и восходяще-нисходящим ходом $d^1-e^1-d^1$. Верхний тон g^1 опевается нисходящими субквартовым и полуратоновым интервалами d^1-g^1 и e^1-g^1 .

Если опорные тоны еще раз рассмотреть с точки зрения их функциональной роли, то выясняется, что каждый звук может иметь различные функциональные значения в зависимости от местонахождения в ходе интонационного продвижения. К примеру, выступив главным устойчивым тоном в конце первой строки *A*, звук d^1 в начале второй мелостроки служит опевающей субквартой (полуустоем) по отношению к полуопоре g^1 , затем в конце второй строки на ритмически крупной длительности, завершающей всю мелостроку — вновь устоем. Это касается и других опорных тонов. Как уже отмечалось, названное ладофункциональное явление характеризуется Е.В. Герцманом в качестве «многослойности функционального содержания каждого отдельного элемента ладовой системы»¹⁴, а С.Р. Хисамовой названо «ладофункциональным нюансированием»¹⁵.

Явление ладофункциональной полислойности (нюансирования), естественно, базируется на более общем принципе вариантности, который распространяется на все аспекты существования фольклорного мелоса как в диахроническом, так и синхроническом планах. В том числе, а может быть и прежде всего, это касается мелодико-интонационного процесса. Так, если сравнить действие принципа вариантности в мелостроках *AB* и A_1B_1 , то обнаруживаются некоторые детали, не очень заметные в целом, однако свидетельствующие о действии этого принципа. В третьей строке A_1 по сравнению с первой *A*, изменяется только ритмическое оформление мелодических ячеек a_1 и a_2 , в которых вместо триолей появляются ровные восьмые длительности, тогда как ритмическое сокращение одной из четвертных длительностей на восьмую ведет к еще одному ритмическому варианту — a_2 . В мелостроке B_1 по сравнению с *B* присутствуют различия уже более существенные, касающиеся и ритма, и звуковысотности. В ячейке d_1 появляется

новое восходящее движение по звукам, опевающим главную опору. При этом опевающие тоны ритмически увеличены. Все это способствует ожиданию появления самого продолжительного по длительности конечного тона. Что касается вариантности мелодических ячеек b , b_1 , b_2 на вставном слове *коңгургай*, то отметим, что в них использованы разные варианты опевания главного опорного тона. В ячейке b присутствует круговое опевание ($d^1-e^1-c^1-d^1$) с учетом первого звука следующей мелостройки, в b_1 — восходяще-нисходящее ($d^1-e^1-d^1$), в b_2 круговое опевание в обратном направлении по отношению к b ($c^1-e^1-d^1$). Наличие коротких звуков в конце мелостроек свидетельствует о дальнейшем продолжении музыкальной линии.

В результате рассмотрения принципа вариантности по отношению к «*Коңгургай*» видим, что он проявляется на всех масштабных уровнях — как на уровне мелостроек, так и на уровне мелодических ячеек.

Анализ ладозвукорядной структуры тувинской народной песни «*Коңгургай*», несомненно, демонстрирует ее замечательную мелодическую красоту. В самом деле, каждый звук ладозвукоряда естественно следует за «изгибами» формообразования, в то же время как бы диффузно порождая их. Два вполне самостоятельных ангемитонных ладовых звена, которые чаще встречаются в образцах тувинского традиционного фольклора по-отдельности друг от друга, показаны в музыкальных полустрофах в совмещении. Полутон, возникающий «на расстоянии» и, несомненно, обогащающий общее звучание, не нарушает ангемитонной сущности напева. Достаточно определенно выраженный принцип контраста как в сфере формы, так и лада, способствует яркой, но в то же время тонкой динамичности интонационного процесса.

Одновременно предложенный анализ еще раз демонстрирует функционирование всех закономерностей, которые сопряжены с ладозвукорядными аспектами тувинского традиционного песенного мелоса. Особенно хочется обратить внимание на то, что мелодико-интонационная красота, многообразие и богатство и в то же время стройность и упорядоченность в облике и строении песни «*Коңгургай*» находятся в теснейших взаимосвязях с ее ладозвукорядными параметрами, также обладающими специфическим богатством и разнообразием.

Примечания

¹ Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. М., 1964; Кыргыз З.К. Тыва улустун кожамыктары (Тувинские народные частушки). Кызыл, 1975; Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа. Кызыл, 1992; Кыргыз З.К. Тувинское горловое пение. Этномузыковедческое исследование. Новосибирск, 2002; Тыва улустун ырлары (Тувинские народные песни) / Сост. М. Мунзук, К. Мунзук. Кызыл, 1973; Монгуш А.Д.-Б. Некоторые аспекты осмысления инто-

национной природы традиционного пласта музыкального наследия тувинцев: Дипломная работа. Владивосток, 1999; *Крупич Е.Л.* Ыр и кожамык тувинцев-тоджинцев: семантика и структура (временной аспект): Квалифик. работа на соиск. степ. бакалавра муз. иск. Новосибирск, 2005; *Крупич Е.Л.* Песенная традиция тувинцев-тоджинцев. Дипломная работа. Новосибирск, 2006.

² *Галицкая С.П.* Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981. Гл. IV.

³ *Полещук Н.М.* Курдские народные песни: ладовый аспект: Дипломная работа. Новосибирск, 2000.

⁴ *Алексеев Э.Е.* Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М., 1978. С. 121.

⁵ *Сыченко Г.Б.* Традиционная песенная культура алтайцев: Дис. ... канд. иск. Новосибирск, 1998. С. 87.; *Крупич Е.Л.* Песенная традиция тувинцев-тоджинцев... С. 55.

⁶ *Назаренко Р.Б.* Типы мелодических формул в шорском эпосе // Народная культура: Материалы V Всероссийского научно-практического семинара по фольклору. Омск, 1997. С. 57.

⁷ *Аксенов А.Н.* Тувинская народная музыка... С. 77, 201, 202—204.

⁸ Тыва улустун ырлары (Тувинские народные песни) / Сост. М. Мунзук, К. Мунзук. Кызыл, 1973. С. 36.

⁹ *Аксенов А.Н.* Тувинская народная музыка... С. 77.

¹⁰ *Сузукей В.Ю.* О музыкальном наследии кочевников Центральной Азии // Ученые записки. Вып. 19. Кызыл, 2002. С. 119.

¹¹ *Кыргыс З.К.* Песенная культура... С. 63.

¹² Там же. С. 64.

¹³ Там же. С. 71.

¹⁴ *Герцман Е.В.* Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 167.

¹⁵ *Хисамова С.Р.* Ладовое строение каракалпакской монодии: Автореф. дис. ... канд. иск. Ташкент, 1984. С. 4.

Л.М. БЕЛОГУРОВА
(Москва)

*Картографирование
регионального музыкального фольклора:
возможности внешних сравнений*

Картографирование музыкального фольклора, как известно, может быть нацелено на решение разнообразных научных задач. Одна из них — выявление территории распространения какого-либо музыкально-этнографического явления, к примеру, определенного структурного типа. Задачи подобного рода были сформулированы уже на самых ранних этапах этномузыкологического картографирования. Так, в статьях К.В. Квитки 1930—1940-х гг., которые стали едва ли не первыми в отечественном этномузыкознании ареалогическими работами, были очерчены ареалы отдельных типов украинских и белорусских обрядовых напевов¹.

Данный ракурс ареалогических исследований, позднее получивший название *мелогеографического*² (в последнее время его также называют *макрогеографическим*³), особенно эффективен в отношении таких явлений, ареалы которых охватывают большие пространства и перекрывают внешние региональные границы, в том числе современные этнические. Он господствовал в восточнославянской музыкальной фольклористике XX в., в его русле выполнены наиболее крупные картографические исследования 80—90-х гг., осуществленные на белорусском, украинском и русском материале⁴.

На рубеже XX—XXI вв. в музыкальной ареалогии явственно обозначились новые тенденции. В качестве полигонов для картографических опытов избираются сравнительно небольшие территории, которые получают статус региональных традиций и характеризуются единством этнографической и музыкальной культуры⁵. В реальном выражении это может быть территория области либо ее часть, или зона, объединяющая районы различной административной принадлежности.

В центре таких исследований — пространственная структура самой музыкальной традиции, ее внутреннее членение, определяемое на основании анализа возможно большего числа музыкально-этнографических карт. Таким образом, интерес специалистов смещается из области мелогеографии в сферу *музыкальной диалектологии*.

Цель настоящей публикации — привлечь внимание к еще одному аспекту интерпретации региональных этномузыкологических карт. Его суть заключается в том, чтобы рассмотреть результаты регионального картографирования сквозь призму данных мелогеографии, т.е. в сопоставлении с имеющейся информацией по распространению изучаемых явлений за пределами избранного региона. Объединяя в себе методику мелогеографии и мелодиалектологии (И.В. Клименко: макро- и микрогеографии), подобный подход позволяет проследить внешние связи исследуемой традиции и понять специфику ее положения в окружающем этнокультурном пространстве.

Возможности внешних сравнений регионального ареалогического материала демонстрируются здесь на примере свадебно-обрядовых песен Смоленского региона⁶. Их картографирование проводится в рамках коллективного проекта этномузыкологов Российской академии музыки им. Гнесиных по подготовке к публикации очередного, четвертого тома «Смоленского музыкально-этнографического сборника», посвященного смоленской традиционной свадьбе.

Приступая к ее изучению, мы разделяли сложившееся в отечественном этномузыкознании устойчивое отношение к музыкально-этнографической культуре Смоленского региона. Она рассматривалась как северо-восточная часть огромного этнокультурного массива, охватывающего территории древнейшего поселения восточных славян и получившего наименование восточнославянского Запада (в современном административном делении это Беларусь, центральные и западные области Украины и пограничные с Украиной и Беларусью западнорусские земли). Соответствующим образом оценивалась и свадебно-музыкальная традиция региона: в научной литературе она интерпретировалась как безусловный, едва ли не хрестоматийный образец свадьбы-веселья с соответствующим музыкальным «наполнением»⁷.

Действительно, для подобной трактовки существуют веские объективные основания. В пользу этого говорит хотя бы тот факт, что значительная часть песенного материала смоленской свадьбы принадлежит *общевосточнославянскому фонду*. Это музыкально-ритмические формы, известные на огромном географическом пространстве. Для большинства из них Смоленщина является северо-восточным пределом распространения на территории Восточной Славии. К их числу относятся музыкально-ритмические структуры со стихом 5 + 3 (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |), 5 + 5 (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |), 3 + 3 + 4 (♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |), ритмическая

модель со стихом 5 + 5 + 7 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩), представляющая один из структурных типов сиротских песен, слоговые музыкально-ритмические формы свадебных дразнилок со стихом 6 + 6 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) и др.⁸

Естественно, что в структурном плане смоленские общерегиональные напевы наиболее близки тем, которые известны в сопредельных — восточно-белорусских традициях (могилевское Поднепровье и восточная зона витебского Подвинья). Важным фактором этой общности, помимо ритмики, является единство звуковысотной организации перечисленных типов напевов. На большей части Смоленщины общерегиональные ритмические типы координируются с одной ладовой формой — квинтового объема с большетерцовой основой⁹.

Краснинский р-н, Нитяжи

1а ♩ = 192

Ни ку-ва-на - я ка-ля-со, ни ку-ва-на-я ка-ля-со.

Руднянский р-н, Кадомы

1б ♩ = 156

Не ся-ди, Ма-не-чка, раз-мы-шляй-ся, не ся-ди, Ма-не-чка, раз-мы-шляй-ся.

Эта ладовая структура неразрывно связывает смоленское Поднепровье со смежными белорусскими регионами — восточной зоной витебского Подвинья и могилевским Поднепровьем, где данный лад является основным для всего массива свадебно-обрядовых песен. Однако восточная Беларусь — далеко не единственная традиция восточнославянского Запада, оказавшая влияние на формирование музыкального облика смоленской свадьбы.

В качестве еще одного источника уверенно можно назвать свадебно-музыкальную культуру Восточного Полесья, воздействие которой ощутимо, главным образом, в репертуаре южной — левобережной части Смоленщины.

Так, в центральной зоне смоленского юга (бассейн реки Остёр и верховья Ипути — Рославльский, Ершичский, отчасти Шумячский районы) изменяется ладовый модус общерегиональных свадебных напевов¹⁰. Здесь они фиксируются не с квинтовой (восточнобелорусской), а терцово-квартовой ладовой формой, эпицентром распространения которой являются восточно- и центральнополесские традиции.

Еришский р-н, Лужная

2а $\text{♩} = 180$

Збор_на ня_де_ля на_ста_ла, збор_на ня_де_ля на_ста_ла.

Починковский р-н, Стодольце

2б $\text{♩} = 216$

Ты у_стрень ня_ве_ску бы_га_ты_ю, ты у_стрень ня_ве_ску бы_га_ты_ю.

Судя по материалам брянской коллекции РАМ и опубликованным нотографическим данным, сообщение этой смоленской зоны с Восточным Полесьем осуществлялось через Ипуть: в свадебных песнях, записанных в западнобрянских районах и на востоке Гомельской области, используется полесская ладовая система.

Еще один полесский след обнаруживается в междуречье Днепра и Сожа — юго-западной смоленской зоне (Монастырщинский и Краснинский районы). Здесь хорошо известны шестисложные напевы, представляющие основной структурный тип свадебных песен восточного и центрального Полесья:



Характерная восточнополесская черта данных напевов — интенсивное расщепление основных музыкальных времен типовой ритмической модели, что является следствием расширения слоговой нормы стиха до 9—10 слогов:



В отличие от полесских, смоленские образцы данного структурного типа имеют ограниченную обрядовую специализацию — это почти всегда сиротские песни. Интересно, что они реализуются не в полесской, а в иной, специфически смоленской ладовой форме — малотерцовая кварта с субтоном:

Монастырщинский р-н, Скреплёво

3 $\text{♩} = 108$

Ты ду_бра_ва, ты зя_лё_ны_я, ты ду_бра_ва, ты зя_лё_ны_я, што втя_бе ли_стя мно...[га]

Связующим звеном между юго-западом Смоленщины и полесским этнокультурным массивом, вероятно, послужило могилевское правобережье Днепра (Быхов, Шклов, Бобруйск), где зафиксированы географически самые близкие образцы полесских шестисложных напевов. Впрочем, не исключена посредническая роль традиций бассейна Ипути, где в свадебном репертуаре песни данного ритмического типа также отмечаются.

Как это ни покажется удивительным, смоленский свадебный фольклор обнаруживает определенное сходство с музыкальной традицией западной зоны белорусско-украинского ареала. Примером таких сходений служат напевы двух ритмические типов — со стихом 5 + 3 и 4 + 4 + 6, реализующиеся в троичной системе счисления.

Демидовский р-н, Евсеевка

4а $\text{♩} = 156$

Кто ж па мне тя_жо - ла у_зды_хнеть, кто ж па мня тя_жо_ла у_зды_хнеть?

Смоленский р-н, Горбуны

4б $\text{♩} = 126$

Ви_сить во_браз на сте_начки а_ўесь при_вза_ло_ти,
а_ўесь при_вза_ло_ти.

Не случайно общность указанных регионов наблюдается именно в музыкальных текстах трехмерной ритмической организации: в свадебном фонде западных традиций Беларуси и Украины такие формы господствуют. Но и на Смоленщине их нельзя отнести к числу периферийных. Например, ямбические напевы с коломыйковым стихом на смоленском правобережье записываются массово и претендуют на статус доминирующих напевов местной свадьбы¹¹.

Показательно, что ареалы этих ритмических типов имеют сходные конфигурации. Они как бы огибают с востока и севера восточную Беларусь, где подобные напевы не зафиксированы собирателями¹². Из западнорусских территорий, помимо смоленского региона, в их состав входят юго-западные районы Тверской области (верховья Западной Двины) и южные районы Псковской¹³. Юг Псковщины, в географическом плане представляющий водораздел Западной Двины и

рек северного направления (Великой и Ловати), явился своеобразным соединительным мостом между верхним Поднепровьем и западными белорусско-украинскими традициями.

Спектр внешних связей смоленской свадебно-музыкальной традиции, однако, не ограничивается «музыкальными диалектами» восточно-славянского Запада. Многими своими компонентами она связана с другими этнокультурными регионами Восточной Славии.

Красноречивым фактом наличия тесных смоленско-севернорусских отношений служит внушительный корпус сегментированных свадебных напевов, разные типы которых имеют параллели в различных традициях русского Севера.

Напевы с равномерно-сегментированными ритмическими периодами, опирающиеся на силлабический стих 3 + 3 + 5 бытуют на Смоленщине достаточно широко и встречаются в разных ее зонах за исключением бассейна Сожа. Наиболее плотно они фиксируются на правобережье Днепра, где их роль в свадебном ритуале чрезвычайно велика. Данные напевы исполняются здесь с большим количеством поэтических текстов, включаются в разнообразные ритуальные ситуации — одним словом, это доминирующие напевы смоленской днепро-двинской зоны.

Велижский р-н, Старое Село

5 $\text{♩} = 168$

Ны два - ре ча - стый дож бы - ры - ба - ни - ва - ет,

ны два - ре ча - стый дож бы - ры - ба - ни - ва - ет.

Песни такого строения связывают Смоленщину в первую очередь с культурой русского Северо-Запада. Благодаря уже упоминавшемуся двухтомному изданию псковских музыкально-фольклорных материалов стала возможной реконструкция ареала исследуемых равносегментных напевов. Она показала, что верхнее Поднепровье и Подесенье составляют южную (точнее, юго-восточную) зону протяженного, непрерывного ареала данного ритмического типа, охватывающего также бассейны Ловати и Великой по всему ее течению и уходящего далеко на север, вплоть до больших псковских озер — Псковского и Чудского. Произведенный статистический анализ смоленских материалов, доступных для исследования в максимальном объеме, выявил территориальную динамику плотности фактуры данного ареала. Концентрация равносегментных свадебных напевов на смоленско-псковском пограничье и угасание их интенсивности с продвижением на юг и вос-

ток позволяют предполагать, что их распространение на Смоленщине происходило именно в направлении с северо-запада на юго-восток¹⁴.

Песни с неравномерно сегментированными ритмическими формами, базирующиеся на тоническом стихе, хотя и не могут по числу соперничать с огромным массивом цезурированных и достаточно объемным корпусом равномерно сегментированных напевов, также регулярно фиксируются в смоленском регионе.

Рославльский р-н, Заболотье

6 $\text{♩} = 72$

Уж ты, ре - чка, ре - чка бы - стра - я, ой,
уж ты, ре - чка, ре - чка бы... э - стра - я.

В целом они тяготеют к его восточным районам, где отмечаются к тому же наиболее разнообразные виды их музыкально-ритмических форм. Систематика смоленских неравносегментных свадебных песен еще не завершена, но очевидно, что они имеют структурные аналогии во множестве великорусских традиций, располагающихся к северу и востоку от Смоленщины. Нельзя обойти вниманием и такое севернорусское качество напевов данной группы, как развитая внутрислоговая мелодика.

Тот же северно-великорусский вектор демонстрируют цезурированные напевы с силлабическим стихом большой слоговой нормы. Имеются в виду такие ритмические типы, как «Трубушка» (со стихом 7 + 5), «Липушка» (со стихом 7 + 6) и т.п. Закономерно, что их распространение в смоленском регионе также тяготеет к его восточной зоне.

Наконец, свой вклад в музыкальный фонд смоленской свадьбы внесли южнорусские традиции. В той или иной мере их воздействие испытала на себе значительная часть смоленского левобережья, но в наибольшей степени оно ощущается в поречье Десны (юго-восточная зона). В местном свадебно-обрядовом репертуаре значительная роль отводится напевам с большими асемантическими рефренами в заключительном периоде песенной строфы. Подобные композиции, как известно, очень характерны для музыкально-поэтических текстов русского Юга. Ладовое строение этих песен отличает приближенность основного тона к верхнему краю звуковой шкалы, что в целом не свойственно смоленским обрядовым напевам. Все это в сочетании с развитостью вертикального компонента многоголосной фактуры привносит яркий южнорусский акцент в музыкальный строй смоленских свадебных песен бассейна Десны.

Проводником южнорусских стилевых тенденций, по нашим наблюдениям, послужили северно- и восточнобрянские традиции, расположенные в бассейне Десны и в особенности на ее левобережье.

Ельнинский р-н, Новоспаское

7 $\text{♩} = 192$

А Во - ва - чка ма - ло - де - нький ка - ля - са - чку ма - слит,

ой лё - ли, ля - лё - ше - ньки, ка - ля - са - чку ма...

Конечно же, в рамках небольшой статьи невозможно обратиться ко многим интересным деталям, возникающим при анализе различных смоленско-инорегиональных соответствий. Задачей данной работы было показать, что наблюдение, выявление внешних отношений способно значительно уточнить наше представление о том, каким образом исследуемый регион ориентирован в восточнославянском этнокультурном пространстве. В качестве итогов проведенного исследования на данный момент укажем два положения.

Первое. Обнаруженные связи Смоленщины с различными музыкально-диалектными системами восточного славянства наглядно демонстрируют неоднородный состав региональной свадебно-музыкальной традиции, что, в свою очередь, свидетельствует о ее сложном генезисе. Многообразные музыкально-стилевые соответствия, вполне вероятно, относящиеся к разным историческим периодам, указывают на то, что процесс ее формирования, видимо, был продолжительным и завершился сравнительно поздно.

Второе. На смену однозначной интерпретации смоленской свадебно-музыкальной традиции как западноориентированной должна прийти иная ее оценка. На наш взгляд, сегодня имеются убедительные основания для того, чтобы квалифицировать ее как традицию *смешанного* типа. Ее географическое положение — на стыке основных восточнославянских музыкально-этнографических массивов (западного, севернорусского и южнорусского) — не противоречит этому утверждению.

Примечания

¹ *Квитка К.В.* Об историческом значении календарных песен // Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В.Л. Гошовского. Т. 1. М., 1971. С. 73—100; *Квитка К.В.* Песни украинских зимних обрядовых празднеств // Там же. С. 103—155; *Квитка К.В.* Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Там же. С. 161—176.

² Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971.

³ Клименко И.В. Макро- и микроареология: на перекрестке методик (на примере жнивного типа слоговой модели 4 + 3) // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследований. Материалы Международной научной конференции. М., 2008. С. 214—225.

⁴ Можейко З.Я. Календарно-песенная культура Белоруссии. Минск, 1985; Тавлай Г.В. Белорусское купалье. Минск, 1986; Пашина О.А. Традиции жнивных песен русско-белорусского пограничья: Дис. ... канд. иск. М., 1988; Клименко И. Мелогеография жнивних наспівів басейну Прип'яті: Дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001.

⁵ Белогурова Л.М. Мелогеография Смоленского региона и проблемы реконструкции этномызыкального ландшафта: Дис. ... канд. иск. М., 2000; Сысоева Г.Я. Картографирование музыкально-этнографических компонентов как способ выделения локального песенного стиля // Этнография Центрального Черноземья России. Вып. 3. Воронеж, 2003. С. 5—17; Рибак Ю. Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія — мелогеографія — культурогенез): Дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2005; Коваль В. Генеза локальної типологічно гетерогенної народвокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган): Дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2006. Калужная В.П. Южносмоленская свадьба междуречья Десны и Сожа: Дис. ... канд. иск. М., 2008; Гончаренко Е.В. Ритмическая география свадебных напевов Сумской области (к вопросу изучения музыкально-диалектных стилей культурных пограничий) // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий... С. 233—244; и др.

⁶ Смоленский регион — территория верхнего Поднепровья, которая включает в себя бассейны верховьев Днепра, Сожа и Десны, и примыкающее к ней левобережье Западной Двины в ее верхнем течении.

⁷ См., например: Ефименкова Б.Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение. М., 2008.

⁸ Композиция песенной строфы в перечисленных ритмических типах представляет собой повторенный ритмический период, поэтому в примерах показано строение одного ритмического периода. Исключение составляет последний пример — неповторного строения, где приведена форма всей строфы целиком.

⁹ В примерах 1 и 2 представлены напевы двух ритмических типов: со стихом 5 + 3 и 3 + 3 + 4.

¹⁰ Данную свадебную традицию, выделяемую по характерному ладовому строению напевов, впервые описала В.П. Калужная (см. указ. соч.).

¹¹ См.: Винарчик (Белогурова) Л.М., Никитина И.А. Песенный компонент северносмоленской свадьбы: структура и обрядовые функции // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика. Новосибирск, 2004. С. 325—338.

¹² Варфоломеева Т.Б. Северобелорусская свадьба: Обряд, песенно-мелодические типы. Минск, 1988; Мажейка З.Я., Варфаломеева Т.Б. Песні Беларускага Падняпроўя. Минск, 1999.

¹³ Информация по распространению интересующих нас напевов на территории Псковской области почерпнута из современного, во многих отношениях образцового фундаментального издания, осуществленного петербургскими исследователями под руководством А.М. Мехнецова: Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. Псков, 2002.

¹⁴ Белогурова Л.М. Ареальная картина смоленского региона по материалам свадебных песен // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий... С. 244—256.

М.А. ЕНГОВАТОВА
(Москва)

Русские лирические песни в системе жанров музыкального фольклора

Серьезное изучение русской лирической песни началось более 120 лет тому назад, когда Николай Михайлович Лопатин и Василий Павлович Прокунин опубликовали известный сборник лирических песен, содержащий обширное исследование¹. В нем они впервые отделили лирические песни от прочих (по их определению — «обрядовых, хоро-водных и игровых») и заявили их как особой жанр русской песенности. Главное отличие лирических песен Н.М. Лопатин и В.П. Прокунин видели в том, что они поются «всегда и везде», т.е. в их неприурочности. Это была продуктивная точка зрения, актуальная и по сей день.

Однако сейчас мы знаем, что не все лирические песни поются «всегда и везде», что среди них есть большое число приуроченных к календарным практикам, к похоронному и свадебному обрядам, хоро-водным гуляниям и т.п. Такие песни в той или иной традиции либо образуют крупные массивы, либо функционируют точно, в качестве отдельных фольклорных реалий.

Основную функцию лирических песен все исследователи определяют как «лирическую», или, как бы мы сейчас сказали, эмотивную: «выражают душевное состояние поющего»², «выражают эмоциональное отношение к повествуемому»³. Вместе с тем известно, что всякое явление фольклора полифункционально. Однако набор функций, характерный для жанра лирических песен, пока не выявлен. Можно предположить, что их функциональный диапазон очень широк, так как лирика представлена в русской народной культуре многими тематическими циклами поэтических текстов и обилием музыкальных форм. Но огромный корпус лирики на настоящий день строго не структурирован ни музыкантами, ни филологами⁴. О широте функционального диапазона лирических песен свидетельствует и тот факт, что они могут выступать в роли любого жанра традиционной крестьянской культуры:

календарных, свадебных, весенних хороводных песен и даже поминальных стихов⁵.

Связи лирики с другими музыкальными жанрами проявляются не только на функциональном уровне, но и на структурном. Рассмотрение этих взаимосвязей и является задачей статьи. Мы полагаем, что данный ракурс освещения (не опровергающий положения о том, что главная функция лирики определяется ее неприуроченностью, а лишь дополняющий его):

- расширяет представление о функциональном диапазоне лирических песен;
- дает материал для структурирования всего корпуса напевов;
- проливает свет на вопросы генезиса жанра и его исторической жизни.

Выявление межжанровых связей лирических песен осуществляется в определенной системе координат. В ней различаются внутритекстовые (интертекстуальные) и внетекстовые (контекстные) связи. Это — одна пара оппозиций. Другая устанавливается на основе различия взаимосвязей, возникающих внутри конкретной песенной традиции и в широком контексте русской песенности. Эти две пары оппозиций и определяют четыре ракурса освещения вопроса.

Интертекстуальные связи лирических песен в конкретной песенной традиции проявляются прежде всего в типологическом родстве лирических напевов приуроченным. Степень типологического родства всегда выявляет региональную характерность лирики: «местные» напевы имеют прочные связи с обрядовым фольклором. Один из ярчайших феноменов такого рода — сезонно приуроченные лирические песни русского Запада, напевы которых, при всей их индивидуальности, выступают в единой типологии с календарными и свадебными песнями⁶.

Вместе с тем, типологически родственными другим жанрам могут быть не только приуроченные лирические песни. Так, в части переселенческих традиций (например, в Закамье) стилевыми связями объединены весенние хороводные и лирические неприуроченные песни. Типологическое родство с другими жанрами чаще всего выступает на уровне отдельных компонентов формы, как правило, связанных со звуковысотными характеристиками. Так, во многих традициях многоголосный склад местных лирических песен имеет соответствие в других жанрах. Что касается их ладово-мелодического строения, то и оно может объединять лирические песни с другими местными жанрами. Известен ряд традиций, в которых существуют межжанровые ладово-мелодические структуры, распространяющиеся и на лирику. Подобные южнорусские традиции нам знакомы по исследованиям Е.А. Дороховой, Ю.В. Гайсиной⁷ и Н.С. Кузнецовой.

Все перечисленное существенно для типологической систематики лирических песен, ибо только по соотношению их с приуроченными можно судить о стадийном положении напевов, степени их местной характерности, структуре жанра в той или иной традиции.

Рассмотрение интертекстуальных связей лирики в широком контексте русской песенности иногда дает неожиданные результаты. Так, ряд поэтических текстов лирических песен и, отчасти, особенности их ритмической структуры показывают, что среди них есть «распетые» плясовые. Это проявляется в заимствовании текстов плясовых песен, наличии «плясовой» основы в ритмических формах. При этом напевы таких песен — сугубо лирические, им свойствен медленный темп исполнения, распевная мелодика, специфическая интерпретация первоначальной ритмической формы. Еще на одну форму взаимосвязи лирических и плясовых песен в свое время обратил внимание Е.В. Гиппиус, который отмечал, что многие плясовые ритмы (такие как «Камаринская», «Ивушка», «коломыйка») становятся эталонами стихосложения для других традиционных жанров, в том числе и лирических песен. Исследователям севернорусской лирики хорошо известно, насколько большое число лирических текстов сложено по типу «Камаринской», которая в напевах интерпретируется в соответствии с особенностями жанра.

Хочу напомнить еще одно наблюдение Е.В. Гиппиуса, касающееся уже вопроса взаимодействия лирики с плачевой культурой. Евгений Владимирович называл форму лирических песен со словообрывом на третьем от конца слоге и последующим допеванием (например, «Горы Воробьевские») типом «допеваемого плача», проводя сравнение с северными недопеваемыми плачами и связывая с этим явлением один из путей генезиса лирики. В этой связи обращает на себя внимание активная распетость некоторых северных форм групповой причеты, вызывающих аналогии с протяжными напевами.

Исследователей русской лирической песни всегда занимал вопрос о соотношении лирики и эпоса. Чаще всего он обсуждался в историческом ракурсе. Так, известна гипотеза М.П. Штокмара о перерождении эпоса в лирику в определенный период развития русской культуры. Современные исследователи относятся к ней критически. В то же время соотношение лирики и эпоса может быть рассмотрено и в синхронии. При этом основной круг проблем возникает в связи с озвучиванием эпических текстов лирическими напевами, что широко распространено в русской традиции.

Известно, что музыкальный эпос представлен у русских лишь напевами северных старин и части духовных стихов, а баллады, южные казачьи былины, множество духовных стихов поются на напевы лирических песен или на типологически им родственные. В целом это так.

Однако не все здесь до конца ясно. Что касается баллад, напомним, что З.В. Эвальд выделила отдельный интонационный комплекс для белорусского «балладно-новеллистического цикла», тем самым признав его музыкальную самостоятельность⁸. А как обстоит дело с русскими балладами? По существу этот вопрос никогда не исследовался. Нам известно, что Ю.И. Марченко, изучавший этот жанр на западных русских территориях, считает, что и у русских существуют свои балладные напевы, например с диямбической ритмической формой (типа песни про татарский полон). Но какое число балладных текстов они обслуживают, отличаются ли от белорусских и украинских — до сих пор неизвестно.

Аналогична и ситуация с казачьими былинами. Очевидно, что они поются на напевы, типологически родственные лирическим протяжным. Но может быть при этом былины все-таки имеют свои напевы? Этим вопросом также никто пристально не занимался. Известно лишь, что А.Н. Иванов, работающий сейчас над антологией донского музыкального эпоса, выделяет специальные былинные напевы. Однако в чем их принципиальное отличие от напевов лирических песен — пока не ясно. В целом очевидно, что вопрос о соотношении лирики и эпоса в русской традиционной культуре требует серьезного исследования.

Как уже упоминалось, второй круг межжанровых взаимодействий определяется контекстными, функциональными связями лирики. Здесь на первое место выдвигаются проблемы, обусловленные различными формами приуроченности лирических песен. Напомним, что Н.М. Лопатин и В.П. Прокунин различали в них два стиливых пласта — «старинные» песни и «новомодные», т.е. песни традиционного и городского стиля. В 1980-е гг. дополнительно к этому исследователи стали различать два пласта лирических песен внутри традиционного стиля: узкообъемные приуроченные и широкообъемные неприуроченные⁹. Характеристики, отличающие эти две стиливые и функциональные группы, затрагивают практически все компоненты напевов: их амбитус, лад, мелодику, многоголосие, музыкальный ритм, композицию. Приуроченность узкообъемной лирики (в основном к сезонам годового круга) была оценена как первичная в отличие от вторичной, о которой речь пойдет ниже.

Помимо определенных структурных характеристик песни данного пласта, безусловно относящиеся к самым ранним формам лирики, имеют и функциональные признаки, установленные на основе западных русских традиций, а именно:

- всегда представлены в традиции корпусом напевов, а не отдельными образцами;
- приурочены по всему календарному кругу на Западе или к исполнению «на воздухе», «на ходу» во многих других традициях;

• противопоставлены более позднему по стилистике пласту лирики, напевы которой имеют вторичные мелодико-ритмические композиции, развитую внутрислоговую мелодику.

Сезонно приуроченные лирические песни функционально во многом дублируют календарные (маркируют границы календарных сезонов). Но механизм их приуроченности иной: их «притягивание» к тем или иным условиям исполнения происходит на основе текстов, вызывающих определенные ассоциации. Что касается музыкального стиля, то утвердилось мнение об отсутствии в сезонных лирических песнях вторичных композиций, что действительно характерно для западных территорий, на которых они и были выявлены.

Однако под это определение не попадают некоторые северные традиции лирических песен, например бассейна реки Сухоны. Опубликованные ленинградцами напевы¹⁰ звуковысотно действительно соответствуют характеристикам сезонной лирики: они узкообъемны (опираются на терцовые и квартовые лады), переменность ладовых опор выражена в них минимально, но в то же время все напевы имеют сложные вторичные мелодико-ритмические композиции, развитую внутрислоговую мелодику, что не позволяет оценить их как ранне-стадиальный пласт лирики. Вопросы возникают и в отношении их функционирования. Комментарии свидетельствуют о том, что большая часть песен исполняется на воздухе, в движении, но совершенно непонятно, что на Сухоне поют в гулянье, в застольях. Стадиальное положение пласта узкообъемных, но вместе с тем очень распетых северных протяжных песен еще ждет своего осмысления.

Следует заметить, что в севернорусских традициях приуроченность лирических песен встречается довольно часто. Но при этом соотношение стиля приуроченных и неприуроченных песен может быть разным: от полного тождества характеристик (например, на Мезени и Печоре) до полярного контраста, когда приуроченные песни распеты в традиционной манере, а в неприуроченных доминируют черты городского стиля. Не всегда подобные группы песен обладают и функциональной самостоятельностью: в каждом селе набор тех и других может быть очень подвижен. Северные традиции лирической песни — сложный для исследования феномен, его изучение может стать ценным вкладом в теорию жанра.

Другой круг вопросов связан с некоторыми южными песнями (воронежского, белгородского, курского и других регионов), имеющими приуроченность в основном к весеннему и летнему сезонам. Их формы неизвестны в качестве календарных или хороводных, часто содержат внутрислоговую мелодику, тексты — жанрово нейтральны. Как атрибутировать эти образцы? Как приуроченную лирику раннего пласта или как особый, существующий только в данных традициях вид

календарных или хороводных песен? Для ответа на этот вопрос пока не хватает полевых материалов.

Что касается вторичной приуроченности лирики, то с ней связан четвертый ракурс рассмотрения проблемы. Следует заметить, что вторичная приуроченность известна не только в отношении лирических песен. Выступать в качестве произведений другого жанра, оставаясь при этом «самими собой» (т.е. сохраняя все структурные характеристики), могут и плясовые песни (например, в функции свадебных), и хороводные (чаще в роли календарных), и свадебные (на Западе — в роли календарных, на Севере — в функции зимних игровых) и т.д.

Вторичная приуроченность лирики (как правило, небольшой части песен, а иногда и отдельных их образцов) существует практически в любой традиции. В этом случае та или иная типичная лирическая песня (даже с известным по другим традициям напевом) может выступать в качестве календарной (чаще всего масленичной или троицкой), свадебной «прощальной», весенней хороводной и проч. Поводом к их вторичной приуроченности, как и в случае первичной, обычно служит содержание поэтических текстов. Так, известная песня «Веселая беседушка» часто выступает в роли троицкой календарной. В селе Завгороднем (русское село на Слободской Украине) она, в соответствии с содержанием текста, вообще делится пополам: первая ее часть становится свадебной, вторая — троицкой¹¹.

Известны и случаи более сложного тематического «подбора» песен под функцию. Так, содержание всех текстов лирических «масленичных» песен в Закамье связано с прощанием, расставанием. Сначала мы были склонны объяснять это с социальных позиций — как актуализацию данной темы перед отъездом мужского населения на отхожие промыслы¹², но думается, что не меньшую, если не большую роль могут играть в этом случае и мифологические представления, отсылающие к пониманию масленицы как конца календарного года.

Одна из распространенных форм вторичной приуроченности лирических песен обусловлена их связью с массовыми хороводами-шествиями. Такие песни на Оке называют «ходовыми», «троицкими», на Мезени — «ходить в застенки», «ходить в расхожу», на Печоре — «петь в столбах». Характерно, что если в одном селе та или иная песня данного цикла функционирует как приуроченная, в соседнем она может быть неприуроченной. Со стилевой точки зрения такие песни ничем не отличаются от прочей местной лирики. В отношении их со всей очевидностью выступают функциональные и структурные расхождения, противоречия между функцией и структурой, порождающие множество вопросов. Лирические песни вторичной приуроченности не имеют отношения к генезису жанра, но демонстрируют механизм перераспределения функций между разными жанрами в той или иной

традиции, механизм приспособления лирики к условиям того или иного контекста.

Завершая изложенное, отметим, что функциональные и структурные соответствия, возникающие при сравнении лирики с прочими жанрами русского музыкального фольклора, формируют более дифференцированное представление о корпусе лирических песен и высвечивают основную проблематику жанра.

Примечания

¹ *Лопатин Н.М., Прокунин В.П.* Русские народные лирические песни. М., 1889.

² Там же. С. 43.

³ *Земцовский И.И.* Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., 1967. С. 25.

⁴ Что касается филологических исследований, то их авторы обычно объединяют группы текстов лирических песен в определенные тематические циклы. Однако строгая система при этом не просматривается, так как почти каждый автор предлагает свои тематические рубрики.

⁵ Имеется в виду практика исполнения протяжных песен во время похоронного обряда в селах Приангарья.

⁶ Подобная традиция представлена, например, в «Смоленском музыкально-этнографическом сборнике. Т. 3. Сезонно приуроченные лирические песни» (М., 2005).

⁷ *Дорохова Е.А.* Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции: Дис. ... канд. иск. М., 2008; *Гайсина Ю.В.* Верхнеокская песенная традиция тульского региона как этномузыкальная система: Дис. ... канд. иск. М., 2008.

⁸ *Эвальд З.В.* Заметки о песенных стилях Белорусского Полесья // Песни Белорусского Полесья. М., 1979. С. 33—41.

⁹ См.: *Енговатова М.А.* Закамские протяжные песни и некоторые вопросы типологии жанра: Дис. ... канд. иск. М., 1988.

¹⁰ Народные песни Вологодской области. Песни средней Сухоны / Сост. А. Мехнецов. Л., 1981.

¹¹ Песни села Завгороднее / Зап., нот., предисл. и коммент. Е.А. Дороховой. М., 1987.

¹² *Енговатова М.А.* Протяжные песни Ульяновского Заволжья. М., 1981.

Н.Ю. ДАНЧЕНКОВА
(Москва)

*Музыкальная практика «Нового направления»
русской церковной музыки и наука
о музыкальном фольклоре.
Народная песня в системе образования
православного регента*

Современные знания об историческом развитии отечественной науки о народной музыке требуют пересмотра ставшего привычным жесткого разграничения науки о фольклоре и художественной практики, «работающей» с народным искусством. В истории наука и практика далеко не всегда движутся синхронно. Технологический «прорыв» способен увести науку далеко вперед — такая ситуация возникла со времени распространения методов фонографической записи. Но и практика способна «обгонять» научное понимание и становиться своего рода примером для науки. Именно этот процесс: быстро прогрессирующая практика значительно опережает уровень научных представлений о национальных основах музыки — мы наблюдаем в России во второй половине XIX — начале XX в. Таким «опережающим» явлением стало творчество П.И. Чайковского¹, М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, С.В. Рахманинова, И.Ф. Стравинского. Аналогичное значение имела деятельность Московского Синодального училища церковного пения и вышедшего из его стен «Нового направления» русской церковной музыки.

Реформа хорового пения, проводниками и исполнителями которой и стали Синодальное училище и «Новое направление», не только осуществлялась в опоре на достижения современного научного знания о музыкальном фольклоре, но и, в свою очередь, стала мощным стимулом к расширению музыкально-фольклористических исследований конца 1890-х — начала 1920-х гг. Деятели разворачивающегося в России «хорового Ренессанса» становятся не только главными союзниками и вдох-

новителями молодой музыкальной этнографии, но и основными «потребителями» ее достижений и открытий. Дальнейшее развитие культуры хорового пения в России начинает казаться немислимым без привлечения обширных пластов народной песенности, всё энергичнее осваиваемых полевыми этнографическими исследованиями.

Почву, на которой произошло сближение двух, в общем-то, не близких областей, — церковно-певческого дела и музыкальной этнографии, — подготовила волна обостренного интереса к проблеме национальной идентичности, набравшая силу в 1880-е — 1890-е гг. На фоне бурного проявления «национальной идеи» в области светского искусства и народного просвещения с особой остротой ощущается национальная индифферентность и общий застой русской церковной музыки².

Между тем, в стране отсутствовала система высшей специальной подготовки регентов и церковных композиторов: в консерваториях подобная специализация отсутствовала. Синодальная власть бдительно охраняла подчинение организации церковного пения исключительно духовному ведомству. Регентов для церкви готовили средние духовные учебные заведения, воспитывавшие, по образному выражению, «музыкальных калек».

Приблизительно в равном положении изгойства находилась народная музыка, которую фактически игнорировала «ученая» музыкальная наука. Народная музыкальная культура так и осталась за пределами учебных программ и курсов специального музыкального образования вплоть до начала 1920-х гг. и, следовательно, сохраняла статус «низкого» вида музыкального искусства.

Как формировать музыкальный стиль в духе народных традиций? Ждать ответа на этот вопрос от консерваторской науки не приходилось. При отсутствии в консерваториях, вплоть до революции, кафедр истории русской церковной музыки и музыки народной, «ученая» музыкальная наука не могла оказать помощи в разрешении столь актуальной для страны проблемы³.

Выход из этого замкнутого круга обозначился за пределами специализированной научно-музыкальной среды, в кругах музыкантов-практиков, энтузиастов, коллекционеров — радетелей национальных традиций музыкальной культуры, постепенно наладивших собирательскую, исследовательскую, публикаторскую, просветительскую и т.п. деятельность в рамках различных общественных объединений.

В этих кругах, вопреки проевропейской позиции консерваторий, неподдельный интерес к традиционному русским видам музыкального искусства — церковному пению и народной музыке — проявляли два развивающиеся и становящиеся альтернативной наукой направления: медиевистика и музыкальная фольклористика. Со второй половины XIX в. две эти отрасли все интенсивнее и шире соприкасаются, взаимно поддерживают друг друга, чему содействовал ряд общих тенденций.

Уже имелся значительный опыт русской филологии, с начала XIX в. включившей фольклор в широкое русло исследований, в том числе древнерусской духовной письменности.

Знаковым стал и твердо обозначившийся поворот к изучению древнего церковного искусства (археологии). Это движение началось в Европе. Оно не только получило отклик в России, но и способствовало переосмыслению значения русского церковного искусства, как наиболее массового и включенного в современную жизнь⁴.

В среде академической церковно-исторической науки второй половины — конца XIX в. наметился интерес к народной православной вере и ее воздействиям на церковное вероучение⁵.

Молодая, развивающаяся школа русской музыки чутко улавливает культурные послания времени и стремится ответить на них. Из прозрений и предчувствий представителей «национального» крыла — М.И. Глинки и В.Ф. Одоевского, А.Н. Серова, В.В. Стасова, М.А. Балакирева — начинает кристаллизоваться концепция сродства народной песенности и древнего церковного распева (далее — КС).

Обозначим вехи на пути формирования этой, столь окрепшей к 1900-м гг., концепции.

Так, еще Одоевский настаивал на равной значимости для русской музыкальной культуры двух ее «отделов» — музыки церковной и музыки народной. Изучая древнерусские певческие рукописи, он пришел к убеждению в «истинном сродстве» русских церковных знаменных распевов и «мирских» (народных) русских песен. Одоевским же была высказана мысль о церковном пении как всенародном достоянии, фундаменте национальной музыкальной культуры⁶.

Прозрения Одоевского разделил Серов, который обозначил специфические параметры будущей науки о народном музыкальном творчестве в непосредственных связях с физиологией, этнографией, историей культуры и филологией⁷ и предрек, что «исследование связи церковной музыки с народной песнею наверное обогатит науку результатами паразитическими»⁸.

Труды Одоевского и Серова продолжил Ю.Н. Мельгунов. Именно он, создатель первого сборника образцов народного многоголосного пения⁹, установил наиболее характерные черты многоголосно-песенного склада, позволившие соотнести хоровую народную песню с церковным распевом.

В своей «Записке о церковной музыке, читанной в заседании Общества любителей церковного пения в мае 1883 г.», Мельгунов говорит уже о несомненной тесной связи русских песен с церковными мелодиями¹⁰. Также «несомненно» для фольклориста-теоретика Мельгунова, «что церковное пение есть в сущности один из видов народного творчества. Знакомство со строем народной песни, без сомнения, пролетит много света

на церковную музыку»¹¹. Мельгунов убежден, что изучение и народного, и церковного пения нужно вести, только имея в виду оба эти вида искусства, переходя от одного к другому, двигаясь в направлении от живого звучащего (народного) материала к письменно фиксированному (знаменный распев) тексту. И лишь после этого «можно сознательно приступить к разработке нашей древненоародной, в том числе и церковной музыки, именно — к гармонизации церковных мелодий»¹².

Сходство музыкального строения русских церковных песнопений и народных песен бесспорно и для Ю.К. Арнольда¹³.

Результатом совместных усилий музыкантов разной практической направленности стала перемена в отношении к церковно-певческому наследию (1880—1890-е гг.). Центр внимания начинает смещаться с книжно-письменных памятников в сторону живой практики. Так, усилиями деятелей Общества любителей церковного пения (ОЛЦП, Москва) осуществляется запись с голоса знатоков церковных распевов, имеющих устное бытование — в монастырях, в старообрядческой и единоверческой среде, у крестьян. Публикуются собрания напевов разных епархий, монастырей¹⁴.

Установка на исполнительскую практику все отчетливее обнаруживается и в отношении народной музыки. Именно она сообщает особый эсхатологический пафос монументальному труду П.П. Сокальского¹⁵ — эволюциониста, убежденного в исторической обреченности народного творчества, в его скорой окончательной гибели: «Мы убеждены в том, что оно (народное творчество) закончилось, исчерпав все ресурсы наивного искусства»¹⁶. Поэтому «богатый фонд народного музыкально-поэтического творчества... должен быть принят русскими образованными классами преемственно, как наследие от народа в этой области, и усвоен ими для дальнейшего развития музыкального искусства в национальном направлении»¹⁷.

Возможно, именно такой вывод авторитетного теоретика обеспечил его книге широкий успех среди приверженцев русской национальной идеи. Ведь он обосновывал исторически неизбежную необходимость переработки народной музыки средствами музыки «общекультурной», как уже почти вышедшей из живого культурного употребления. Тем самым народная песня как бы уравнивалась с древностями музыки церковной.

Особую остроту КС приобрела в интерпретации Ст.В. Смоленского, великого подвижника русского хорового дела, пылкого романтика национальной идеи в музыке. Смоленский не только существенно обогатил теорию, но и сумел внедрить ее в сознание своих коллег по Синодальному училищу и прогрессивных слоев музыкальной общественности. Свою знаменитую формулу «церковный напев и народная песня — брат и сестра, дети одного отца и одной матери»¹⁸ Смоленский переводит в постулат об их тождестве: «Художественное содержание обоих искусств не может

не покоиться на совершенно одинаковых основаниях»¹⁹. И — разворачивает в настоящую программу исследования и преобразования русской музыки с национальных позиций: «Разъяснение незаписанного мирского народного песенного творчества с помощью грамматики русского древне-церковного пения, давно уже составленной, и, с другой стороны, сближение церковного певческого искусства в общих его основаниях с мирским народным песенным творчеством — вот та верная и твердая почва, <...> на которую можно встать сознательно для шага вперед в русском музыкальном искусстве»²⁰.

Новаторский подход к решению вопроса о национальных началах в русской церковной и народной музыке продемонстрировал в своих статьях Н.И. Компанейский. Для него бесспорна идея «тождественности знаменного роспева и народной русской песни в конструкции мелодии и внешних формах»²¹, которая «приводит к убеждению в их естественной и бытовой связи»²². Компанейский даже использует обобщенный термин «песня», обозначающий церковные песнопения и народные песни («*песни* церковные и мирские») — в нем КС нашла свое крайнее выражение. Компанейский уверен, что через изучение живых форм народного многоголосного пения можно установить формы прежде существовавшего церковного многоголосия, так как эти первые некогда развились из вторых²³.

Компанейский заметно обогащает КС своими теоретическими выкладками и аналитическими «находками», немало способствовавшими повышению престижа теоретических исследований в музыкальной этнографии и науке о церковной музыке. К таким «находкам», безусловно, принадлежит идея о рождении многоголосия из унисонной монодии²⁴. Компанейский также предлагает крайне остроумный способ наглядного изображения линейно-моноподического, орнаментального по типу многоголосия: «Пение это можно себе представить очень наглядно графически. Если попевки и подголоски изобразить начертанием в виде ажурных, различно окрашенных лекал и приладить друг к другу в горизонтальном и вертикальном направлениях, то составитесь восхитительный орнамент, поражающий глаз оригинальною смелостью изгибов линий, и получится рисунок узорчатых кружев или косячатых архитектурных вырезок. Такой системе уложенных лекал можно сообщить движение, вставив между ними клинушек, тогда последующие лекалы сдвинутся, и весь узор заволнуется... Что в старину существовало подвижное узорчатое многоголосие, — в том убеждают нас формы, сохранившиеся по слуху в дьячковском и народном пении»²⁵.

Компанейский первым решился применить грамматический метод к анализу, в его терминологии, «русской песни» (т.е. церковной и народной)²⁶.

КС стала подлинной теоретической базой для молодой российской музыкальной фольклористики, в период ее активного «роста» в

1890-х — 1900-х гг. Преломление основных положений концепции обнаруживается в практике собирательской работы, в теоретических трудах и публикациях, в общем направлении научной деятельности крупнейших музыкальных этнографов и самого значительного научно-общественного объединения этого времени — московской Музыкально-этнографической комиссии (МЭК) при Этнографическом отделе Общества любителей естествознания, археологии и этнографии (ЭО ОЛЕАиЭ).

Так, Е.Э. Линева руководствуется пониманием национального, общим для всего «крыла» поборников «русской идеи» в музыке: памятники народного творчества — неиссякаемый источник художественно-эстетических ценностей²⁷. В теоретическом изучении народного многоголосия Линева пользуется идеями и методами Компанейского. Рассуждая о подголосочной природе народной песни, Линева опирается на его теорию извлечения подголосков из унисонной мелодии²⁸. Применяет Линева и графический метод цветных лекал, чтобы наглядно продемонстрировать орнаментально-линейный склад народной полифонии.

Линева уделяет внимание не только «мирским», но и религиозным народным «песням». Ею предпринята (1910) экспедиционная поездка к кавказским молоканам и духоборам для изучения духовных песнопений и особенного религиозного уклада²⁹, говоря словами П.В. Знаменского, «сформировавшегося в народе в результате его обособленности от образованных классов и неверия в общепринятые доктрины»³⁰.

Линева разделяет эсхатологические предвидения Сокальского. Она убеждена, что спасти народную песню от исчезновения может только ее широкое внедрение в современную певческую практику. Обязательным этапом научной работы для Линевой является исполнение: «Для того, чтобы нам петь хорошо народные песни, нужно знать их и работать над ними, не теоретически только, а петь их, петь и петь. Нам нужно учиться их импровизировать»³¹. Отсюда — ее неутомимое участие в разворачивающемся в России «хоровом ренессансе». Так, Линевой разработан еще в конце 1890-х гг. «Проект распространения хорового пения в России», нацеленный на создание разветвленной сети хоров, которая охватила бы самые широкие круги городского и сельского населения. Линева на практике начала осуществлять свой проект, она приняла самое активное участие в организации Народной консерватории (Москва, 1906) и преподавала в ней.

Несколько по-иному КС отражена в научной деятельности А.Л. Маслова, исследовавшего музыкальные традиции русского эпоса. Так, основным в очерке «Калики переходящие на Руси и их напевы» является положение о синтетической природе жанра духовного стиха, соединившего в себе черты церковного роспева и народного мелоса. Маслов как бы продолжает мысль Одоевского, писавшего, что «громдадное значение церковного пения в русской народности с поразительной ясностью ока-

зывается в его влиянии на напевы русских песен, так называемых стихов и былин. Искусство церковное есть по преимуществу искусство *народное*, искусство равно доступное для всех и каждого»³². Маслов рассматривает стихи как форму религиозного (внецерковного) пения: «Народные духовные стихи есть не что иное, как демественное пение наших предков, под именем которого разумелось религиозное, но внебогослужбное пение»³³. «Демество» здесь употреблено в том значении, которое ввел Компанейский, подразумевая духовное музицирование в обстановке вне храма, что было сразу принято в кругах «Нового направления»³⁴.

В работе о былинах³⁵ Маслов также акцентирует религиозный контекст эпической традиции. Особое внимание Маслов, как и представители исторической школы, уделяет ее носителю — сказителю, его нравственному облику и, что ново для музыкальной этнографии, религиозным убеждениям, а значит, опыту богослужбного пения. И в этой работе, как и в «Каликах», Маслов подробно останавливается на формах сближения эпических и церковных распевов.

Первопроходцем-исследователем народной традиции церковного пения явился Д.И. Аракишвили (Аракчиев). Ему принадлежит ряд работ по грузинской народной музыке, в том числе духовной³⁶. Нотные публикации Аракишвили, замечательные по качеству музыкального материала, также предполагают их последующее хоровое исполнение.

В целом, суммируя деятельность МЭК, следует признать в ней отсутствие установки на «чистое» научное знание. Напротив, доминирует стремление подчинить научно-исследовательскую деятельность насущным запросам музыкально-культурной жизни, художественной практики. Этому способствовал сам характер научного сообщества, включавшего в себя, наряду с «полевыми» фольклористами, кабинетных музыкальных ученых, а также значительное число музыкантов-практиков самого разного профиля, прежде всего — лидеров и активистов Нового направления: Ст.В. Смоленского, А.Д. Кастальского, А.Т. Гречанинова, А.В. Никольского, В.С. Орлова. Подобный симбиоз науки и практики принес обильные плоды в области культуры. Одним из важнейших совместных завоеваний стал бурный прогресс хорового дела в стране, неизменно получавший от ученого сообщества нравственную, практическую поддержку и интенсивное базовое научное «обеспечение».

Пройдя апробацию в научной среде, КС стимулирует дальнейшие преобразования в учебном процессе.

Изменение системы обучения церковных певчих и регентов началась в Синодальном училище. Для осуществления образовательной реформы обер-прокурор Синода К.П. Победоносцев поставил в 1889 г. директором Синодального училища Смоленского.

Смоленский же, одержимый «русской идеей», вопреки замыслам синодального управления, ставит цель более высокую: создать учебное за-

ведение нового типа — академию церковного пения³⁷. Для этого Смоленский перестраивает систему обучения в училище. Из восьмиклассного училище становится девятиклассным (один класс — приготовительный). Певческое отделение включает I—V классы, а регентское — классы с VI по IX. В учебном расписании сокращаются курсы церковного пения и сольфеджио³⁸. Взамен вводится программа с расширенным составом музыкальных учебных предметов, необходимая, чтобы воспитывать не ремесленников, а мастеров своего дела³⁹. Позиция Смоленского нашла свое выражение в учебных программах училища, опубликованных и утвержденных одновременно с новым Уставом училища в 1897 г.⁴⁰

Стремительное завершение директорства Смоленского в Синодальном училище в 1901 г. и перевод его в Петербург, в Певческую капеллу, грозили прервать успешный эксперимент.

Стержневой фигурой, объединившей разнонаправленные — творческие, художественно-практические, дидактические, научные — устремления «Нового направления» и национального крыла русской музыкальной науки, явился А.Д. Кастальский. Замечательный композитор, чьими сочинениями фактически открылось «Новое направление» русской духовной музыки, Кастальский был талантливым педагогом, настоящим продолжателем традиций Смоленского. Став директором Синодального училища в 1910 г., он закрепляет сложившиеся здесь методы педагогики в виде вновь утвержденных учебных программ.

Кастальский целиком разделял замысел Смоленского о воспитании регента нового типа. Именно в изложении Кастальского был утвержден проект воспитания регента не как узкоспециализированного «работника клироса», а как универсального музыканта, «свободного художника» хора, обученного «говорить» языком национального искусства⁴¹.

Синодальное училище — первое специальное музыкальное учебное заведение в России, где в программу был введен курс изучения народной песни. Программа, разработанная МЭК⁴², так и не была включена в систему консерваторского образования.

Программа изучения народной музыки, принятая в Синодальном училище, существенно отличалась от примерной программы, предложенной МЭК. Если в этой последней основным был этнографический подход к народной музыке, за исключением лишь пункта 10, рассматривавшего «Связь народной песни с церковным пением», то программа Синодального училища целиком опиралась на КС. Именно с повторения ее основ начинал свою объяснительную записку к «Курсу чтения о народной музыке»⁴³, введенному в училище в 1907/1908 учебном году⁴⁴, Кастальский.

Программа изучения народной песни в Синодальном училище не исчерпывалась «Курсом чтения о народной музыке», предназначенным для учащихся IX класса, а складывалась в разветвленную дидактическую систему, заключавшую в себе различные уровни и подразделы.

Практическому «вживанию» учеников в народный музыкальный язык отводилось большое место в учебном процессе, о чем также пишет Кастальский в объяснительной записке: «Синодальное училище в общем ходе преподавания... принуждено опираться на общепризнанные европейские образцы, но в программах по теории музыки, в музыкальных диктантах, в примерах для вокализов оно, кроме церковных напевов, пользуется народными песнями»⁴⁵. Народная песня включалась в курсы сольфеджио, контрапункта, гармонии⁴⁶. Это значит, что работа по планомерной «загрузке» народной музыки в сознание учащихся являлась постоянной. Теоретический курс систематизировал и закреплял практический опыт: «Ученики Синодального училища, ознакомься таким образом в течение общего курса понемногу с народным творчеством в его частностях, прослушав в IX классе курс народной музыки, получают общее, более или менее систематическое понятие о нашей музыкальной народной старине, о построении русской песни с ее своеобразной мелодикой, ритмикой и подголосками и уже сознательно воспримут ее дух, что необходимо для русского регента и музыканта»⁴⁷. Такова общая логика воспитательного процесса. Результативность построенной на ней программы обеспечивалась сетью взаимосвязей и поддержек между различными учебными курсами и предметами.

С самого начала пребывания в училище ученики соприкасались с народной песней, использование которой было предусмотрено уже в начальной «Программе занятий по постановке голоса с вновь принятыми малолетними певчими»⁴⁸. Важно, что и в этом, и в последующих курсах народная песня применялась наравне с образцами музыки композиторской и с церковными попевками⁴⁹. Так у маленького музыканта формировалась привычка слышать, осмысливать, исполнять народную песню в сравнении с образцами русской музыки других видов.

В училище серьезно преподавался курс музыкальных форм (VII класс)⁵⁰. И тут большое место занимала народная песня. В курсе рассматривались ритмосинтаксические типы мелодики, строфические формы народных песен на фоне и в сопоставлении с основным в курсе материалом церковных напевов.

«Курс чтения о народной музыке» был адресован учащимся старшего, выпускного, класса — вполне сформировавшимся музыкантам. Курс отражал современные знания о народной музыке, предлагал серьезный подход к музыкальным явлениям. Так, очерк истории народной песни в Курсе опирался на теорию Сокальского и его периодизацию, начиная от эпохи трихорда. В характеристике жанровой системы главенствовал принцип выделения круга «старинных песен и их отличий от новых», обычный в начале 1900-х гг. При изучении мелодического и звуковысотного строения народных песен особое внимание уделялось интонационно-жанровому анализу, характерным попевкам и их варьированию.

Материалом служили сборники Ю.Н. Мельгунова, Н.Е. Пальчикова, В.М. Орлова, а также новейшие публикации Е.Э. Линевой, А.М. Листопадова. На основании новаторской работы А.Л. Маслова о былинах излагалась теория связи напева и текста, включая «параллелизм в тексте, удлинения и сокращения слов, прибавки разных междометий для соблюдения симметрии»⁵¹.

Значительное внимание в программе было уделено изучению связей народной песни с церковной музыкой, чтобы объяснять (по Смоленскому) особенности мало исследованного народно-песенного языка через церковно-певческую грамматику.

В разделе текстовых параллелей отмечалось присущее и церковной, и народно-песенной поэзии стиховое строение, с делением на полустихи, по теории Сокальского и Смоленского; прибавление в пении слов («приставочных подговорок») — «аненаек» и различных «охов»; раздельное чтение и пение полногласием, по работам Смоленского.

В разделе музыкальных связей давалась систематизация общих элементов в строении мирских и церковных песен⁵².

Примечателен раздел, в котором представлена теоретически сконструированная линия сплошного стилового перехода между сферами церковной и народной музыки: «Градация стилей между знаменным роспевом и мирскими песнями (обычные напевы, подобны, демество, духовные стихи, псалмы, канты, былины, обрядовые песни и т.д.)»⁵³. Тем самым получала подтверждение постулируемая КС, выстраивалось единое поле музыкальной традиции. И, одновременно, высокий статус, наравне с церковными, приобретали жанры «низкого», народного слоя. На сопоставлении церковных и народных образцов зиждилься положения по теории ритмики и музыкальной формы в ее взаимодействии со строением текста.

Для полноты картины курс включал также раздел по народным музыкальным инструментам, с опорой на работы А.С. Фаминцына, М. Петухова и Н.И. Привалова, а также раздел, посвященный колокольному звону, особо привлекавшему внимание исследователей на рубеже веков (см. работы А.А. Израилева, С.Г. Рыбакова, Ст.В. Смоленского, Н.И. Привалова).

Широта замысла в воспитании хорового художника в полной мере проявилась в сочетании «Курса чтения о народной музыке» с курсом по истории искусства, параллельно изучавшимся в IX классе. В этой дисциплине специально акцентировался народный компонент, была подчеркнута специфика древнерусского и народного искусства в их взаимопресечении. Курс сопровождался ознакомительными экскурсиями по Москве, посещениями музеев и картинных галерей; индивидуальными зарисовками учениками типичных архитектурных и орнаментальных форм; демонстрацией художественных воспроизведений образов искусства.

Важным в системе образования будущих регентов был предмет «Методика церковного и школьно-хорового пения в связи с задачами музыкального образования вообще» (IX класс). В этом предмете, наряду с детальным изложением методик преподавания пения в учебных заведениях различного типа, особый акцент сделан на пробуждении у учащихся осознанной установки на совершенствование творческих способностей. В программу введены теоретические разделы, раскрывающие общие проблемы музыкального вкуса, сущности искусства, выражения и выразительности в музыке. В этой программе народная музыка рассматривается не только как репертуарный материал, но и как особый вид искусства, обладающий собственной спецификой, историей, наукой⁵⁴.

Вся разносторонность подходов к народно-песенному материалу, его проработки средствами разных учебных дисциплин и предметов образует прямую параллель с идеей А.Н. Серова о том, с какими именно отделами знания должна быть связана наука о народной песне⁵⁵. В Синодальном училище, буквально по Серову, изучение народной песни оказалось реально сцеплено с практической физиологией (вся сфера практических и теоретических дисциплин по линии «голос и слух хорового певца»), с этнографией (в нескольких курсах), с историей культуры (в ряде курсов, в хоровой исполнительской практике), с филологией (в нескольких курсах, в том числе по истории словесности, по народной музыке). Это было начинание, требовавшее интенсивного развития, сулящее заманчивые перспективы, которым не суждено было осуществиться.

Кастальскому принадлежит честь отстаивания идеи русской национальной музыки будущего, как музыки хоровой, в двух ее равно значимых видах — народной и церковной — уже в советскую эпоху. В 1918 г., после закрытия Успенского собора и упразднения Синодального хора, насущным становится план преобразования Синодального училища в хоровую академию, но уже «народную», светскую, подчиненную Наркомпросу. Кастальский вновь перерабатывает учебные программы Синодального училища, приспособливает их к задачам нового учебного учреждения. В этих программах пышно расцветает «русская идея». Народный и церковный (в эту пору еще разрешенный Наркомпросом) компоненты обретают автономию относительно друг друга, становятся «двумя видами народного искусства».

Образовательный курс хоровой академии включает 10 классов. Народная музыка становится его базисом. Как и в Синодальном училище, она осваивается практически, в разных учебных курсах, после чего изучается специально, как особый предмет. Так, усвоение народно-песенного материала входит в программу по развитию слуха (1—5 классы), через сольфеджирование народных попевок и их соединений и диктанты из русских народных песен⁵⁶. Народные песни в обработке, наряду с хо-

ровыми сочинениями русских авторов, включены в репертуар хорового класса (ученического хора): 3—4, 7—10 классы. В программе «класса чтения нот, аккомпанирования и транспонирования» (7—10 классы) предусмотрено «пение при самоаккомпанировании» одноголосных песенных сборников³⁷. Изучение материала многоголосных песенных сборников, в порядке постепенной трудности, включено в курс «чтения хоровых партитур и изучения хоровой литературы за фортепиано, фисгармонией и при помощи скрипки» (6—10 классы).

Суммирует практическое освоение народной песни предмет «Методика хорового дела в связи с задачами музыкального образования», приближенный к современным условиям (8—10 классы).

Научный курс «Народная музыка» заметно вырос по сравнению с курсом Синодального училища: он охватывает 8—10 классы. Существенно изменилось его содержание. В программе нашли отражение новейшие достижения русской музыкальной фольклористики, вполне оригинально наложившиеся на усовершенствованную КС — теорию двух видов народного музыкального искусства.

Начальный этап курса (8 класс) составляет изучение «характерных песенных попевок», звукорядов и строев народных песен, их мелодико-ритмического строения, которое рассматривается параллельно со строением церковных напевов, и музыкальных форм. Привлечен и песенный материал других народов. Радикальным новшеством является включение в программу практического этнографического раздела «Записывание песен с голоса и при помощи фонографа».

Второй год (9 класс) в программе отводится изучению народного многоголосия, не только русского, но и инородческого. Специальное внимание уделено опытам обработок для хора и аранжировки.

Программа 3-го года (10 класс) явственно опирается на работы А.Л. Маслова и русских былинноведов: в ней поставлены вопросы народного исполнительства в связи с жанрами былины и духовного стиха, а также с пением лирников. Особое внимание уделено колокольному звону и его гармонии. Общие проблемы музыкальной поэтики и выразительности рассматриваются одновременно и в народных песнях, и в церковных напевах. В курс включены также систематизация народных песен по функциональному признаку («распределение песен по категориям сообразно их применению») и обзор песенных жанров.

Изучение народных музыкальных инструментов выделено в самостоятельный курс, рассчитанный на три года (8—10 классы). Его строение отражает единый для Синодального училища методический принцип. Начальный этап — практический: занятия в 8—9 классе отведены обучению игре на народных инструментах (щипковых и духовых). В 10 классе учащиеся получают собственно научные знания о народных инструментах и инструментальной музыке. Программа дополнена разделом по ор-

ганизации народно-инструментальных оркестров и оркестровке репертуарных произведений⁵⁸.

«В лад» с музыкальными предметами национальные аспекты проакцентированы и в цикле общеобразовательных дисциплин (рисование, русский язык). Предусмотрено также обстоятельное знакомство учащихся со своей родной страной. Программа курса по природоведению и *отчизноведению* (5—6 классы) дает знания о русской культуре сельского хозяйства, промыслам, кустарному производству, а также о народном быте. В курсе по истории искусств (9—10 классы) программа последнего, 10 класса целиком посвящена изучению народного искусства.

Кастальский возвращает в учебный процесс идею Сокальского о необходимости концертного исполнения народной песни с целью ее пропаганды.

Уникальная комплексная учебная программа⁵⁹, во многом опередившая свое время, все же не спасла Народную хоровую академию с ее крепким «церковным духом». В начале 1923 г. академию «вливают» в состав Московской консерватории в качестве нового хорового подотдела. Примечательно, что в постановляющем решении президиума коллегии Главпрофобра особо отмечена деятельность академии на ниве народного искусства. Охобру предписано «наблюдать за тем, чтобы работа, ведшаяся Хоровой академией в области народного творчества, в полной мере была обеспечена в учебных планах Государственной консерватории»⁶⁰. Действительно, в консерватории учреждается курс народной музыки, а Кастальский становится его профессором; но занятия посещает всего один слушатель⁶¹...

В 1925 г. хоровой подотдел лишается хора, с переводом хоровых певцов в вокальный отдел, а в следующем году оставшихся студентов распределяют по разным отделам консерватории — и подотдел прекращает свое существование. В декабре того же 1926 г. скончался Кастальский. Хоровое отделение в консерватории было возобновлено только в 1931 г., но с ориентацией исключительно на советскую массовую песню⁶².

Программы курсов по народной музыке в Синодальном училище и Народной хоровой академии, как мы видели, не были лишь компилятивной сводкой положений, выработанных музыкальной этнографией. В них отразились идеи и представления, упрочившиеся в среде теоретиков и практиков «Нового направления». Выработке особой, *духовной*, линии в изучении народной песенности немало способствовала педагогическая деятельность и композиторское творчество синодалов, опиравшихся на КС. Установка на художественное творчество и дидактику обусловила прикладной, теоретический характер изучения.

Наибольшие достижения в этой области принадлежат Кастальскому. С начала 1900-х гг. (Никольский указывает 1902 г.⁶³), со времени активного участия в деятельности МЭК, он начинает всерьез штудировать

фольклорные нотные материалы с целью установить грамматические закономерности народного музыкального языка. Эти занятия подводят его к мысли написать учебник по народной мелодике и гармоническому складу, приняв за образец обычный учебник по гармонии. Ракурсы исследования во многом заданы учебными программами училища. Именно при сопоставлении с тщательно разработанными училищными курсами музыкальной формы, церковного стиля, гармонии, контрапункта со всей очевидностью обнаруживаются вопиющая недостаточность или вообще полное отсутствие разработки аналогичных параметров в народной песне. Работа становится особо интенсивной после октябрьского переворота и продолжается вплоть до кончины Кастаньского. Его первый труд «Особенности народно-русской музыкальной системы» опубликован в 1923 г.; продолжение, «Основы народного многоголосия», увидело свет лишь в 1948 г. Целью обеих книг было наглядное доказательство самобытности народной музыкальной системы и упорядоченное изложение ее законов и «правил», облегчающее их освоение и творческое претворение. По общему замыслу книги Кастаньского продолжают дело, начатое трудом Сокальского, охватывают такие стороны народной песенности, которые ранее не подлежали изучению из-за отсутствия необходимых материалов. В то же время исследования Кастаньского имеют четкую практическо-дидактическую направленность, они буквально дышат предчувствиями и ожиданиями нового национального хорового искусства. И в этом, безусловно, решительно не совпадают с подходом, задачами и методами музыкальной этнографии.

Рядом с Кастаньским, в том же ключе, усиленно и кропотливо работает над теорией народной песни его ученик по Синодальному училищу, соратник и сподвижник А.В. Никольский, духовный композитор, хоровой дирижер. Он разрабатывает теории ладо-звукорядного строения⁶⁴, музыкальной формы, ритмики, мелодики народной песни, им создан ряд теоретических трудов, большая часть которых не увидела публикации.

По иронии судьбы, с начала 1920-х гг. именно Кастаньскому и Никольскому выпало олицетворять собой в Москве музыкальную этнографию. Оба музыканта становятся активными сотрудниками Этнографической секции учрежденного в конце 1921 г. Государственного института музыкальной науки (ГИМН). Этносекция наследует по прямой линии МЭК, включает в свой состав ее уцелевших членов. В деятельности Этносекции представлены основные направления работы МЭК. По условиям трудного времени собирательская работа ведется мало, но зато усиливаются теоретические исследования и педагогическая деятельность. При Этносекции в 1924 г. организованы учебные Музыкально-этнографические курсы, где программы по народной музыке базируются на тех же основаниях, что и курсы Синодального училища и Народной хоровой академии, хотя и расширены, в том числе за счет включения иноэтни-

ческого материала, проблем музыкальной акустики, фонографии, хорового и сольного этнографического пения. Наряду с народной музыкой в учебный план включено изучение древнерусской крюковой нотации как разновидности русского народного творчества, а значит, сохраняет силу теория двух видов национальной музыки. Об этом же свидетельствует тема диссертации, защищенной аспирантом курсов И.М. Кувькиным: «Древнерусское, так называемое знаменное церковное пение и проблема о его отражении на мирской песне и обратно»⁶⁵.

В начале 1931 г., в разгар антицерковной и антикрестьянской кампании ГИМН, вместе с Этносекцией и этнокурсами был закрыт. *Духовная* линия в изучении народной музыки оборвалась, сотрудничество музыкальной этнографии и русского хорового дела закончилось. Возрождение музыкально-этнографических исследований в Москве произошло только в 1934 г., но уже на иных основаниях.

Конец эпохи «русской идеи» в науке о народной музыке имел и другие причины, связанные уже не с репрессивной политикой государства, а с поступательным движением научного знания. Начало 1920-х гг. отмечено значительной активизацией этнографической науки. Переходу к научной музыкально-этнографической деятельности современного типа в значительной мере способствовали труды и исследования К.В. Квитки. Именно Квитка в своих работах 1920-х гг. сформулировал принципы, предмет изучения и задачи музыкальной этнографии как самостоятельной науки. Он провел четкую грань между нею и различными видами культурной деятельности, сросшимися с ней. В статье «Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям» (Киев, 1925)⁶⁶ он утвердил познавательную сущность музыкальной этнографии и ее несводимость к различным прикладным целям, прежде всего — к получению музыкальных материалов для непосредственного использования, обработки и претворения в современных формах композиторского творчества. Квитка выделил круг проблем, находящихся в ведении музыкальной этнографии, и заявил о ее обособленности от вопросов национальной политики. Главным объектом критики Квитки стал Кастаньский с его «теорией»: «Статичное исследование народной музыки, как и статичная лингвистика, имеет тенденцию к нормативности, к канонизации черт, наблюдаемых в синхронии, и к созданию национальных [музыкальных] грамматик. Эта цель нередко ставится открыто, как, например, в работе А.Кастаньского, лишенной сравнительной исторической точки зрения...»⁶⁷

Тщательному пересмотру подверг Квитка и распространенные теории, заимствовавшиеся исследователями народной музыки у других научных дисциплин и не вытекавшие непосредственно из самого этнографического материала. Так, впервые со времени публикации «Русской музыки» Сокальского он развернул серьезную критику многих ее теоретических положений, прежде всего эволюционистского подхода, «общих мест»

сравнительного анализа и «генетической систематизации» (приоритет пентатоники, ангемитонные примитивы, деление на «эпохи»), а также огульного применения теории заимствований⁶⁸. Основной пафос его полемики был направлен против построения каких бы то ни было теорий на малом или недостоверном материале.

Подобную акцию в другой области фольклористики четырьмя годами позднее проведут Р.О. Якобсон и П.Г. Богатырев. В совместной статье 1929 г.⁶⁹ они четко отграничат словесный фольклор от художественной литературы.

На новых научных принципах строится в 1920-х гг. изучение народной музыки, разворачивающееся в Институте истории искусств (ГИИИ) в Ленинграде. Первые статьи молодого Е.В. Гиппиуса утверждают самоценность фольклорного артефакта в его аутентичном виде, в них исследуется специфическая «жизнь» песенной музыкальной формы в условиях устной традиции. Тем самым была подведена черта под предыдущим этапом становления музыкальной этнографии и совершен переход на ее современный уровень.

Примечания

¹ См. подробнее: *Данченкова Н.Ю.* Лирические темы П.И. Чайковского. Мелодический тип «вершина—источник» в контексте русской песенной традиции // Келдышевские чтения — 2005. К 60-летию Е.М. Левашева. Множественность научных концепций в музыкознании: Сб. статей. М., 2009. С. 76—105.

² См.: *Компанейский Н.И.* Глушение ли над православною верою художественное пение в храме? // Русская духовная музыка в документах и материалах (далее — РДМ). Т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861—1918). М., 2002. С. 636.

³ С большим полемическим задором этот вопрос обсуждается в статье Н.И. Компанейского (1907) с «говорящим» названием: «Обязанность консерватории по отношению к русской церковной музыке» (РДМ. Т. 3. С. 639—644). С не меньшей остротой ставит его и Вл. Держановский в 1918 г. См.: *Вл. Держановский.* Музыкальная реформа. К проекту Кастальского // РДМ. Т. 2. Кн. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы / Сост., вступ.ст. и коммент. С.Г. Зверевой, А.А. Наумова, М.П. Рахмановой. М., 2004. С. 924—925.

⁴ См. подробнее в: *W* [В.Ф.Одоевский]. Общество древнерусского искусства // РДМ. Т. 3. С. 103—104.

⁵ См.: *Знаменский П.В.* История русской церкви (учебное руководство). М., 2002. С. 16—17.

⁶ Цит. по: *Бернандт Г.Б.* В.Ф. Одоевский — музыкант // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 41.

⁷ *Серов А.Н.* Избранные статьи. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 88.

⁸ Там же.

⁹ Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные Ю.Н. Мельгуновым. Вып. 1. М., 1879. Вып. 2. СПб., 1885.

¹⁰ РДМ. Т. 3. С. 213.

- ¹¹ Там же. С. 215.
- ¹² Там же. С. 216—217.
- ¹³ См.: *Арнольд Ю.К.* Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа. Вып. 1. М., 1880.
- ¹⁴ *Рахманова М.П.* Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // *История русской музыки: В 10 т. Т. 10Б: 1890—1917 / Под ред. Л.З. Корабельниковой и Е.М. Левашева.* М., 2004. С. 416.
- ¹⁵ *Сокальский П.П.* Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом, и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.
- ¹⁶ Там же. С. 367.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ *Смоленский Ст.В.* О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области церковно-певческой археологии // *Памятники древней письменности и искусства.* Вып. 151. СПб., 1904. С. 28.
- ¹⁹ Там же. С. 15.
- ²⁰ Там же. С. 13.
- ²¹ *Компанейский Н.И.* О стиле церковных песнопений (1901) // *РДМ.* Т. 3. С. 478.
- ²² Там же.
- ²³ Там же.
- ²⁴ См. подробнее: Там же. С. 475.
- ²⁵ Там же. С. 475—476.
- ²⁶ См.: *Компанейский Н.И.* Характерные черты великорусской песни // *Русская музыкальная газета.* 1905. Краткое резюме в: *Маслов А.* Опыт руководства к изучению русской народной музыки // *Музыка и жизнь.* М., 1911. С. 32.
- ²⁷ *Линева Е.Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. СПб., 1904. С. 1.
- ²⁸ Там же. С. XV.
- ²⁹ Ею опубликована статья: *Psalms and Religious Songs of Russian Sectarrians in the Caucassus* // *Musical Society 4th Congress Reports.* L., 1911. Перевод на рус. яз. Н.Н. Гиляровой опубликован в: *По следам Е.Э. Линева: Сб. научных статей.* Вологда, 2002. С. 16—30.
- ³⁰ *Знаменский П.В.*, профессор. Указ. соч. С. 419.
- ³¹ *Линева Е.Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. С. XXIV.
- ³² *И* [В.Ф.Одоевский]. Указ. соч. С. 106.
- ³³ *Маслов А.* Калики переходящие на Руси и их напевы. (Отдельный оттиск из РМГ за 1904 г.). СПб., 1905. С. 3.
- ³⁴ *Рахманова М.П.* Указ. соч. С. 424.
- ³⁵ *Маслов А.Л.* Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад // *Труды Музыкально-этнографической комиссии (далее — МЭК).* Т. 2. М., 1911. С. 299—327.
- ³⁶ *Аракчиев Д.И.* О грузинской духовной народной музыке // *Труды МЭК.* Т. 1. М., 1906. С. 319—360.
- ³⁷ *Зверева С.Г.* Вступительная статья (к разделу VI: Учебные программы. Проект Нового Устава Московского Синодального училища церковного пения (1914)) // *РДМ.* Т. 2. Кн. 2. С. 1092.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ *РДМ.* Т. 2. Кн. 2. С. 1092.
- ⁴⁰ Там же. С. 1093.

⁴¹ *Кастальский А.Д.* Простое искусство и его непростые задачи // РДМ. Т. 5. Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка / Ред.-сост., авт. вступ. ст. и комм. С.Г. Зверева. М., 2006. С. 126.

⁴² См.: Программа для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов // Труды МЭК. Т. 1. Приложение к протоколам. С. 67—70.

⁴³ РДМ. Т. 2. Кн. 2. С. 1151.

⁴⁴ *Зверева С.Г.* Вступительная статья // РДМ. Т. 2. Кн. 2. С. 1097.

⁴⁵ РДМ. Т. 2. Кн. 2. С. 1151.

⁴⁶ *Зверева С.Г.* Вступительная статья // РДМ. Т. 2. Кн. 2. С. 1097.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ РДМ. Т. 2. Кн. 2. С. 1160.

⁴⁹ Там же. С. 1161.

⁵⁰ Там же. С. 1132—1133.

⁵¹ Там же. С. 1153.

⁵² Там же. С. 1152.

⁵³ Там же. С. 1153.

⁵⁴ Там же. С. 1143.

⁵⁵ *Серов А.Н.* Указ. соч. С. 88.

⁵⁶ РДМ. Т. 5. С. 166.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же. С. 164.

⁵⁹ Занятия в Хоровой академии начались в январе 1919 года. (Там же. С. 46).

⁶⁰ Там же. С. 171.

⁶¹ *Зверева С.* Александр Кастальский: идеи, творчество, судьба. М., 1999. С. 201.

⁶² Там же.

⁶³ РДМ. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступ. ст. и коммент.: С.Г. Зверева, А.А. Наумов, М.П. Рахманова. М., 1998. С. 318.

⁶⁴ *Никольский А.В.* Звукоряды народной песни // Сборник работ этнографической секции. Вып. 1. М., 1926. (Труды Института музыкальной науки).

⁶⁵ *Никольский А.В.* Музыкально-этнографическая секция ГИМНа в 1929—1931 гг. Рукопись. Кабинет народной музыки МГК. Инв. № 35/446.

⁶⁶ *Квитка К.* Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // *Он же.* Избранные труды в двух томах. Т. 2. М., 1973.

⁶⁷ Там же. С. 5.

⁶⁸ См. статьи Квитки «Первобытные звукоряды» (1926), «Ангемитонные примитивы и теория Сокальского» (1928) в: *Квитка К.* Избранные труды в двух томах. Т. 1. М., 1971. С. 215—274; 286—307.

⁶⁹ Впервые опубликована на немецком языке. В русском переводе: Фольклор как особая форма творчества // *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

Т.И. КАЛУЖНИКОВА
(Екатеринбург)

*Фольклорный текст
как «автобиографическое событие»
(по материалам литературных воспоминаний
о детстве XIX—XX вв.)*

Стало уже привычным рассматривать фольклор главным образом с точки зрения его коллективной природы, в то время как факторы, касающиеся восприятия фольклорных явлений отдельным человеком (не обязательно этнофором), а также воздействия, которое эти явления оказывают на него, все еще остаются на периферии внимания ученых. Между тем, в ряде областей гуманитарного знания, например, в антропологии, заметно повышение интереса к единичному, индивидуальному¹. Этой тенденции отвечает и тема настоящей статьи. Поскольку она имеет междисциплинарный характер, то при ее изучении нами объединены подходы, сложившиеся в фольклористике, общей и детской психологии, а также психологии музыкального восприятия.

Базу источников данной работы составляет русская мемуаристика XIX—XX вв.: собственно мемуары, художественная автобиографическая проза, дневники и письма. Подобные литературные тексты сегодня довольно активно используются в гуманитарных науках при исследовании широкого круга вопросов². Принятое нами ограничение сферой отечественной литературы продиктовано тем, что в рамках статьи охват более обширного массива текстов вряд ли возможен. В определении хронологических границ исследования решающее значение имеет тот факт, что особенно интенсивное развитие русской мемуаристики приходится именно на XIX—XX вв.

Все рассматриваемые автобиографические свидетельства относятся к *детскому возрасту*. Подобный отбор материалов обусловлен двумя обстоятельствами. Во-первых, как полагают психологи, впечатления детства «определяют в дальнейшем особенности характера, поведения, мироощущения взрослого. Безошибочная интуиция великих писателей

подказала им, что разгадку личности взрослого надо искать в детстве»³. Во-вторых, среди упоминаемых мемуаристами художественных текстов, оставивших яркий след в их памяти, абсолютно преобладают тексты фольклорные, и это едва ли можно считать случайностью. Стремясь по возможности учесть разноплановые материалы, автор статьи привлекает воспоминания, принадлежащие представителям различных творческих профессий: композиторам, музыкантам-исполнителям, писателям, художникам, скульпторам. Произведения такого рода, составляющие наиболее обширную область русской мемуаристики, насыщены выразительными подробностями и тонкими нюансами в передаче впечатлений детских лет и потому чрезвычайно информативны с точки зрения интересующей нас проблемы.

Ключевую роль в статье играют два понятия — «фольклорный текст» и «автобиографическое событие», чем вызвана необходимость в обозначении их авторской трактовки.

Включенное сегодня в теоретико-методологический аппарат многих гуманитарных дисциплин понятие «текст» получило в каждой из них особое толкование. Поскольку фольклор изучается науками культурологического профиля, нас будет интересовать значение названного понятия, утвердившееся прежде всего в этой области знаний. Согласно Ю. Лотману, текст — это «сложное устройство, хранящее многообразные коды», обнаруживающее «признаки некоторой дополнительной, значимой в данной системе культуры, выраженности». Он выполняет «функцию коллективной культурной памяти» и интерпретируется в рамках определенного контекста. В такой функции, считает ученый, могут выступать отдельное произведение, его фрагмент, жанр и культура в целом. Существенно, что текстуальными признаками обладают не только письменные, но и устные (фольклорные) объекты, в которых обнаруживается «дополнительная сверхязыковая организованность на уровне выражения». Особенностью культурного текста является наличие в нем не только фактологической, но и концептуальной информации, где находит отражение картина мира его автора. Совокупность смыслов, заключенных в подобных текстах, а также свойственное системе культуры их понимание передаются адресатам в процессе коммуникации⁴. Немаловажно, что, «оперируя с текстами по нормам коммуникации, присущим определенной культуре, субъект присваивает этот опыт, внедряет его в собственное сознание»⁵. Значение, которым рассматриваемое понятие наделено в культурологии, утвердилось сегодня в этнографии, этнолингвистике и фольклористике. О разнообразных текстах, бытующих в традиционной культуре, пишут в частности В. Фойт⁶, Г. Левинтон⁷, Ю. Лотман⁸, А. Байбури⁹, А. Мехнецов¹⁰, И. Земцовский¹¹ и др.

Все сказанное позволяет считать **фольклорным текстом** всякий объект, неотделимый от исторически конкретного контекста устной культу-

ры, организованный по художественным законам, корреспондирующий с совокупным культурным опытом, отражающий признаки картины мира его создателей и функционирующий в условиях коммуникативных процессов. Под это определение подпадают разнообразные элементы фольклорной системы — песня, инструментальный наигрыш, обряд, представление народного театра, искусство талантливого народного исполнителя и др. Они и рассматриваются нами в качестве источников ярких впечатлений, полученных мемуаристами в детстве и воссозданных ими позднее в своих воспоминаниях.

Второе понятие — **«автобиографическое событие»** — восходит к сфере так называемой *«автобиографической памяти»*, имеющей непосредственное отношение к мемуаристике. По определению психолога В. Нурковой, «автобиографическая память — это субъективное отражение пройденного человеком отрезка жизненного пути, состоящее в фиксации, сохранении, интерпретации и актуализации автобиографически значимых событий и состояний, определяющих самоидентичность личности как уникального, тождественного самому себе психологического субъекта»¹². На основе такой памяти происходит отбор человеком важных моментов собственной жизни и их выстраивание в некую линейную последовательность — своего рода «историю жизни». Автобиографическая память концептуальна, поскольку она регулируется историко-культурной ситуацией, социальной средой развития индивида, а также личностным смыслом, которым наделяются получаемые извне впечатления.

Структурно-функциональной единицей автобиографической памяти является «автобиографическое событие». Четыре типа событий хранятся в памяти такого рода: наиболее глубоко в эмоциональном отношении пережитые; «судьбоносные», определяющие характер жизненного пути личности; переломные, отмечающие кризисные моменты бытия; наконец, специфические именно для данного субъекта¹³.

В автобиографической памяти нередко встречается ошибочное отражение некоторых жизненных фактов, например, не вполне достоверное определение времени протекания описываемых событий, нарушение хронологии их следования и др., чему есть немало причин, отмеченных психологами¹⁴.

Неточности, которые свойственны воспоминаниям, отсылающим к начальному этапу жизни человека, обусловлены также особенностями *детской памяти*. Известно, что до трех-четырех лет (и даже позднее) ребенок не вполне отчетливо дифференцирует собственные фантазии и реальность, отчего в содержание автобиографической памяти нередко включаются вымышленные события. Отчасти этому способствуют и взрослые: зачастую сообщаемые ими сведения запоминаются и впоследствии воспроизводятся ребенком в искаженном виде как факты собственной биографии¹⁵.

Чтобы распознать подобные ошибки, психологи предлагают принимать во внимание стадию возрастного развития ребенка, с которой связаны события, воссоздаваемые взрослым в своих воспоминаниях. Как отмечает В. Нуркова, в период так называемой «детской амнезии» (примерно до трехлетнего возраста) запоминаются только отдельные яркие моменты, в частности стрессы, вызванные физической болью или эмоциональным потрясением. Необходимо учитывать и то обстоятельство, что глубокие впечатления первых детских лет в течение какого-то времени существуют в памяти в скрытом виде, обретая эксплицитную форму намного позднее¹⁶.

Отмеченными моментами обусловлено использование в статье мемуарных произведений, где воспроизведены события, отсылающие главным образом к старшему дошкольному и младшему школьному возрасту (от 5—6 до 10—11 лет). Это время усложнения эмоциональной сферы ребенка, формирования у него наглядно-образного мышления (к концу обозначенного периода — словесно-логического), контекстной речи, произвольной памяти, т.е. тех психических функций, которые обеспечивают достаточно высокий уровень достоверности в восприятии и отражении фактов реальной действительности¹⁷.

При рассмотрении автобиографических фактов под избранным углом зрения внимание сфокусировано на следующих моментах:

- а) возрасте, к которому относится воспоминание;
- б) характеристике, данной мемуаристом фольклорному тексту;
- г) впечатлении, которое текст произвел на автора воспоминаний в детские годы;
- д) проекции впечатления, полученного индивидом в детстве, в сферу его будущей самореализации¹⁸.

В ходе предпринятого анализа литературных воспоминаний нами обнаружен ряд закономерностей, существенных для понимания отношения «фольклорный текст — автобиографическое событие».

Возможно, в силу несходства личностей мемуаристов, специфики их природных склонностей и возрастных особенностей детской психики, отраженных в автобиографической прозе, различаются сами фольклорные тексты, запомнившиеся каждому из них: в одних случаях это отдельная песня, в других — инструментальный наигрыш, в третьих — обряд или балаганное представление. Более того, для героя рассматриваемых произведений событийное значение нередко приобретают несколько подобных текстов.

Так, *М. Глинка* (1804—1857) в «Записках» неоднократно возвращается к поразившим его детское воображение звоном церковных колоколов в родном селе Новоспасское Смоленской губернии, а позже — в Орле. О впечатлении, произведенном колокольной музыкой на маленького

Мишу, можно судить по выражениям с «жадностью вслушивался» и «усердно подражал»:

«Даже по 8-му году, когда мы спасались от нашествия французов в Орел, я с прежнею жадностью вслушивался в колокольный звон, отличал трезвон каждой церкви и усердно подражал ему на медных тазах»¹⁹.

Из детства пришла в музыку Глинки и народная песня. Весьма красноречивы предпосланные ей автором «Записок» выражения — «грустно-нежные... звуки», «чрезвычайно нравились», а также замечание о влиянии песенного мелоса на собственное творчество:

«Во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложённые на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота, — эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки мне чрезвычайно нравились <...> — и может быть эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку»²⁰.

Для *Н. Римского-Корсакова* (1844—1908) значимыми фольклорными текстами стали неоднократно виденные в родном Тихвине народные обряды, воспроизведенные композитором во многих операх. Не менее важную роль сыграли русские песни, которые он мальчиком слышал в семье:

«Дядя мой (Петр Петрович) пел несколько прекрасных русских песен: “Шарлатарла из партарлы”, “Не сон мою головушку клонит”, “Как по травке по муравке”²¹ и проч. Он помнил эти песни еще с детства, когда жил в деревне Никольское Тихвинского уезда, принадлежавшей моему деду. Мать моя тоже пела некоторые русские песни. Я любил эти песни, но в народе слышал их сравнительно редко, так как мы жили в городе, где тем не менее мне случалось ежегодно видеть проводы масленицы с поездом и чучелой»²².

И. Стравинский (1882—1971) в «Хронике моей жизни» передает впечатление, произведенное на него в старшем дошкольном возрасте пением деревенских женщин. Важно, что мемуарист не только фиксирует запомнившийся ему эпизод из детства («они пели в унисон», «помню точно этот напев и их манеру петь»), но и осознает его как автобиографическое событие:

«И еще я часто вспоминаю пение баб из соседней деревни. Их было много, и они пели в унисон каждый вечер, возвращаясь с работы. И сейчас еще я помню точно этот напев и их манеру петь. Когда дома, подражая им, я напевал эту песню, взрослые хвалили мой слух. Помнится, эти похвалы доставляли мне большое удовольствие.

И — любопытное дело — этот простой эпизод, сам по себе довольно незначительный, имеет для меня особенный смысл, потому что именно с этого момента я почувствовал себя музыкантом»²³.

В связи с этим отнюдь не случайным выглядит тот факт, что фольклорное направление стало одним из центральных в творчестве компози-

тора. Достаточно вспомнить хотя бы его произведения 1910—20-х гг. — балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», веселое представление с пением и музыкой на тексты русских сказок «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», русские хореографические сцены с пением и музыкой «Свадебка», четыре хора *a capella* для женских голосов на тексты народных подблюдных песен и др., чтобы представить себе художественную значимость и смелость новаторских тенденций, сформировавшихся именно в этой сфере.

Другой отрывок из «Хроники» Стравинский посвящает описанию привлекшего его в детстве «пения» немого мужика с собственным шумовым «аккомпанементом», в чем угадывается склонность одаренного мальчика к необычным тембрам, в дальнейшем ярко проявившаяся в творчестве композитора:

«Вот, например, одно из первых звуковых впечатлений, которое сохранилось у меня в памяти, — оно может показаться довольно странным.

Это было в деревне, куда мои родители, подобно большинству людей их круга, обычно уезжали с семьей на лето. Огромный мужик сидит на конце бревна. Острый запах смолы и свежесрубленного леса щекочет ноздри. На мужике надета только короткая красная рубаха. Его голые ноги покрыты рыжими волосами; обут он в лапти. На голове — копна густых рыжих волос; никакой седины, — а это был старик. Он был немой, но зато умел очень громко щелкать языком, и дети его боялись. Я тоже. Однако любопытство все же брало верх. Мы подходили ближе, и тогда, чтобы позабавить детей, он принимался петь. Это пение состояло всего из двух слогов, единственных, которые он вообще мог произнести. Они были лишены всякого смысла, но он их скандировал с невероятной ловкостью и в очень быстром темпе. Кудахтанье это сопровождалось своеобразным аккомпанементом: он засовывал правую ладонь под мышку левой руки и затем очень быстрым движением хлопал левой рукой по правой. Он ухитрялся издавать при этом целый ряд довольно подозрительных, но очень ритмичных звуков, которые, пожалуй, можно было назвать “причмокиванием”. Меня это до безумия забавляло, дома я принялся старательно подражать ему и очень увлекся этим занятием»²⁴.

В мемуарах выдающихся оперных певцов Ф. Шаляпина (1873—1938) и М. Рейзена (1895—1992) наибольшее внимание уделяется запомнившимся в детстве песням, представлениям народного театра, ярмарочной разноголосице. Душа пятилетнего *Феди Шаляпина* «грезил» при слушании лирических протяжных песен с их «грустными словами» и «заунывными» мелодиями, которые спустя годы будет блистательно исполнять великий певец:

«Вслед за рассказами женщины под жужжание веретен начинали петь заунывные песни о белых, пушистых снегах, о девичьей тоске и о лучинушке, жалуясь, что она неясно горит. А она и в самом деле неясно

горела. Под грустные слова песни душа моя тихонько грезила о чем-то, я летал над землею на огненном коне, мчался по полям среди пушистых снегов, воображал бога, как он рано утром выпускает из золотой клетки на простор синего неба солнце — огненную птицу»²⁵.

В восемь лет на представлениях рождественского балагана Федя впервые познакомился с искусством ярмарочного куплетиста и клоуна Якова Ивановича Мамонова, известного под именем Яшки. Мальчика потрясли громоподобный, грубый, хриплый голос, лихие жесты и острые прибаутки этого балаганного актера, несомненно повлиявшего на профессиональную судьбу будущего гения оперной сцены:

«Яшка имел замечательную внешность, идеально гармонизировавшую с его амплуа. Он был хотя и не стар, но по-стариковски мешковат и толст — это ему и придавало внушительность. Густые черные усы, жесткие, как стальная дратва, и до смешного сердитые глаза дополняли образ, созданный для того, чтобы внушать малышам суеверную жуть. Но страх перед Яшкой был особенный — сладкий. Яшка пугал, но и привлекал к себе неотразимо. Все в нем было чудно: громоподобный, грубый хриплый голос, лихой жест и веселая развязность его насмешек и издевательств над разинувшей рты публикой. <...> Целыми часами без устали на морозе Яшка смешил нетребовательную толпу и оживлял площадь взрывами хохота. Я как замороженный следил за Яшкиным лицедейством. Часами простаивал я перед балаганом, до костей дрожал от холода, но не мог оторваться от упоительного зрелища. На морозе от Яшки порою валил пар, и тогда он казался мне существом совсем уже чудесным, кудесником и колдуном»²⁶.

Для *М. Рейзена* особенно яркими событиями детства, сказавшимися в будущей музыкально-театральной деятельности замечательного артиста, были поездки с отцом на ярмарку:

«На ярмарке я получал так много впечатлений, что долго еще находился в их власти. Дома я рассказывал в лицах виденное, представляя то цыгана, то крестьянина, то пел как слепец, крутя ручку воображаемого ящика-шарманки, и в голове у меня звучали ее тоскливые звуки. Балаганы, с их Петрушками, зазывалами и нехитрыми представлениями, долго бередили мою детскую душу»²⁷.

Глубокие переживания детских лет, связанные с фольклором, отражены в воспоминаниях многих писателей. *М. Лермонтов* (1814—1841) в одном из писем признается: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал... Ее пела мне покойная мать»²⁸. Поистине «судьбоносным» событием для писателя стало впечатление от мусульманского праздника байрам, полученное примерно в одиннадцатилетнем возрасте при посещении одного из черкесских селений на Кавказе. И хотя мы не располагаем описаниями этого впечатления, тем не менее, о его яркости и силе можно судить по тому, что атмосфера байрама будет воспроизве-

дена Лермонтовым в восточной повести в стихах «Измаил-Бей», а образы Кавказа пройдут через все его творчество²⁹.

В автобиографической повести *А. Белого* (настоящее имя — Б.Н. Бугаев, 1880—1934) «Котик Летаев» описано представление московского балаганного театра, на котором автор присутствовал примерно в четырехлетнем возрасте. Характерно, что в передаче звукового поведения главного персонажа спектакля Петрушки доминируют онomatопеи (например, «кrr-кr!»), а также словосочетания, насыщенные согласной «р» («курий крик», «каверзник», «рука-раскоряка», «разрезает картофенький голосок», «растрещался трещоткой»), ассоциирующиеся с треском, скрипом, шумом, которые производит «грудогорбая, злая, пестрая, полосатая финтифлюшка-петрушка»³⁰. Возможно, эти балаганные забавы открыли маленькому Боре Бугаеву удивительный мир звукотворчества — способность слышать и передавать словесную «музыку». В дальнейшем воплощение звуковой формы слова, ставшее отличительным признаком стиля писателя, получит наиболее яркое выражение в его вдохновенной поэме о звуке «Глоссалолия»³¹.

И. Шмелевым (1873—1950) игра искусного пастуха-рожечника воспринималась в детстве как волшебство. От жалостной мелодии рожка у мальчика «щемило сердце», а лихая плясовая принуждала ухать, выделывать ногами, подергивать плечами и самого музыканта, и людей, стоявших на мостовой, и всю улицу:

«Рожок его был негромкий, мягкий. Играл он жалобное, разливное, — не старикову, другую песню, такую жалостную, что щемило сердце. Приятно, сладостно было слушать, — так бы вот и слушал. А когда доиграл рожок, доплакался до того, что дальше плакаться сил не стало, — вдруг перешел на такую лихую плясовую, пошел так дробить и перебирать, ерзать и перехватывать, что и сам певун в лапотках заплясал, и старик заиграл плечами, и Гришка, стоявший на мостовой с метелкой, пустился выделывать ногами. И пошла плясать улица и ухать, пошло такое... — этого и сказать нельзя. Смотревшая из окошка Маша свалила на улицу горшок с геранью, так ее раззадорило, — все смеялись. А певун выплясывал лихо в лапотках, под дудку, и упала с его плеча сермяга. Тут и произошла история...

Старый пастух хлопнул по спине парня и крикнул на всем народе:

— И откуда у тебя, подлеца, такая душа-сила! Шабаш, больше играть не буду, играй один!

И разбил свой рожок об мостовую»³².

Удивительно музыкальна проза *В. Астафьева* (1924—2001). Истоки этой музыкальности — в детстве писателя, которое прошло в традиционной атмосфере сибирского села. Мальчику запомнились «коренные» семейные песни, воспринимавшиеся им как знаки отдельных сельских улиц и родов. Передавая свои детские впечатления, Астафьев замечает,

что от таких «душу рвущих» песен мураши «по коже разбегаются от потрясенности», «дрожит, сжимается сердце»:

«Село наше, кроме улиц, посадов и переулков, скроено и сложено еще и попесенно — у всякой семьи, у фамилии была “своя”, коренная песня, которая глубже и полнее выражала чувства именно этой и никакой другой родни. Я и поныне, как вспомню песню “Монах красотку полюбил”, — так и вижу Бобровский переулок и всех бобровских, и мураши у меня по коже разбегаются от потрясенности. Дрожит, сжимается сердце от песни “Шахматовского колена”: “Я у окошечка сидела, боже мой, а дождик капал на меня”. И как забыть фокинскую, душу рвущую: “Понапрасну ломал я решеточку, понапрасну бежал из тюрьмы, моя милая, родная женушка у другого лежит на груди”, или дяди моего любимую: “Однажды в комнате уютной”, или в память о маме-покойнице, поющуюся до сих пор: “Ты скажи-ка мне, сестра...” Да где же все и всех-то упомнишь? Деревня большая была, народ голосистый, удалой, и родня в коленах глубокая и широкая»³³.

Яркими автобиографическими событиями становятся для будущего писателя моменты соприкосновения с творчеством талантливых народных певцов и музыкантов. Сам исполнительский процесс, протекающий в ситуации общения посредством музыки близких друг другу людей, восьмилетний мальчик соотносит с семьей, с гармонией и крепостью семейных уз. В повести «Последний поклон» писатель так описывает пережитое им эмоциональное потрясение, вызванное протяжной песней про реченьку в исполнении родственников, и детскую попытку осмыслить происходящее:

«У меня почему-то сразу же начало коробить спину, и по всему телу россыпью колючек пробежал холод от возникшей внутри меня восторженности. Чем ближе подводила бабушка запев к общеголосью, чем напряженной становился ее голос и бледней лицо, тем гуще вонзались в меня иглы, казалось, кровь густела и останавливалась в жилах. <...> Сильными, еще не испетыми, не перетруженными голосами грянуло застолье, и не песню, а бабушку, думалось мне, с трудом дошедшую до сынов своих и дочерей, подхватили они, подняли и понесли, легко, восторженно, сокрушая все худое на пути, гордясь собою и тем человеком, который произвел их на свет, выстрадал и наделил трудолюбивой песенной душой.

Песня про реченьку протяжная, величественная. Бабушка все уверенней выводит ее, удобней делает для подхвата. И в песне она заботится о том, чтобы детям было хорошо, чтоб все пришлось им впору, будила бы песня только добрые чувства друг к другу и навсегда оставляла бы неизгладимую память о родном доме, о гнезде, из которого они вылетели, но лучше которого нет и не будет уж никогда»³⁴.

Талантливый музыкант кажется парнишке почти сверхъестественным существом, а его музыка, от которой хочется плакать, — настоящим чудом. Таким существом, оставшимся в памяти сельского мальчишки, был Вася-поляк — таинственный скрипач-отшельник, «загадочный не из мира сего человек»:

«Тень музыканта, сломанная у поясицы, металась по избушке, вытягивалась по стене, становилась прозрачной и нервной, будто отражение в воде, потом тень отдалялась в угол, исчезала в нем, и тогда там обозначался живой музыкант, живой Вася-поляк. Рубаха на нем была расстегнута, ноги босы, глаза в темных обводах, какие бывают от бессонницы. Щекою Вася лежал на скрипке, и мне казалось, так ему покойней, удобней и слышит он в скрипке такое, чего мне никогда не услышать. <...> В полутьме я старался глядеть только на вздрагивающий, мечущийся или плавно скользивший смычок, на гибкую, мерно раскачивающуюся вместе со скрипкой тень. И тогда Вася снова начинал представляться мне чем-то вроде волшебника из далекой сказки, а не одиноким калекою, до которого никому нет дела»³⁵.

Музыкальные «ожоги», полученные Астафьевым в детские годы, не зажили в его душе на протяжении всей жизни. Редкое его произведение не содержит музыки, песни³⁶. Сам писатель так объясняет это свое пристрастие:

«Когда-то, после того как я послушал скрипку, мне хотелось умереть от непонятной печали и восторга. Глупый был. Малый был. Я так много увидел потом смертей, что не было для меня более ненавистного, проклятого слова, чем “смерть”. И потому, должно быть, музыка, которую я слышал в детстве, переломилась во мне, закаменела, а те ее взлеты к небу, к звезде, от которых я плакал когда-то, растворились в сердце и стали им самим...»³⁷.

Для художника *А. Бенуа* (1870—1960) особенно памятными оказались масленичные представления петрушечного театра. Начиная с четырехлетнего возраста он неоднократно видел их в балаганах на Адмиралтейской площади и Марсовом поле в Петербурге. Все в таких спектаклях восхищало мальчика — и сюжет, и облик персонажей, и звуковое оформление³⁸. О том, что эти спектакли стали для него автобиографическими событиями, вплоть до мельчайших деталей сохранившимися в памяти, говорят два факта: создание *А. Бенуа* либретто балета *И. Стравинского* «Петрушка» и принятие композитором ряда идей художника по музыкальному воплощению ключевых сцен балета.

К. Петров-Водкин (1878—1939) считал чрезвычайно благотворной для своего творческого становления атмосферу «напевов, шепотов, сказов», в которой он рос:

«Вот, очевидно, в это короткое время получил я запасы образов, запасы семян моей родины, от напевов, шепотов, сказов, с утра до постели

баюкавших меня, научивших биться детское сердце в унисон с людьми, для которых трудна пчелиная жизнь, но которые умеют ее заискрить неугасающей любовью к земле и к человеку <...> Бабушки, Кондратыч, Кира — все они для меня. В них уют и творческая тишина. Они, как мягкие деньки июня для наливающегося колоса.

Пусть непогода, засуха ожидают меня, но эти деньки сделают свое дело...»³⁹.

Скульптору С. Конёнкову (1874—1971), выросшему в деревне Караковичи на Смоленщине, где активно бытовал традиционный фольклор, с дошкольного возраста запомнились духовные стихи в исполнении нищих слепых странников:

«Часто через деревню шли нищие, жалостливо просили подаяния: “Подайте Христа ради!” Почти всегда это были слепые. Их вели поводыри — мальчики или девочки нашего возраста. Странники, играя на трехструнной лире, пели, а поводыри зычно подпевали. Мы, притихшие, слушали песни о Лазаре, Егории и блудном сыне. Деревенские женщины обычно просили спеть песню о пьянице, ибо их мужья грешны были этим. Нищий со слезой в голосе заводил: “Когда пьяница руганется, мать сыра земля содрогнется...” Слушательницы плакали и одаривали нищих. Подавали кто краюху хлеба, кто муки, кто сала, кто яиц»⁴⁰.

Впоследствии образы этих певцов будут воссозданы в скульптурной композиции «Слепые певцы» (в окончательном варианте она называется «Нищая братия»). В процессе работы над композицией скульптор целыми днями слушал у себя на родине знакомое с детства «монотонное, под аккомпанемент лиры пенье слепцов, расспрашивал их, лепил из глины их лица и постоянно размышлял об их доле». Он подыгрывал своим натурщикам на лире, подаренной ему слепым музыкантом в Караковичах, «и узнал, пожалуй, все жалостливые песнопенья российских нищих горемык»⁴¹.

Характерно, что проанализированные воспоминания⁴² соотносятся с автобиографическими событиями только двух типов — *оставившими глубокие эмоциональные следы в психике ребенка и имевшими для него «судьбоносное» значение*. Очевидна связь, существующая между названными типами событий, как очевидна и базовая роль первого из них: все значимые факты индивидуальной человеческой судьбы, сведенные автобиографической памятью в жизненный «сценарий», отобраны в первую очередь благодаря их эмоциональному воздействию на автора воспоминаний.

В чем причина того постоянства, с каким люди различных профессий, выросшие в разной культурной среде, воспроизводят в своих воспоминаниях детские впечатления от фольклора? Думается, она заключена в идеальном соответствии природы фольклорного текста особенностям восприятия, мышления, опыта ребенка.

Нельзя не заметить, что каким бы ни был фольклорный текст, он всегда воспринимается и запоминается детьми *комплексно* — в неразрывных связях с ситуацией воспроизведения, манерой исполнения, личностью исполнителя. Таким образом, дети схватывают самую суть фольклора как явления полиэлементного, комплексного. Первостепенную роль в этом играет механизм *ассоциации*, устанавливающий связь между смежными психическими процессами и опирающийся на совокупный жизненный опыт ребенка. При образовании ассоциаций важны «закон общего эмоционального знака», состоящий в том, что впечатления с одним знаком имеют тенденцию объединяться в сознании, а также включенность определенного круга впечатлений в единую ситуацию⁴³. По мнению Д. Кирнарской, приверженность к интеграции в целостные «комплексы» различных предметов и явлений, свойственная и взрослым, особенно характерна для детей: «Встречаясь с искусством, человек возвращается в детство, становится непосредственным, чувствующим и восприимчивым созданием, и к нему вновь приходит детская склонность к ассоциированию предметов, к связыванию их на основе эмоциональной и ситуативной близости в один психологический “комплекс”. Все становится всем, все со всем сливается: цвет, свет и звук, звук и запах, звук и вес легко переходят друг в друга, объединенные восприятием человека. Звук при этом может стать тяжелым или воздушным, масляным или деревянным, гладким или шероховатым и каким угодно еще — он начнет подчиняться не законам физики, а законам синестезии, подразумевающей сильные психологические ассоциации между восприятием разных модальностей: слуховой, зрительной, обонятельной или осязательной»⁴⁴.

Говоря о зависимости восприятия фольклорных текстов ребенком дошкольного и младшего школьного возраста от его жизненного опыта, напомним о трех сторонах тезауруса человека, выделенных Е. Назайкинским: таковы *сенсорный* опыт (полученный в ощущениях и восприятиях); *кинетический*, или *моторно-динамический* (опыт движений); *социальный* (опыт общения, к которому относится и эстетическое восприятие мира через искусство). Между этими сторонами существуют взаимные связи, поэтому тезаурус — это динамически изменяющееся целое, «в котором отдельные части, комплексы, функции и стороны нерасторжимы»⁴⁵.

Жизненный багаж ребенка также складывается из названных компонентов, при этом на детское восприятие художественных (фольклорных в том числе) текстов с разной интенсивностью и в различных сочетаниях воздействуют прежде всего коммуникативный (дифференциация ситуаций общения), речевой, двигательный опыт и собственная деятельность. По мысли Назайкинского, наиболее просто и естественно детьми (особенно на ранних этапах онтогенеза) воспринимаются *синкретические формы*, объединяющие танец, игру, пение (а именно такие формы пре-

обладают в фольклоре!). По мере взросления ребенок постепенно переходит от разграничения ситуативных контекстов к выделению отдельных элементов в самих воспринимаемых текстах⁴⁶. Особенности подобного перехода во многом определяются культурной средой, в которой протекает развитие ребенка.

Чрезвычайно интересны в этом отношении воспоминания будущих профессиональных музыкантов о восприятии ими народной, а также церковной музыки, относящиеся к разным периодам детства. В пять лет Федя Шаляпин, чей художественный опыт ограничивается в это время песнями в исполнении близких людей, реагирует прежде всего на общий эмоциональный строй песенной лирики, отмечая ее «заунывный», «грустный» характер. Позднее, примерно в восьмилетнем возрасте, впервые услышав в старинной казанской церкви святого Варлаама церковное песнопение, он уже обращает внимание на то, что стройный напев, изумительно и чудесно выводимый хором мальчиков, составлен «из разных голосов» и что звуки этого напева «скомбинированы в отличном гармоническом порядке»⁴⁷. Начиная примерно с пяти лет, М. Глинка в игровой форме (путем подражания звучанию колоколов с помощью ударов в медный таз) воспроизводит целостный комплекс: колокол — процесс звукоизвлечения — звон — церковный ритуал. На рубеже дошкольного и младшего школьного возраста, когда Мишу обучают музыке и знакомят с музыкальными произведениями разных эпох и стилей, мальчик, слушая народную мелодию, отмечает не только ее красоту, но и тембровое оформление, привлекшее его в переложении этой мелодии для двух флейт, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов. Примерно к той же стадии возрастного развития относится стремление И. Стравинского дифференцировать свое впечатление от песни деревенских баб: с одной стороны, он выделяет характер песенного многоголосия («пели в унисон»), с другой — исполнительскую манеру певиц.

Немаловажным фактором, способствующим естественному, гармоничному, эмоционально окрашенному усвоению детьми фольклорных текстов, является наличие во многих из них звуковой составляющей. Поскольку она базируется на типовых интонационных формулах, восходящих к широкому кругу разнообразных жизненных прообразов (речь, пластика тела, жест, дыхание и т.п.), то понимание заключенных в ней смыслов не требует развитого аналитического мышления и потому вполне доступно дошкольникам и младшим школьникам.

Звуковые компоненты фольклорных текстов воспринимаются детьми главным образом с помощью интонационного слуха, связанного с деятельностью наиболее раннего по происхождению правого полушария головного мозга. В ведении этого полушария находится в частности непроизвольное целостное различение интонаций — музыкальных и речевых. При распознавании содержательного плана звучаний подобный

слух опирается прежде всего на такие их свойства, как тембр, темп, динамика, артикуляция, раньше и проще всего усваиваемые ребенком, а также на общий контур мелодического движения и коммуникативные архетипы — «интермодальные устойчивые конструкторы, несущие обобщенный смысл основных способов социального взаимодействия»⁴⁸. Таким образом, апелляция интонационных элементов фольклорных текстов к совокупному опыту позволяет ребенку при их восприятии реализовать свойственную ему тягу к группировке разных предметов и явлений по эмоциональным и ситуативным признакам в целостные «комплексы».

В многосоставном фольклорном тексте каждый автор воспоминаний, как правило, выделяет некую *доминанту* — ту его сторону, которая и оказала на него в детстве наибольшее эмоциональное воздействие. Например, для А. Белого таковой является звуковой облик паяца Петрушки; для А. Бенуа — игровая атмосфера балаганских представлений; для В. Астафьева — процесс пения или игры на музыкальном инструменте, неотделимый от ситуации и участников музицирования, и т.д. Формирование подобных доминант обусловлено, вероятно, некоторыми врожденными задатками и жизненным опытом авторов воспоминаний, а также влиянием окружавшей их в детстве культурной среды. В целом каждая доминанта связана, хотя и не всегда напрямую, с характером будущей деятельности героя мемуаров, одновременно выступая в роли мощного импульса, стимулирующего процесс разностороннего развития его личности⁴⁹.

Не исключено, впрочем, что впечатления от воспринятых и запомнившихся в детстве фольклорных текстов воссозданы взрослыми авторами воспоминаний не только с помощью памяти, но в какой-то мере посредством воображения и привнесения в детские воспоминания элементов более позднего жизненного опыта. Как подчеркивает С. Рубинштейн, «память и воображение находятся в отношениях диалектического единства и противоположности: память, воспроизводящая действительность, всегда частично преобразует ее, а воображение, преобразуя действительность, опирается на механизмы памяти...»⁵⁰. Подтверждением сказанного может служить, например, следующий фрагмент из воспоминания Ф. Шаляпина о пении церковного хора мальчиков:

«И пели они не просто в унисон или в терцию, как я пел с моей матерью... (Я бы, конечно, не мог тогда так это понять и объяснить словами, но такое у меня получилось бессловесное впечатление)»⁵¹.

Итак, независимо от того, каким образом (непосредственно, в резонансе с природными задатками, или опосредованно, в опоре на механизмы ассоциации и воображения, а также на социально-культурный опыт) эмоционально воспринятые в детстве фольклорные тексты соотносятся с родом деятельности мемуариста, они всегда оставляют в его памяти глубокий след, а нередко приобретают и «судьбоносное значе-

ние». Этому способствует встреча комплексного по своей природе культурного объекта с открытой к многообразным впечатлениям и склонной к их ассоциированию личностью ребенка⁵². Немаловажно и то, что процесс воздействия на человека художественного творчества отличается, по мысли Л. Выготского, от простой передачи жизненных впечатлений. В этом процессе совершается переработка подобных впечатлений, способствующая духовному совершенствованию индивида и приводящая к последующим изменениям в его ментальной, эмоциональной, поведенческой сферах: «Искусство есть скорее организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней. Поэтому искусство можно назвать реакцией, отсроченной по преимуществу, потому что между его действием и его исполнением лежит всегда более или менее продолжительный промежуток времени»⁵³. Есть все основания полагать, что каждый такой «промежуток времени» и есть период «последствия» яркого впечатления от факта искусства (в том числе и от фольклорного текста), по истечении которого нередко проявляются новые тенденции в судьбе индивида.

Примечания

¹ Каждый из разделов антропологии как системной, а, следовательно, междисциплинарной науки о человеке решает свой круг проблем. С темой данной работы в наибольшей мере соотносятся две взаимосвязанные сферы антропологии — социальная и культурная. Предметом социальной антропологии является человек как субъект общества. Культурная антропология — это «учение о человеке как творце и части культуры...» (*Столяренко В.Е., Столяренко Л.Д.* Антропология — системная наука о человеке: Учеб. пособие. Ростов-на-Дону, 2004. С. 4). Ее подраздел — культурно-психологическая антропология изучает «связи между внутренним миром человека и этнокультурными переменными на уровне этнической общности» (Там же. С. 5). Сходные тенденции присущи тесно связанной с социальными науками исторической антропологии, где внимание сфокусировано на мотивах и стратегиях поведения отдельного человека в историческом контексте, на тех значениях и смыслах, которые вкладываются самим участником конкретного события в свои слова и поступки (*Кромм М.М.* Историческая антропология: Пособие к лекционному курсу. СПб., 2004. С. 19, 58, 65).

² Фольклористы и этнографы находят в них ценные сведения, касающиеся детского фольклора — игр, магических и эротических практик, вербальных жанров (*Борисов С.Б.* Мир русского девичества: 70—90-е годы XX века. М., 2002; Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А.Ф. Белоусов. М., 1998). В междисциплинарном поле фольклористики и литературоведения исследуется мифопоэтическая модель детства, характерная для писательской мемуаристики XX в. (*Калянич Т.М.* Мифопоэтическая модель детства в воспоминаниях русских писателей XX века // Фольклор и художественная культура: История и современность / Ред.-сост. Н.А. Хренов. М., 1999. Вып. 9. С. 57—66). Отдельные наблюдения о роли детских впечатлений в твор-

честве композиторов (Г. Берлиоз, М. Глинка, С. Прокофьев, С. Рахманинов, Н. Римский-Корсаков) можно найти в статье «Композиторы о своем детстве» (Антипова Т.В. Композиторы о своем детстве // Вестник университета РАО. 2000. № 1 (9). С. 102—109). Литературоведам и лингвистам мемуарная литература служит базой для исследования творчества разных писателей с позиций того или иного концепта (Нюбина Л.М. Парижские картинки в автобиографической прозе К. Манна и С. Цвейга // Феномен «город» в картине мира человека / Под общ. ред. Л.М. Нюбиной. Смоленск, 2006. С. 69—82). Произведения русской мемуаристики положены в основу одной из работ автора этих строк (Улей, полный звенящих пчел. Ребенок интонирующий в воспоминаниях детства XIX — последней четверти XX вв. (по материалам русской автобиографической прозы) / Сост., вступ. ст. и коммент. Т.И. Калужниковой. Екатеринбург, 2007).

³ Психология детства в художественной литературе XIX—XX веков: Хрестоматия-практикум / Сост. и предисл. Г.А. Урунтаевой; биогр. очерки М.В. Наумлюк. М., 2001. С. 3.

⁴ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 131—135.

⁵ Текст как отображение картины мира // [Труды Моск. гос. ин-та иностр. яз. им. Мориса Тореза] / Отв. ред. И.Г. Леонтьева. М., 1989. Вып. 341. С. 17.

⁶ Фойт В. Семиотика и фольклор // Семиотика и художественное творчество / Отв. ред. Ю.Я. Барабаш. М., 1977. С. 171—192.

⁷ Левинтон Г.А. Мужской и женский текст в свадебном обряде (свадьба как диалог) // Этнические стереотипы мужского и женского поведения / Отв. ред. А.К. Байбурин, И.С. Кон. СПб., 1991. С. 210—234.

⁸ Лотман Ю.М. Указ. соч.

⁹ Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993.

¹⁰ Мехнецов А.М. Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры // Музыка устной традиции: Материалы I и II Международ. науч. конф. памяти А.В. Рудневой (Москва, 1994; 1998) / Науч. ред. Н.Н. Гилярова. М., 1999. Ч. 2. С. 178—183.

¹¹ Земцовский И. Апология текста // Муз. академия. 2002. № 4. С. 100—110.

¹² Нуркова В.В. Свершенное продолжается. Психология автобиографической памяти личности. М., 2000. С. 19.

¹³ Там же. С. 24.

¹⁴ Нуркова В.В. Указ соч. С. 262—269; Нуркова В.В., Василевская К.Н. Автобиографическая память в трудной жизненной ситуации: новые феномены // Вопросы психологии. 2003. № 5 (сентябрь—октябрь). С. 95.

¹⁵ Нуркова В.В. Указ соч. С. 250—251.

¹⁶ Там же. С. 141.

¹⁷ Кулагина И.Ю. Возрастная психология. Развитие ребенка от рождения до 17 лет: Учеб. пособие. 4-е изд. М., 1998. С. 61—63, 72, 90; Общая психология / Под ред. А.В. Петровского. М., 1976. С. 257—266.

¹⁸ Безусловно, разнообразные впечатления, получаемые от фольклорных текстов в зрелом возрасте, тоже оставляют свой след в эмоциональной сфере человека и влияют на его деятельность. Назовем в качестве примеров такого рода ряд литературных произведений. Одно из них — рассказ И. Тургенева «Певцы» из цикла «Записки охотника» (Тургенев И.С. Певцы // Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Т. 4. М.; Л., 1963. С. 225—244). В письмах писатель сообщает, что здесь «в немного прикрашенном виде» изображено состязание двух народных певцов, очевидцем которого он сам был. Дополнительным источником музыкальных впечатлений от фольклора Орловщины писателю

послужило певческое искусство хора сергиевских мужиков (Там же. С. 578, 582). В очерке Л. Толстого «Песни на деревне» переданы впечатления писателя от церемонии проводов яснополянских рекрутов (*Толстой Л.Н. Песни на деревне // Собр. соч.: В 20 т. Т. 14. М., 1964. С. 344—348*). Путевой очерк М. Пришвина «Вопленица» написан по следам путешествия по Северу, во время которого произошли встречи автора с исполнительницами причитаний (*Пришвин М.М. Вопленица. Из цикла «В краю непуганых птиц» // Деревенские летописи: Повести и рассказы русских писателей конца XIX — начала XX вв. / Сост., автор вступ. ст. и примеч. Ю.В. Лебедев. М., 1990. С. 366—382*). Однако, как показывают известные нам материалы, воздействие фольклора на взрослых людей, даже очень сильное и яркое, не так уж часто коренным образом меняет их судьбу.

¹⁹ *Глинка М.И. Записки // Литературное наследие: В 2 т. М.; Л., 1952. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы / Под ред. В. Богданова-Березовского. С. 65.*

²⁰ Там же. С. 66—67.

²¹ Эти песни войдут в сборник композитора «Сто русских народных песен».

²² *Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 15.*

²³ *Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 38.*

²⁴ Там же. С. 37—38.

²⁵ *Шаялин Ф. Страницы из моей жизни. Л., 1990. С. 22.*

²⁶ *Шаялин Ф. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. М., 1990. С. 24—25.*

²⁷ *Рейзен М. Автобиографические записки. Статьи. Воспоминания / Сост. и ред. Е.А. Грошевой. М., 1986. С. 14.*

²⁸ *Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2002. Т. 10. С. 20.*

²⁹ Там же. С. 28—29.

³⁰ *Белый А. Котик Летаев // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. С. 335.*

³¹ *Белый А. Глоссология: Поэма о звуке. Берлин, 1922.*

³² *Шмелев И.С. Лето Господне: Праздники. Радости. Скорби. М., 1988. С. 283.*

³³ *Астафьев В. Последний поклон. Красноярск, 1981. С. 43—44.*

³⁴ Там же. С. 182—183.

³⁵ Там же. С. 11.

³⁶ См., к примеру, роман В. Астафьева «Прокляты и убиты», его повести «Обергон», «Перевал» и др.

³⁷ *Астафьев В. Последний поклон. С. 17.*

³⁸ *Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1980. Кн. 1—3. С. 284—286.*

³⁹ *Петров-Водкин К.С. Хлыновск: Автобиографическая повесть // Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982. С. 116.*

⁴⁰ *Конёнков С.Т. Мой век: Воспоминания. М., 1988. С. 16.*

⁴¹ Там же. С. 200.

⁴² Рассмотренный круг примеров может быть значительно расширен. Назовем в этой связи повести и воспоминания о детстве — «Детские годы Багрова-внука» С. Аксакова, «Ранние годы моей жизни» А. Фета, «Детство» М. Горького, «Повесть о детстве» Ф. Гладкова, «Богомолье» И. Шмелева, «Детство» И. Соколова-Микитова, «В начале жизни: страницы воспоминаний» С. Маршака, «Мое взрослое детство» Л. Гурченко и др., а также автобиографические произведения ряда авторов (Ап. Григорьев, И. Репин, Т. Кузминская, В. Вересаев, М. Добужинский, М. Осоргин, В. Катаев, А. Вертинский, К. Паустовский, Б. Шергин, В. Шкловский, А. Цветаева, Н. Сац, М. Матусовский, В. Шефнер, Ю. Нагибин, И. Архипова, Ю. Башмет, А. Макаревич и др.), включающие фрагменты, которые посвящены начальной поре жизни.

⁴³ *Выготский Л.С.* Воображение и творчество в детском возрасте. СПб., 1997. С. 12.

⁴⁴ *Кирнарская Д.К.* Психология специальных способностей. Музыкальные способности: Учеб. пособие. М., 2004. С. 70.

⁴⁵ *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 78, 81.

⁴⁶ Там же. С. 341—344.

⁴⁷ *Шаляпин Ф.* Маска и душа. С. 29—30.

⁴⁸ *Кирнарская Д.К.* Указ. соч. С. 97; См. также: *Калужникова Т.И.* Акустический Текст ребенка. Екатеринбург, 2004. Главы 3, 5.

⁴⁹ Особенно важен этот процесс в становлении личностей одаренных, на чьих воспоминаниях сконцентрировано внимание в статье. Современные психологи полагают, что всякий индивид в той или иной мере наделен комплексом способностей, которые развиваются на основе некоторых врожденных задатков в ходе деятельности, протекающей во взаимодействии с социальной средой (см. в частности: *Кирнарская Д.К.* Указ. соч. С. 43, 46; *Теплов Б.М.* Избранные труды: В 2 т. М., 1985. Т.1. С. 17). Анализируя биографии ряда выдающихся музыкантов и писателей, Б. Теплов выявляет у каждого из них по две или три наиболее ярко проявляющихся способности. Для нас весьма существенное значение имеет наблюдение психолога о том, что эти ключевые способности обнаруживаются уже в детские годы (*Теплов Б.М.* Указ. соч. С. 36—53). Однако в данном случае, по словам психолога, «не о существовании разных одаренностей должна идти речь, а о сложности и широте одаренности данного лица. Возможность успешно действовать в различных областях объясняется прежде всего наличием некоторых общих моментов одаренности, имеющих значение для разных видов деятельности» (Там же. С. 41). Такими моментами ученый считает силу, богатство и инициативность воображения. Последнее свойственно не только взрослым, но и детям, особенно в дошкольном и младшем школьном возрасте, когда развитие ребенка инициируют наглядно-образное мышление, игры-импровизации с характерными для них воображаемыми ситуациями и ролями, обогащение жизненного опыта, из которого черпаются образы воображения и фантазии.

⁵⁰ *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. СПб., 2002. С. 295.

⁵¹ *Шаляпин Ф.* Маска и душа. С. 29.

⁵² Основные закономерности, связанные с отношением «фольклорный текст — автобиографическое событие», «работают» и применительно к другим художественным текстам, оказавшим сильное эмоциональное воздействие на ребенка. В таких случаях благодаря механизму ассоциации также происходит комплексное восприятие объекта, включение его в анналы автобиографической памяти и актуализация в будущей деятельности. Но это, как правило, случается с детьми, развивающимися в художественно-артистической среде, под воздействием которой у них формируется особый жизненный опыт. Достаточно широкий круг фактов, подтверждающих эту мысль, приведен в упоминавшейся выше работе автора этих строк «Улей, полный звенящих пчел».

⁵³ *Выготский Л.С.* Психология искусства. Минск, 1998. С. 286.

И.В. КОРОЛЬКОВА
(Санкт-Петербург)

Современное состояние фольклорных традиций центральных районов Кировской области

Летом 2009 г. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова проводила полевые исследования в центральных районах Кировской области. Данная экспедиция была первым целенаправленным выездом на вятскую землю, однако явилась закономерным продолжением многолетней полевой работы консерватории в районах Северо-Запада России и Русского Севера. Были полностью обследованы Нолинский и Сунский районы, сделаны выезды в Уржумский, Немский, Лебяжский районы. Экспедиция имела комплексный характер: фиксировались сведения о традиционных обрядах и праздниках, истории и этнографии края, осуществлялись видео- и аудиозаписи песен, наигрышей, жанров поэтического фольклора.

Следует отметить, что целенаправленная работа по записи музыкального фольклора в центральных районах Кировской области практически не проводилась; публикации, содержащие песенные образцы из этой части Вятского края, имеют единичный характер. Однако значимость вятских материалов очевидна. Она непосредственно связана с решением вопросов формирования фольклорных традиций на Русском Севере и установлением их историко-этнографических и стилевых связей с северо-западными областями России (как одним из истоков формирования севернорусских традиций) и урало-сибирскими землями.

Один из аспектов, актуальный для всех фольклористов, ведущих полевую работу — современное состояние фольклорных традиций, поскольку общей тенденцией нынешнего этапа жизни традиции является угасание живых форм бытования фольклора, и все более сложным, а подчас и невозможным, становится его фиксация. Современное со-

стояние местных фольклорных традиций Вятки позволяет говорить о двух формах ее бытования — активной и пассивной.

Пассивная форма бытования — это факт жизни фольклорного текста в памяти исполнителя и не востребованность его в современной культурной ситуации. На данном историческом этапе к жанрам фольклора, бытующим в пассивной форме, можно отнести песни и причитания свадебного обряда. Естественная форма бытования этих жанров оказывается сейчас практически утраченной. В процессе экспедиционной работы сведения о свадебных песнях, записи отдельных поэтических текстов и их фрагментов фиксировались практически повсеместно, при этом полноценные музыкальные записи свадебного фольклора удалось сделать лишь в некоторых деревнях. Они были получены от женщин 1920-х—30-х годов рождения, которые владели этой традицией и в молодости активно участвовали в деревенских свадьбах.

На территории Нолинского и Уржумского районов было зафиксировано восемь напевов свадебных песен, некоторые из которых исполнялись с различными поэтическими текстами. По воспоминаниям певиц, звучание песен на свадьбе было приурочено к следующим этапам свадебного обряда: девичник, встреча женихова поезда, выкуп невесты, свадебное застолье. Среди свадебных музыкально-поэтических форм, бытующих в данной традиции, мы встречаем местные варианты песен, широко распространенных как на Русском Севере, так и за его пределами: «Не было ветров», «Недолго цветочку во садике цвести», «Уж ты, тысяцкий, здогадайся» и др.

Ведущую роль в местной традиции занимают песни, имеющие 9-сложную тоническую основу стихосложения («Во саду было во садике», «Из улицы ветры дунули», «Не красен-ясён сегодняшний день» и др.). Эти песни связаны с тремя видами слоговой музыкально-ритмической формы (схема):

1) 
Из у - ли - цы вет - ры ду - ну - ли

2) 
Во са - ду бы - ло во са - ди - ке

3) 
Е - ще с да - ли мы го - лу - буш - ку

Особенностью некоторых свадебных напевов местной традиции является их интонационная форма, связанная с развитой мелодикой, охватывающей широкообъемный звукоряд, и внутрислоговыми распевами. С подобным напевом исполняется песня «Из улицы ветры дунули», имеющая функцию оплакивания-опевания невесты и звучащая в довенечный период свадьбы (Пример 1).

Пример 1

$\text{♩} = 80$

1. Из у - ли - цы вет - ры ду - ну - ли, ай, да из дру -
 ги - я гос - ти е - ха - ли. 2. Из дру -
 ги - я гос - ти е - ха - ли, ой, да ка чье -
 му - то дво - ру при - е - ха - ли.

Из улицы ветры дунули,
 Ай, да из другия гости ехали.

Из другия гости ехали,
 Ой, да ка чьему двору приехали.

Ка чьему двару приехали,
 Ой, да ка двару, ка двару да Николаевому.

Ка двару-ту двару Николаевому,
 Ой, да к высокоу терему да Александриному.

К высокоу терему к Аександриному,
 Ой, да ко белу то шатру да и Любиному.

Ка белу шатру Любинаму,
 Што и Люба-душа сидит во шатричке.

Что ведь Люба-душа сидит во шатричке,
 Ой, да она шила-брала шириночку.

Она шила-брала шириночку, ой да
Столь не шила — всё проплакала.

Столь не шила, всё проплакала,
Ой, да она плачет, как река течет.

Она плачет, как река течёт,
Ой, да возрыдаючи ключи кипят.

Возрыдаючи ключи кипят,
Ой, да ключики кипят подземельные.

Ключики кипят подземельные,
Ой, да подземельны, подкаренные.

Подземельны, подкоренные,
Ой, да подходил к ней родный тятенька,

Подходил к ней родный тятенька,
Ой, да он и Любушку уговаривал.

Он и Любушку уговаривал:
— Ой, да ты не плачь, моё дитетко.

Ты не плачь, не плачь, моё дитетко,
Ой, да уж я дам тебе трёх провожателей.

Уж я дам тебе трёх провожателей,
Ой, да во-первых-то я дам добра коня.

Во-первых-то я дам добра коня,
Ой, да во-вторых-то я дам большово брата.

Во-вторых-то я дам большово брата,
Ой, да во-третьих-то я дам большую сноху.

Во-третьих-то я дам большую сноху.
Ой, дак ишшо доброй-то конь заступчивой.

Ишшо доброй-то конь заступчивой,
Ой, да што большой-от брат запивчивой.

Што большой-от брат запивчивой,
Ой, да што большая сноха позабывчивая.

Што большая сноха позабывчивая,
Ой, да позабыла меня, младу,
Да у Николая в терему¹.

Наиболее значимым достижением Кировской экспедиции явилась запись причитаний невесты, осуществленная в деревнях Верхоишетъ и Зыково² Нолинского района. В местной традиции причитания обозначаются словом «привывания». Они звучали в период просватания и являлись одной из форм коммуникации (невеста — подруги; невеста — сестра; невеста — родители) в нескольких обрядовых ситуациях³.

Одним из основных контекстов бытования причитаний было обращение невесты к подругам, приходящим к ней в дом в период просватания и в день девичника. По рассказу Нины Александровны Бушуевой из д. Зыково, после того, как невесту «пропьют», она ходит по домам подруг и раздает им работу: вышить полотенце или сшить что-нибудь. Когда девушка приносит сделанное, невеста садится возле нее и «привывает», закрыв лицо носовым платочком:

*И ты премилая, ой да, мая подруженька,
Задушевная ты мая галубушка,
И не ва гнев ли тебе, ой да, показалося,
И што не вышла-то я, тебя не встретила,
И што не встретила, ой да, не приветила,
И што не ходят-та мои, ой да, резвые ноженьки,
И апустились-то мои белые рученьки,
И выдают-то меня, ой да, ка чужим-то людям,
И какаво житиё, ой да, во чужих-то людях,
И не у родной-то, ой, да, у матушки,
И не у роднова, ой-то, да у батюшки.*

В д. Верхоишетъ «привывание» невесты было связано исключительно с днем девичника. Вспоминает Анна Афанасьевна Касьянова: «Девичник — в этот жо день, в который свадьба. Вот договорятце жених с невестой, во сколько приедёт за невестой, и к этому времени девичник собирают и поют песни. [Невеста девушек на девичник] приглашала. Вот: “На девичник приходите”. И как придут девки, вот она и начинает:

*Доброжаловати, милы падруженьки.
Вы воспойте-ко, ой, песенку жалобную,
Расклевите-ко вы, ой, родную мамоньку».*

Следующим важным моментом звучания причитаний является обращение невесты к родителям с просьбой угостить подруг. Сначала невеста обращается к матери с просьбой постелить на стол скатерть:

«Дак она уж за столом сидит, и потом вот как она скажот это матери: “Постели-ко ты белую скатерку”... И вот она как со скатертью-ту придет — и девки садятца за стол. <...> Они схватятце с матерью-ту, ревут...

*Уж ты милая моя родная мамонька,
Подойди-ко ты ко столичку,
Постели-ко-ты белую скатерку,
Накинь на меня правую рученьку».*

Затем невеста причетом просит отца попотчевать подруг:

*Ой ты милый ты мой, ой, родный тятенька
Подойти-ко ся ты, ой, да ко столичку,
Ты попойтчуй моих, ой, да подруженек.
Што они у тебя, ой, да во первой раз,
У меня у молодой, ой, во последний раз.*

Важным эпизодом свадьбы невесты-сироты являлось обращение невесты к сестре или брату с просьбой отыскать умершего отца (мать). «[Если невеста сирота], вот она вылезет из-за стола и ходит, и сестру [призывает]... Сестра-то тут её уговорит, опять посадит за стол».

*Ой, ты мила моя, ой, и родная сестрица,
Ишию шла же ты, шла, ой, и да по полюшку,
Не напали ли там, ой, и снежки свежие
Не проложены ли, ой, и следки свежие
Не идёт ли ко мне, ой, и родный тятенька.*

*Родный ты мой брателко,
Принеси-ко ты узду тосмянную...*
(д. Верхоишетъ)

*Вы задушевные мои подруженьки,
Што вы станьте-ко на резвые ноженьки,
Пропустите, я пойду по горенке,
Искать-то я роднова тятеньку.
И што не ходят-та маи, ой да, рез(ы)вые ноженьки,
Апустились-та маи, ой да, белые рученьки,
Не нашла-то я роднова тятеньку,
Нашла нероднова тятеньку.*

(д. Зыково)

Уникальность напевов причитаний невесты, зафиксированных в Нолинском районе, заключается в том, что они имеют песенную форму и характеризуются такими признаками как: устойчивость всех па-

раметров структуры; особая роль мелодического начала; определенная степень распетости стиха (Пример 2).

Пример 2

1. До-бро - жа - ло-ва-ти, ми - лы па - дру - же... энъ - ки. 2. Вы во-спой - те - ко, ой (и), пе-сен-ку жа - - ла... бну - ю.

Доброжаловати, милы падруженьки.
 Вы воспойте-ко, ой(и), песенку жалобную,
 Расклевите-ко вы, ой(и), родную мамоньку⁴.

Как известно, в ряде других локальных традиций Русского Севера и Урала такая форма связана с коллективным исполнением и выполняет функцию группового причета подруг. По нашим наблюдениям, варианты напева, наиболее близкие к вятским, были зафиксированы в Белозерье (групповая форма) и на территории Пермского края (сольная форма).

Среди важных находок экспедиции 2009 г. — еще одна музыкально-поэтическая форма, имеющая пассивный характер бытования. Это песня, связанная с обходом дворов и имеющая припевные слова «винограде краснозеленое», она зафиксирована локально — в деревнях Большевицкого и Нестинского сельских округов Сунского района от нескольких исполнительниц. Необычность контекста бытования данной песенной формы связана с тем, что в местной традиции она приурочена к Троицкому циклу и обозначает его завершение — обход дворов на Троицкое заговенье. Вспоминает Пермякова Анна Степановна, уроженка д. Мокровская Сунского района: «Первой праздник — Вознесенье, второй праздник — Троица, а последний праздник — Заговинье... Женщины, когда и мужчины ходили. Мы подросткам были — тоже в сенях бегали, тогда и выучила я... Споёшь — он наделяет. Кто яичком, а кто ведро ячменю даст, кто деньгбм. А это наберут, продадут — на это и празднуют. Соберутся где-то на улице...».

Песня зафиксирована с одним сюжетом, в краткой форме реализующим тему «обходчики и хозяин», включающим такие мотивы как обращение колядовщиков к хозяину, просьба об одаривании, благодарность за угощение и ритуальная угроза, если оно отсутствует (Пример 3).

Пример 3

♩=90

1. Ви - но - град - чи - ки и - дут, да ви - но - градь - и - це по - ют, да ой, крас - но - зе - лё - но - ё. 2. Ты, хо - зя - ин - гос - по - дин, да а - ли спишь и - ли не спишь, да ви - но - градь - ё, ой, крас - но - зе - лё - но - ё.

Виноградчики идут, да
Виноградьице поют, да
Краснозелёной.

— Ты, хозяин-господин, да
Али спишь или не спишь, да
Виноградё, ой, краснозелёной.

Ни пора ль тебе вставать, да
Пора конишкам давать, да
Виноградё, ой, краснозелёной.

Пора конишкам давать, да
Виноградчиков наделять, да
Виноградё, ой, краснозелёной.

[Потом наделит — так вот они ему поют опять:]

Ещё сто б тебе быков, да
Полтлраста мериньёв, да
Виноградё, ой, краснозелёной.

[А если не наделит:]

Не жанить бы сыновей, да
Не отдать бы дочерей, да
Виноградё, ой, краснозелёной⁵.

Одной из позитивных тенденций настоящего этапа жизни традиции явилось «возрождение» некоторых жанров фольклора в активном бытовании. Практика показала, что в современной культурной ситуации оказываются востребованными те виды фольклора, которые непосредственно связаны с общением людей и разнообразными досуговыми формами. Наиболее ярко в данном контексте проявляют себя такие жанры фольклора, как подблюдные, лирические песни и песни, связанные с хореографическим движением. В силу особой значимости этих жанров, желания включиться в те смыслы, которые они несут, песни осваиваются более молодыми жителями деревень уже на современном этапе. На их примере можно проследить процессы возвращения в деревню своих же песен через знатоков-носителей, воспринявших их с помощью естественных форм передачи традиции.

В целом сам факт освоения фольклорного материала заслуживает позитивной оценки, поскольку его результаты направлены на сохранение жанра в структуре традиции, удержание в памяти конкретных напевов и текстов. Однако такая тенденция имеет и свою проблемную сторону, обусловленную современными методами овладения традицией и новыми формами ее бытования. Рассмотрим некоторые примеры.

Одним из излюбленных жанров в вятских деревнях являются подблюдные песни. Наиболее устойчиво они фиксировались на территории Нолинского района. По рассказам исполнителей, обряд гадания с песнями до сих пор является обязательным элементом Святка. Одна из тенденций современной формы бытования подблюдных песен связана с созданием рукописных тетрадей, служащих подспорьем памяти. Эти тетради создаются как самими знатоками традиции, так и их более молодыми родственниками или знакомыми. Нередкой является и своеобразная краеведческая работа по записи этих текстов работниками деревенских клубов и библиотек. По рассказам исполнителей, в современной практике пение подблюдных песен обязательно связано с использованием тетрадей. Анализ этих источников — специальная задача. Отметим лишь некоторые моменты, связанные с трансформацией формы гаданий в связи с использованием рукописных тетрадей:

- нередко из тетрадей вычеркиваются или помечаются особыми знаками тексты с «плохими» предсказаниями (к болезни, смерти), эти тексты практически не используются;
- иногда утрачивается такой компонент, как кольца, а выбор песни осуществляется по ее порядковому номеру в тетради (например, из блюда вытаскивается бумажка с номером или же номер называется гадающим произвольно);
- в отдельных случаях наблюдается и редукция самой песенной формы — песня уже не поется, прочитывается только текст.

Свои особенности имеет и живое бытование жанров хороводных, игровых и плясовых песен, которое прослеживается через разнообразные формы досуговой деятельности пожилого контингента населения. Это клубы пожилых людей, основная функция которых — совместное проведение общенародных праздников, как традиционных (Троица, Новый год), так и общероссийских (День Победы, День пожилого человека). В экспедиции было осуществлено знакомство с деятельностью некоторых таких клубов, располагающихся в больших селах (села Шурма, Буйское, Цепочкино, Лапьял Уржумского района, село Аркуль Нолинского района и другие). В эти клубы входят преимущественно женщины, как уроженцы данной местности, так и приехавшие в село из другого округа или района, часто даже не соседнего. Это очень разнородные в возрастном (от 50 до 80 лет), социальном (крестьяне, рабочие, сельская интеллигенция) отношениях коллективы, участников которых объединяет одно — желание общаться, петь, делать что-то вместе. Контингент клубов динамичен, он может пополняться новыми участниками, стремящимися петь.

Интересным является аспект формирования репертуара этих коллективов: преимущественно он состоит из форм хореографического фольклора и лирических песен — жанров, ведущей функцией которых является коммуникативная. Репертуар составляют песни, сообщенные знатоками и разученные желающими, иногда — заимствованные у певческих коллективов из соседних сел района. Таким образом, сам сообщаемый материал часто разнороден по локальному происхождению, однако если песня нравится участникам, то она входит в певческую практику. Важно, что исполнители четко фиксируют в сознании, откуда та или иная песня и кем она сообщена.

Так, в селе Шурма одной из излюбленных форм досуга являются ходовые хороводы «Я на пеньшке сижу», «Снегу белого надуло», «Как по лугу-лугу», игровые песни «Дома ли, кума, воробей», «Хожу я гуляю вдоль по хороводу» и многочисленные плясовые песни.

Примечательно, что такие коллективы не имеют руководителей как таковых. Эти собрания держатся на инициативе работников культуры и подкрепляются авторитетом лидеров — знатоков традиции, знающих песни и имеющих возможность делиться ими. Подчас слаженность пения, строгость соблюдения канонов традиции, ориентация на эталон (тембр, фактуру, тип хореографического движения) не являются для певцов определяющими.

Представляется, что для современного собирателя оказываются одинаково важными как активная, так и пассивная стороны жизни фольклорного текста. Они являются крайними формами его актуализации — от генотекста до воссоздания формы в современных условиях. Специфика фольклора заключает в себе возможности возобновления

прерванной традиции при появлении подходящих условий. В связи с этим подчеркнем исключительную важность фиксации фольклорных текстов, существующих в латентной форме, поскольку подчас именно они являются ядром традиции и обозначают ее структурно-смысловые основы.

Примечания

¹ Свадебная песня «Из улицы ветры дунули» (пример 1). Кировская область, Нолинский район, Лудянское с/п, д. Верхоишьеть. Исп.: Касьянова Анна Афанасьевна, 1934 г. р., род. в д. Мансурово Журавлевского с/п. Авторы записи: Чибисова А.В., Парфенова М.И., 29.07.2009. Расш.: Королькова И.В.

² (1) Причитания невесты. Кировская область, Нолинский район, Лудянское с/п, д. Верхоишьеть. Исп.: Касьянова Анна Афанасьевна, 1934 г. р., род. в д. Мансурово Журавлевского с/п. Авторы записи: Чибисова А.В., Парфенова М.И., 29.07.2009. Расш.: Королькова И.В. (2) Причитания невесты. Кировская область, Нолинский р-н, Шварихинское с/п, д. Зыково Исп.: Бушуева Нина Александровна, 1925 г. р. Авторы записи: Теплова И.Б., Черменина Е.С., Попок Е.Л., 13.07.2009. Расш.: Королькова И.В.

³ Более ранние сведения о местной причетной традиции содержатся в отдельных публикациях. Так, первые тексты свадебных «привываний» были записаны А.М. Васнецовым в Уржумском районе и опубликованы в сборнике: *Васнецов А.М. Песни Северо-Восточной России. Песни, величания и причеты*. Записаны Александром Васнецовым в Вятской губернии. М., 1894. Образец напева причитания невесты из пос. Медведок Нолинского района приведен в публикации, содержащей материалы полевых исследований Кировского училища культуры: *Лысов В.М. Народная культура вятского края: Учебно-метод. пособие по курсу русского фольклора*. Киров, 2007.

⁴ См. прим. 2 (1).

⁵ «Виноградье». Кировская область, Сунский район, п. Суна. Исп.: Пермякова Анна Степановна, 1930 г.р., уроженка д. Мокровской Нестинского с/п Сунского района. Авт. записи: Королькова И.В., Гайдук М.Г., 03.08.2009. Расш.: Королькова И.В.

ПУБЛИКАЦИИ
О ВТОРОМ ВСЕРОССИЙСКОМ
КОНГРЕССЕ ФОЛЬКЛОРИСТОВ

Anu Korb. The 2nd All-Russian Conference of Folklorists in Moscow // Folklore. Electronic Journal of Folklore. Vol. 45. P. 176.

Аглиуллина А. Фольклор республики — одно из главных ее богатств // Республика Башкортостан. № 30. 18 февраля 2010.

Ахметшин Б. Г. От дезинтеграции и разобщенности к консолидации и единому коммуникативному полю фольклористики // Актуальные проблемы современной тюркской филологии: сб. научных статей. Уфа, 2010. С. 45—50.

Ахметшин Б. Г. Фольклор русских Башкортостана // Бельские просторы. № 8 (141). Август 2010. С. 124—131.

Баймурзина Г. В Москве прошел Второй Всероссийский конгресс фольклористов // Информационный бюллетень Министерства культуры и национальной политики Республики Башкортостан.

Виноградов С. Мы должны развивать свое // Речь. № 26. 15 февраля 2010.

Виноградов С. Мы должны развивать свои промыслы // Красный Север. № 21 (26406). 27 февраля 2010.

Вишневецкая Г. Из народной песни слов не выкинешь // Ежедневные новости. Подмосковье. № 227 (2231). 18 февраля 2010.

Воробьева С. Актуализация фольклора, ремесленных традиций, народных праздников и обрядов в начале XXI века // Дом дружбы народов Самарской области. Областной WEB-портал.

Второй Всероссийский конгресс фольклористов: впечатления участников // Антропологический форум. № 13 online. С. 233—305.

Добровольская В. Е. Второй Всероссийский конгресс фольклористов // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. № 5. 2010. С. 210—219.

Дорохова Е. А. Конгресс фольклористов. Второй Всероссийский // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 60—61.

Жимулева Е. И. На Втором Всероссийском конгрессе фольклористов // Наука в Сибири. Новосибирск, 2010. № 8. 25 февраля.

Завьялова Т. Фольклор сегодня — «живее всех живых» // Голос России. От 01.02.2010.

Интервью с генеральным директором ГРЦРФ А. С. Каргиным // Традиционная культура. 2010. № 2. С. 21—25.

Лопатенко Н. Второй Всероссийский конгресс фольклористов // Cultinfo. Культура в Вологодской области. Областной WEB-портал.

Лянге М. Фольклорная прививка для России // Аргументы недели / Онлайн версия социально-аналитической газеты «Аргументы недели». № 4 (194). 2 февраля 2010.

Маслов М. Казачья пляска вместо брейк-данса // Учительская газета. № 6 (10295). 16 февраля 2010.

Ответы участников Конгресса на вопросы «Живой старины» // Живая старина. 2010. № 2. С. 9—13.

Отклики участников конгресса (Е. Бартминьский, Т. Б. Дианова, З. Д. Джапуа, А. А. Пригарин, И. М. Коваль-Фучило) // Традиционная культура. 2010. № 2. С. 26—30.

Угольников С. Об игрушках — но всерьёз // Завтра. № 6 (847). 10 февраля 2010.

Храповицкая О. Д. От народного творчества — к преобразованию сознания // Вера. № 5. Январь 2010. С. 1—3.

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ
ЦЕНТР РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА**

Уважаемые читатели!

**По вопросам приобретения
журналов «ЖИВАЯ СТАРИНА»,
«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО»,
альманаха «ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА»,
а также книжных изданий Центра русского фольклора
обращаться:**

119034, Москва, Турчанинов пер., д. 6

Тел. (499) 246-14-61, (499) 245-22-05

e-mail: crf@inbox.ru

Издания Центра можно также приобрести в магазинах:

«ГАЛЕРЕЯ КНИГИ «НИНА» (Москва, ул. Бахрушина, 28)

«ГНОЗИС» (Москва, Zubовский проезд, 2 стр. 1)

«ФАЛАНСТЕР» (Москва, Малый Гнезниковский пер., 12/27)

«КНИЖНЫЙ ОКОП» (Санкт-Петербург, Тучков пер., 11/5, лит. А)

«Интернет-магазин «Издательство ЛКИ»

ОТ КОНГРЕССА К КОНГРЕССУ

Материалы Второго
Всероссийского конгресса
фольклористов

Сборник докладов

Том 1

Составители

**Варвара Евгеньевна Добровольская,
Александра Борисовна Ипполитова,
Анатолий Степанович Каргин**

Редакторы *И.Е. Чибисов, Л.П. Платонова*

Корректор *О.В. Трефилова*

Дизайн и верстка *И.К. Дергунова, Т.В. Бурцева*

Зав. отделом подготовки и распространения
научных и периодических изданий *К.Н. Давыдов*

Подписано в печать 27.12.10. Формат 60x90/16. Бумага офсетная.
Гарнитура NewtonС. Объем 26,3 уч.-изд.л.; 24,0 а.л.; 27,5 печ.л. Тираж 500 экз.
Заказ №

ФГУК «Государственный республиканский центр русского фольклора».
119034, Москва, Турчанинов пер., д. 6

Адрес в Интернете: **www.centrfolk.ru**
E-mail: **crf@inbox.ru**

Отпечатано в типографии ОНО «Типография Россельхозакадемии».
115598, г. Москва, ул. Ягодная, 12.