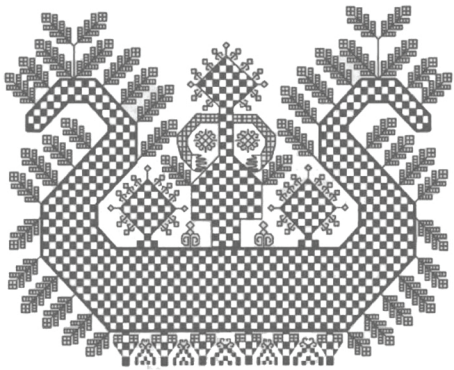
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории

Отечественная этномузыкология:
история науки, методы исследования, перспективы развития

Материалы Международной научной конференции,
30 сентября – 3 октября 2010 года

Том II



Санкт-Петербург
Университетский образовательный округ
Санкт-Петербурга и Ленинградской области
2011

УДК 781.7
ББК 85.313(2)
О-80
Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной науч. конф., 30 сентября – 3 октября 2010 г. / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; Редкол.: Лобкова Г. В. (науч. ред.), Мехнецова К. А., Подрезова С. В. (отв. ред.) и др. – СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. – Т. 2. – 354 с., нот., ил.

Печатается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

ISBN 978-5-903191-37-6
ISBN 978-5-903191-38-3

Редакционная коллегия:
Г. В. Лобкова (научный редактор),
К. А. Мехнецова, С. В. Подрезова (ответственные редакторы),
Е. А. Валевская, М. С. Голубева, Е. А. Панова, Е. Л. Попок,
И. В. Светличная

Рецензенты:
доктор искусствоведения О. А. Пашина,
кандидат искусствоведения И. В. Королькова

В сборнике опубликованы материалы Международной научной конференции «Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития». В разделах издания рассматриваются вопросы истории становления и развития отечественной этномузыкологии, представлены методы и результаты изучения традиций народной музыкальной культуры, затрагиваются вопросы типологии и картографирования музыкального фольклора. Книга адресована специалистам в области этномузыкологии, фольклористики и этнологии.

Проведение конференции и настоящее издание осуществлены при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект 10-04-14118 г

© Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2011
© Коллектив авторов
© Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011

ISBN 978-5-903191-37-6
ISBN 978-5-903191-38-3

III. РЕЗУЛЬТАТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА И СТИЛЯ, ТИПОЛОГИИ И КАРТОГРАФИРОВАНИЯ

И. Н. Шкредова
Россия, Красноярск – Москва

Некоторые особенности звуковысотного строения мезенских былин

Мезенская былинная традиция, как считают многие исследователи, в настоящее время изучена в наибольшей степени. В изданных с 2003 по 2006 год трёх томах «Свода русского фольклора»[1] опубликованы практически все напевы былин, записанные во время многочисленных экспедиций на реку Мезень, осуществлявшихся в течение нескольких десятилетий: записи А. Д. Григорьева 1901 года, З. В. Эвальд и Е. В. Гиппиуса 1928 года (экспедиция секции крестьянского искусства Института истории искусств), записи сотрудников Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР 1958 (Н. П. Колпаковой, В. В. Митрофановой, В. В. Коргузалова, З. И. Власовой, Ф. В. Соколова) и 1961 (В. В. Митрофановой, В. В. Коргузалова) годов, а также единичные напевы былин, фиксируемые на Мезени вплоть до 1984 года.

С появлением первой публикации мезенских былин[2] была предпринята попытка осмысления особенностей их структурной организации. И. С. Тезавровский, осуществивший нотировку фонограмм А. Д. Григорьева, ограничился лишь некоторыми общими замечаниями, касающимися систематизации публикуемых напевов. В первом томе «Былин Севера», посвящённом эпической традиции Мезени и Печоры размещена аналитическая статья Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд[3].

Музыкальный эпос Мезени вновь привлёк внимание этномузыкологов только в конце 1970-х годов (в частности – в связи с изданием антологии Б. М. Добровольского и В. В. Коргузалова[4]). Характеристика мезенских напевов излагается как в самой антологии, так и в статьях Е. Е. Васильевой[5] и В. В. Коргузалова[6]. В последнее время ряд публикаций, посвящённых анализу музыкальной стилистики эпических напевов архангельской традиции, в том числе и мезенских, осуществил Ю. И. Марченко[7]. В данной статье в основу анализа положена методология структурно-типологического направления в музыкальной фольклористике (труды Е. В. Гиппиуса, Б. Б. Ефименковой, М. А. Енговатовой и других[8]), которая, на наш взгляд, даёт возмож-

ность наиболее точно определить структурные и музыкально-стилистические особенности былин в севернорусских традициях. В частности, в настоящей публикации будут раскрыты некоторые особенности звуковысотного и ритмического строения мезенских былин, недостаточно освещённые в имеющейся литературе.

В исследованиях, связанных с изучением севернорусской эпической традиции, нередко встречается упоминание о так называемом мезенском типовом напеве. Пожалуй, впервые это выражение использовали Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд, хотя уже И. С. Тезавровский указал на единство эпических напевов Мезени: нотировщик выделил в мезенском томе собрания А. Д. Григорьева всего около десяти самостоятельных напевов с вариантами и большинство публикуемых образцов отнёс к одному типу[9]. Именно эту, выделенную И. С. Тезавровским, группу нотаций Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд определяют как типовой мезенский напев[10], однако несколько корректируют её состав: исключают одни напевы (№ 10, 17, 25, 26, 36, 37, 47–49, 51, 52 по собранию А. Д. Григорьева[11]) и дополняют группу другими (№ 29, 42).

Помимо этого, исследователи указывают на принадлежность к данной группе трёх записанных во время экспедиции 1928 года, напевов (I, V, VII)[12]. Но описания звуковысотного строения мезенского типового напева авторами сделано не было, единственным критерием классификации для исследователей становится ритмическое строение былин.

Публикуемые А. М. Астаховой в первом томе «Былин Севера» мезенские и печорские образцы были разделены Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд на три группы в соответствии с теоретическими положениями, выдвинутыми А. Л. Масловым в первой музыковедческой статье, посвящённой севернорусскому эпосу[13]. К первой группе были отнесены напевы «полного эпического размера», в том числе и мезенский типовой напев. «Полный эпический размер» соответствует, по терминологии Б. Б. Ефименковой, четырёхсегментному ритмическому периоду, опирающемуся на трёхударный тонический цезурированный стих с дактилическим окончанием. Во вторую группу выделены напевы «скоморошьего размера». Характерной чертой этого размера, по мнению А. Л. Маслова, кроме «общей торопливости изложения слов и напева», является пропуск «второго ритмического периода»[14]. Мы определяем данный ритмический тип как трёхсегментный период, опирающийся на двухударный тонический стих с дактилическим оконча-

нием. В третью группу выделены напевы, интонационно связанные с песенными жанрами.

Используя выражение «мезенский типовой напев» Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд поясняют его следующим образом: «Данный мезенский напев мы называем типовым, так как в сборнике Григорьева из общего количества 55 записей – 24 представляют собою варианты этого же напева, записанные Григорьевым на протяжении всей Мезени, от Дорогой Горы вверх вплоть до Больших Нисогор <...>; наши варианты дополняют записи Григорьева в том отношении, что они дают варианты того же напева выше Больших Нисогор вплоть до Лебского, т. е. почти до границы русских селений на Мезени»[15].

Таким образом, практически единственной характеристикой мезенского типового напева в статье Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд является его опора на «полный эпический размер». Уточним, что такая характеристика ритмического строения предстаёт не вполне точной, поскольку составленному А. Л. Масловым описанию «полного эпического размера» соответствуют несколько *ритмических типов,* обнаруженных на Мезени. Так, в рассматриваемой эпической традиции преобладает следующий ритмический тип[16]:

Характерной его особенностью является постепенное укрупнение рисунка слогового ритма от первого к четвёртому сегменту, благодаря чему создаётся эффект «торможения», замедления ритмического движения от начала к концу.

Помимо этого в мезенской традиции встречается ритмический тип, отличающийся от описанного выше только ритмоформулой клаузулы, но напевы, опирающиеся на данный ритмический тип, единичны (№ 159а, 203, 205, 212, 213, 258):

Под определение полного эпического стиха попадают и другие ритмические типы, являющиеся для данной традиции периферийными (они представлены единичными примерами):

№ 206а, 348[17]

№ 111а, 151а, 171а

Безусловно, мезенский типовой напев опирается на первый из описанных ритмических типов. Но можно ли одинаковую ритмическую организацию мезенских напевов считать достаточным основанием для определения их как вариантов одного типового напева? Очевидно, что нет, поскольку как для И. С. Тезавровского, так и для Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд значимыми являлись также звуковысотные параметры строения былин, которые ими не были описаны.

Анализ напевов, опирающихся на основной (мезенский) ритмический тип, показал, что большинство из них характеризует единство ладовой организации, что проявляется как на парадигматическом, так и на синтагматическом уровнях структуры.

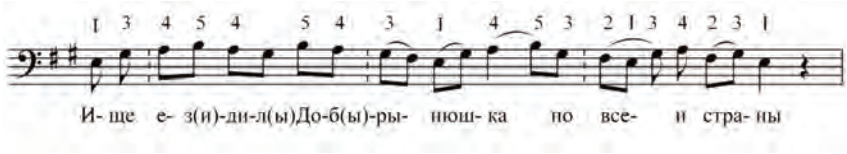
Прежде всего, это обнаруживается на парадигматическом уровне ладового строения напевов, поскольку совпадают все параметры его горизонтального плана: определяется центрированность системы опорных тонов; главной опорой лада выступает I ступень (финалис), которая либо является самым низким тоном звуковой шкалы, либо может располагаться у нижней границы диапазона; побочные опоры возникают как у верхнего края амбитуса (выступая в функции мелодической вершины), так и на любом из тонов звуковой шкалы: основными ладовыми оппозициями являются оппозиции мелодической вершины и иктовых звуков – основному тону. Вертикальный компонент лада выражается сопоставлением терций 4/2 – 3/I или 2/II – 3/I (в напевах Ф. П. Рюмина № 10а, 172а оппозиция несколько иная: 2/III – 3/I).

Наиболее характерной для мезенских напевов, опирающихся на основной ритмический тип, оказывается *квинтовая* ладовая ячейка (с субсекундой или без неё) (пример 1)[18]. В некоторых напевах происходит расширение квинтовой ладовой ячейки вверх до сексты или сеп-

тимы за счёт использования исполнителем так называемых терцовых замен (пример 2)[19]. Оба напева записаны А. Д. Григорьевым в 1901 году.

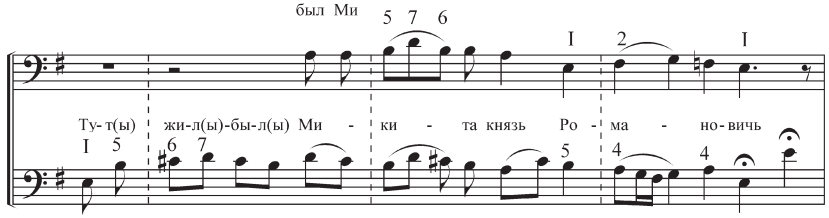
Пример 1. «Бой Добрыни с Дунаем»

Мезенский р-н, д. Дорогая Гора, В. Я. Тарасов



Пример 2. «Добрыня Никитич и Змей»

Мезенский р-н, д. Кильца, И. А. Чупов, А. А. Чупов

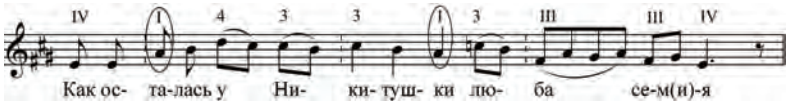


Они являются вариантами типового мезенского напева, но ладовая ячейка второго из них, в основе квинтовая, вследствие терцовых замен (4/6, 5/7, 3/5) расширена до септимы. При ансамблевом исполнении более чётко определяется вертикальный аспект лада, поскольку звуки терцовых рядов могут сочетаться по вертикали. Звуки каждого из оппозиционных комплексов оказываются взаимозаменяемыми также в мелодическом развёртывании напева, что является основой варьирования.

Но некоторые широкообъёмные напевы мезенских былин основаны не только (или даже не столько) на принципе терцовых замен, но на иной системе ладовых оппозиций. Так, в вариантах напева Т. Г. Немнюгиной из д. Кимжи Мезенского района (№ 49, 55, 184, 334, 336, 346) и в двух напевах Т. И. Анфимовой из д. Лобан того же района (№ 20, 58) возникает дополнительная, но весьма яркая ладовая оппозиция квартового тона финалису (пример 3)[20]:

Пример 3. «Добрыня и Алёша»

Мезенский р-н, д. Кимжа, Т. Г. Немнюгина



В указанных напевах квартовый тон изначально воспринимается как опорный и только в каденционной части напева происходит переинтонирование основной опоры. Таким образом, сходный по некоторым признакам с широкообъёмными вариантами типового напева (особенно это касается каденционной части), данный пример имеет несколько отличную ладовую структуру: главной опорой здесь оказывается тон, лежащий в середине диапазона; основными ладовыми оппозициями являются сопоставления субкварты и звуков, маркирующих верхнюю границу диапазона – основной опоре (то есть оппозиции IV – I, 4 – I, 3 – I).

В мезенском эпосе в рамках рассматриваемой типологической группы также встречаются былинные напевы с квартовой ладовой ячейкой (№ 66а, 113а, 137, 162, 203, 205, 212, 213, 246, 252, 257, 258, 295, 351). Большинство из них было записано в Лешуконском районе Архангельской области. В Мезенском районе (в низовьях Мезени) такие напевы были зафиксированы только в д. Печище (записаны от Е. В. Рассолова) и п. Каменка (записаны от Е. А. Рахмановой). В собрание А. Д. Григорьева включены два образца с квартовой ладовой ячейкой (№ 66а, 113а; по изданию Григорьева – № 28, 53). Любопытно, что напев, в котором квинтовый тон появляется как вспомогательный (№ 66а), и И. С. Тезавровский, и Е. В. Гиппиус относят к типовому напеву, а сходный с ним по мелодическому строению квартовый напев (№ 113) – нет.

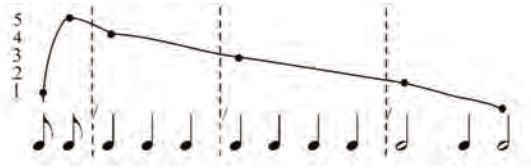
Таким образом, на парадигматическом уровне строения рассматриваемых мезенских напевов различия заключаются, прежде всего, в объёме ладовой ячейки: она может быть квинтовой (в том числе – с субсекундой), с расширением диапазона до сексты или септимы либо квартовой. Широкообъёмные напевы, имеющие иное ладовое строение (напевы Т. Г. Немнюгиной и Т. И. Анфимовой), не являются типичными для данной традиции, однако опираются на основной мезенский ритмический тип и типовую каденционную мелоритмическую формулу (о ней речь пойдёт ниже).

На уровне мелодической композиции большую роль играет координация звуковысотной организации с ритмом, «структурирующим лад в его синтагматическом развёртывании»[21]. Напевы большинства былин относятся к классу сегментированных ритмических структур, поэтому в выявлении опорных тонов, определяющих рельеф напевов, очень важными становятся звуки, открывающие сегменты слоговой музыкально-ритмической формы[22].

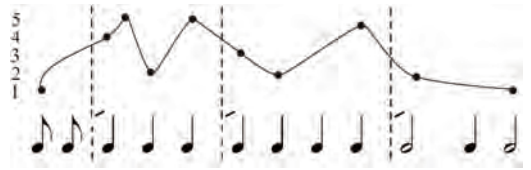
Мелодическая композиция рассматриваемых напевов в большинстве случаев состоит из одной замкнутой ячейки, контур которой представляет собой либо волну с преобладающим нисходящим движением (схема 1а), либо (встречается чаще) многофазную волну, где нисходящее движение от мелодической вершины реализуется неоднократно, но не сразу доводится до конечного опорного тона (схема 1б).

Схема 1

а)



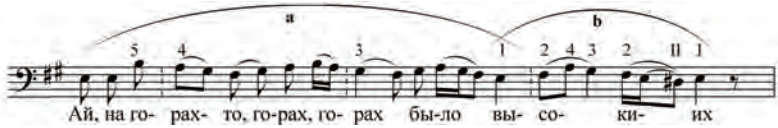
б)



В случаях, когда нисходящее движение в одной из таких фаз доводится до основного опорного тона, данная часть мелострофы может выделиться в самостоятельную мелодическую ячейку. Как правило, в таких напевах границы мелодических ячеек соотносятся со словоразделами: вторая ячейка охватывает последнюю четырёх- или пятисложную слоговую группу, причем начало второго мелодического построения совпадает с окончанием первого (пример 4)[23].

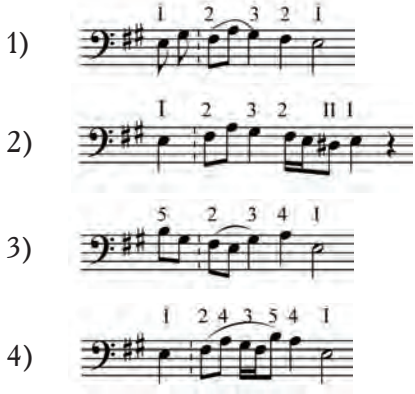
Пример 4. «Илья Муромец и Сокольник»

Лешуконский р-н, д. Лебское, А. Е. Гольчиков



Таким образом, мелодическая композиция напева может состоять из двух мелодических ячеек – инициальной и каденционной. В инициальной ячейке (пример 4, раздел «a»), как правило, реализуются основные оппозиции горизонтального плана лада (5 – I, 4 – I, 3 – I), в каденционной (пример 4, раздел «b») – оппозиция терцовых рядов I и 2 ступеней. При этом каденционная мелодическая ячейка образует контур симметричной волны (I-2-3-2-I, пример 5, вариант 1) и обладает признаками формульности. Указанная мелодическая формула окончания напева имеет ограниченное количество вариантов, основанных на взаимозаменяемости звуков терцового ряда, и является характерной для большинства напевов, опирающихся на основной (мезенский) ритмический тип (пример 5, варианты 2–4).

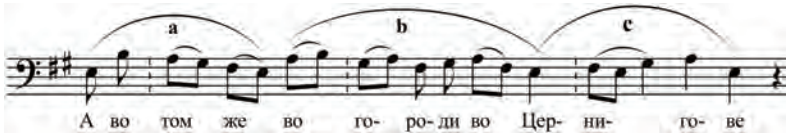
Пример 5. Варианты каденционной мелодической формулы



В некоторых напевах мезенских былин мелодическая композиция образуется тремя ячейками (пример 6)[24].

Пример 6. «Добрыня Никитич и Василий Казимирович»

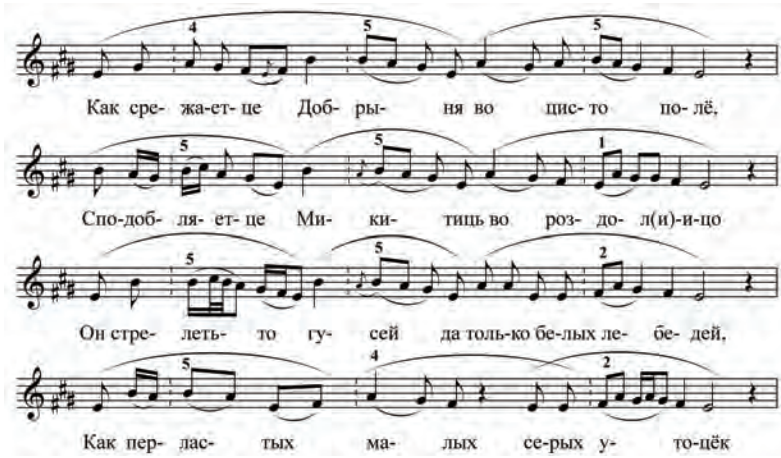
Мезенский р-н, д. Печище, Е. В. Рассолов

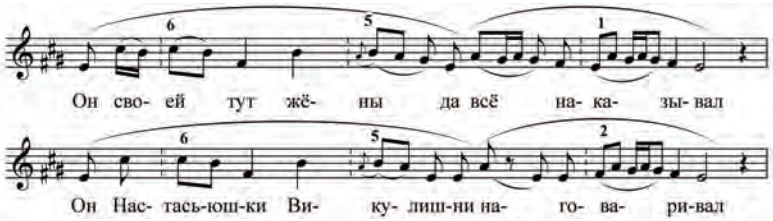


Выделение инициальной мелодической ячейки в данном примере не влияет на систему опорных тонов напева; границы мелодических ячеек ориентированы на границы слов. Однако в мелодической композиции оказывается важным дополнительный принцип образования мелодических ячеек, основанный на реализации нисходящего движения от мелодической вершины к основному опорному тону; при этом границы ячеек могут не совпадать с границами слов. Отметим также, что данный принцип образования мелодических ячеек может использоваться в мезенских былинах с квартовой ладовой ячейкой и в напевах, опирающихся на иной ритмический тип. Он может являться основным принципом формирования мелодической композиции напева, в результате чего система опорных тонов становится неустойчивой (пример 7)[25].

Пример 7. «Добрыня и Алёша»

Лешуконский р-н, д. Тиглява, М. А. Бешенькина



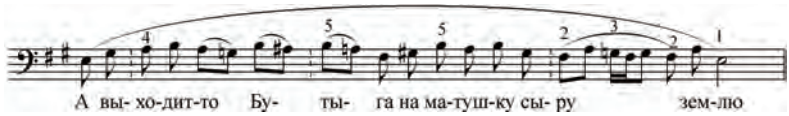


Для большинства рассматриваемых напевов мезенских былин характерна система опорных тонов 4-3-2-I (пример 8а)[26]. Иногда, в случае терцовой замены второго иктового звука, система опорных тонов становится иной – 4-5-2-I и мелодическая композиция напева, таким образом, принимает контур симметричной волны (пример 8б)[27].

Пример 8

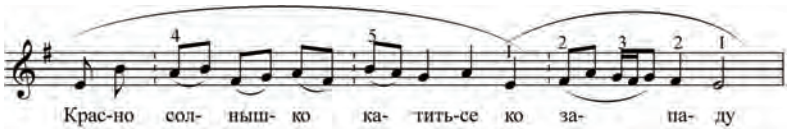
а) «Василий Игнатьевич и Батыга»

Мезенский р-н, д. Дорогая Гора, А. Я. Тарасов



б) «Михайло Потык»

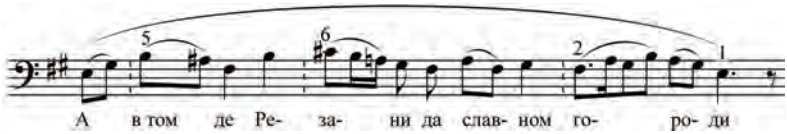
Мезенский р-н, д. Кильца, А. П. Чупова



Итак, на синтагматическом уровне организации мезенских напевов различия их заключаются в составе и принципах построения мелодической композиции. Предположим, что именно такого рода различия не позволили Е. В. Гиппиусу и З. В. Эвальд определить в качестве типового мезенского напева, напев Я. Т. Авдушева из д. Азаполё (в данном напеве возникает нехарактерная система опорных тонов: 5-6-2-I) (пример 9)[28].

Пример 9. «Поединок Добрыни Никитича с Ильёй Муромцем»

Мезенский р-н, д. Азаполё, Я. Т. Авдушев



Таким образом, большинство напевов мезенских былин характеризуют как опора на основной (мезенский) ритмический тип, так и единство ладового строения. Последнее выражается в объёме ладовой ячейки (квинтовой, с возможным расширением за счёт терцовых замен), устойчивой системе опорных тонов (4-3-2-I, иногда – 4-5-2-I), строении мелодической композиции (состоящей из одной, двух, реже – трёх мелодических ячеек), а также в наличии типизированных оборотов в каденционной фазе напева.

Описанные особенности звуковысотного строения мезенских былин в совокупности, на наш взгляд, и являются характеристикой вариантов мезенского типового напева.

Примечания

1 Былины: В 25 т. Т. 3–5: Былины Мезени: Север Европейской России. – СПб., 2003–2006.

2 Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. С напевами, записанными посредством фонографа. Т. 3: Мезень. – СПб., 1910.

3 Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин // Былины Севера. Т. 1: Мезень и Печора / Записи, вст. ст. и коммент. А. М. Астаховой. – М.; Л., 1938. – С. 545–549.

4 Былины: Русский музыкальный эпос / Сост. Добровольский Б. М., Коргузалов В. В. – М., 1981.

5 Васильева Е. Е. Композиция однострочных эпических напевов (по собранию А. Д. Григорьева) // Проблемы музыкальной науки. – М., 1979. – Вып. 4. С. 145–163; Васильева Е. Е. Этномузыковедческая проблематика русского эпоса (в связи с выходом первой музыкальной антологии былин) // Музыка эпоса: Статьи и материалы. – Йошкар-Ола, 1989. – С. 44–68.

6 Коргузалов В. В. Музыковедческие аспекты построения Свода русского эпоса // Русский фольклор. Т. 21: Поэтика русского фольклора. – Л.,

1981. – С. 117–126; Коргузалов В. В. Движение эпической традиции на Русском Севере // Русский фольклор. Т. 28: Эпические традиции: Материалы и исследования. – СПб., 1995. – С. 133–145.

7 Марченко Ю. И. Некоторые вопросы изучения музыкальной стилистики эпических напевов архангельской традиции (по материалам, записанным на Кулое, Мезени и Печоре) // Русский фольклор. Т. 28: Эпические традиции: Материалы и исследования. – СПб., 1995. – С. 116–132; Марченко Ю. И. Напевы мезенских былин // Былины: В 25 т. Т. 3... С. 78–98.

8 См. например: Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева // Балакирев М. Русские народные песни. – М., 1957. – С. 193–372; Гиппиус Е. В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредствованный // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. – М., 2003. – С. 112–168; Гиппиус Е. В. Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях. – М., 1979; Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л., 1980. – С. 23–36; Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б., Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий (принципы анализа): Материалы науч.-практ. этномузыкологической конф. – М., 1991. – С. 49–88; Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М., 2001.

9 Тезавровский И. С. От переводчика напевов // Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. С напевами, записанными посредством фонографа. Т. 3: Мезень. – СПб., 1910. – С. 655–656.

10 Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин... С. 546.

11 Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым...

12 Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин... С. 545–549.

13 А. Л. Маслов по размеру стиха делит былины на пять разновидностей: опирающиеся на полный эпический размер, сокращённый эпический размер, скомороший размер, имеющие склад духовного стиха и позднейший одномерный размер. См.: Маслов А. Л. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад // Труды музыкально-этнографической комиссии. – М., 1911. – Т. 2. С. 301–327.

14 Там же. С. 311.

15 Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин... С. 546–547.

[16] Здесь и далее указывается нумерация былин по мезенским томам Свода русского фольклора. См.: Былины: В 25 т. Т. 3–5: Былины Мезени... № 8а, 10а, 15, 16, напев из комментария к № 16, 17, 20, 21а, 22а, 24а, 28а, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 56, 47, 58, 66, 69а, 74а, 75а, 89а, 95а, 98а, 107а, 112а, 113а, 114а, 117а, 133а, 134, 135, 137, 140а, 160а, 162, 163, 167а, 169а, 172а, 175а, 176а, 177а, 181, 183, 184, 185, 186а, 193а, 198а, 208а, 209а, 210а, 213, 242, 248, 252, 295, 303, 326, 329, 330, 333, 334, 336, 337, 340, 345, 346, 347, 350, 351.

[17] Ритмический период с четырьмя четырёхвременными сегментами координируется с трёхударным тоническим стихом с дактилическим окончанием, на которое приходится половина всего ритмического времени напева; анакруза ритмизуется за счёт времени последнего сегмента (две восьмые, вынесенные в верхнюю строку, обозначают двусложную анакрузу).

[18] Былины: В 25 т. Т. 4: Былины Мезени: Север Европейской России. – СПб.; М., 2004. – С. 276. № 140а. Для анализа мы транспонируем все напевы на одну высоту.

[19] Былины: В 25 т. Т. 3... С. 134. № 8а.

[20] Там же. С. 492. Комментарии к № 49.

[21] Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б., Звуковысотная организация русских народных песен... С. 64.

[22] Слоговая музыкально-ритмическая форма напева – термин Е. В. Гиппиуса. См.: Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева... С. 233.

[23] Былины: В 25 т. Т. 3... С. 443. № 89а.

[24] Там же. С. 260–261. № 47.

[25] Там же. С. 211–212. № 28а.

[26] Былины: В 25 т. Т. 4... С. 435. № 177а.

[27] Там же. С. 113. № 112а.

[28] Былины: В 25 т. Т. 3... С. 189. № 24а.

С. В. Балуевская
Россия, Вологда

Похоронно-поминальные причитания в уфтюгской традиции Нюксенского района Вологодской области

Похоронно-поминальный обрядовый комплекс, бытующий по настоящее время в народных традициях, является «одним из наиболее консервативных элементов культуры благодаря устойчивости определяющих представлений, на базе которых он сформировался»[1]. Ведущим жанром похоронно-поминальной обрядности выступают причитания, которые выполняют значимые ритуально-магические, обрядово-коммуникативные, апотропеические, регулятивные и другие функции[2]. Как отмечает А. М. Мехнецов, художественными текстами причитаний подчёркивается и выражается значимость каждого момента в системе похоронно-поминальной обрядности, «устанавливаются, подтверждаются нормы обязательных взаимных отношений мира живых и душ усопших»[3].

В ходе научно-исследовательских экспедиций Центра традиционной народной культуры Вологодского государственного педагогического университета (научный руководитель – кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ Г. П. Парадовская) в 1980–2000 годы на территории Нюксенского района Вологодской области зафиксирована развитая причётная традиция. Важную часть фольклорно-этнографических материалов составляет коллекция записей от исполнителей Уфтюгского сельского поселения, где похоронно-поминальные причитания представлены 80 единицами записей, из них около 30 – с напевами[4].

Территория Уфтюгского сельского поселения расположена в бассейне реки Уфтюги, левого притока Сухоны, и ранее была разделена на две административно-территориальные единицы: Верхнеуфтюгский и Нижнеуфтюгский сельские советы (карта 1)[5]. Труднодоступность, обособленность деревень в верховьях реки, а также особенности расположения деревень нижнего её течения, такие как пограничье с районным административным центром, с одной стороны, и Маркушевским сельсоветом Тарногского района – с другой, определили своеобразие песенных форм, бытовавших в местных народных традициях.

Причитания в рамках похоронно-поминального комплекса Уфтюги маркировали все значимые обрядовые моменты. Причи́тать начинали сразу после обмывания покойного: «Умрёшь, да омму́ют, дак сразу и прицита́ют» (Ивановская, 2256-07)[6]. На протяжении всего периода от смерти до похорон, пока тело умершего находилось в доме, покойного навещали родные и близкие (представители рода), знакомые и соседи (представители деревенской общины). Все посещения умершего сопровождались причитаниями:

«А по-прежнему ишшо́, е́жели у меня умерла матка, а я, мо́жот, в Наква́сине, дак я иду из Наква́сино, да захожу в дом, двери открываю и прицита́ю. Вот я у Марии, этой, Яку́нькиной, цюла, у её ба́тько умер, а она идёт, открыла двери:

“Ой, ты роди́мой мой ба́тюшко,
Да не встреця́ёшь ты роди́мые-то до́ценьки,
Да не открываешь ты дверей-то своих...”

Это вот она идёт, она до ево́ идёт и прицита́ёт» (Ивановская, 2256-07).

Деревенские жители, навещая умершего, считали своим долгом «поревить» и тем самым «росклевить» его родных и близких[7]. В таких причётных текстах находил выражение мотив, определяющий особое состояние родственников покойного – «оне́ бью́тце, оне́ убива́ютце, да оне́ слёза́м умыва́ютця»:

«А я вот об Уса́нье прицита́ла. За хлебом тожно́ ходи́ла да приворо́тила тоже, к Тамаре-то, пришла да говорю: “Тамара Мико́лаевна...” Тут постояла с Анной-то да и говорю: “Можно поревить мне? Нельзя?” Она говорит: “Ой, Александра Васи́льёвна, пореви́ ты, пореви́, – г[овор]ит. – Пореви́, поприцита́й”. Я ста́ла прицита́ть-то, ма́тка-то ие́ села ко мне тут, дак я прицита́ю, да говорю:

“Твои ми́лые-те неве́стушки,
Дак оне́ бью́тце, оне́ убива́ютце,
Да оне́ слёза́м умыва́ютце...”

А оне́ там слёза́м умыва́ютце, пекут шаньги. Лиза-та (Лизо́й-то, на́што, ма́тку-то и зовут, Тамары-то) пришла да говорит: “Васи́льёвна, – говорит, – бу́дёт ревить-то, девок-то, – говорит, – росклеви́ла”» (Лесютино, 445-02).

В причитаниях к покойному обращались, как правило, не по имени, а соответственно степени родственных или общинных отношений: «роди́мой мой ба́тюшко», «моя родимая мамушка», «моя ми́лая ладушка», «моё серде́чное ди́тятко», «моя люба́я суседушка», «моя люба́я подруженька», «люби́ой-то зя́тенько», «люба́я-то ва́тьюшка». Как указывают исследователи, это связано с табу, запрещающим произносить вслух имя умершего[8].

Около покойного могли одновременно причитать несколько женщин – близких родственниц (например, дочь и жена, жена и мать), при этом каждая причитала своё – «всяк своё го́ре выпла́кывает» (Ивановская, 2256-06).

В художественных текстах причитаний исполнительницы образно называли себя «злоче́сницей», «го́рькой горю́шицей», «се́рой коку́шицей», определяя тем самым своё состояние, связанное с потерей близкого человека[9]:

«Я иду-то, злоце́сница,
Да подхожу́-то, злоце́сница,
Да подгиба́ютце но́женьки,
Не к живому-то ладушке»
(Нюксеница, 1321-29);

«Ой, да оставле́ёшь ты ладушку,
Ты так одну-ту одинё[шеньку],
Как коку́шецьку серую,
Как горю́шецьку горькую»
(Нюксеница, 2433-17).

Формульные обращения к покойному в традиции – «голубо́чик мой си́зенькой, соколо́чик мой я́сненькой», «моя сиза́я голубушка» – выражают архаичные представления народных исполнителей об орнитоморфных воплощениях душ умерших.

«Ой, ты голубо́чик(ы) да мой си́[зенькой],
Ой, да соколо́чик(ы) мой я́[сненькой],
Ой, ты мой роди́мой ты б(ы)ра́[телко]»
(Нюксеница, 1271-60).

Эти представления ярко проявляются в поэтических мотивах похоронных причитаний:

«Ты ла́дишь вспорхну́ть да ули́тити,
Да не при цём да остáвити»
(Мальчевская, 1273-49);

– на вынос гроба:

«Полите́ла-то лебедь белая
Да из высо́коко терема
Дак на гуси́ных-то пёрышках,
Да на лебе́диных-то крылышках
Да на пово́с[т] да на бу́ево[10]»
(Кокшенская, 1268-40).

Помимо обращений к покойному, в причитаниях присутствуют обращения к непосредственным участникам обряда, например, к сыну, приехавшему из города на похороны родителей: «Ежели пришёл сын дак (приехал из го́роду), дак ему и наприци́тывают:

«Ты роди́мой ты сынушко,
Да ты пришёл-то не к родимой-то мамушке,
Да ты пришёл-то не к родимому па́поньке.
А ты пришёл-то к желе́зному замо́цику,
Да ко стально́му-ту клю́цику...»

Вот оне́ это и пи́ли, и это ево́ встрице́ли из го́роду. Всяк по-сво́ёму, вот оне́ и на́цели эдак» (Ивановская, 2256-08).

Обращаются особым образом и к людям, причастным к происходящим обрядовым действиям. Например, мастеров, изготовивших гроб умершему, в причитаниях называли «столяра́ми», «пло́тничками», «худы́ми/дешёвыми робо́тничками», укоряя их, как положено по обряду:

«Столяры́-те вы пло́тнички,
Да вы худы́е робо́тнички,
Дак вы сделали мамушке
Да столо́вую-ту го́рницю,
Да без дверей, без окошечёк...»
(Пожарище, 2442-51);

«Мужички-те вы пло́тнички,
Да дешёвые робо́тнички.
Да вы срубили жо, пло́тнички,

Да вы све́тлую-ту сви́тлицю
Моей ро́димой-то мамушке...»
(Кокшенская, 1268-41).

Образ «нового дома» (гроба) покойного в причитаниях представлен в виде «све́тлой сви́тлици да тесо́вой-то го́рници», «столо́вой горницы без дверей, без окошечек», «без окна без коло́дново». Устилание «мягкой посте́люшки» покойному сопровождается причитанием, в котором умершего просят – «не сердиться, не гневаться»:

«Мне повы́слать-повы́ладить
Да мягкая-та посте́люшка
Мне ро́димой-то мамушке
На веку-то не впервые,
Во цясока́ во последние.
Не сердись ты, не гневайся,
Моя ро́димая ма́мушка,
Каково́-то я вы́слала
Те мягкую-ту посте́люшку
На ве́ки-те долгие,
На годо́цьки ру́шимые»
(Кокшенская, 1268-42).

Мотив оставления покойным «своего терему́цика» и перехода «на свято́ё на бу́ёво да в земляну́ю моги́лушку, да во сырую земе́люшку» является основным в причитаниях, сопровождающих вынос гроба:

«Пошла, покати́ласе
Богода́ная матушка
Из своёво́ да те́рема-терему́цика
На свято́ё на бу́ёво,
Да в земляну́ю моги́лушку,
Да во сыру́ю земе́люшку.
Да цясока́ да топе́реци
Не вида́ть тибе́, матушка,
Богода́ная матушка,
Своёво́ терему́цика»
(Кокшенская, 1422-33).

В текстах причитаний находит художественное выражение мотив «дорожки да́льнёй» («пути-дороженьки»), в которую, согласно верованиям исполнителей, отправляется умерший:

«Да поехала, мамушка,
Ты в дорожку-ту да́льную,
На пово́ст да на бу́ёво,
Да в глубокую моги́лушку»
(Нюксеница, 1274-06).

Архаичные представления отражены в причётном мотиве «передачи поклонов» с покойным на «тот свет» ранее умершим родителям:

«Ой, да передай-ко ты, ладушка,
Ты целоби́тьё вели́коё
Моёй роди́мой-то мамушке
Да моёй богода́нной-то матушке»
(Нюксеница, 1321-28).

Поминальные причитания имеют более обобщённый вид высказывания, основанный на мотивах сетований и жалоб.

Одним из особо значимых типовых поэтических мотивов поминальных причитаний в традиции является обращение к силам природы («туча грозная/громка́я», «ветры буйные»), к птицам («белы лебеди», «гуси-лебеди», «серы́ гуси») с просьбой освободить и вернуть покойного:

«Ой, да вы прилити́те-ко, бе́лы-те ле[беди],
Да ой, да роспорхни́те-ко песо́цики жё[лтые],
Да ой, да камешо́цики серые.
Да ой, как ты приди́-ко ты, ту́ця ты громка́,
Да ой, как ты розодви́нь-ко ты покры́шецьку гробову́.
Ой, да вы приди́те-ко, ветры-те бу́йные,
Да ой, да вы роз(ы)ду́йте-ко полотёнышко бе́лоё»
(Ивановская, 2256-15);

«Ой, да где вы, гуси, где, лебеди?
Да прилити́те-ко, лебеди,
Ой, да роспорхни́те-ко, лебеди,
Да вы круту́ю моги́лушку.
Ой, да вы сними́те-ко, лебеди,
Да гробову́ю дошшэ́цику.
Ой, да вы откро́йте-ко, лебеди,
Да бе́лоё полотёнышко»
(Нюксеница, 1321-29).

Как правило, поминальные причитания завершаются мотивом, в котором выражается утверждение невозможности возврата покойного «с того света»:

«Дак с тово́ све́ту-ту бе́лово
Дак не выходят-то вы́ходци,
Да не выносят-то ве́сточки»
(Пожарище, 2442-55).

Наиболее значимо представлен в традиции поминальный комплекс сорокового дня. Он включает в себя цикл обрядов: посещение могилы покойного, «приглашение» души умершего в гости, «сопровождение» в деревню, «встреча» в родном доме, «усаживание» за столы, «угощение» покойного, «проводы». Эти обряды находят яркое художественное воплощение в сюжетных мотивах причитаний:

– посещение кладбища:

«Это я да, злоче́сница,
Дак я пришла, прикати́ласе,
Я не в чисто́ё-то полюшко,
Я на широ́кое бу́ёво,
Да на крутую моги́лушку, <...>
Я ко любо́й ко подруженьке»
(Пожарище, 2442-56);

– «приглашение» умершего:

«Дак ты вставай-ко, подруженька,
Да ты на ножки-те резвые.
Да ты выходи-ко, подруженька,
Ты из крутые моги́лушки,
Да из сырые земе́люшки»
(Пожарище, 2442-56);

– мотив подготовки к поминальному застолью:

«Дак ты пойдём-ко, су...
(там де́душка, или тётушка, или ладушка)
А ко мне не на весёлой-от пра́здницёк.
Я всё-то время гото́вилась:
Напекено́ да нала́жено,
Взя́то вина да зелёнова»
(Нюксеница, 1321-29);

– дорога к дому – «сопровождение» души умершего:

«Я иду-то, злоцéсницa,
Да я веду́-то, злоцéсницa,
Да я родимово братеўка
Не на весёлой-от праздник,
А ко своим друзьям да приятелям»
(Нюксеница, 1321-30);

– «встреча» умершего около дома:

«Слава, слава тебе, Господи,
Я дождалась, догледéласе,
Да я любу́ю-ту ва́тьюшку.
Вот идёт-то ведь ва́тьюшка»
(Пожарище, 2443-01, 02);

– «приглашение» и «угощение» души умершего во время обрядового застолья:

«Да садись-ко ты, бра́теўко,
Да за столы-те дубовые,
На любóё ты мéстецько.
Да кушай ты, угошша́йсе
Со своим друзьям да приятелям,
С кото́рыми пировали раньше всё»
(Нюксеница, 1321-30);

– уговоры умершего («не осуди») после обрядового застолья:

«Дак не осуди́-ко, подруженька,
Ты на серьдéчных-то дéтонёк,
Да на милых-то, невéстушок,
Как тебя да упóили,
Да как тебя да упóтчивали»
(Пожарище, 2442-57);

– проводы души умершего после обрядового застолья:

«Пойди́-ко, су-ма́мушка,
Во дорóжку-ту дальную,
Во моги́лушку глубокую»
(Нюксеница, 1274-06).

Совместное застолье отражает уровень обрядовой коммуникации двух миров.

Звучанием поминальных причитаний в уфтюгской традиции отмечен весь период в течение года после смерти. Временны́е характеристики исполнения причётных форм связаны с утренним, вечерним и ночным временем суток. Пространственный ряд включает следующие локусы, принадлежащие пограничной зоне жилого и нежилого пространства:

– крыльцо дома: «Да, на крыльце́ ишчо́ ревили́. Дак много-то знали, дак(ы) на крыльце́ ревили́: утра́м да и вецера́м – да выйдут и заревя́т, как оста́нутце-то...» (Пожарище, 2443-04);

– уличное пространство у дома: «Мама наша поревела́ то́жо, поприцита́ла. У нас как тя́тьку убили, дак – ой-ой-ой! Она и но́цью-то было встанет да <...> дак мы проснёмся, а она на у́лице середи́ но́ци прицита́ет, на жерди́ну нава́литце» (Кокшенская, 2443-71);

– нежилая часть дома («другая изба»): «А ходи́лось у нас на сара́й-от, давать скоту́-ту, туда – це́рез ту и́збу, це́рез тот мос[т]. Да она как пойдёт, там в и́збу-то зайдёт, да как заревит, запри́цитаэт, дак у нас всех подымет. Мы ующём, да все голосом замурявкаём, заревим, да и бежим туда к (й)им. Она нас эдак вот обхватит, да и нам да ишшо́ тут прицита́эт» (Кокшенская, 1422-35).

Вербальный ряд таких причитаний основывается на мотиве жалобы – «я одна-одинёшенька». Например, причётный текст, исполняемый хозяйкой на крыльце дома:

«Все пошли́ да поехали
Да на робо́тку тяжёлую
Дак табуна́м да арти́лями.
Дак только я да, злоце́сница,
Да я одна-одинёшенька,
Дак ты оста́вил уж ты, ладушка,
Не наказа́л жо ты, ладушка...»
(Пожарище, 2443-04).

Обязательным в традиции является причитание во время посещения могил на кладбище после каждой воскресной церковной службы: «Раньше как из це́рьквы выйдут (было у нас не так далёко кла́дбишшо-то), а как выйдут, дак на всех-то могилах прицита́ют, на всех!» (Нюксеница, 2433-18). При этом у каждой из могил одновре-

менно могли причитать несколько человек: «Мы пришли на кла́дбишшо-то да, со свекро́вкой да: свекро́вка с ту сторону на крёст, а я с другую сторону, дак и заревели́» (Кокшенская, 1422-32). Одновременное исполнение причитаний на кладбище (всеобщий плач) представляется как акт создания коллективного коммуникативного звукового поля на всём обрядовом пространстве.

Народные исполнители указывают на индивидуальный характер высказывания в причитаниях: «Ведь ка́жной своё го́рё выпла́кываэт. Одново́ ведь причи́танья нет, это не песня, што вот какую зна́эшь, дак споёшь. Причи́таньё у всех ра́зноё. Я вот снохе пела то, а мужу – другоё. Мне на́дэ што было вы́плакать, дак я то и вы́плакала. <...> Так што я вот так пела, а вот Катя тот раз причитала совсем дру́гомя, у её своё го́рё, она свои слова. Это же не песня» (Ивановская, 2256-06).

Как отмечает К. В. Чистов, все поэтические тексты причитаний «ситуативны», «имеют разовый характер», «импровизируются на основе выработанного традицией богатейшего запаса стереотипных формул» и окончательно формируются лишь в процессе исполнения: «Текст причитаний – открытая структура. Протяжённость текста неопределённа, она ограничена только реальным временем совершения обряда, которое тоже может варьировать в определённых пределах. Всё остальное зависит от опытности причитывающей, от конкретной ситуации, сложившейся или складывающейся в результате смерти оплакиваемого»[11].

Следует отметить особое обрядовое поведение, которым сопровождается исполнение причитаний, определяемое в уфтюгской и соседней дмитриевской традициях как «хло́панье»[12]. В деревне Малая Сельменьга Дмитриевского сельского совета зафиксирована информация, подробно описывающая данное действие: «Вот как то́жо две сестры хло́палисе, да оне́ и вростя́жку-то эдак, не на коленки, а вростя́жку-ту хло́пнутце вдоль-ту по́ полу – прицита́ли-то. Ой, мы едва их по́днели! Оне́ ушли уж, иё унесли, там на трактор поставили, а оне́ всё лёжа́т на полу. Едва по́днели. Вот как ревя́т-то, жали́ют-то!» (Малая Сельменьга, 1632-06).

По воспоминаниям жителей уфтюгских деревень, особо сильно «хло́пались» с причитаниями в то время, когда гроб с покойным выносили из родного дома. Падали на то место, где стоял гроб – на стол или лавку, затем – на пол и порог. «Хло́пались» не только те, кто

причитал по умершему, но и все присутствующие близкие родственники покойного: «Снимать со стола станут покойника, дак у нас как – стол опроки́дывают. А на стол-от хло́пнешьсе ишшо́ снача́ла. Вот я своих каких, дак я но́нци (и не своих-то дак – придут) схвачю́ за рукав да, [на] стол-от повалю́ да, их хло́пну на стол-от всех. Хло́пнешьсе на стол-от, дак на столе-то и реви́шь, прицита́ешь. Уми́ёшь, дак прицита́йте, а не уми́ёшь, дак так реву́т» (Ивановская, 2256-09).

«Хло́пались» с причитанием об пол также после выноса гроба и демонстративного закрывания входных дверей, выполняющего ведущую апотропеическую функцию: «А потом ево́ понесут, дак ты за им идёшь, дак на́дэ двери затворить, што́бы все-те не вышли из избы-то, а то всех выведёшь из дому-ту. <...> Ты должна оста́тьце в избе, да должна вот эдак и хло́пнутьце вот на пол-от э́дак, и хло́пнутьце вот эдак. Э́дак вот и хло́пнёшьсе, вот эдак и хло́пнёшьсе. Да вот и прицита́ешь ту́тока» (Ивановская, 2256-09, 10).

«Хло́пались» и на улице во время установки гроба на машину или телегу, при этом, как отмечают исполнители, били посуду: «Покойника кладут на эту, на машину, а торе́лку тут бьют. И тут опе́ть хло́паешьсе. Я мужику дак тут опе́ть, в этом же тут месте хло́паюсь и опе́ть ревлю́» (Ивановская, 2256-11, 21).

Близкие родственники с причитанием «хло́пались» на гроб по дороге на «свято́ё бу́ево»: «А на гроб ведь раньше хло́палисе вот... Возили на лошадя́х (не было машин-то), дак я по́мню, ба́тько умер дак... Запрегли́ лошадь, ну, домови́ще поло́жили, ба́тька закрыли, домови́шшо-то закрыли. Ма́тка встаёт на поло́зьё, да ишшо́, мо́жот, там какие сро́дственники встают на поло́зьё – и вот прицита́ют над (й)им, над покры́шкой» (Ивановская, 2256-11).

«Хло́панье» сопровождает также ситуации причитаний на кладбище, связанные с поминовением умерших.

«Хло́панье» как особый вид поклона во многих традициях Вологодской области и Русского Севера является формой типового ритуального поведения для традиционных обрядов семейного цикла, связанных с моментами перехода из одного семейно-родового статуса в другой. В данной акциональной форме реализуются и утверждаются нормы родовых отношений, необходимых для обеспечения последующего жизненного благополучия.

Похоронно-поминальные причитания в уфтюгской традиции могут иметь как стиховую, так и тирадную форму организации музыкально-

поэтического периода. Типовым является стиховое построение напева на основе тонической организации мелостроки. Б. Б. Ефименкова в текстологическом исследовании «Севернорусская причеть» указывает, что основу типовых причётных форм в данной местности составляет тонический восьмисложник, состоящий из трёх слоговых сегментов (2.2.2), в котором «превышения слоговой нормы (на один-два слога) сравнительно редки, встречаются в первых сегментах стиха и никогда в клаузуле»[13]. Эта характеристика подтверждается при анализе причётных текстов.

Эмоционально-обрядовое состояние исполнителей причитаний находит выражение в структурных элементах художественных форм: специфике начального возгласа, словообрывах, цезурах, протяжённости разделов формы, обусловленной физиологическими особенностями певческого дыхания.

Важным структурно-семантическим элементом причётной формы становится возглас, который определяется современными исследователями «как коммуникативное явление, рассчитанное на непосредственное восприятие и реакцию окружающих и выполняющее функцию магического воздействия с целью достижения желаемого результата»[14]. В уфтюгской традиции возглас имеет стабильное начальное место в структуре причётной мелостроки и представлен следующими разновидностями: однослоговый («Ой!»), двухслоговый («Ой, да!» или «Да ой!»), пятислоговый («Охти, мнеченьки!»). Данные разновидности имеют определённую локальную принадлежность: к нижнеуфтюгской традиции относятся одно- и двухслоговые возгласы (примеры 1–3), а к верхнеуфтюгской – пятислоговый (пример 4). Это находит подтверждение в высказываниях народных исполнителей: «Везде по-разному причита́ют: вот у нас в Верхней Уфтюге дак начина́ют причита́ть – дак “о́хти, мнеченьки”, а здись вот причита́ют – “о́йкают”» (Кокшенская, 1422-34); «Мы дак, видишь, эдак – “ой...” А у их вот в Королевской – а это жо са́моё, а то́ко – “о́хте, мне́ченьки...” – да и всё» (Ивановская, 2256-20); «А я причита́ла ковда́ ко́ё-цево́, дак я всё, всё эту жиз[н]ь “мне́ченьки” э́те поминаю» (Мартыновская, 1273-44).

Как отмечает Б. Б. Ефименкова, ранее «собственно уфтюгский голос погребального обряда» отличался от других «развёрнутым начальным восклицанием “Охти, мнеченьки”», однако «распространён в настоящее время развитый возглас не всюду, и в деревнях Нижнеуф-

тюгского сельсовета причётный стих предваряется двухслоговым восклицанием»[15].

Типичным структурным элементом причётных форм уфтюгской традиции является словообрыв на главном стиховом ударении – в зоне второго логического акцента тонического стиха, который прерывает звуковой поток за счёт сброса дыхания (примеры 1–4). Словообрыв возможен и в зоне логического акцента пятисложного возгласа «О́хти, мне...ченьки». Словообрывы создают интонационную напряжённость, выражая особое эмоционально-обрядовое состояние.

Ладоинтонационный план напева причитаний Уфтюги характеризуется протяжённостью эмоционально окрашенного начального возгласа и усечённой формой клаузулы. Напев развивается в малотерцовой ладовой ячейке с возможным расширением узкообъёмного амбитуса до кварты при опевании нижнего опорного тона. Нисходящий мелодический контур основан на терцовых или секундовых сопряжениях тонов, в этом проявляется специфика плачевой интонации (примеры 1–4).

И. В. Королькова указывает на «сплав возгласно-плачевых интонаций» в музыкальных текстах причитаний и, ссылаясь на исследования Ф. А. Рубцова, утверждает, что в художественных формах находят выражение такие специфические свойства возгласа, как «приём сопоставления контрастных в звуковысотном отношении тонов; приём долготного выделения сопоставляемых тонов»[16]. В уфтюгской традиции протяжённостью и звуковысотно выделены тоны, приходящиеся на начальное междометие возгласа («ой» – в одно- и двухсложном, «ох» – в пятисложном), а также на второй тонический акцент мелостроки, усечённый за счёт словообрыва.

В рассматриваемых напевах причитаний обнаруживаются все отмеченные Г. В. Лобковой признаки плачевого интонирования: «Основная плачевая функция проявляется в мельчайших деталях, на уровне агогики: выразительные задержки на отдельных тонах, незначительные повышения или понижения тонов, “скольжение” при заполнении интервалов, прерывистость и озвученные сбросы дыхания (цезуры возникают не только между сегментами, но и внутри них). В качестве обобщенной интонемы плача выступает нисходящая терцовая или секундовая интонация, оба тона выделены долготой, но в роли основной ладовой опоры выступает нижний тон»[17].

Тесситурные особенности причитаний имеют большое значение, судя по высказываниям народных исполнителей: «Вот(ы) покойник

умрёт, дак тут как-то потоньше делают мотив, шшо́бы всё-таки <...> надо уж не так весело прицита́ть. Ужо́ я умру, дак послушаю, как обо мне заприцита́ют, дак потом вам скажу» (Нюксеница, 1376-29). О преобладании высокой тесситуры исполнения свидетельствуют те характеристики, которыми наделяются причитания в уфтюгской традиции:

– *«вой»:* «вою, другой раз – вою, вою», «вой, бу́ди, как белу́га» (Ивановская, 2256-06);

– *«рёв»:* «во всю голову реви́шь-то» (Ивановская, 2256-19); «взо́хала да заревела́, да и заревела́, са́мо по себе оно тут насобира́ется це́во ревить-то в горе-то» (Кокшенская, 1422-32);

– *«мурявканье»:* «эдак реве́ла-то, мурявкала, а не побла́знило» (Кокшенская, 1422-35).

По свидетельствам народных исполнителей причитать надо:

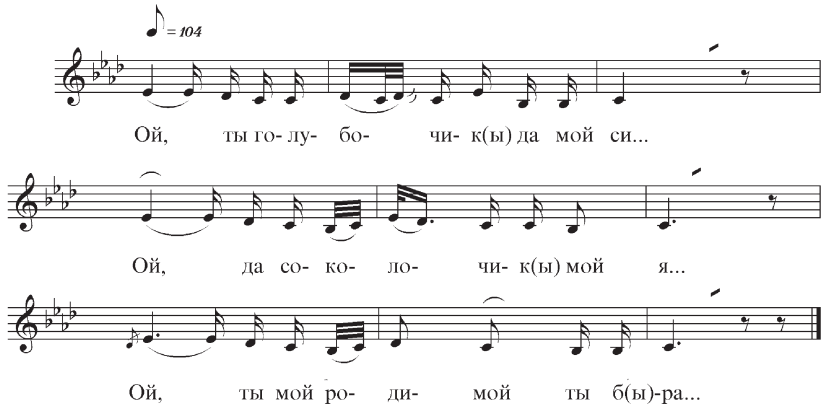
– *«пы́лко»:* «Да ведь другие пы́лко-то прицита́ют, да э́дакие голоси́стые-те ведь дак! Ой, наприцита́ют дак всяко покойнику-ту!» (Мальчевская, 1273-52);

– *«во всю голову»:* «Та́мока ведь, на кла́дбишшо при́дёшь или повезёшь, дак во всю голову реви́шь-то, во всю голову, ско́ко у тебя мо́ци есь» (Ивановская, 2256-19).

Обрядовый причётный ряд выполняет значимые ритуально-магические и коммуникативные функции. Как указывают исследователи, акустический код обряда «одновременно создаёт и разрушает границу между “тем” и “этим” светом, защищает людей от потустороннего влияния, но и служит средством установления контакта, связи с обитателями иного мира»[18].

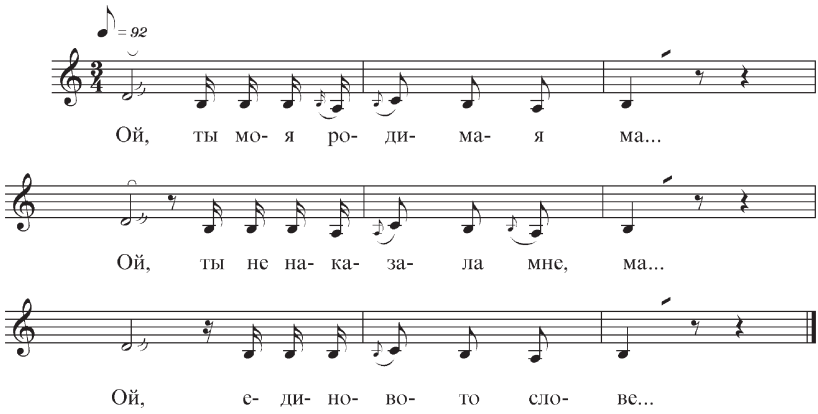
Специфика похоронно-поминальных причитаний Уфтюгской традиции проявляется в диалектно-стилевых особенностях художественных форм, их контекстуальных связях, при общих типологических закономерностях функционирования, бытования и художественного воплощения устойчивых представлений.

Пример 1. «Ой, ты голубочик да мой си[зенький]» (похоронный причёт)



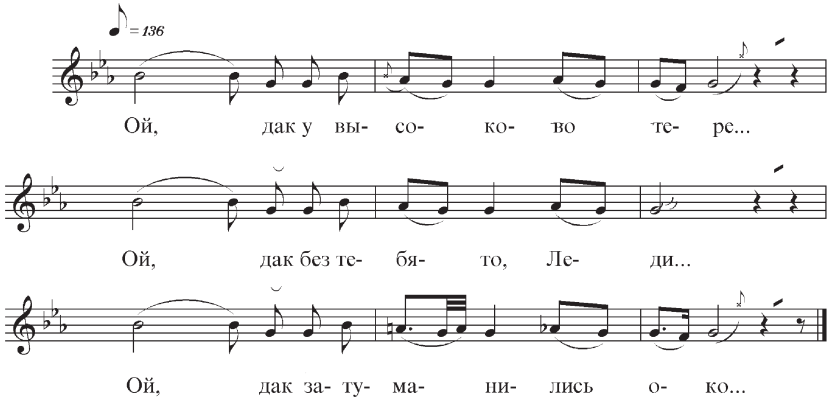
Архив ЦТНК ВГПУ, ЭАФ 1271-60. Исп.: Хомякова А. В., 1903 г. р., родом из д. Задняя Уфтюгского сельсовета. Запись в с. Нюксеница 14.01.1995. Авт. зап.: Комягина О. Н., Бородулина А. Л. Нотация: Брагина М. С.

Пример 2. «Ой, ты моя родимая ма[тушка]» (похоронный причёт)



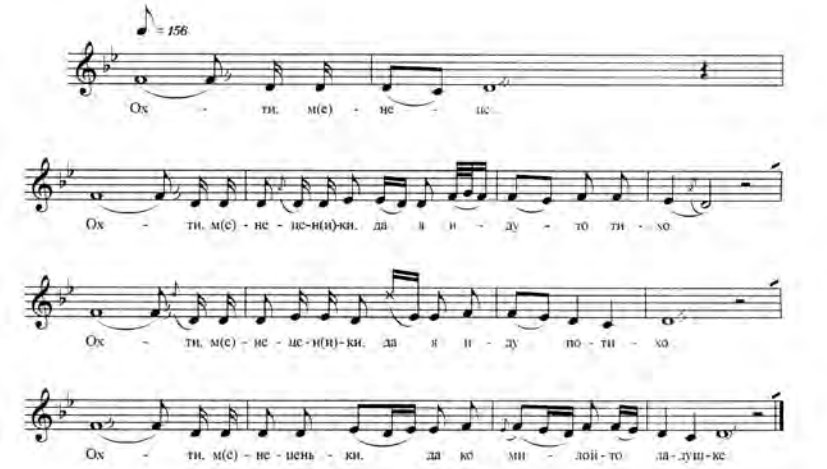
Архив ЦТНК ВГПУ ЭАФ 1262-42. Исп.: Клеменьтьева М. М., 1909 г. р., родом из д. Пожарище. Запись в с. Нюксеница, 16.01.1995. Авт. зап.: Комягина О. Н., Бородулина А. Л. Нотация: Брагина М. С.

Пример 3. «Ой, дак у высоково тере[ма]» (поминальный причёт)



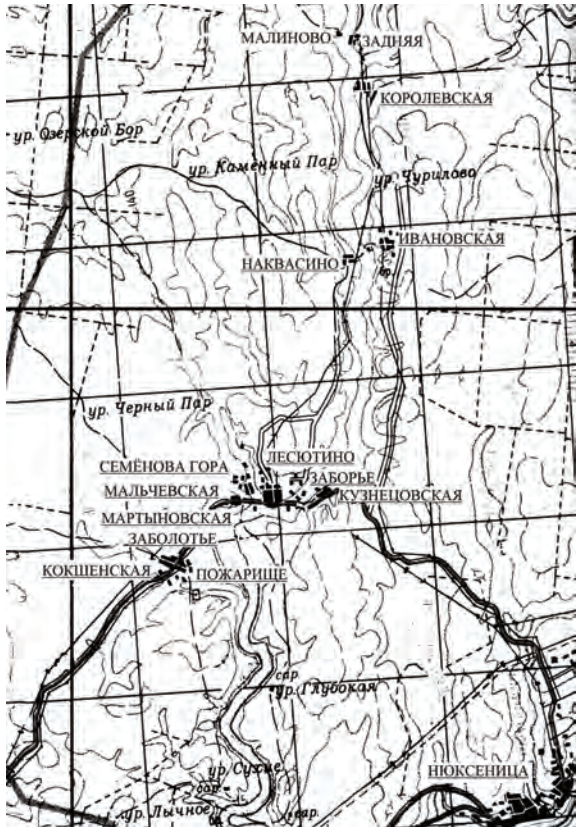
Архив ЦТНК ВГПУ ЭАФ 1721-22. Исп.: Парыгина М. А., 1928 г. р., родом из д. Пожарище. Запись на кладбище летом 1997 г. Авт. зап.: Коншин О. Н. Нотация: Брагина М. С.

Пример 4. «Охти, мнеченьки» (поминальный причёт)



Архив ЦТНК ВГПУ ЭАФ 2256-18. Исп.: Хомякова Е. А., 1926 г. р., родом из д. Наквасино. Запись в д. Ивановская 27.03.2003. Авт. зап.: Федотовская О. А., Коншин О. Н. Нотация: Брагина М. С.

Карта 1. Расположение деревень Уфтюгского сельского поселения Нюксенского района Вологодской области



Примечания

1 Ерёмина В. И. Ритуал и фольклор. – Л.: Наука, 1991. – С. 40.

2 И. В. Королькова указывает, что коммуникативная функция причитаний обусловлена «необходимостью установления контактов разных уровней (причитальница/слушатели; причитальница/субъект ритуала – покойник, невеста, рекрут; причитальница/природные объекты – солнце, ветер, река и пр.)». См.: Королькова И. В. Возглас в причитаниях: структурный

и семантический аспекты // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной науч. конф. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 315. М. Д. Алексеевский отмечает, что «и похоронные, и поминальные причитания в первую очередь являются способом коммуникации с миром мёртвых», однако «они преследуют разные цели». См.: Алексеевский М. Д. Севернорусские похоронно-поминальные причитания как акт коммуникации: к вопросу о прагматике жанра // Традиционная культура Русского Севера: История и современность: Материалы V науч. конф. по изучению народной культуры Русского Севера / Редкол.: Т. Г. Иванова (отв. ред.) и др. – Петрозаводск, 2007. – С. 269–270.

3 Мехнецов А. М. Традиционные формы похоронно-поминальной обрядности (поминальные дни) – по результатам экспедиций 1992–2000 гг. в Вологодскую и Смоленскую области // Народная традиционная культура и современность: Материалы науч.-практ. конф. (с. Нюксеница, 5 октября 2003 г.). – Вологда: ОНМЦК, 2004. – С. 103.

4 Фольклорно-этнографические материалы уфтюгской традиции зафиксированы в ходе научно-исследовательских экспедиций ЦТНК ВГПУ в 1988, 2000–2003 годах, а также в 1994–1996, 1998 годах (совместно с Центром народной традиционной культуры села Нюксеница). Коллекция включает материалы полевых исследований ЦНТК с. Нюксеница 1996 года (записи О. Н. Коншина). Основной корпус текстов похоронно-поминальных причитаний записан от следующих исполнителей, проживающих как на территории Уфтюгского сельского поселения, так и в районном центре – селе Нюксеница: А. А. Лобазовой, 1922 г. р., (родом из д. Пожарище); М. А. Парыгиной, 1928 г. р. (родом из д. Пожарище); А. Я. Кузнецовой, 1909 г. р. (родом из д. Лесютино); А. В. Хомяковой, 1903 г. р. (родом из д. Задней); Е. А. Хомяковой, 1926 г. р. (родом из д. Наквасино); М. А. Кормановской, 1915 г. р. (родом из д. Ивановской); Г. И. Болотовой, 1919 г. р. (родом из д. Задней); Е. Я. Бородиной, 1917 г. р. (родом из д. Кривошеино); М. М. Клементьевой, 1909 г. р. (родом из д. Пожарище).

5 На 1 января 1973 года Верхнеуфтюгский сельсовет Нюксенского района включал следующие деревни: Задняя, Ивановская, Королевская, Кривошеино, Малиново, Наквасино, Парыгино, Чурилово, Шугинская. См.: Вологодская область: Административно-территориальное деление. – Вологда: Сев.-зап. книжное изд-во, 1974. – С. 233. В Нижнеуфтюгский сельсовет входили деревни: Заболотье, Заборье, Кокшенская, Кузнецовская, Лесютино, Мальчевская, Мартыновская, Пожарище, Семёнова Гора, Сухие. См.: Там же. С. 237.

6 Здесь и далее указывается место записи информации, а также номер записи и единицы хранения по архивному аудиофонду фольклорно-этнографических материалов ЦНТК ВГПУ.

[7] «Росклеви́ть» в значении «расстроить до слёз». «Клеви́ть» – «дразнить до слёз». См.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Рус. яз., 1998. – Т. 2. С. 115.

[8] В. И. Ерёмина указывает, что «чувством страха перед мёртвым был продиктован обычай, запрещающий произносить имя умершего». Ерёмина В. И. Историко-этнографические истоки «общих мест» похоронных причитаний // Русский фольклор. Т. 21: Поэтика русского фольклора. – Л.: Наука, 1981. – С. 81.

[9] «Злоче́сь» – «злое время, несчастие». «Злоча́ствовать» – «страдать, бедствовать, быть злополучным». См.: Даль В. И. Толковый словарь... Т. 1. С. 686. «Горю́ша», «горю́ха» – «кто горюет, бедует или кручинится». Там же. С. 379.

[10] «Бу́ево» – «погост, место, где стоит церковь (обычно на возвышенности), место внутри ограды церковной; кладбище, могилки, могильник». См.: Даль В. И. Толковый словарь... Т. 1. С. 138.

[11] Чистов К. В. Фольклор: Текст: Традиция: Сб. ст. – М.: ОГИ, 2005. – С. 71–72. (Серия «Нация и культура: Новые исследования: Фольклор»).

[12] «Хлопаться» – «стремительно падать, валиться». См.: Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / РАН, Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: «ИТИ Технологии», 2008. – С. 863. «Хлопать, хлопнуть, хлопывать» – «бить, колотить, ударить, шлепать, особн. плашмя и с шумом, звонко». См.: Даль В. И. Толковый словарь... Т. 4. С. 550.

[13] Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшеньги (Вологодская область) – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 34. В исследовании выявляются типические свойства причётных традиций междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги, в том числе – локальной причётной традиции Уфтюги.

[14] Королькова И. В. Возглас в причитаниях... С. 315.

[15] Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть... С. 46.

[16] Королькова И. В. Возглас в причитаниях... С. 319.

[17] Лобкова Г. В. Зовы-окликания в народных традициях Смоленской области // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий... С. 344.

[18] Пашина О. А. Мир живых и мир мёртвых в музыкальных звуках // Голос и ритуал: Материалы конф., май 1995 г. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1995. – С. 78.

М. А. Енговатова
Россия, Москва

Плачевая культура Закамья: вопросы региональной специфики

Территория Закамья – регион, ограниченный с запада Волгой, с севера Камой, с юга и востока в прошлом – Закамской укреплённой чертой, под защитой которой с севера, из-за Камы, и начиналось заселение данной местности[1]. С точки зрения более крупного членения русской территории Закамье представляет собой южную окраину земель камского бассейна, охватывающих, помимо указанной зоны, прилегающие к Каме районы Удмуртии и Башкирии (с русским населением) и значительную часть Пермского края. Настоящая статья имеет целью представить исследователям материалы для сравнительного изучения региональных традиций камского бассейна.

Специфика закамской музыкальной культуры связана с её особым положением в системе русских региональных песенных традиций: будучи вторичной культурой позднего формирования, территориально расположенной в полосе взаимодействия северных и южных музыкальных диалектов, она представляет собой симбиоз признаков обеих систем, что в многообразных формах проявляется в различных жанрах местного фольклора. По-своему это присутствует и в плачевой культуре региона, что мы и попытаемся показать.

Исполнение плачей в местной традиции обозначается через предикатные формы: «вопить», «голосить», «выть», «причитывать», «причитать», «плакать»; реже через существительные: «причёт», «причи́т», «воп», «вопли», «вопление». Заметно, что исполнители делают различие между определениями «выть», «вопить» – с одной стороны, и «причитать», «причитывать» – с другой, относя первые к музыкальной составляющей плачей, а последние – к словесному их тексту: «Во́пят все удинаково, только каждый своё горе причитывает» (Ст. Рождествено).

В Закамье существуют все функциональные виды плачей, известные по многим другим традициям: похоронные, воинские, окказиональные, календарные, бытовые, свадебные. В каждом населённом пункте знают два плачевых напева: свадебный (на «свадебный голос», на «невестин голос») и похоронный (на «мёртвый голос»), на кото-

рый исполняются и все остальные функциональные виды причитаний. Напевы похоронных и свадебных плачей кардинально отличаются друг от друга. Причём, это не только различие конкретных напевов, но и типологическое их «разведение», то есть различная ориентация в системе стилевых типов плачевых напевов.

Наиболее единообразное и простое строение имеют местные похоронные плачи. Среди условий их исполнения сильную позицию занимает, конечно же, погребальная и поминальная обрядность. В то же время развиты и иные в функциональном отношении ситуации. Так, например, воинские причитания звучат здесь не только во время проводов в солдаты, но и в течение всего времени службы: «Воют по солдату, как по мёртвому причитывают. Пока служит – всё время воют» (Юхмачи).

Обратим внимание на чрезвычайную распространённость исполнения плачей в сугубо бытовых ситуациях. Долгими осенними и зимними вечерами женщины старшего возраста, вспоминая умерших родственников, горюя по своей тяжёлой жизни, одиночеству, досадуя на свои обиды и огорчения, причитали для себя: «Когда разгрустишься, один накатываешь, во́пишь. Кто плохо живёт – часто во́пит» (Б. Кандала). Эта форма исполнения сыграла важную роль в долгой сохранности плачевой традиции в Закамье.

Местные плачеи считают, что «по покойнику нет определённых слов, тут причи́т сама находишь» (Лесное Никольское). Тем не менее, поэтика текстов похоронных причитаний традиционная. Они содержат метафорические обращения к умершему, многочисленные вопрошения, побуждения, традиционные характеристики «того света», мотив встречи на «том свете» умерших родственников, наказов к ним. Вместе с тем, несмотря на традиционную поэтику, тексты плачей весьма приближены к бытовой речи. Этому способствует и особое, ритмически достаточно свободное стихосложение, приближающее их к прозаической речи, и обилие бытовых подробностей в текстах. Поэтому закамские похоронные причитания обнаруживают параллели не с северной похоронной причетью (с её предельно развитой поэтикой), а с плачами многих западных и южных традиций. Та же тенденция характеризует и их музыкальный облик.

Напевы похоронных причётов типологически сопоставимы с южнорусскими, для которых, по мнению Б. Б. Ефименковой, характерна «последняя степень возрастания мобильности»[2]. Ведущим компонентом, несущей конструкцией в этих музыкально-поэтических текстах,

как и во многих других ритмически мобильных формах, является слово. Стих похоронных плачей – цезурированный и очень подвижный. Он состоит из нескольких слоговых групп, число которых варьируется от двух до пяти. В свою очередь количество слогов в группах тоже варьируется. Они могут быть малыми (от трёх до семи слогов) и большими (от семи до одиннадцати слогов). Малые слоговые группы открывают и продлевают стих, а большие – замыкают его, то есть у каждого вида слоговых групп есть своя синтаксическая функция. Приведём примеры:

А по которой-то / 6 по дороженьке / 5 шёл мой родимый батюшка... / 8

А я выйду-то / 4 я, кукушечка, / 5 из новой горенки / 6 на широкое подворьице... / 9

Данный стих имеет расширенную структуру, а исходная его форма реконструируется как тонический двухударный стих (2.3.2). Наличие сегментированных моделей отличает стих закамских похоронных плачей от южных причётов и составляет, по-видимому, местную его специфику. Слоговой музыкальный ритм каждой формулы соответствует слоговой группе стиха и очень прост: это – пиррихическое движение с остановкой на последнем слоге, объединяющее сегменты двоичной и троичной группировки. Заключительные формулы всегда содержат трёхсложную анапестическую клаузулу, тормозящую нагнетаемое напряжение (пример 1).

В мелодическом развёртывании напева заметна и направленность процесса интонирования, и кристаллически чёткая структура. Звуковысотная шкала плачей – терция с субквартой. Каждая интонационная волна прочно спаяна со слоговой группой текста, в результате чего на иктовое время в малых построениях всегда приходится 3-я ступень (мелодическая вершина), а в больших заключительных – 3-я или 1-я. Долгое утверждение звука 3-й ступени как опорного тона сменяется звучанием 1-й на последнем слоге (пример 1).

Что касается свадебных плачей, то они звучали на протяжении всей первой половины свадьбы – от просватанья до отъезда невесты из родного дома. Особое внимание обращают на себя плачевые циклы, составленные из цепи плачей, исполняемых во время банного ритуала, во время чесания косы невесты, её сборов перед приездом жениха, благословения перед отъездом к венцу. Образование плачевых циклов вызвано тем обстоятельством, что невеста должна была не

просто голосить, а обязательно «привывать», «приваплывать», «причитывать» – то есть призывать множество родных и близких: «Меня вот шесть человек благословляли: мать, отец, хрёсный, хрёсная, дед и бабушка. Шесть человек! Так ведь пока всё-то пройдёт, много тут плакать приходится. Я вот и заводила, и опять, и опять сначала: "А прошу я у тя, мила мамонька (там, тятенька, бабонька), велика благословления!"» (Сартоновка).

Центральным плачевым событием, одной из кульминаций прощальной линии обряда были плачи невесты в последнюю ночь в родном доме. В полночь невеста будила плачами родных, обращаясь к отцу, матери, братьям, сёстрам, подругам и даже соседям. О значимости этого обряда свидетельствует, в частности, тот факт, что к нему было привлечено пристальное внимание односельчан: «Все приходят к дому послушать, как она будет плакать: "Плакать станет невеста-то, плакать! Айда слушать!" Человек пятьдесят собирается» (Кремёнки). В поэтике ночных плачей всегда присутствует типично северный, известный по многим традициям мотив вещего сна с чрезвычайно разработанной поэтической символикой. Невеста ходит по крутым горам, по тёмным лесам, по чисту полю, по сыру бору, вкруг колодезя глубокого и теряет алу ленту, свою волюшку, красу девичью или трое ключиков (от воли батюшки, неги матушки, житья девичья). Антагонистами выступают ясмён черён ворон, зла-лиха змея, звери лютые.

В текстах свадебных плачей заметно их построение из более крупных развитых мотивов, чем в похоронных. Благодаря таким развёрнутым и высоко поэтичным мотивам, тексты причитаний приближаются по стилю к эпическим и вызывают прямые аналогии с северными причитаниями и прощальными песнями, как, впрочем, и с местными свадебными прощальными песнями северного типа[3].

Что касается напевов свадебных причитаний, то они принципиально отличаются от похоронных[4]. Главное же типологическое отличие заключается в том, что в них, наряду с цезурированием, важнейшую формообразующую роль играет сегментирование стиха и напева, что, безусловно, отсылает к северным традициям русских причитаний. Для рассмотрения мы выбрали центральную группу напевов (около восьмидесяти процентов всего материала), а именно напевы нестабильной ритмической формы с паритетным соотношением цезурирования и сегментирования.

Эта группа плачей типологически близка причитаниям стабильной структуры с цезурированными напевами и стихом 5+5, описанным Б. Б. Ефименковой в статье 1987 года[5]. С точки зрения мелодической композиции обе группы напевов родственны, так как имеют двухъячейковую структуру. Территорию распространения двухъячейковых цезурированных напевов Б. Б. Ефименкова обозначила как «южную границу русского Севера»[6].

Тексты свадебных закамских плачей, как и похоронных, в координации с напевами выступают в двух формах: исходного инвариантного стиха 2.3.2 и стиха расширенной структуры $5_7+(5\text{-}7)_{14}$. Инвариантный стих – акцентный, сегментированный – под воздействием двухъячейковой мелодики становится цезурированным. Основным приёмом его модификации является внутреннее разрастание каждой слоговой группы за счёт дополнительной лексики, в результате чего они могут увеличиться до четырнадцати слогов. Например:

$$\underset{7}{\underline{[\text{Ох}]\ \text{я отнежилась}\ [\text{да}]}}\ \underset{13}{\underline{\text{у}\ [\text{сударыни}]\ \text{мамыньки},\ [\text{утлелеялась}]\ldots}}$$

Вариативность стиха в условиях особого сольного жанра порождает формы мобильной организации, так как любое расширение текста приводит к разрастанию временных масштабов разделов музыкальных форм. Их мобильность принципиально отличает закамские плачи от описанных Б. Б. Ефименковой и, видимо, характеризует их как следующий шаг на пути удаления от сугубо северных форм стабильной ритмики.

Описанную форму модификации стиха можно расценить как орнаментальное его расширение: все варианты укладываются в рамки одной музыкально-ритмической фразы и не переходят основную серединную цезуру напева. В то же время, встречается и иной приём, связанный с появлением более крупных «вставных» слоговых групп, которые влекут за собой формирование дополнительных мелодико-ритмических построений-вставок между двумя основными разделами формы. Например:

$$\underset{6}{\underline{\text{Ох, не попомните}}}\ \underset{5}{\underline{[\text{а вы ут меня}]}}\ \underset{6}{\underline{\text{грубых обидушек,}}}$$

$$\underset{7}{\underline{\text{А я вас обидела}}}\ \underset{7}{\underline{[\text{по своей молодости}],}}\ \underset{6}{\underline{\text{по своей глупости...}}}$$

Данный приём вызывает прямые аналогии с местными похоронными плачами, но в свадебных он реализуется в условиях формы иного типа, в которой сохраняется формообразующее значение сегмента-

ции. Об этом свидетельствует тот факт, что, несмотря на любое цезурирование и разрастание разделов формы, ритмические икты остаются значимыми, сохраняя своё постоянное положение в стихе и напеве и выделяя музыкальные клаузулы каждого построения как наиболее стабильный компонент формы. Свидетельством значимости сегментации является и факт чередования сегментированных и цезурированных периодов почти в каждом напеве свадебных плачей (пример 2).

Таким образом, музыкально-ритмические формы свадебных закамских причитаний занимают промежуточное положение среди типов плачевых структур русского фольклора, сочетая в себе черты сегментированных северных и цезурированных южных структур.

Завершая анализ, обратимся к их звуковысотной организации. Главное, что отличает свадебные плачи от похоронных, – тип мелодики. Если узкий диапазон терции, характерный для похоронных плачей, ограничивает их мелодическое движение, то относительно большой диапазон напевов свадебных причитаний (секста, реже квинта) предоставляет больше возможностей для мелодического развёртывания. Эти напевы складываются из двух ярких, выпуклых по мелодическому контуру ячеек-звеньев, которые могут охватывать большой диапазон (до сексты) и содержат широкие интонационные ходы (квартовые, квинтовые). Мелодическая структура свадебных плачей усложнена наличием внутрислоговой мелодики, особенно развитой на иктовых временах ритмических форм и в плачевых возгласах. Таким образом, эти напевы демонстрируют совсем иную мелодическую культуру, чем похоронные. Интонирование свадебных плачей можно сравнить с песенным. И действительно, их мелодика обнаруживает сходство с мелодикой местных свадебных прощальных песен.

На первый взгляд, свадебные плачевые напевы представляют собой некое калейдоскопическое множество. Эта их особенность осознаётся исполнителями, которые считают, что «по-невестиному воют поразному, а по мёртвому – везде удинаково» (Юхмачи). Свадебные плачи отличаются шкалой, которая может быть как ангемитонной (примеры 3–5), так и диатонической (примеры 6–7), системой опорных тонов лада, конкретной структурой мелодических ячеек. Но в то же время все напевы образуют некое фоническое единство, в котором каждый выступает как один из вариантов трактовки общего звукового поля. Это становится возможным благодаря преобладанию в напевах ангемитоники и особой структуре диатонических ладов, позволяю-

щей интерпретировать их как заполненную ангемитонику. Единство всех групп плачей обеспечивается и общностью их мелодического словаря, то есть переходом одних и тех же ячеек-звеньев из одного напева в другой (примеры 2–7). Вместе с тем закамские свадебные плачи вполне поддаются типологической систематике. Мы выделили шесть их мелодических типов (МТ) (таблица 1).

Таблица 1. Мелодические типы напевов свадебных плачей Закамья

МТ	Звуковая шкала	Опорные тоны лада	Диапазон мелодических ячеек	Примеры	Пропорциональная представленность
МТ1	III–II–1–3–4 ангемитоника	4–3–(1)	трихорд+секста	3	30%
МТ2	IV–III–1–2–3 ангемитоника	2–1–(1/IV)	секста+терция	4	16%
МТ3	IV–III–1–2–3 ангемитоника	2–1–(III)	терция+трихорд	5	10%
МТ4	IV–III–II–1–2–(3^-) диатоника	2–1–(IV)	терция+квинта	6	16%
МТ5	IV–III–II–1–2–3^+ диатоника	2–1–(IV)	терция+кварта	7	8%
МТ6	IV–III–1–2–3^{+-}	3–[3]–1	терция+терция с субквартой	2	20%

Картографирование напевов разных мелодических типов обнаружило их чересполосное распределение на территории Закамья, а преобладание записей из тех или иных сёл, скорее всего, отражает степень обследованности населённых пунктов.

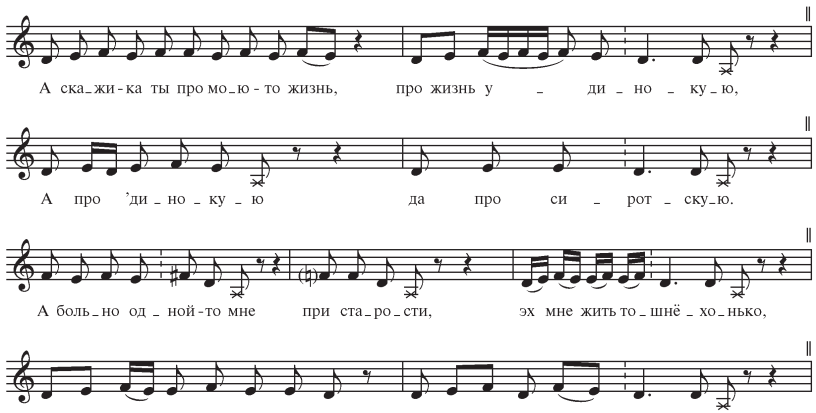
Что касается типологических параллелей мелодиям закамских свадебных причитаний, необходимо заметить следующее. Во-первых, нам не известны другие ангемитонные плачевые традиции ни на севере, ни на юге России. Вряд ли свадебные плачи Закамья можно оценить как южное или западное явление, так как для этих регионов характерен совсем иной тип плачевого интонирования – более приближенный к речевой и/или естественной плачевой интонации, не вызывающей песенных аналогий. Во-вторых, существенно, что на юге и западе России свадебные причитания не имеют собственных напевов, а исполняются на один напев с похоронными. В-третьих, двухячейковая мелодическая структура плачей также не известна по южным традициям, но

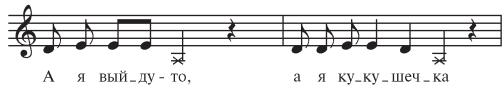
как определённый тип формы описана Б. Б. Ефименковой на материале вологодских, вятских, костромских и новгородских причитаний[7].

Таким образом, в Закамье существует два стилевых типа причётов, функционально разведённых как похоронные и свадебные. Ни один из них не является однородным по своей типологической сущности. Цезурированные формы местных похоронных плачей, типологически родственных южным, обнаруживают сходство с северными лишь в своей инвариантной основе (северный тонический сегментированный стих). В свадебных же плачах переплетение разных тенденций более очевидно. Их поэтика безусловно северная, а музыкальная форма напевов демонстрирует связь с причётами южной границы Русского Севера. Всё это как нельзя лучше характеризует закамскую традицию как культуру позднего смешанного формирования, занимающую промежуточное положение в системе основных русских музыкальных диалектов.

В дальнейшем было бы полезно осуществить сравнительное исследование плачевой традиции Закамья с подобными культурами других прикамских регионов, хотя бы смежных с обследованной зоной. Это помогло бы не только уточнить границы распространения представленных явлений, но и обнаружить их динамику при движении по территории Прикамья.

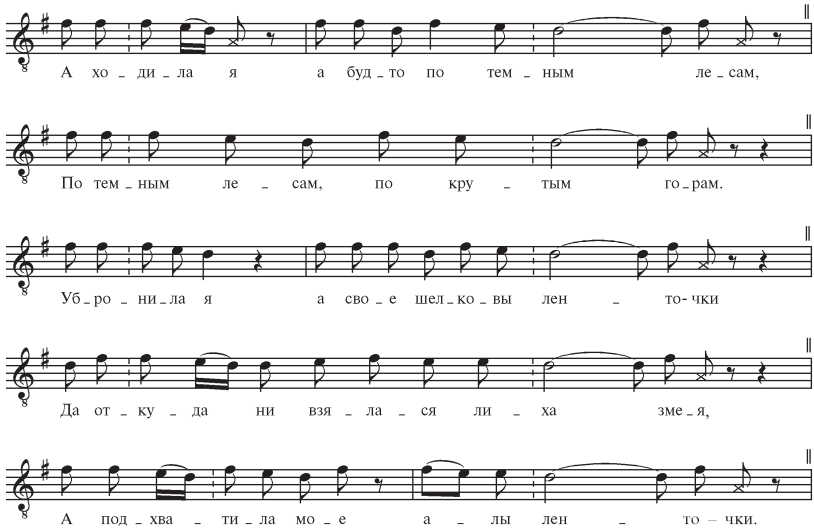
Пример 1[8]





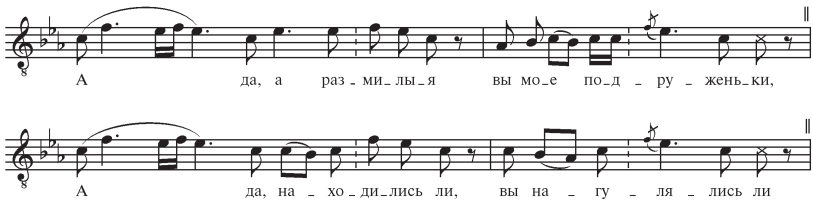
Ульяновская обл., Старомайнский р-н, с. Ст. Рождествено. Исп.: Е. А. Платонова (р. 1906). Зап. 1976 г. Ф. 1047 № 70.

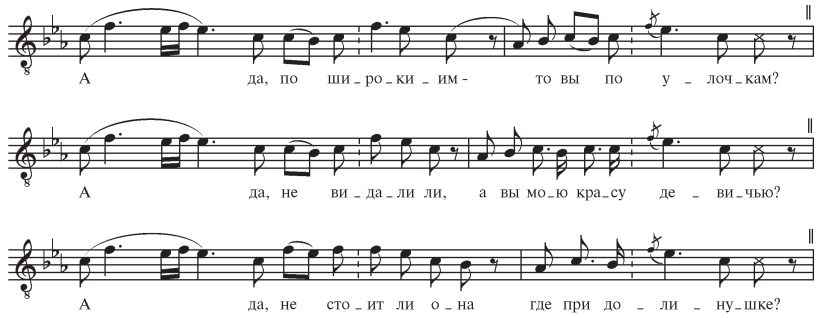
Пример 2



Татария, Куйбышевский р-н, с. Три Озера. Исп.: В. В. Тимохина (р. 1902). Зап. 1979 г. CD 127 № 175.

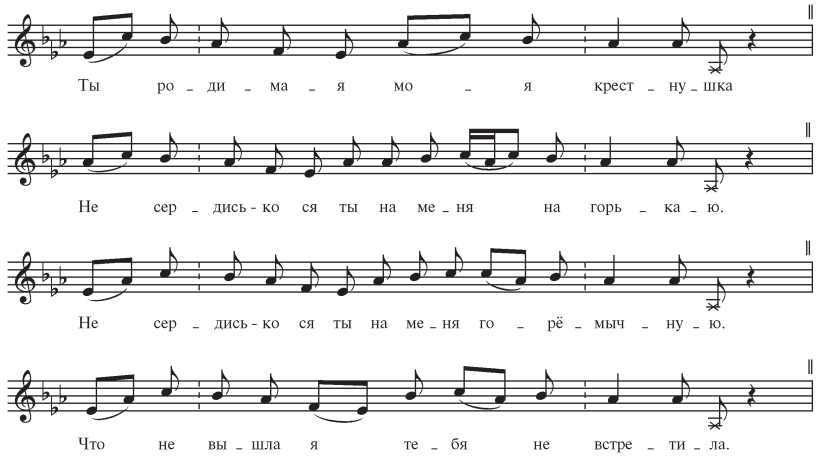
Пример 3





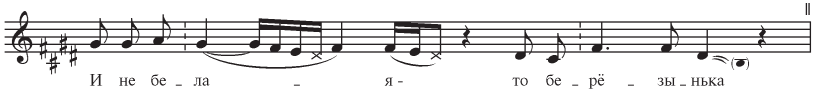
Татария, Чистопольский р-н, с. Кубасы. Исп.: А. И. Крашенинникова (р. 1898). Зап. 1979 г. CD 278 № 66.

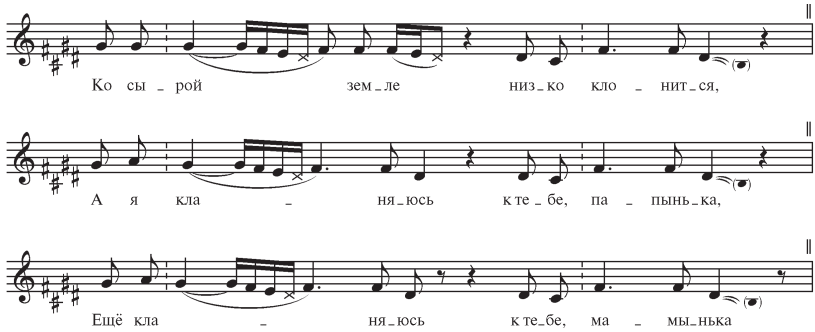
Пример 4



Татария, Чистопольский р-н, с. Русская Волчья. Исп.: М. П. Иванова (р. 1906). Зап. 1980 г. Ф. 1608 № 371в.

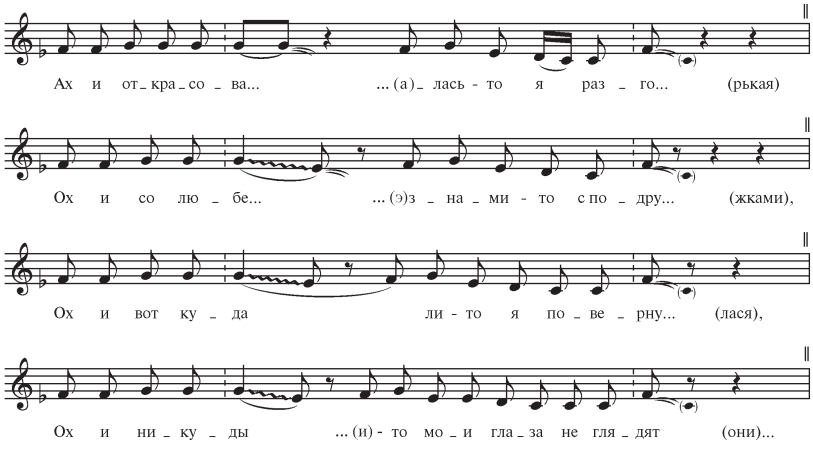
Пример 5





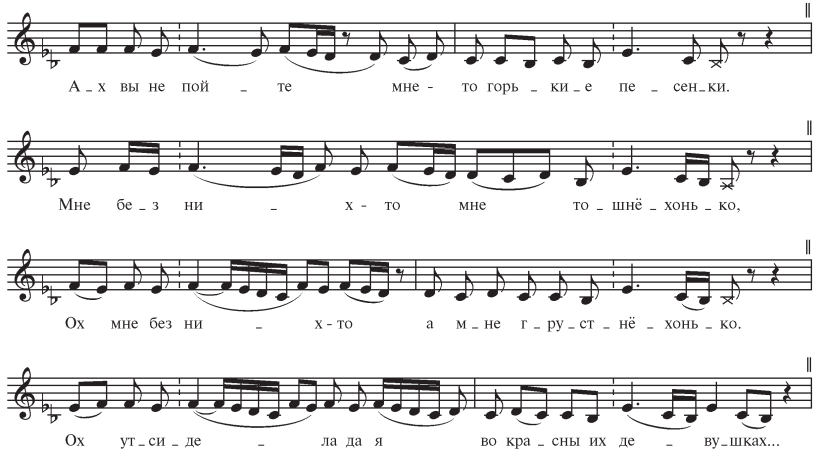
Ульяновская обл., Старомайнский р-н, д. Сартоновка. Исп.: О. А. Мартынова (р. 1903). Зап. 1976 г. Ф. 215к № 109.

Пример 6



Ульяновская обл., Старомайнский р-н, с. Лесное Никольское. Исп.: А. И. Коткова (р. 1902). Зап. 1975 г. Ф. 192к № 156.

Пример 7



Ульяновская обл., Старомайнский р-н, с. Ст. Рождествено. Исп.: Е. А. Платонова (р. 1906). Зап. 1976 г. Ф. 1047 № 65.

Примечания

1 Закамье охватывает заволжские районы Ульяновской области и Татарии.

2 Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М.: Композитор, 2001. – С. 245.

3 Примечательно, что один из распространённых здесь зачинов свадебных плачей – «А не белая берёза ко сырой земле клонится» – имеет прямое соответствие в северном эпосе.

4 Среди имеющихся записей есть группа свадебных плачей, интонируемых на те же напевы, что и похоронные. Природа этого явления до конца не ясна: такие напевы можно, с одной стороны, оценивать как самостоятельный мелодический тип свадебных причитаний, а с другой – рассматривать как следствие разрушения местной плачевой традиции (свадебные плачи сохранились здесь гораздо хуже, чем похоронные).

5 Ефименкова Б. Б. Русские причитания стабильной структуры с цезурированными напевами // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян (вопросы типологии): Сб. тр. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – Вып. 91. – С. 88.

6 Там же.

7 Там же. С. 88–107.

8 Все образцы записаны и нотированы автором статьи и хранятся в архиве Проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур Российской академии музыки имени Гнесиных.

Н. Ю. Данченкова
Россия, Москва

Свадебные причитания восточной Владимирщины

Восточная часть современной Владимирской области – заповедная территория очаговой среднерусской плачевой культуры. Особое развитие в системе обрядового плача получили свадебные причитания, рельефно отразившие её стилевую специфику.

На формирование и характерный облик восточно-владимирской причётной традиции повлияли исторические особенности края. Восточная Владимирщина – область со значительным финно-угорским этнокультурным субстратом. Однако уже в конце I тысячелетия н. э. районы средней и нижней Оки, а также нижнее Поклязьменье стали зоной активного межэтнического взаимодействия. С тяготением края к Поволжью связана интенсивная хозяйственная и культурная жизнь крестьянства на протяжении XVIII – начала XX века (сельские ярмарки, мелкое фабричное производство, отходничество). Значительной в жизни края была роль старообрядчества, повлиявшего на сохранение и переосмысление народных традиций.

Под влиянием «волн» культурной активности в восточно-владимирской плачевой традиции образовалось специфическое соединение черт архаики и позднейшего фольклорного творчества. Эти контрастные тенденции своеобразно преломились в локальной типологии местной свадебной причети.

В пространстве междуречья Клязьмы и Оки выделяются три плачевых массива, соотносимых с контурами исторического и этногенетического ландшафтов. Это – две причётные субтрадиции, сконцентрированные в поречных зонах. Одна локализована в районе Муромского Поочья и представляет собой фрагмент древней поокской культуры. Локальные центры традиции дают ряд совпадений с географией могильников мещеры, муромы и мери (до впадения в Оку Клязьмы)[1]. Вторая локализована в Поклязьменье, заречной части Вязниковского района – локуса, тяготеющего к зоне древнего схождения культур мери и муромы[2]. Плачевые формы подобного типа встречаются в Нижегородской области и обнаруживают родство с причётными типами южно-нижегородской[3] и ветлужской свадьбы[4]. Третья (ныне доминирующая) – субтрадиция равнинного междуречья Клязьмы и Оки,

охватывающая Вязниковский, Гороховецкий, Селивановский, северную часть Меленковского и Муромского районов.

Генетическое единство макроареала традиции определяется нормой индивидуального сольного плача («все сами причитали, других не звали причитать»; «невеста причитает, а другие – только слёзы», то есть молчат). Совместные причитания (невеста – мать, невеста – подруга) встречаются в некоторых локусах как дополнительная форма, соотнесённая с обрядовой ситуацией: невеста будит родных утром свадебного дня, прощается перед благословением. Знаком рубежа традиционного ареала выступает появление различных ансамблевых форм исполнения плача, бессловесной «голосьбы» и тому подобного. Одновременно в свадебном ритуале исчезает объёмный, тематически однородный корпус причётных текстов и их фиксированная последовательность.

Объединяющим фактором в пределах макроареала стали причётные типы, бытующие на стыках локальных субтрадиций. Они синтезируют различные типологические черты и образуют плавный переход между генеральными типами или стилевыми локусами.

Своей спецификой восточно-владимирская сольная свадебная причеть неотделима от контекста ритуала и его структуры. В ареале распространён тип контрастно-составного, разножанрового свадебного ритуала, в народной терминологии – «сварьбы». Ритуал включает период обрядового плача невесты («неделя»), длящийся от момента скрепления договора («запой», или «богомо́лье», «как жених с роднёй уйдут») до прибытия поезда («поезжени́ны») с женихом. Тут причитания полностью заканчиваются («как жениха привезут, она [невеста] молчит, закрыта платком»), будучи ограничены локусом невесты и её рода. На смену причитаниям идут смеховые драматизированные сцены торговли/выкупа, оформленные жанром приговоров/«приговорок» в стилистике раёшного (парно рифмованного говорного) стиха. Дружка входит в дом с приговорами и «продаёт» шубу для невесты её родным; подруги усаженной за стол невесты с приговорами «продают» жениху её «кра́соту» и место за столом. Ритуал включает небольшое число «прощальных» девичьих песен, цикл свадебных величальных и корильных песен, а также песни обрядовых застолий.

Такой тип ритуала характерен для Гороховецкого, Вязниковского, Селивановского, Муромского районов[5], Южского района Ивановской области (бывший Гороховецкий уезд Владимирской губернии)[6]. Ана-

логичный тип свадьбы бытовал в Судогодском и (частично) в Юрьев-Польском районах Владимирской области, а также в ряде областей Поволжья – Ярославской, Костромской, в южных районах Нижегородской области, в Валдайском уезде Новгородской губернии.

Каковы типологические особенности локальных субсистем причётного ареала?

Причётный *клязьминский* тип отличается наибольшим приближением к звукообразу голосового вопления. Его знаком является специфический характер темброинтонирования, сочетающий высокий фальцетный тембр с контрастными сбросами-переключениями голоса в низкий регистр, у некоторых плакальщиц – с переходом на фонацию «скрипучий голос», маркирующую значение нижнеглоточного напряжения[7]. Моделированию образа спонтанного голосового плача подчинены все компоненты музыкально-поэтического целого, что обуславливает системную подвижность (лабильность) формообразования.

Основу стихосложения составляет свободный акцентный стих. Ему свойственна изменяемость числа и местоположения ударений (акцентов), а также колеблющийся в широком диапазоне объём междуударных промежутков (в верхнем пределе превышающий 3 слога до 4-5 и более слогов). В таком стихе исчезает ритмическое ожидание чередования ударности/безударности, стих сближается с прозаической речью (примеры 1, 2):

Ды уж ра(до)де́льничек / ты мой бра́тец / Ми́тенька,
Ды уж подходи́-ка ты ко мне / тихохынько,
Ды уж роспле́тай-ко / ты мою-ту ко́су / ру́саю,
Ды уж не обре́жь-ка / ты свое-те бе́лы / ру́ченьки,
Ды уж не об(мо)мура́й-ка / ты мне подвене́шно / (а) то пла́тьица...
Ды уж в первы́-ти / воро́тики / мне идти́ / – от родно́го да / тя́теньки,
Да уж вторы́-те / бе́лаи / воро́тики – / мне идти́ / в бо́жию / церка́вь...

Уж розми́лай ты мой / тя́тенька,
Да уж спаси́ тия, / Го́споди, / за хле́б / и за со́люшку,
Ды уж за мою-ту ищё / де́вичью-ту / во́люшку...

Ды уж розми́лые / вы мое подру́жки / кра́сный / де́вушки,
Ды уж спала́сь ли вам, / ми́лые, / тёмная-то / но... ноченька?
Уж милыё / подру́женьки, / мне-ка ни усну́лоса.
Ды уж присни́лись-та мне-ка / три́ / сна / а нихоро́шие.
Ды уж пе́рва-т ли / со́н мне / присни́лса / – а крута́ / гора́,
А второ́й-ат / со́н / мне присни́лса / – а быстра́ / река́.

Интонирование усиливает в акцентном стихе черты спонтанного эмфатического «говорения». В исполнении довольно обычен приём полногласия – тотальной огласовки согласных (см. подробно выписанные огласовки в примере 1). Это позволяет дополнительно увеличивать междуударные промежутки, усиливая эффект как бы неконтролируемого, судорожного выговаривания слов. С этой же целью увеличена анакруза (3-4 слога), для чего перед первым стиховым ударением могут дополнительно вставляться «лишние» слоги (как в первом стихе следующей схемы):

Ды уж ра-(до)-де́ль-ни-чик ты / (ы) мой бра́-тец Ми́... / ох, Ми́-тень-ка,
х х х х ´ х х х х х ´ х ´ х ´ х х
Ды уж под-хо-ди́-ка ты ко мне ти-хо́... / (о)-хынь-ко,
х х х х ´ х х х х х ´ х х х
Ды уж рос-плё-тай-ко ты мо-ю-ту ко́... / (о)-су ру́-са-ю,
х х х х ´ х х х х х ´ х х ´ х х
Ды уж не об-ре́жь-ка ты сво-е-те бе́... / (э)-лы ру́-че-ньки.
х х х х ´ х х х х х ´ х х ´ х х

Жанровым признаком плача в музыкальном интонировании становится опора на нисходяще-колебательный мелодический контур и противопоставление верхнего и нижнего уровней диапазона. Звуковысотная шкала ориентирована на объёмы терции-кварты (пример 1), кварты-квинты/сексты (пример 2), однако неизменно отличается подвижностью ступенево-тоновых отношений. При исполнении все звуковысотные параметры трактуются как относительные и подвергаются непрерывному варьированию, подчиняясь требованиям артикуляции словесно-лабильного текста и индивидуализированным средствам интонационной выразительности (они у каждой исполнительницы свои).

Музыкальный синтаксис также «поддерживает» семантику эмфатического (стихийно-возбужденного) «говорения». Цезуры делят мелостиховую строку на неравные части: начальную крупную синтагму (содержит «пологий» интонационный спуск) и одну или две краткие (содержат быстрый переход от верхней к нижней границе диапазона, наподобие ускоренного «договаривания»). Глиссандирующий сброс, будто рыдание (примеры 1, 2), разрывает протяжённость самого тяжёлого (последнего или предпоследнего в стихе) акцента, – так смоделирован эффект неровного, судорожного дыхания. Мелоди-

ческая форма, отражающая интонационную динамику плача-вопля, вынужденно противоречит ритмической форме стиха, поэтому укладывание стиха в напев носит характер определённого компромисса и может существенно варьироваться от стиха к стиху даже у одного исполнителя.

Плачевая зона *Муромского Поочья* принадлежит к традиции, охватывающей приречные зоны Владимирской (Муромский район) и Рязанской (Касимовский район) областей, а также приокскую часть Выксунского и Вачского районов Нижегородской области.

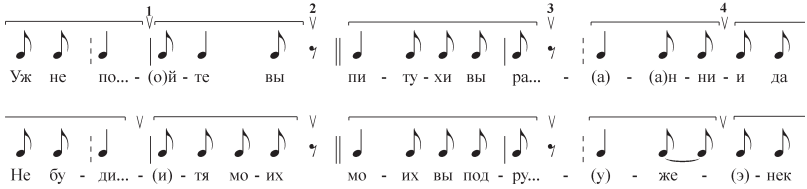
Традиция причитаний в Поочье имеет гнездовой характер и даёт значительный стилевой «разброс», обилие форм интонирования. В целом плачевую культуру отличает высокая степень индивидуализации исполнительских стилей. Интонационные формы поокских плачей[8] реализуют нисходящий тип мелодики и строятся на различных комбинациях нисходяще-восходящих, поступенных и шаговых голосовых перемещений. Звуковые объёмы колеблются в пределах от октавы до квинты-сексты. Звуковая образность рельефна, кинетика пространственного движения/перемещения вынесена в интонировании на первый план. Однако мелодико-интонационное выражение этого основного семантического образа сильно варьируется, не теряя при этом своего знакового тождества.

Основной поэтической формой поокских плачей также является акцентный/тонический стих, но более чётко ритмически организованный (главенствуют строки с двумя ударениями – в начале и в конце: х х – ´ ..... – ´ х х). Соответственно, и его музыкальные «воплощения» отличаются бо́льшей упорядоченностью мелодико-синтаксических конструкций.

Другое значимое средство структурного урегулирования – цезурирование и складывающиеся на его основе формы. При сравнении образцов причитаний из разных мест Поочья мы видим, что цезурированные формы в регионе различаются по музыкальному облику и характеру оформления цезуры. Для поокских плачей характерна также явная тенденция к мелодизации, о чём говорит наличие форм, сближающихся с напевным типом интонирования.

Отличительная черта поокской традиции – применение мелодических рисунков, складывающихся как серия нисходящих интонационных перемещений («каскадов»). При соединении со стихом такой мелодический тип может образовывать цезурированные формы разной кон-

фигурации. Наиболее показательна форма с дробным членением, закреплённым мелодико-ритмическими средствами (пример 3):



Здесь рисунок мелостроки из четырёх «спусков» специфически накладывается на стиховую цезурированную модель со словоразделом внутри строки, осложняя её дополнительными словообрывами на акцентных слогах. Тем самым в мелостиховой структуре возникают четыре «перерыва» разного значения. Так, вторая цезура делит стих и мелостроку пополам, на две масштабно-подобные части. Первая и третья мелодические цезуры образуют словообрыв на акцентных слогах (третьем от начала и третьем от конца строки). Четвёртая цезура знаменует окончание мелостроки, но окончание стиха наступит позже, с началом следующего «каскада», перекрывающего междустрочную цезуру. Мелодико-интонационная форма, состоящая из четырёх синтагм, по-своему «учитывает» стиховую тектонику. Конечные «пункты» их соотнесены с маркированными участками стиха – акцентными слогами (первый и третий «каскады»), стиховой цезурой (второй «каскад»). Три синтагмы подобны по рисунку и представляют собой краткие нисходящие мелодические звенья кварто-квинтового объёма. Нанизывание трёх сходных мелодических построений безусловно создаёт эффект нагнетания, которое требует разрешения. И оно наступает в заключительной, четвёртой синтагме, имеющей аркообразный контур, что наделяет её характером завершения. Однако время этой последней фразы слишком кратко, оно препятствует возникновению синтаксической структуры суммирования. Создавшаяся и не получившая окончательного разрешения инерция движения приводит к преждевременному, на допевании последнего слога в стихе после словообрыва, началу следующего «каскада», который завершится на первом словообрыве второй строки. Структура повторяется из строки в строку, поддерживая состояние эмоционального возбуждения.

Описанная мелодико-стиховая структура типологически релевантна для поокской интонационной культуры и используется в ря-

де традиционных жанров[9]. Аналогичный тип интонирования – серию «каскадов» – находим в былинном напеве «Илья Муромец на корабле», записанном в деревне Ольгино Муромского района[10], однако в несколько ином взаимодействии со стихом. В былине структурное «нагнетание» оборачивается ускорением темпа, вынуждающим исполнителя время от времени возвращаться к более умеренному темпу[11].

Данный тип может реализоваться и в иных мелодико-синтаксических пропорциях. В образце из села Ефремово Выксунского района Горьковской области[12] напев состоит из повторяющейся мелодической фразы, в которую укладывается отрезок стиха от словообрыва на одном стиховом ударении до следующего стихового ударения.

В ареале междуречья Клязьмы и Оки наиболее распространён причётный тип, связанный со стиховой структурой 5+5, возникшей на основе тонического стиха. М. Л. Гаспаров определяет подобный стих как дольник – разновидность тонического стиха с междуударными промежутками в 1-2 слога, распадающийся на два пятисложника[13]. Цезурой стих симметрично делится на две части, тяготеющие к пятислоговому объёму. По справедливому заключению Дж. Бейли, «особенностью ритмического строения этого размера является постоянное фразовое, или синтагматическое, ударение на третьем (среднем) слоге каждого пятисложного полустишия и факультативное словесное ударение на крайних первом и пятом слогах»[14]. По давней литературной традиции (с середины XVIII века) этот размер использовался также и в литературе для имитаций народно-песенного стиха, стихи записывались как десяти-, так и пятисложными строками. Такая практика отражает нормативность десятисложной стиховой строки («потому что основные синтаксические членения приходятся на концы четных пятисложных полустиший»[15]):

Спаси Господи, / милый тятенька,	5+5
Что вспоил-вскормил, / к месту приделúл...	5+5
Уж не пол гнётся, / подгибаится,	5+5
Подгибаются / резвы ножинки,	5+5
Упускаются / белы рученьки...	5+5

Вместе с тем, способность стиховой строки распадаться на пятисложные группы, получающие синтаксическую и отчасти смысловую завершённость. Тогда пятисложник становится автономной ритмичес-

кой единицей, что позволяет обособлять его в самостоятельную строку и создавать на её основе новые единства. Эта особенность стиховой формы отразилась и в традиции народного причитывания:

А неве́стушка 5
Со свое́ми-ти 5
Со люби́мами, 5
Эх, подру́жками... 5
Да уж поди-ка ты,
Крёсна ды матушка, 5/6
И добро жаловать... 5/6

Числовая норма пятисложника в причитаниях не всегда выполняется и часто колеблется в пределах 5—7(8) слогов (связь с тонической стиховой ритмикой), поскольку структурную меру удерживает слоговая музыкально-ритмическая форма:

Ды уж забуй ты мне / праву ноженьку,	5/6 + 5
Праву ноженьку / в путь-дороженьку...	5 + 5
Ды уж затуха́й-туха́й, / заря вече́рняя,	5/7 + 5/6
Занимайсь-ка да ты, / заря утре́ня,	5/6 + 5
Ды уж не пойти-ка, / вы ранни кочеты,	5/6 + 5/6
Не будите-ка / мою радельницу...	5 + 5/6

В народной традиции размер пятисложника поддерживается не столько ударениями в третьем, первом и пятом слогах (они могут отсутствовать), сколько чередованием интонационных повышений и понижений, которые осмысляются в ритмическом значении и сохраняются при произнесении причётных текстов без пения. Удобно рассматривать единицу такого размера как *интонационную стопу*[16], в которой повышение (арсис: А) обычно соотнесено с главным ударным слогом (ˊ), понижение (тезис: Т) – с последним слогом группы (ˋ), имеющим силовое выделение. Силовое и высотное маркирование имеет и начальная позиция слоговой группы (зачин: З), независимо от её содержательных свойств (мы её также обозначаем ˋ, см. пример 4):

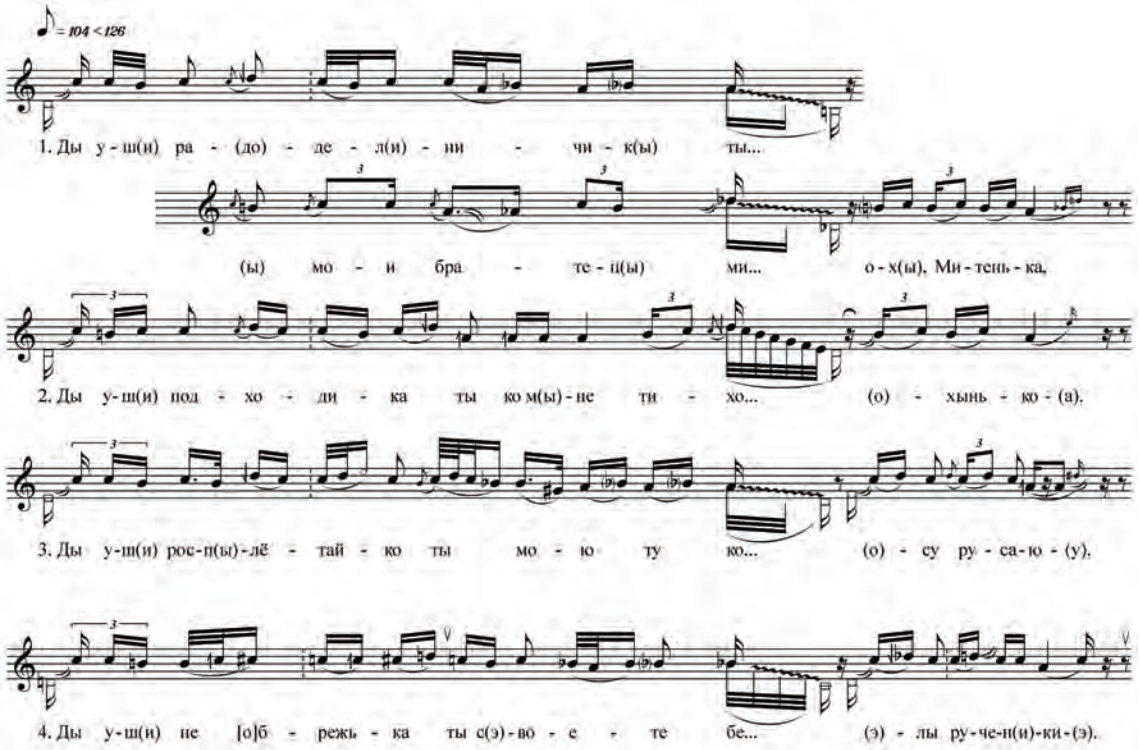
Со̀служи́-ка ты̀ / ѝ мне слу́жбицу̀,	5 + 5
А̀ ты не ле́гкаю̀, / э, не тяжёлаю...	5/6 + 5/6

Мелодический рисунок строится на основе параллелизма с ритмо-стиховой структурой и, соответственно, может быть представлен

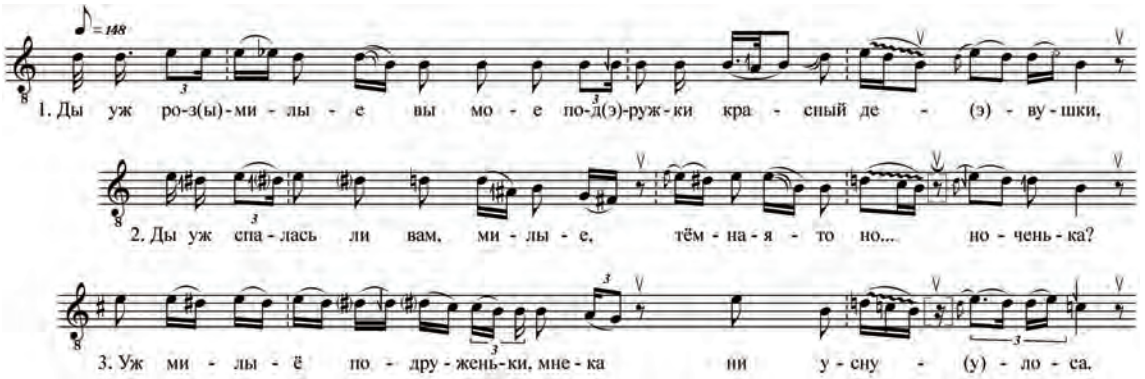
как *мелодико-интонационная стопа,* аналогичная интонационной стопе. Музыкально-тяжёлым является стиховой акцент А, приходящийся на срединный ударный слог пятисложной группы. В мелодико-интонационной стопе маркированы музыкальные позиции, соответствующие З и Т, независимо от наличия реального словесного ударения. Такая структурная рамка, а также выделение по краям дыхательными паузами делают мелодико-интонационную стопу метрической мерой. Схематически мелодико-интонационная стопа может быть представлена так: З̀ – А́ – Т̀. Высотное соотношение точек структурной «рамки» зависит от рисунка интонационного контура, с которым она сочетается.

Внутренний распорядок мелодико-интонационной стопы может варьироваться, изменяя временную протяжённость, ритмический рисунок, звуковысотную шкалу. Эти возможности мастерски используются в местной традиции, создавшей на её основе большое разнообразие ритмических и мелодических форм, как с целым стихом 5+5, при использовании двух мелодико-интонационных стоп различного рисунка (пример 4), так и путём обособления пятисложной группы и повтора её мелодико-интонационной стопы как самостоятельной композиционной единицы (пример 5).

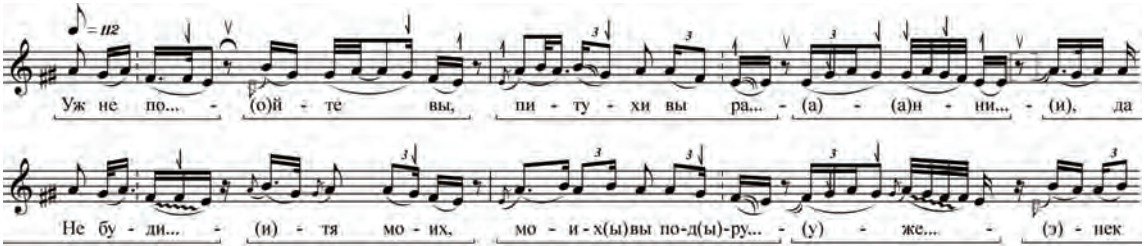
Пример 1. «Ды уж ра(до)дельничек ты, мой братец Митенька»



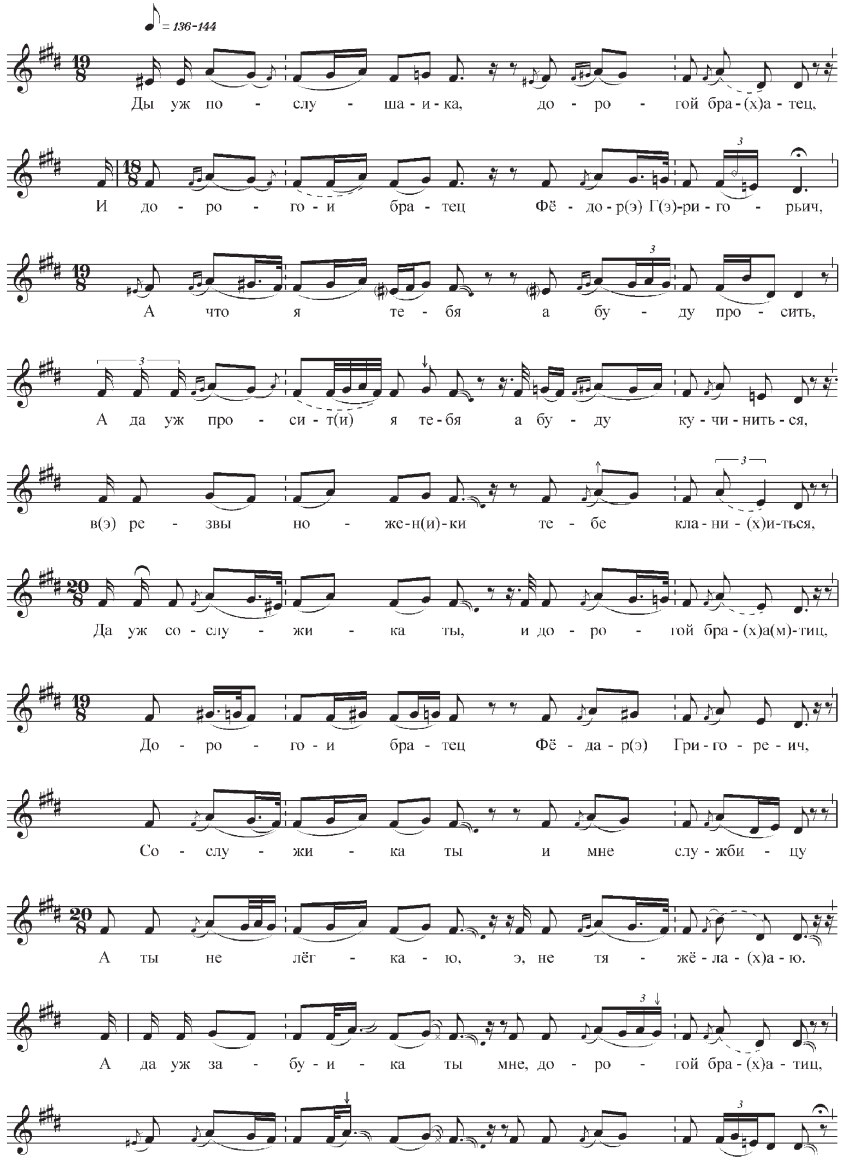
Пример 2. «Ды уж розмилые вы мое подружки, красный девушки»

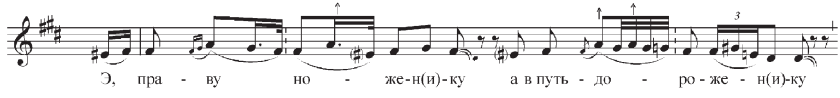


Пример 3. «Уж не пойте вы, петухи вы раннии»

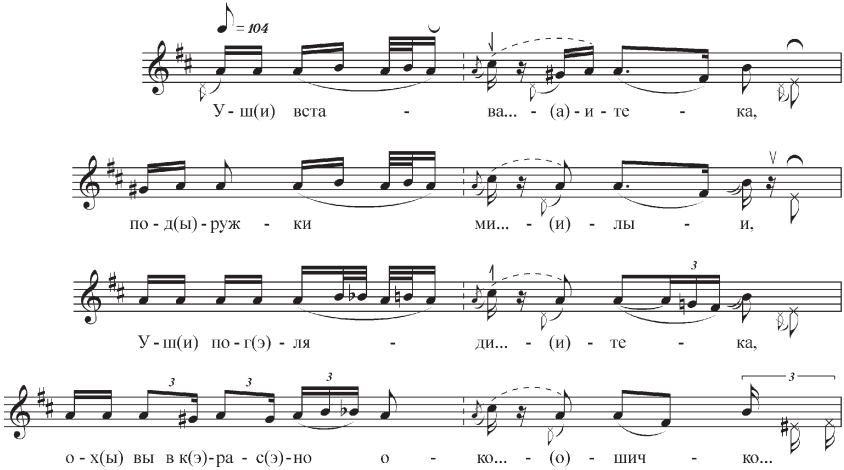


Пример 4. «Ды уж послушай-ка, дорогой братец»





Пример 5. «Уж вставайте-ка, подружки милыи»



Комментарии к нотным примерам[17]

Пример 1: невеста обращается к брату с просьбой расплести ей косу. Зап. О. В. Гордиенко, 1988 г. Исп. Е. С. Борисова, 1906 г. р., д. Малые Удолы Вязниковского р-на Владимирской обл. Фонд фонограмм Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской консерватории (ФФ НЦНМ), инв. 2889-29.

Пример 2: в свадебный день утром невеста обращается к разбуженным ею подругам. Зап. О. В. Гордиенко, Н. Ю. Данченковой, 1988 г. Исп. А. И. Сокулина, 1911 г. р., д. Большие Удолы Вязниковского р-на Владимирской области. Архив автора.

Пример 3: причитание невесты утром свадебного дня: начало бужения подруг. Запись Л. В. Луканцевой, 1980 г., с. Боровицы Муромского р-на Владимирской области. ФФ НЦНМ, инв. 1948-13.

Пример 4: невеста обращается к брату с просьбой «забуть» (обуть) ей правую ногу при сборах к венцу. Зап. Н. Ю. Данченковой, 1986 г. Исп. А. Г. Возжаникова, 1905 г. р., д. Алёшково Селивановского р-на Владимирской обл. ФФ НЦНМ, инв. 2786-21.

Пример 5: утром свадебного дня невеста будит подруг. Зап. О. В. Гордиенко, 1988. Исп. А. В. Курочкина, 1911 г. р., с. Татарово Муромского р-на Владимирской области. ФФ НЦНМ, инв. 2898-7.

Примечания

1 См. карту: Финно-угры Поволжья и Приуралья в Средние века. – Ижевск, 1999. – С. 69.
2 Там же.
3 См.: Нижегородская свадьба. Пушкинские места. Нижегородское Поволжье. Ветлужский край. Обряды, причитания, песни, приговоры / Изд. подгот. М. А. Лобанов, К. Е. Корепова, А. Ф. Некрылова. – СПб., 1998. – С. 210, № 28.
4 Там же. С. 229, № 74.
5 Материалы экспедиций Н. Ю. Данченковой, О. В. Гордиенко 1986–2001 годов.
6 Материалы экспедиций О. В. Гордиенко 1992 года; Н. Ю. Данченковой 2006 года (архив автора).
7 Просодический строй русской речи. – М., 1996. – С. 138.
8 Их первые описания содержатся в работах: Данченкова Н. Ю. Народные представления о «том» свете и художественная система владимирских причитаний // Мифологические представления в народной культуре: Сб. ст. / Ред.-сост. П. Р. Гамзатова, О. А. Пашина. – М., 1993 ; Данченкова Н. Ю. Традиционные причитания Владимирской области: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. – М., 1997.
9 См., например, песенные образцы в издании: Традиционный фольклор владимирской деревни. – М., 1972. – С. 175–176, № 67; С. 191, № 84; С. 194, № 88.
10 См.: Гордиенко О. В. Былинный напев, записанный на Владимирщине // Русский фольклор. – СПб.: Наука, 2001. – Т. 31. С. 234–237.
11 Там же. С. 233.
12 Пушкина С., Григоренко В. Приокские народные песни. – М., 1970. – № 36.
13 Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Изд. 2-е, доп. – М., 2002. – С. 76.
14 Бейли Дж. Избранные статьи по русскому народному стиху / Пер. с англ. – М., 2001. – С. 79–80.
15 Там же. С. 81.
16 По методу, предложенному в работе: Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. – М., 1972. – С. 233–236.
17 Все нотации выполнены автором статьи.

А. Михайловский
Македония, Штип

Свадебные песни, танцы и обычаи в Штипе и его окрестностях (свадебные обычаи и песни в селе Лесковица)[1]

У подножья горы Серта, между двумя македонскими городами Штип и Неготин расположено село, в котором сохраняются очаги традиции в изначальном состоянии. Здесь находится один из «ковчегов» наших народных богатств. Ожерелье свадебных песен и традиций собрано исследователями в штипском селе Лесковица, расположенном в самом сердце Восточной Македонии. Живые носители традиций, подлинные свидетели прошлых событий, в которых они принимали непосредственное участие, поделились с нами своими воспоминаниями. Злата Витанова, Зора Димчева и Траянка Темелкова Янева (фото 1–3), рождённые в Лесковице, помогли в осуществлении части нашей научно-исследовательской работы.

Поэтические тексты песен, исполненных женскими ансамблями, получают письменную транскрипцию, изучается их конструкция, выявляются мотивы, при этом акцентируется внимание на литературной (поэтической) стороне лесковицких народных песен.

Согласно рассказам очевидцев, в штипском селе Лесковица и за его пределами свадьбы проводились после того, как были завершены все полевые работы. Свёкор отправлял «стројникот» (посредника-свата) в дом молодой девушки приблизительно в те дни, когда бывает праздник Святого Пантелеймона (9 августа), и если всё складывалось наилучшим образом и сваты получали согласие, то свадьбы обычно проходили зимой. Летом никто не пришёл бы на эту красивую церемонию из-за занятости сельскохозяйственными работами.

Фото 1. Злата Витанова (1931 г. р.)

Обряды свадебного ритуала начинались за много дней до свадьбы, достигали кульминации в день свадьбы и продолжались после свадебного торжества. В старину свадьбы бывали продолжительностью в 14 дней, в наше время всё сводится к трёхдневному мероприятию.

Фото 2. Зора Димчева (1936 г. р.)

Мистическое значение числа 14 мы будем интерпретировать как сумму 7+7. Это – двойной символ совокупности Вселенной, излучающей космическую энергию. Библейский мотив создания мира за семь дней демистифицирует значение числа семь. В этом же контексте – и существование семи чудес света в античном мире. Итак, эти четырнадцать дней символизируют всю полноту лесковицкой свадьбы.

В понедельник организовывались группы «посестрими» (‘названных сестёр’), которых также называли «месарики», что происходит от слова «месить» и в переводе означает ‘пекари’. В наши дни обычай начинать свадьбу в понедельник не соблюдается. Обрядовая сущность первых трёх дней (с понедельника до среды) связана с тем, что песни пелись «посестримами» трёхголосно («трогласје» – ‘троегласие’) – молодые незамужние девушки распределялись по группам и пели втроём и на три голоса. В песнях этих трёх дней мистическое значение числа три распознаётся с точки зрения христианства. Совершенство, символизируемое числом три, соответствует евангельскому совершенству. Эти три дня, заполненные предсвадебными песнями, предвосхищают кульминацию свадебной церемонии. Они сообщают о добрых вестях, как и Евангелие; они предсказывают радость в двух домах, где временно находятся девушки.

Как Святая Троица с её светлой аурой оказывает защитное действие на верующих, так и песни этих трёх дней защищали будущих молодожёнов и их родственников («сватоштините») от нечистой силы, которая распространялась повсюду перед актом венчания, подобно хаосу в «некрещёные» дни перед Крещением. Свадебная церемония обязательно содержит хороводы (круговые танцы), инструментальную музыку и пение. Диалогическая форма, представленная в драматическом действии, часто встречается и в свадебной поэзии.

Фото 3. Траянка Темелкова Янева (1932 г. р.)

Наше утверждение подкрепляется следующими песенными текстами, которые в течение первых трёх дней чаще всего исполнялись в доме молодой невесты (пример 1)[2]:

– Мори, Фиде, младо, продадено,
Мори, Фиде, младо, продадено,
Откако те, Фиде, продадоја,
Немаше ли од рода крај тебе?
Немаше ли од рода крај тебе?
– Ја имаше, како да немаше!
Тамо беше мојот стари татко,
Тамо беше мој'та стара мајќа,
Ама јазе нема шо да чинам.
Тамо беја моите мили браќа,
Тамо беја моите мили сестри,
Тамо беја моите милни роди,
Ама јазе нема шо да чинам.

– Ты, Фиде, молодая, продана,
Ты, Фиде, молодая, продана,
Когда тебя, Фиде, продавали,
Не имела ли родных около себя?
Не имела ли родных около себя?
– Я имела, как не иметь!
Там был мой старый татка,
Там была моя старая матка,
Но я не могла ничего сделать.
Там были мои милые братья,
Там были мои милые сёстры,
Там были мои милые родные,
Но я не могла ничего сделать.

Мотив «невеста – подружки», один из наиболее употребляемых в собранных нами текстах, является показательным элементом поэтики лесковицких песен. Диалог происходит непосредственно между этими двумя сторонами: молодой Фиде и её подругами.

В среду дневной яркий свет ассоциировался с чистотой, белизной и яркостью одежды из приданого невесты («спастрена» – 'запакованной и украшенной' – как «бовчи»-связка или, как это говорится на штипско-струмичском диалекте, «бошчи»-связка), которую развешивали на верёвке по всему двору. Выставлялось напоказ всё без исключения, даже наименьшие части одежды (носовые платки, маленькие тряпочки).

На церемонию развешивания одежды во дворе невесты приходили все сельские жители: родственники, соседи, незнакомцы. Раскрытие невестиного приданого отмечалось следующим устным речением: «Честито радос(т)!» ('поздравляем с радостью').

Пожелания, ритуально произносившиеся гостями после целования руки матери невесты (при встрече во время приветствия младшие целуют руку старшим в знак большого уважения и послушания), связаны с избеганием прямого приветствия. Жители села подчёркивают, что люди не говорили: «Честито зет!» ('поздравляем с зятем') только потому, что они не хотели, чтобы свадьба сорвалась – «да не се растури работата» ('не испортить работу'), то есть уклонение от называния

конкретной цели выполняет функцию защиты от демонических сил, распространённых в подобные моменты баланса между хаосом и космосом.

Белизна ткани ручной работы описана в следующей песне (пример 2), также поющейся «посестримите» (названными сёстрами):

Што се лелеје, белеје
У момини двори?
Дали је бели снегови,
Дали је руди јагњиња?
Нити је бели снегови,
Нити је руди јагњиња,
Току је момини дарој:
На свекор, свекрва – кошул'а
И на деверја – чорапи,
И на етрви – ракави,
И на золви – ракави.

Что лелеет, белеет
На девичьем дворе?
Или белые снега,
Или молодые ягнята?
Не белые снега,
Не молодые ягнята,
То девичьи дары:
Свёкру и свекрови – рубашка,
И деверю[3] – носки,
И ятрови – рукава,
И золовке – рукава.

Последующее перемещение приданого в новый дом невесты влечёт за собой замену одного из персонажей песни. «Момините двори» ('двор девушки') заменяется на «јунакови двори» ('двор юнака'; слово «юнак» здесь употребляется в переносном значении – не 'герой', а 'жених'), так что названные сёстры со стороны жениха поют следующее:

Што се лелеје, белеје,
У јунакови двори?
Дали је бели снегови,
Дали је руди јагњиња?
Нити је бели снегови,
Нити је руди јагњиња,
Току је момини дарој.
На свекор, свекрва – кошул'а
И на деверја – чорапи,
И на етрви – ракави,
И на золви – ракави.

Что лелеет, белеет,
На дворе юноши?
Или белые снега,
Или молодые ягнята?
Не белые снега,
Не молодые ягнята,
То девичьи дары:
Свёкру и свекрови – рубашка,
И деверю – носки,
И ятрови – рукава,
И золовке – рукава.

Создавая народную песню, анонимный творец, как знающий поэт, употребляя славянскую антитезу, одновременно точно знал и набор гипотетических вопросов (следовательно, и логических отрицаний), а также и ответы (утверждения). Бесспорен факт, что при этом создавалась аналогия между гипотезой и подтверждённым тезисом. Бесспорен также ряд аналогий между синтагмами: «белые снега», «молодые ягнята» и «девичьи дары».

На третий вечер, помимо песни «Фиде, молодая, продана», подруги невесты пели и другие песни:

Море, моме, младо утокмено,
Та кога те тебе утокмија?
Синоќ, синоќ, мили друшки,
Синоќ, синоќ, мили друшки.

Ты, девица, молодая, подготовлена,
Но когда тебя нарядили?
Вчера вечером, вчера вечером,
милые подружки.

В поэтике лесковицких песен ещё раз подтверждается отношение «невеста – подружки». Как будто глаз уже уверен, что он прочитает, а ухо – что услышит ещё один поэтический диалог, который является только подтверждением частого присутствия формы диалога в народной песне.

В среду, накануне четверга, к дому невесты приходила мужская компания, более известная как «погачари» (это название связано с тем, что они приходили отведать пирог-«погачу», приготовленный в доме невесты, и угостить пирогом-«погачей», испечённым в доме жениха). Помимо мужчин-односельчан, приходили также мужчины со стороны жениха. Целью, конечно, становился дом невесты, где находились девушки – «посестрими» невесты. Проявляются биполярные отношения, что представляет первичную фазу активизации мужского и женского начал.

Группа приходила во главе с лидером («водич» – ‘руководитель’). Если женскую дружину возглавляла старшая из «месарик», то мужскую группу («погачарите») возглавлял свёкор.

Третью ночь от начала свадебных церемоний свёкор и свекровь должны были спать у родственников со стороны невесты, что выполняло функцию магического действа – соединения этих двух семей.

Утром в четверг приданое невесты переносили «у јунакови двори» (во двор жениха). Упакованные «бошчи» (‘подарки’) или, как их называли, «бошчички» были расположены в определённом порядке: носки лежали внизу, поверх них – белое нижнее бельё, мужская рубашка «ф’станлија» и полотенце.

Чин приглашения присутствовать во время «замесок» (‘замешивания’) «кравајче» (‘каравая’) совершался в пятницу в течение дня. Замешивание каравая происходило в пятницу вечером в обоих домах будущих молодожёнов. Днём «месарики» ходили из дома в дом и приглашали гостей со словами: «Ај да дојте на замесок!» (‘приходите на замешивание’).

Замешивание всегда сопровождалось богатым застольем, во время которого подавали отварные бобы и варёную капусту – пищу, издавна готовившуюся в Лесковице только в торжественных случаях. Варёные бобы и по сей день занимают доминирующее место на предсвадебном столе в Штипе.

В числе присутствующих были только матери и дети. Присутствие детей интерпретируется как символическое, а многочисленность матерей – явное свидетельство важности женского плодотворящего начала. А подобное рождает подобное! Цель такого значительного присутствия женщин и их потомства (детей) состоит в том, чтобы усилить созидательную функцию природы.

Ещё раз подтверждается ранее упомянутая центральная роль старшей из названных сестёр. Замешивание каравая поручалось только самой старшей. Особую значимость караваю придавала монета, находившаяся внутри, которую клали в тесто при замешивании (и по сей день существует поверье, что кусок каравая или пирога с монетой принесёт удачу тому, кому он достался). Монета круглой формы символизирует Луну и стабильность одновременно. Чтобы придать акту замешивания бóльшую святость и благость, названные сёстры сопровождали действия своего лидера песней:

Дајте сито, сито копринено,	Дайте сито, сито шёлковое,
Да засејат момината брашно,	Чтобы просеять девичью муку,
Да замесат момино кравајче,	Чтобы замесить девичий каравай,
Да заигра момината срце.	Чтобы заиграло девичье сердце.

В субботу сплетали венок («венец») из разных веток, цветов (обязательно вплетали плющ), но не в доме невесты, а у жениха (фото 4). Все три рассказчицы поясняют, что в настоящее время «венец» плетут и у невесты, а раньше такого не бывало – вот свидетельство старших о том, как изменяются обычаи. Молодёжь, которая в наше время исполняет обряды, бессознательно повторяет этот упомянутый обычай и на мужской, и на женской сторонах. Вечером того же дня (в субботу накануне воскресенья) шафер нёс сплетённый цветочный венок в дом невесты. Второй «венец» плели в воскресенье утром в доме жениха, а третий – в воскресенье у невесты, с целью позже разорвать его на мелкие веточки.

Невеста носила третий «венец» в руках в течение всего дня воскресенья, на протяжении всей центральной свадебной церемонии. То,

Фото 4. Венок

как невеста выглядит сегодня, и те принадлежности, которые она приносит в свадебный день, подтверждают, что давний обычай ношения венка из цветов в руках преобразовался в нынешний букет свежих цветов, которые в последнее время заменяются искусственными (чаще всего белыми) цветами.

В субботу вечером, накануне долгожданного дня, в дом невесты приезжают шаферы. Во главе группы и в этот раз выступает свёкор. Как лидер, свёкор входил в дом невестки прежде всех остальных. Он приносил бутылку вина. Когда свёкор впервые приходил в качестве свата, он приносил пирог (бескровную жертву – как символ тела Христова), и это второе посещение также представляет акт приношения жертвы, и снова бескровной (вино – символ крови Иисуса).

Когда невеста приближалась к столу, где сидел её отец, названные сёстры пели песню (пример 3):

Мома се од татко проштева:
«Проштевај, тате, декшавај
Што сум ти мала грешила».

Девочка с таткой прощается:
«Прощай, татка, извини,
Чем я, мала, тебя обидела».

Мома се од мајка проштева:
«Проштевај, мале, декшавај
Што сум ти мала грешила».

Девочка с матерью прощается:
«Прощай, мама, извини,
Чем я, мала, тебя обидела».

Мома се од браќа проштева:
«Проштевајте, браќа, декшавајте
Што сум ви мала грешила».

Девочка с братьями прощается:
«Прощайте, братья, извините,
Чем я, мала, вас обидела».

Мома се од сестри проштева:
«Проштевај, сестри, декшавајте
Што сум ви мала грешила».

Девочка с сёстрами прощается:
«Прощайте, сёстры, извините,
Чем я, мала, вас обидела».

Мома се од рода проштева:
«Проштевај, цела роднина,
декшавајте
Што сум ви мала грешила».

Девочка с родными прощается:
Прощайте, все мои родные,
извините,
Чем я, мала, вас обидела».

Сильное эмоциональное воздействие во время исполнения песни поддерживается за счёт повторения всех стихов. Вот почему наши певцы настаивали на их обязательном повторении в ходе записи. Много

слёз было пролито из-за этой мелодии. Эмоциональное значение слов явно подтверждается обращениями к отцу и матери с использованием звательных форм: «тате» и «мале».

Популярная в наши дни свадебная песня «Цреша се од корен корнеше» ('Черешня оторвалась от корня') ранее не была известна лесковичанам. Вместо неё существовала вышеупомянутая песня. Однако обе эти песни содержат идентичные мотивы прощания.

Воскресным утром сваты приходили в дом невесты. Вера в предотвращение каких-либо действий для оберега от нечистой силы существовала и у жителей этой деревни. Практически, функцию обмана демонических существ выполняла песня:

Назад, назад, китени сватови!
Назад, назад, китени сватови!
Не са вија момините двори,
Тук' са вија чичовите двори,
Вие сте патој погрешиле.

Назад, назад, наряженные сваты!
Назад, назад, наряженные сваты!
Это не девичий двор,
Это – двор дяди,
Вы дорогой ошиблись.

Анонимный творец не мог лучше описать сватов – людей с добрыми намерениями, чем он это сделал при помощи постоянного эпитета «китени» ('наряженные'), что в данном случае означает – 'сверкающие внешней и внутренней красой'.

Сваты приезжали на лошадях. Перед основной группой свадебных гостей, как предвестники их появления на «моминте двори» ('девичьем дворе'), приезжали так называемые «острчници» (это слово происходит от «трча» – 'бежит', то есть – 'предвестники', 'опережающие') – всадники на белых конях. Мотив соревнования хорошо виден в их роли в свадебной драме. Они соревновались в том, кто первым принесёт хорошую новость о прибытии сватов. В «острчници» выбирали тех, у кого был быстрый белый конь. Того, кто приезжал во двор невесты первым, одаривали названные сёстры – они привязывали на гриву лошадей белые полотенца в качестве подарка, при этом строго следили, чтобы число одаренных было нечётным. Главным образом, привилегия быть первым вестником добрых новостей доставалась пятерым, троим или только одному.

Жених также ехал на белом коне. В народной поэзии, если герой ехал верхом на чёрном коне, то это ассоциировалось с угасанием жизни, тогда как герой на белом коне несёт с собой жизненную силу, космическую энергию.

Тихое открывание двери шафером служило прологом ещё одного ритуала. Шафер подносил к устам невесты серебряную монету, прикреплённую к острию ножа. Правила были очень строгие: монетку нужно было взять прямо в рот, не касаясь её руками. Нож, между тем, выполнял защитную роль – оберега невесты от тёмных сил. Значение ножа как предмета, связанного с магическим действием, имеет древнее происхождение со времён первобытной магической обрядности.

Серебряную монетку невеста держала под языком в течение всего воскресенья. Затем монетку относили в комнату, куда после всех воскресных церемоний входили молодожёны и где они проводили свою первую ночь (так называемая «младоженско сопче» – 'комнатка для молодожёнов'). Монетку сохраняли в качестве оберега.

Богатый стол всегда являлся одним из элементов церемонии. Обед подавали всем. Еду готовили в огромном количестве, на всю деревню. Только жених не мог кушать пищу, которую ели все. Позже ему подносили специальную еду: жареную курицу и «сукана баница» – 'кручёный пирог', приготовленный из нескольких тонко раскатанных слоёв теста. Задачей жениха было разрезать курицу, ноги которой были связаны верёвкой. Этот обычай существует и по сей день, с единственной разницей в выборе цвета верёвок, которыми связывают курицу (раньше использовали белые, сегодня переплетают верёвки двух цветов – красного и белого). Жених ничего не смел кушать перед обедом – это правило строго соблюдалось. Высокий уровень нравственности того времени также находит своё отражение в упомянутых ритуалах. Как невеста должна была вступить в брак чистой и честной, так и жених – тот, кто отнимет её «поштенството» ('девственность'), так что его первый половой акт должен был произойти с его единственной избранницей.

Во время застолья в доме невесты, при исполнении ритуала угощения жареной курицей и специально приготовленным для зятя кручёным пирогом, жених кушал стоя, ему нельзя было сидеть. Он стоял между тестем («дедото») и крёстным («кумот»)[4]. Разрезание жареной курицы вызывало сильный смех присутствующих. Мы уже интерпретировали символику хлеба и «погачата» ('пирога'). Помимо роли бескровной жертвы, роль пирога можно истолковать и по-другому. Визуально он похож на многочисленные кольца, сложенные одно на другое по убыванию размера. Мы упомянули и о символике круга, и о магической силе кольца. На сей раз мы связываем визуальный ас-

пект с кольцами ствола дерева. Дерево – символ вечности, стабильности. А желание вечной связи между молодыми было большим.

После завершения всех обычаев, гости выходили во двор невесты. На крыльце происходил ещё один ритуал, где главными участниками были зять и тёща («бабата»). Жених целовал руку новоиспечённой («новопечената») тёще и одновременно отрывал пуговицу с её рубашки – ту, которая была пришита на уровне сердца. Как утверждают наши рассказчицы, пуговица нарочно была пришита «лабаво» (‘свободно’). Её отрывание символизировало вырывание части сердца, отнимание её чада. Жених вырывал невесту из материнской колыбели, забирал её с собой.

После церемоний в доме невесты и после венчания в церкви, гости со стороны невесты – кто пешком, кто верхом – добирались до двора жениха. Как крещение очищает от «нечистых» дней, так и венчание считается шагом к победе над силами хаоса. С Божьим благословением устанавливались связь, гармония, равновесие.

О приближении невесты к её новому дому объявляли названные сёстры («посестримите»), находившиеся в доме жениха. Обращаясь к свекрови, они сообщали о прибытии молодой пары:

Ја излези, драгој мале,
Да погледнеш, да погледнеш.
Оздол’ иде, драгој мале,
Силна војска, силна војска.
И у војска, драгој мале,
Сиво сокле, сиво сокле.
И по него, драгој мале,
Јаребица, јаребица.
У уста носе, драгој мале,
Зрно – бисер, зрно – бисер.
Не го плука, драгој мале,
Дека-годер, дека годер.
Ке го плукне, драгој мале,
Јунакови двори.

Выходи, дорогая мать,
Да погляди, да погляди.
Опустошая, идёт, дорогая мать,
Сильное войско, сильное войско.
И в войске, дорогая мать,
Сизый сокол, сизый сокол.
И за ним, дорогая мать,
Куропатка, куропатка.
В устах несёт, дорогая мать,
Зерно – бисер, зерно – бисер.
Не плюёт, дорогая мать,
Куда угодно, куда угодно.
Она выплюнет его, дорогая мать,
Во дворе юноши.

С этими словами мать жениха слышит призыв выйти из дома, посмотреть «сильное войско».

В этой церемонии сойти с коня невесте помогал свёкор (молодая в дом жениха прибывала на коне или осле). Свадьба для невесты – как бы рождение заново. Ей остаётся сделать ещё один шаг в новый

мир. И ребёнок делает шаги после крещения, не так ли? После временной смерти происходит введение в новый мир. Инициация производилась согласно строгим правилам. Обрядовые нормы в те времена без исключения уважались и служили заветами.

После спуска с коней молодожёны совершали обязательные поклоны перед свекровью и свёкром. Они целовали их руки и крепко обнимали. Первый вход в новый дом состоял из нескольких элементов. Свекровь давала невестке два хлеба. Невеста держала их по одному под каждой подмышкой. Наши лесковичанки так прокомментировали этот обычай: «Лебови под мишка снаата носе, со среќа у новата куќа да улезе» – 'Хлеба под мышкой сноха носит, чтобы с удачей войти в новый дом'. И эти слова не стоят далеко от нашей интерпретации. Да, цель этого – хороший урожай, счастье и плодородие. Почти все обычаи имитативно влияют на плодородие земли, природы, женщины. И как мы уже сказали, подобное рождает подобное! Два хлеба под подмышками происходят от приношения бескровной жертвы – в этом случае наиболее плодородной. В патриархальной семье женщина считается продолжательницей рода. Здесь раскрывается огромное желание произвести новые побеги на семейном древе.

Воскресные церемонии победоносно заканчивались с большим юмором и смехом. Следовал обычай с участием треугольника: невестка – свекровь – свёкор. Исходя из семантики лексем «свёкор» и «свекровь», мы связываем эти обычаи с юмористической, но важной смысловой частью седьмого дня. В упомянутых лексемах подразумевается семантическое значение атрибутов новых родителей. Они всегда были «свекриви», то есть виновными за непродуманные и нехорошие поступки. Завершающий ритуал обнаруживал того, кто в доме был «полут» ('наиболее сердитый', 'злой', 'горький'). Это происходило так: названная сестра со стороны жениха давала невесте две бутылки с бесцветной жидкостью. В одной бутылке была вода, в другой – «лута ракија» ('крепкая ракия', то есть водка). Полагаясь на случай, невестка давала одну бутылку свёкру, другую – свекрови. Одновременно оба отпивали по глотку. Крепкая ракия доставалась только одному, так что по его реакции (гримасе) невестка была предупреждена о том, кто из её двух новых родителей будет более сердитым («полут», «полош») в доме. Этот обряд вызывает у лесковичан большой интерес.

Литературное значение стихов подкреплено присутствием эпифоры, важного стилистического приёма в народной поэзии. Выразительное средство используется в функции усиления музыкальности стихов. Явно обнаруживаются связи: «ќерка – мајка» (дочь – мать), «ќерка – татко» (дочь – отец), «невеста – другши» (невеста – подружки); «внука – роднини» (соплеменница – родственники). «Деверот» (шафер) появляется в качестве посредника, на этот раз – между двумя семьями.

С минимальными изменениями в структуре текста, с идентичными стилистическими особенностями, пелась песня в родном доме невесты. Названные сёстры со стороны невесты, как только видели «деверот» (шафера), напрягали голоса:

Бре добредошол, девере,
Носиш ли поздрав, девере,
Од мој' та мајка, девере,
Од мојот татко, девере,
Од моите другши, девере,
Од моите роди, девере?

Добро пожаловать, деверь[5],
Несёшь ли поздравление, деверь,
От моей матки, деверь,
От моего татки, деверь,
От моих дружек, деверь,
От моих родных, деверь?

Согласно этому вопросу, в следующих стихах выражается ответ шафера:

Бре, добредошол, девере,
Што ни абер донесе, девере?
Поздрави те татко ти,
Поздрави те мајка ти,
Поздравија те другшките,
Поздрави те цела роднина.

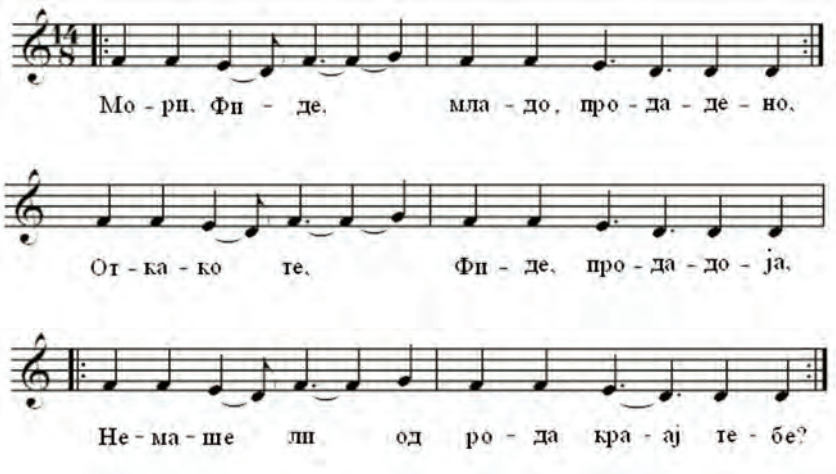
Добро пожаловать, деверь,
Какое слово несёшь, деверь?
Поздравляет тебя твой татка,
Поздравляет тебя твоя матка,
Поздравляют тебя дружки,
Поздравляет тебя вся родня.

Честной («поштената» – 'девственной') невесте в понедельник утром все разрешали целовать их руки. Тем же утром венок, который она всё воскресенье держала в руках как букет, разрывали на маленькие цветы и ветки. Первым невеста целовала руку свёкру, а потом клала ему за ухо цветок. Все получали по цветку. Тут же упомянем символику цветов. Это адекватный символический язык любви, и поэтому анонимные певцы и исполнители обрядов придавали цветам надлежащее место и значение в македонском фольклоре.

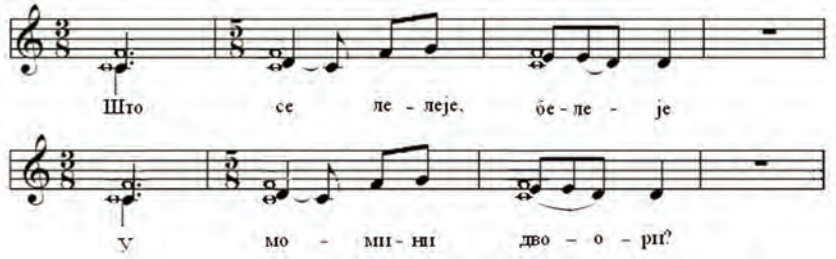
Свадьба заканчивалась в следующее воскресенье. Суббота, тринадцатый день, отмечалась приходом так называемых «саботнича-

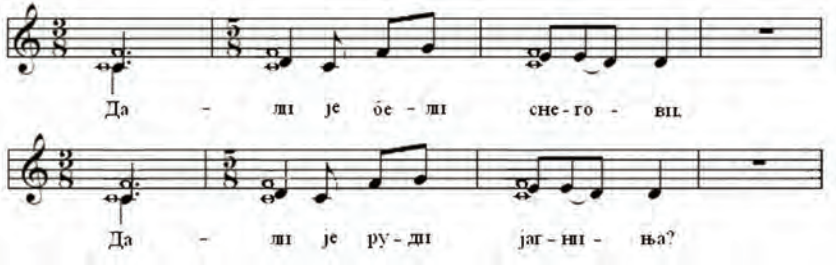
ри» (‘субботников’) в дом молодожёнов. По аналогии с бритьём жениха перед началом свадебной церемонии, при её окончании подстригали пряди волос невесте. Два пучка волос, которые срезал шафер, назывались «цалуси» (‘поцелованная’, от слов «цални ме» – ‘поцелуй меня’). Срезанные волосы были знаком того, что девушка замужем. Последний, четырнадцатый день свадьбы завершался обоюдным визитом семей.

Пример 1. «Мори, Фиде, младо, продадено»

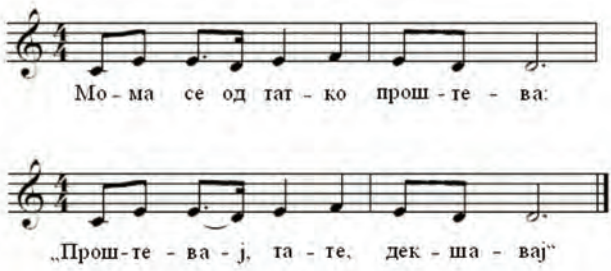


Пример 2. «Што се лелеје, белеје»





Пример 3. «Мома се од татко проштева»



Примечания

1 Перевод статьи с македонского языка осуществлён Ольгой Мигела, литературная редакция перевода – К. Мехнецовой, Г. Лобковой.

2 Все образцы песен, приведённых в статье в качестве примеров, содержатся в личном архиве семьи Михайловских (Ангеле А. Михайловского и Милены К. Ристовой-Михайловской).

3 Слово «девер» может употребляться в двух значениях: 1 – брат мужа; 2 – шафер. В контексте данной песни слово означает то же, что и русское «деверь» (брат мужа).

4 Кум – лицо, выступающее в роли свидетеля. Семьи часто связаны отношениями кумовства на протяжении нескольких поколений, поэтому человек, игравший роль свидетеля на свадьбе, мог быть как крёстным отцом самого жениха, так и будущим крёстным отцом его детей, и, возможно, он или его дети станут свидетелями на свадьбе своего крёстного сына. Кумовья не только руководят многими действиями в период подготовки к свадьбе и её проведения, но и несут значительные расходы.

5 В контексте данной песни «девере» – шафер, «друшки» – подруги.

Н. Н. Гилярова
Россия, Москва

Стилевые черты песен свадебного обряда юго-западных районов Калужской области

Анализ свадебного ритуала и его музыкальных компонентов – сложная многоуровневая задача, через решение которой можно прийти к ответам на ряд вопросов, связанных с жанрами русского фольклора. Звуковое пространство свадебного обряда представляет собой обязательную часть ритуала и несёт существенную семантическую нагрузку. Основополагающие моменты русской свадебной обрядности совпадают в отдалённых друг от друга областях, что свидетельствует об их общей национальной принадлежности[1]. Однако конкретные свадебные действа даже в соседних сёлах, относящихся к одной региональной традиции, могут иметь местные песни и формы обрядности.

В литературе, посвящённой музыкальной стороне русской свадьбы, существует популярная точка зрения на типологию свадебных ритуалов восточных славян, сформулированная Б. Б. Ефименковой на научно-практической конференции в Смоленске в 1987 году[2]. Два основных типа свадебного действа исследовательница соотнесла с определёнными географическими зонами: «свадьба-веселье» – южные территории Восточно-Европейской равнины и «свадьба-похороны» – севернорусские области. В качестве основных ориентиров Б. Б. Ефименкова приняла во внимание: структуру, песенное наполнение ритуала, положение в жанровой системе фольклора.

В своих работах мы уже отмечали определённую упрощённость такого подхода[3]. В более позднем по времени исследовании Б. Б. Ефименкова, однако, уточняет свой взгляд на типологию свадебных ритуалов. Она пишет, что «один и тот же обрядовый акт имеет в <...> ритуалах разный статус и разный удельный вес, что отражает различия в их базисной модели»[4]. Кроме того, в данной работе термин «свадьба-веселье» заменён белорусским эквивалентом слова «свадьба» – «вяселле». Южнорусская свадьба, по мнению автора, оказалась ориентирована на восточнославянский Запад: «Западный тип свадьбы был перенесён переселенцами в южную Россию»[5]. Таким образом, Б. Б. Ефименкова сняла прямолинейную трактовку терминов «свадьба-похороны» и «свадьба-веселье», которой грешат многие современные исследования[6].

Юго-западные районы Калужского края оказались очень сложны для выявления типологии свадебного обряда. Через исследуемую территорию проходит линия главного водораздела между бассейнами Днепра и Волги. Локальные (местные) традиции этих районов складывались в течение длительного исторического периода. Историко-культурные условия при их формировании и развитии играли особую роль. Веками здесь шли миграционные процессы, развивались этнокультурные контакты. Каждый исторический период, начиная с IX века, вносил в становление традиционной культуры свои особенности. Свадебный ритуал этой древней восточнославянской территории оказался многовариантным, богатым не только на разнообразные детали этнографического толка, но и на собственно песни. Это касается как сюжетов, используемых в различных эпизодах обряда, так и их мелодических версий.

В основу статьи легли материалы, записанные экспедициями Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (далее – НЦНМ) в 1989 (руководитель А. С. Кошелев), 1984–1985 (руководитель С. Н. Старостин), 2002–2008 (руководитель Н. Н. Гилярова) годах. Корпус записанных свадебных обрядовых песен без учета вариантов насчитывает около 180 сюжетов.

В настоящий момент свадебные песни как неотъемлемая часть ритуала в изучаемых традициях представляют довольно пёструю картину. Прежде всего, это связано с тем, что жители деревень в основном рассказывали о своих свадьбах, проходивших в 50–60-х годах XX века. В настоящий момент в Людиновском, Куйбышевском, Кировском, Спас-Деменском, Жиздринском, Хвастовичском, Ульяновском и Думиничском районах общее количество песен и их вариантов, зафиксированных нами, превышает 450 образцов. Из них более 190 сюжетов выполняют обрядовую функцию, 18 протяжных форм частично входят в обряд. Только 27 сюжетов записаны в небольшом количестве вариантов, преимущественно в близлежащих населённых пунктах. Часть этих песен имеет более широкое применение в обряде – они могут петься как на предсвадебных вечерах, так и за свадебным столом, выполняя функцию «обыгрывания». Лишь несколько сюжетов в наших записях повторяются неоднократно, распространяясь на значительной части исследуемой территории. Среди них – «Не было ветру», «Поднимались ветры буйные» (родственная ей по смыслу, но не

по музыкально-поэтическому облику), «Обманщица» («Сподманщица», «Обман, обман»), «При вечере, вечере», сиротские «Ёлка, ты ёлка» и «Не река ли моя», «Роза, роза, белая берёза». Эти песни маркируют определённые обрядовые действия в довенечной части свадьбы.

Подобное разнообразие используемых в ритуале сюжетов можно было бы объяснить разрушением некогда цельного пласта свадебных обрядовых песен. Однако при сравнении материалов экспедиций 1989 и 2003 годов в Куйбышевский район Калужской области выявилась относительно хорошая сохранность свадебного репертуара.

Основные узлы свадебного обряда, как-то: договор о сватовстве, *просватывание* (варианты – *засватки, сватки, сговоры, лады, запивать* и другие), *запой, девишник* или *вечерина* (варианты – *вечеруха, вещеря* и другие), благословение, хождение к жениху с дарами, расплетание косы, приезд жениха в день венчания, торг за невесту, *отводы* – характерны для всех рассматриваемых местных традиций. Используемые носителями традиции термины зависят от географического положения сёл. Так, термин *вечерина* закреплён за сёлами Людиновского, Жиздринского и Куйбышевского районов (реки Болва и Жиздра с притоками). Термин *девишник,* который может относиться как к собранию девушек в доме невесты накануне свадьбы, так и к утру свадебного дня, когда невесту собирают к венцу, встречается в сёлах Спас-Деменского, Кировского районов, сёлах Клён и Ловать Хвастовичского района (карта-схема 1).

При картографировании в свадебном действе, однако, выявились и существенные расхождения. В частности, мы отмечаем такое явление, как наличие или отсутствие наряженного обрядового деревца (ёлки) на предсвадебном вечере (вечерах) и в день венчания. Ёлка (сосна) на вечерине или девишнике была распространена в сёлах по рекам Болве и Снопоти, на территории, пограничной со Смоленской и Брянской областями, а также в некоторых сёлах Ульяновского и Думиничского районов, где обряд имел свои отличительные черты. Отдельные упоминания об обрядовом деревце встретились также в деревне Ослинка Жиздринского района, стоящей на границе с Людиновским районом, у истока реки Жиздры.

Народные исполнители чётко делят свадебный ритуал на довенечную и послевенечную части. Свадьбой они называют преимущественно вторую часть обряда. За каждым обрядовым моментом калужских

свадеб закрепляются определённые песенные сюжеты. Обряд, связанный с ёлкой, сопровождался исполнением специальных *ёлошных* или *заёлошных* песен. В довенечной и послевенечной частях ритуала используются и так называемые песни-*обыгрывания.* Они могут относиться к любому из его участников. Обыгрывали не только жениха и невесту по отдельности или вместе, но и всех гостей свадебных застолий песнями, за которые обязательно платили. Довольно часто этот термин исполнители употребляли по отношению к прощальным песням довенечного цикла. Обыгрывали невесту, которая сидела за столом с подружками, накрытая миткалём: «Дажидают жениха, ехать расписыващца нада. Тут нивесту абыгрывают дефки» (д. Орля Жиздринского района), «На вичарине песни усякыи. Пають. И плачуть. Абыгрывают» (д. Чёрный Поток Людиновского района), «Вичируха и есть адна. Эта пирид свадьбай. Вечирам сабираюцца деўки, атпивають нивесту, абыгрывають» (д. Савино, Людиновского района). Мы отмечали подобное явление в Рязанской Мещере. Там песни-корения также могли петься невесте в любой момент довенечной части ритуала[7].

География довенечного обыгрывания невесты, а иногда и жениха выстраивается следующим образом[8]. Это деревни Людиновского района по реке Болве и междуречью Неполоти и Ясенок, сёла Хвастовичского района – Красное и Пеневичи, а также отдельные деревни в Жиздринском (Орля, Зикеевский Завод), Куйбышевском (Лужницы, Высокое) и Кировском (Якимово, Лосиное, Тешевичи) районах.

Обязательным компонентом обрядового действа на всей обследованной территории были причитания невесты и её самой близкой подруги (подневестицы): «Ахапками хватаюцца и галосют, падгалашивают... па-настаящему» (д. Войлово Людиновского района), а также крёстной и родной матерей, сестёр, тётки невесты. Голосили как на предсвадебных вечерах, так и утром в день венчания. Причитания при благословении были обязательными.

Причёты в свадебном обряде сёл русско-белорусско-украинского пограничья отмечала в своей монографии Н. М. Савельева[9]. В материалах НЦНМ по Брянской области, однако, записей этого жанра совсем мало. На наличие причётов в южнорусской свадьбе указывал В. М. Щуров[10]. Б. Б. Ефименкова считала, что «в южной России <...> ведущую роль играли прощальные песни, а плач выступал лишь дополнительной, хотя и очень яркой, специфической маркировкой кульминации прощальных обрядов в доме невесты»[11]. Калужские при-

читания по своей роли в обряде могут быть включены в круг западной и южнорусской песенных традиций. В исследуемом нами ареале количественный показатель заставляет обратить особое внимание на этот жанр – голошения были зафиксированы более чем в 50 населённых пунктах разных районов. При этом голосила не только невеста, но и другие участницы церемонии в довенечной части обряда.

Обратимся к *песням с тонической стиховой основой* как наиболее стабильной части свадебного репертуара (таблица 1). Для них характерны музыкально-поэтические формы, встречающиеся почти по всей территории заселения русскими: АА/АА, АА/АБ и наиболее часто АБ/АБ (таблица 2)[12]. Очень редко мы фиксировали формы с выделенными запевами. Строфика оказалась наиболее устойчивым элементом стиля. Там, где текст во время пения по форме сокращался (например, исполнители начинали петь песню, не повторяя строк), обязательно кто-либо из участниц коллектива высказывал недовольство. Стабильны в записанных образцах были и темпы.

Ладовые структуры песен с тоническим стихом имеют в основе преимущественно ангемитонные звукоряды. Это ангемитонный трихорд типа м.3–б.2 с опорой на терцовом тоне в окончании первой строки и нижнем тоне в конце строфы (пример 1); ангемитонные тетрахорды двух типов м.3–б.2–б.2 и, реже, б.2–м.3–б.2. В первом типе опорным оказывается нижний тон, во втором – второй снизу. Безусловно, первый тип теснейшим образом связан с трихордовым звукорядом. Об этом говорит и значимость терцового тона, занимающего место переменного устоя. При рассмотрении свадебных песен в контексте других традиционных жанров мы отмечаем параллели в ладовых структурах голошений, где терцовые звукоряды являются основными. Тетрахордовые звукоряды иногда заполняются проходящими и вспомогательными тонами или расширяются до пентатоники. Сравнение записей разных лет показывает, что ладовые структуры песен за это время подверглись минимальным изменениям.

Мы зафиксировали и несколько местных особенностей ритмики, такие как: а) выделение долготой (исполнительской ферматой) первого слога в песнях с тонической стиховой основой («Не было ветру», «При вечере», «Обман», «Буйны ветры» в сёлах Хотькове, Закрутом, Бетлица, Зловодка, Мамонове и других) (пример 2); б) выделение той же исполнительской ферматой третьего слога от начала вне зависимости от типа стиха (пример 3).

Уровень певческого мастерства, однако, в настоящее время значительно снизился. И здесь дело не в почтенном возрасте певиц. Изменилось эмоциональное состояние исполнителей во время пения. В 1989 году начинать песню женщины могли вполголоса, но уже вторая строфа пелась в полную силу с большой эмоциональной отдачей. Причиной была не только публичность исполнения, но и это нельзя отрицать. В 1989 году собственно пение было намного ярче современного, хотя записи преимущественно проходили в помещении (у народных исполнителей уличное, открытое пространство и домашнее, закрытое помещение создают разные эмоциональные состояния). Свадебные песни за прошедшие годы потеряли главное – обрядовую значимость, что привело к большим изменениям в общем характере звучания и в свою очередь повлияло, например, на такую стилевую черту, как многоголосие, вариантно-гетерофонное в своей основе.

Ритмические модели всех песен с тонической стиховой основой в целом совпадают с ритмикой песен, записываемых в центральных и северных регионах России (таблица 3). Причины этого явления, по всей видимости, кроются в истории заселения калужских земель. Н. И. Лебедева предполагала возможное влияние Византии, культуры древних болгар и Скандинавии на данной территории[13]. Но более важным нам представляется путь, по которому, по её мнению, распространялись эти влияния. Это – Смоленщина и, что особенно важно, Великий Новгород, в свадебных традициях которого преобладают песни с тоническим стихом. Безусловно, подобные предположения нуждаются в тщательной проверке на обширном фактологическом материале не только исследуемой зоны, но и пограничной ей территории Смоленской области, однако сам факт наличия большого числа подобных примеров существенно расшатывает гипотезу о безусловной принадлежности юго-западных калужских территорий к западно- или южнорусской региональной песенной традиции[14].

Карта-схема 1. Калужская область, юго-западные районы

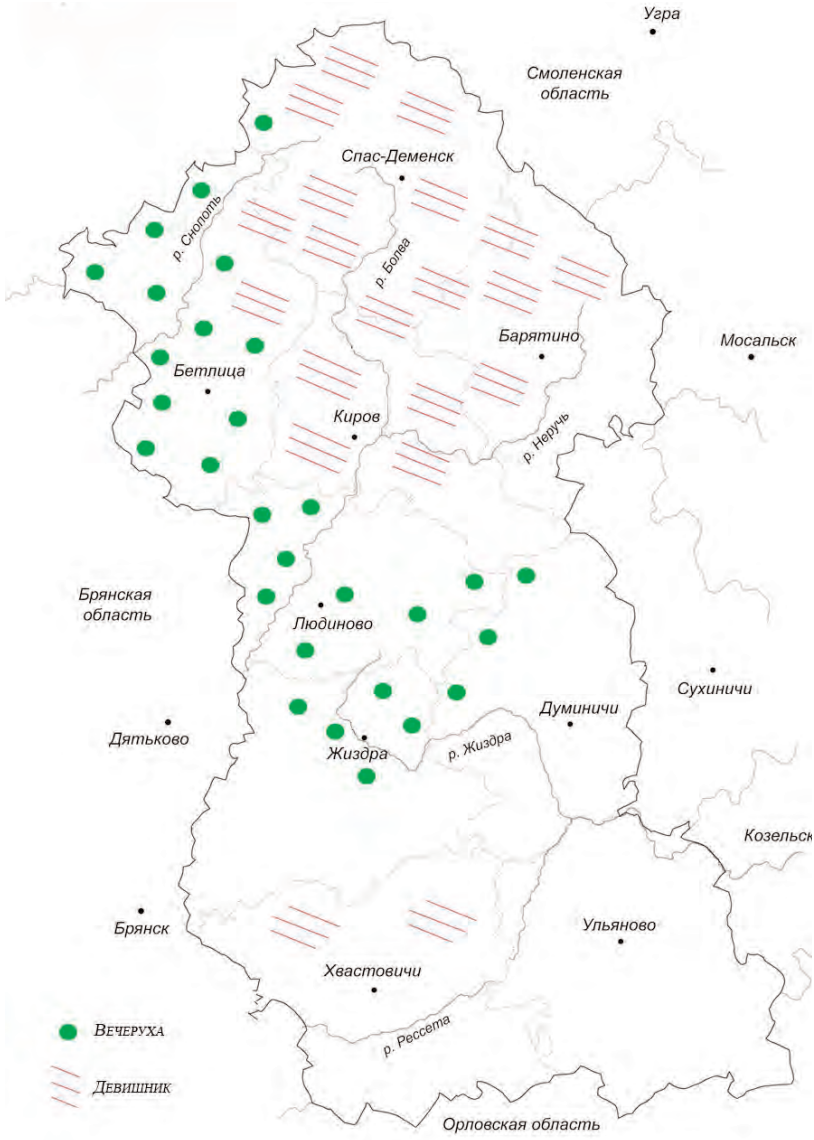


Таблица 1. Песни с тонической стиховой основой

Ёлка, ты ёлушка	д. Зловодка Кбш., д. Закрутое Кбш., пос. Бетлица Кбш., д. Городец Кбш., д. Емельяновичи Кбш., с. Дуброво Крв., д. Тягаево Крв., х. Новоалександровский Сп.-Дм., д. Буда Сп.-Дм., д. Лазники Сп.-Дм., д. Нестеры Сп.-Дм., с. Любунь Сп.-Дм., д. Снопоть Сп.-Дм., д. Клинцы Дмн., с. Хотьково Дмн., д. Вязовка Улн.
Ни на уме было девки (Что не думано)	д. В. Акимовка Ждр., д. Орля Ждр., пос. Зикеевский Завод (исп. из Коренёво).
Не было ветру, (Ветры веяли) – свадебная, «заёмная», за ёлкой	д. Кургановка Лдн., д. Войлово Лдн. д. Ветьмица Кбш., с. Кузьминичи Кбш., д. Мамоново Крв., д. В. Песочня Крв., д. Тягаево Крв., д. Суборово Кбш., п. Бетлица Кбш., с. Дальнее Натарово Крв. д. Городец Кбш., с. Мокрое Кбш., д. Якимово Крв., с. Дяглево Кбш., д. Рамешное Крв., д. Зловодка Кбш., д. Закрутое Кбш., д. Грибовка Кбш., с. Дуброво Крв., Киров (из д. Крутое), д. Черное Крв., пос. Воскресенск Крв., пос. Жилино Крв., д. Красный Бор Кбш., д. Мамоновка Крв., д. Гайдуки Сп.-Дм.
Не река ли моя (Ты река)	д. Вербежичи Лдн., д. Войлово Лдн., д. Савино Лдн., д. Ветьмица Кбш., с. Кузьминичи Кбш., д. Лужницы Кбш., д. Троицкое Кбш., с. Бутчино Кбш., с. Мужитино Ждр.
Обман, обман красной девушке (Сподман; Обманщица)	пос. Бетлица Кбш., д. Зловодка Кбш., д. Высокое Кбш., д. Городец Кбш., с. Закрутое Кбш., д. Ивашковичи Кбш., д. М. Песочня Крв., с. Бутчино Кбш., д. Тешевичи Крв., д. Емельяновичи Крв., д. Войлово Лдн., д. Заболотье Лдн., д. Кургановка Лдн., д. Лужницы Кбш., г. Жиздра (из д. Иваньково), с. Мужитино Ждр., д. В. Акимовка Ждр.
Отставала лебёдушка	д. Лужница Кбш., пос. Бутчино Кбш.
При вечеру, вечеру (вечеринушке) (У вечере, вечере У нас при вечере)	д. Мамоново Крв., с. Дуброво Крв., д. Тешевичи Крв., пос. Воскресенск Крв., д. В. Песочня Крв., с. Дальнее Натарово Крв., д. Колосово Улн.
Растопись, топись, банюшка	д. Савино Лдн., д. Буда Лдн., д. Войлово Лдн., д. Вербежичи Лдн., д. В. Акимовка Ждр.
Расшатался ветры буйные, (Подымались ветры; Буйный ветер поднимается)	д. Савино Лдн., с. Хотьково Дмн., с. Красное Хвст., д. Вязовка Улн., с. Мужитино Ждр., д. В. Акимовка Ждр., д. В. Ашково Ждр.
У нас по мосту (Ой, по калиновым, ох, да зелёным)	д. Войлово Лдн., пос. Букань Лдн., д. Заболотье Лдн., с. Черный Поток Лдн., г. Жиздра (исп. род. и д. Сельцы), с. Мужитино Ждр., д. В. Акимовка Ждр.

Применяемые сокращения (к таблице 1)

Брт. – Барятинский район; Дмн. – Думиничский район; Жздр. – Жиздринский район; Крв. – Кировский район; Кбш. – Куйбышевский район; Лдн. – Людиновский район; Сп.-Дм. – Спас-Деменский район; Схн. – Сухиничский район; Улн. – Ульяновский район; Хвст. – Хвастовичский район.

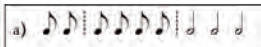
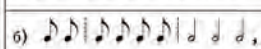
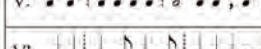
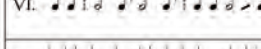
Таблица 2. Музыкально-поэтические формы

$АА^1/АА$	*Уж ты ёлка*	Закрутое
$АА^1/АБ$ (БВ)	*Уж ты ёлка*	Городец
	Обманщица	Зловодка, Войлово
	Сподман	Мужитино
	Буйный ветер	Хотьково
АБ/АБ	*Сподман*	Закрутое
	У нас при вечеру	Козловка, Мамоново, Дуброво
	Река	Войлово, Вербежичи, Савино
	Вы берите востры топоры	Савино
	Расшумелись ветры	Савино
	Мы не чуяли	Подбужье
	Что не думано	Орля
	Не было ветру	Закрутое
$АА^1Б/АББ$	*Не было ветров*	Войлово
ААБ/ААБ	*Не было ветров*	Бетлица, Зловодка

Таблица 3. Ритмические типы

А. Разновидности ритмики тонического стиха

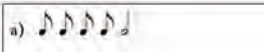
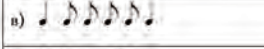
I.	*Не было ветру* *Обман (Сподман)*	Бетлица, Закрутое, Мужитино
а)	*Река*	Войлово
б)	*Обман*	Войлово
в)	*Сподман*	Закрутое
г)	*Сподман*	Зловодка
II.	*Река*	Селилово
III.	*Река* *Расшумелись ветры*	Вербежичи, Савино, Савино

а) 	*Буйны ветры понавеяли*	Хотьково
б) 	*Отставала свет лебёдушка*	Лужницы
IV.	*Мы не чуяли* *Растопилася банюшка* *Перепёлушка*	Подбужье Войлово Войлово
а)	*Вы берите топоры*	Савино
V.	*Что не думано*	Орля
VI. 	*При вечере*	Дуброво
а) 	*У нас при вечере*	Козловка

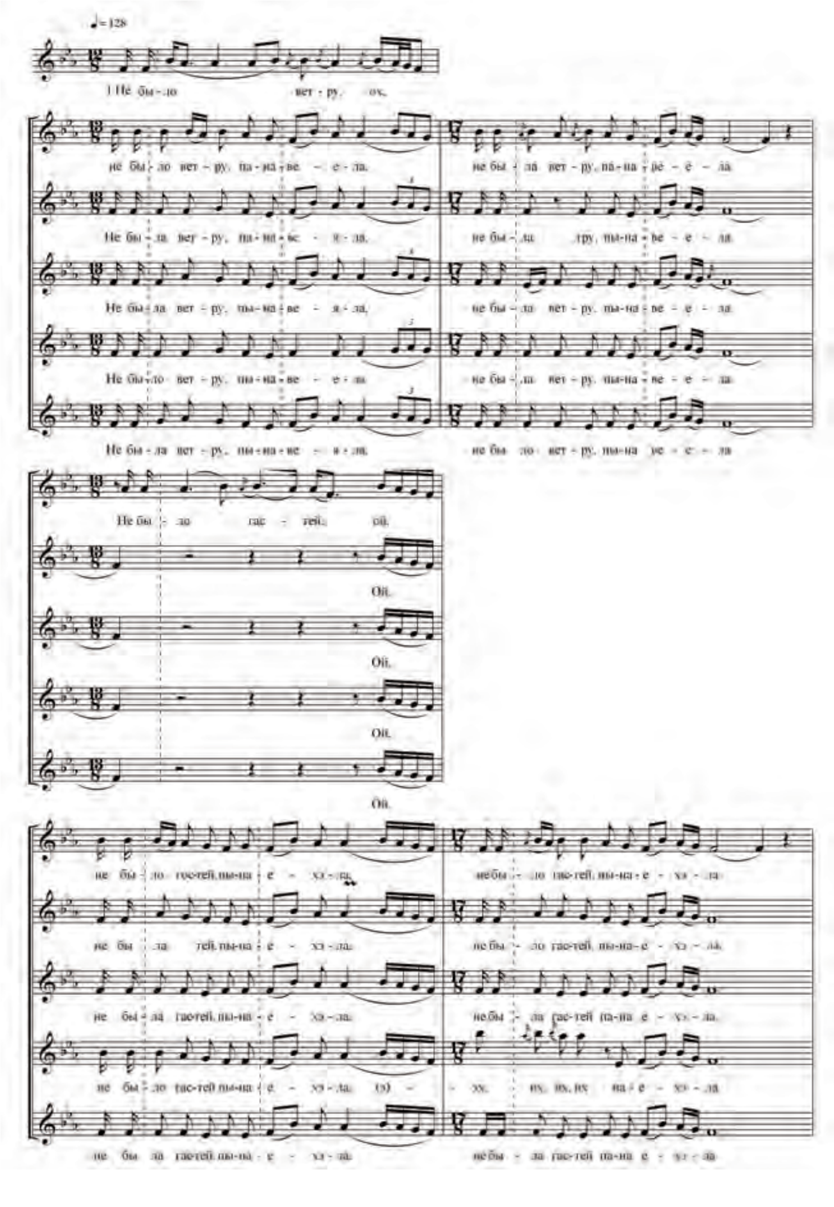
Б. Смешанные типы

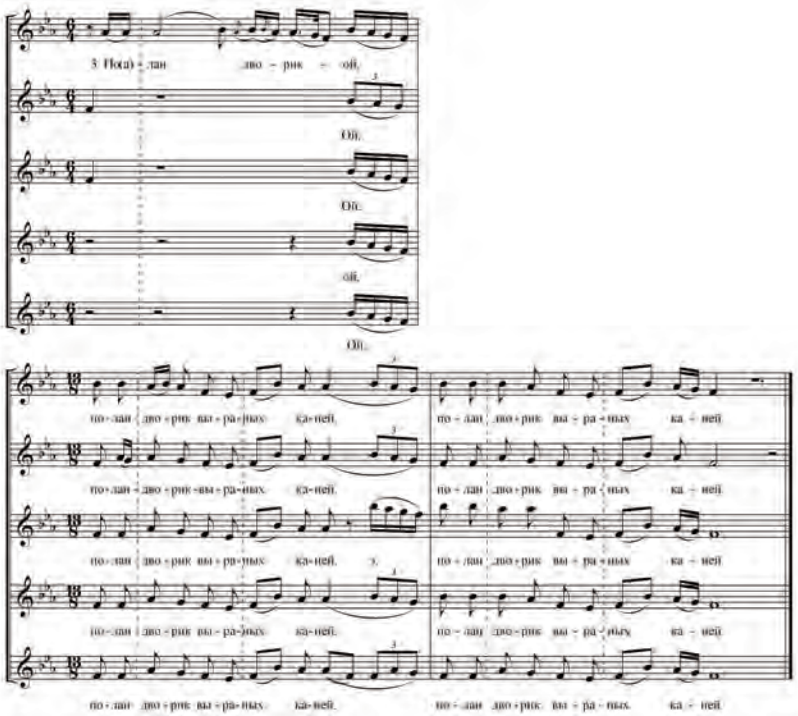
	Ёлка	Везде
	У нас на дворе	Савино
	А кто у нас в полку	Войлово

В. Типовые ритмоформулы

а) 	*У нас на дворе*	Савино
	А кто у нас	Войлово
	И шло солнце	Войлово
	Не было ветров	Войлово
	Ёлка	Городец
	Ёлка	Закрутое
	На реке, реке	Зловодка
б) кадансовые обороты	*Не было ветру* *Сподман красной девушке*	во всех вариантах
в)	*Приехали конторщички*	Савино
г) 	*На семёх верстах*	В. Песочня Мамоново

Пример 1. «Не было ветру»





Не было ветру, ох,
Не было ветру, панавеела.

Не было гастей, ой,
Не была гастей, пынаехэла.

По(а)лан дворик, ой,
Полан дворик выраных каней*

Полан сырай,
Полан сырай зылатых карет, ой.

Полны сени,
Полны сени дырагих гастей, ой.

Абломились, ох,
Абламились сени новые, ох,

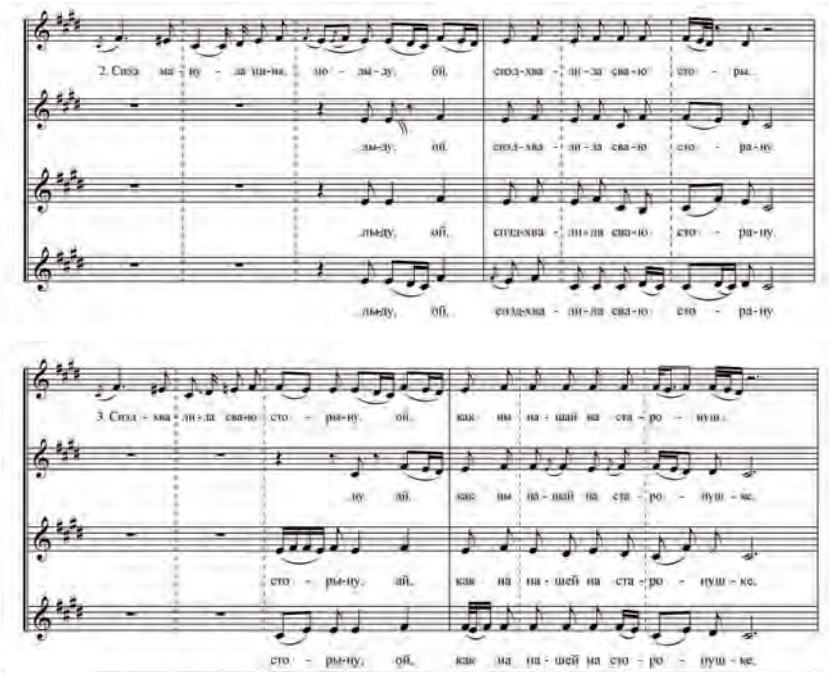
Остужилась, ох,
Остужила млада свашонька.

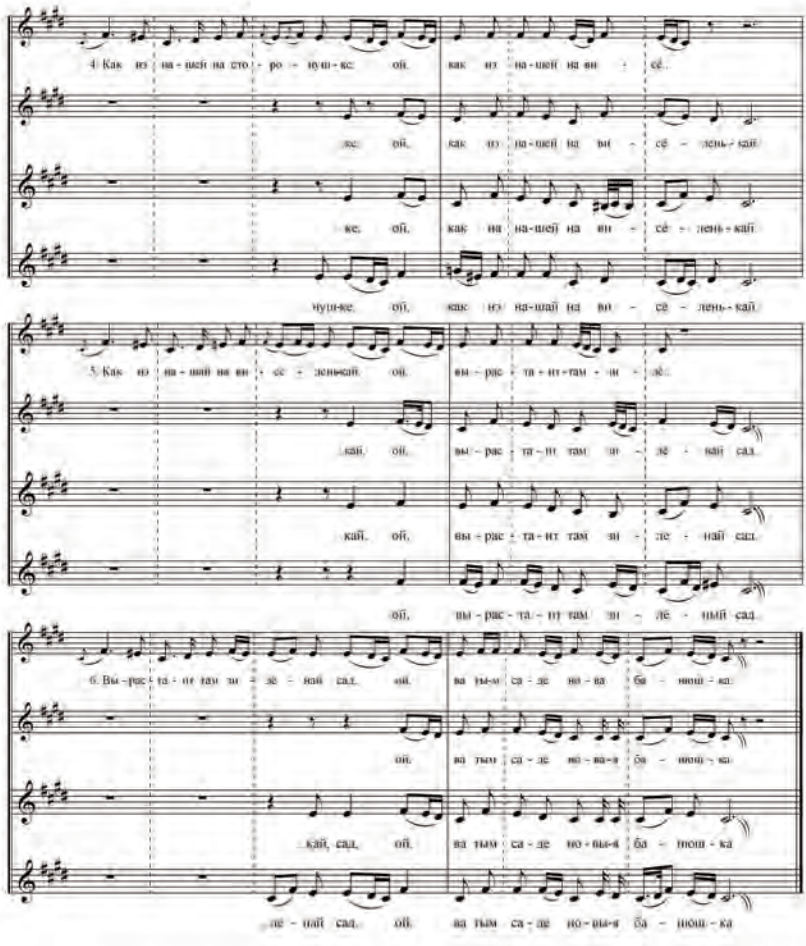
Не плачь, не гарюй, ох,
Не плачь, не гарюй, млыда свашенька,

Маи братья, ох,
Маи братья на фсё мастеры, ох,

Зап. (трёхканально) 1989 г. А. С. Кошелевым и студентами в пос. Бетлица Куйбышевского района Калужской области от В. Г. Фоминой, 1925 г. р., Т. И. Хачевой, 1925 г. р. – 1 канал, М. А. Богомоловой, 1918 г. р. – 2 канал, З. Я. Гуровой, 1924 г. р., А. Н. Шотовой, 1927 г. р. – 3 канал. НЦНМ. Расш. 18865 (а, б, в) Е. А. Калининой и Н. Н. Гиляровой. Здесь и далее знак * обозначает конец нотации. Каждая вторая строка повторяется.

Пример 2. «Спэдман, спэдман»





Спэдман, спэдман красных девушек, ой,
Спэдманула ты мня, молэду.

Спэдманула миня, молыду, ой,
Спэдхвалила сваю сторану.

Спэдхвалила сваю сторыну, ой,
Как ны нашей на старонушке.

Как нэ нашей на старонушке, ой,
Как нэ нашей на висёленькай.

Как нэ нашей на висёленькай, ой,
Вырастаит там зилёный сад.

Вырастаит там зилёный сад, ой,
В етам саде новыя банюшка.*

В етам саде новыя банюшка, ой,
В етай банюшке рибятушки.

В етай банюшке ребятушки, ой,
Фсе ребята да вселёшеньки.

А рибяты да вселёшеньки, ой,
Ах ты, Лёша, запрягай кэня.

Ах ты, Лёша, запрягай каня, ой,
Ты упрягай каня варонывa.

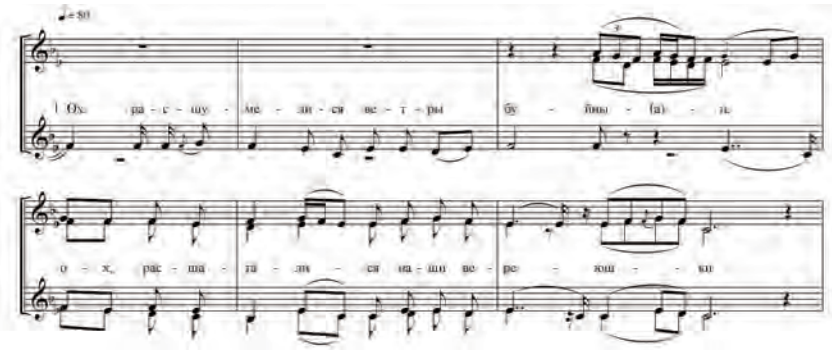
Запригай кэня варонывa, ой,
Закладай дугу зелёную.

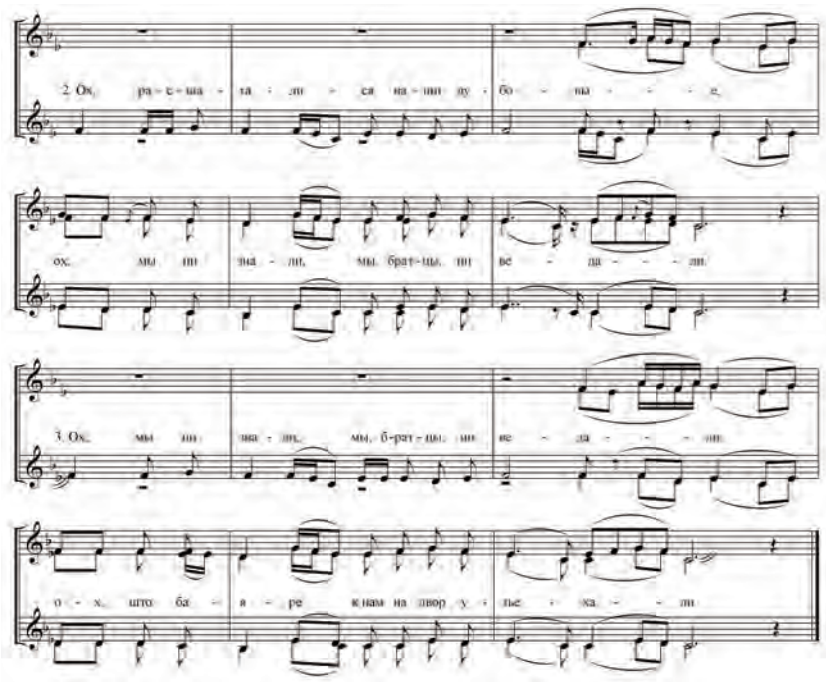
Закладай дугу зелёнью, ой,
Заважжай важжи рименныя.

Заважжай важжи рименныя, ой,
Ане сели да(й) паехали.

Зап. (четырёхканально) в 2003 г. Н. Н. Гиляровой и студентами в с. Закрутое Куйбышевского района Калужской области от П. П. Сазоновой, 1930 г. р., А. А. Горбачёвой, 1924 г. р., А. В. Щербаковой, 1930 г. р., А. М. Васёшенковой, 1924 г. р. НЦНМ И. 4472-02, 4477-12, 4478-02, 4469-13, 4481-24 – общий канал. Расш. 11872 (а, б, в, г) М. А. Казачковой и Н. М. Савельевой.

Пример 3. «Ох, расшумелися ветры буйнаи»





Ох, расшумелися ветры буйнаи,
Ох, расшаталися наши виреюшки.

Ох, расшаталися наши дубовые.
Ох, мы ни знали, мы, братцы, ни ведали.

Ох, мы ни знали, мы, братцы, ни ведали,
Ох, што баяре к нам на двор узъехали*

Ой, штой быяре к нам на двор узъехали.
Ох, пришли в сени – сени ломютца.

Ох, пришли в сени – сени ломютца.
Ох, пришли в горницу – Богу молютца.

Ох, пришли в горницу – Богу молютца.
Ох, Богу молютца, низка клонютца.

Ох, Богу молютца, низка клонютца.
Ох, наша [имя] ана спугалысе.

Ох, наша [имя] наша испугалыся,
Ох, за падруг, систёр ана брысалыся.

Ох, за падруг, систёр ана брысалыся.
Ох, вы слушайте, маи падруженьки.

Ох, вы слушайте, маи падруженьки,
Вы пасодьте миня в клетачку.

Зап. зимой 2003 г. Н. Н. Гиляровой в д. Савино Людиновского района Калужской области от М. И. Васиковой, 1932 г. р., А. Л. Лушаковой, 1930 г. р., А. Н. Савинкиной, 1926 г. р., М. Т. Афанаскиной, 1924 г. р., З. Н. Титькиной, 1933 г. р., Е. Ф. Ларевой, 1936 г. р. НЦНМ И. 4436-06. Расш. 19289 Н. Н. Гиляровой.

Примечания

1 Некоторые исследователи считают, что «цельного и единого свадебного обряда у русских не существовало никогда» (см.: Зырянов И. В. Сюжетно-типологический указатель свадебной лирики Прикамья. – Пермь, 1975. – С. 4). Т. А. Бернштам утверждает, что «понятие севернорусской свадьбы как чего-то единого – это чистая условность, за которой скрывается невероятная пестрота различных вариантов, переходных, более или менее сходных или уникальных форм свадебного обряда» (см.: Бернштам Т. А. Свадебная обрядность на Поморском и Онежском берегах Белого моря // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. – Л.: Наука, 1974. – С. 183).

2 Ефименкова Б. Б. К типологии свадебных ритуалов восточных славян // Музыка русской свадьбы (проблемы регионального исследования): Тез. докл. науч.-практ. конф., Смоленск, 20–24 мая 1987 г. – М., 1987. – С. 8–13.

3 Гилярова Н. Н. Особенности свадебных традиций населения Пензенской области // Этнографическое обозрение. – 1996. – № 2. С. 30–50; Гилярова Н. Н. Причитания Пензенской земли // Музыковедение. – 2004. – № 2. С. 33–47. Некоторые специфические особенности структуры свадьбы второго типа: внутренняя контрастность действа, разрастание и драматизация первой части свадьбы (в доме невесты), насыщение её прощальными обрядами, посещение бани, роль причитаний и прощальных песен, типологически близких причёту, – всё это, сконцентрированное в одном типе ритуала, является его показателем. Но те же моменты могут существовать в других историко-географических зонах, где при этом нет противодействия партии жениха и партии невесты, а есть параллельность части обрядовых действий, выполняемых как в доме жениха, так и в до-

ме невесты, велика роль всевозможных контактов представителей двух сторон (застолий, переездов). Такова, например, мещерская свадьба (северные районы Рязанской области).

4 Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и её музыкальное наполнение. – М., 2008. – С. 13.

5 Там же. С. 25.

6 Для выяснения специфики свадебного обряда вторичных по заселению русских территорий представляется весьма логичным сопоставление севернорусской свадьбы, с ведущей ролью причёта и преобладанием инициационного плана в ритуале, и западнорусской (южнорусской) свадьбы, в которой ритуал имеет коммуникативно-обменный характер, а причёт занимает менее значительное место.

7 Гилярова Н. Н. К вопросу типологии свадебных песен рязанской Мещеры // Проблемы стиля в народной музыке. – М., 1986. – С. 55–73.

8 В материалах начала XX века также упоминаются песни-обыгрывания жениху до венца. См.: Русские крестьяне: Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. Калужская губерния. – СПб., 2005. – Т. 3. С. 154.

9 Савельева Н. М. Региональная стилистика русской народной музыки: Русско-белорусско-украинское пограничье. – М., 2005. – С. 27.

10 Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. – М., 1987.

11 Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба... С. 16.

12 Такие формы были характерны для свадебных песен д. Войлово Людиновского района. Аналог подобных форм в свадебных песнях мы находим в мещерской свадьбе. Любопытно, что сюжеты войловских довенечных песен также популярны в Мещере.

13 Лебедева Н. И. Народный быт в верховьях Десны и в верховьях Оки (Этнологическая экспедиция в Брянской и Калужской губерниях в 1925 и 1926 годах) // Рязанский этнографический вестник: Науч. тр. – Рязань, 1996. – Т. 1. С. 33.

14 В монографии Н. М. Савельевой большое место уделяется песням свадебного обряда (см.: Савельева Н. М. Региональная стилистика...). Автор причисляет к исследуемой традиции и свадебные песни юго-западных районов Калужской области. В свою очередь, В. М. Щуров относит район Козельской засечной черты к южнорусской песенной традиции (см.: Щуров В. М. Песни Козельского Полесья // Живая культура Российской провинции: Калужский край. Козельский район. Этнографические очерки. – М., 1999. – С. 90–112).

Л. М. Белогурова
Россия, Москва

Материалы к Смоленскому этномузыкологическому атласу: свадебные песни двух ритмических типов – «Липушка» и «Трубушка»

Смоленские свадебные песни в большинстве своём имеют напевы цезурированного ритмического строения. Однако этот огромный песенный массив неоднороден и распадается, по меньшей мере, на две группы. Дифференцирующими признаками при этом служат макрогеографические характеристики музыкально-ритмических форм, то есть их ареальные качества, рассмотренные в максимально широкой – восточнославянской перспективе.

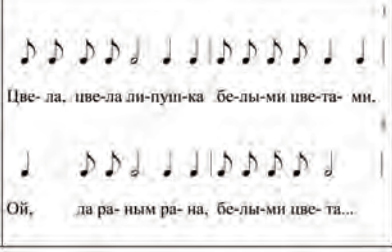
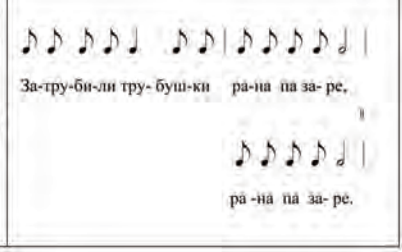
С этой точки зрения одну из групп составляют цезурированные напевы, слоговые музыкально-ритмические формы которых принадлежат общевосточнославянскому свадебному фонду. Они объединяют Смоленщину с белорусскими и украинскими традициями, вписывая её в этнокультурную систему восточнославянского Запада. Имеются в виду напевы, опирающиеся на стихи 5+3, 5+5, 5+5+7, 3+3+4 и другие. Примечательно, что для большинства из них Днепр и Десна в своём верхнем течении образуют северо-восточную границу их распространения на восточнославянской территории[1].

Во вторую группу смоленских свадебных напевов входят те, которые имеют иную географическую и этнокультурную ориентацию: основная часть их ареалов располагается на русской этнической территории, а смоленский регион является крайней западной зоной их бытования в песенных традициях восточных славян.

Сочетание ритмических форм, относящихся к разным и, в известной степени, оппозиционным этнокультурным системам, позволяет оценить статус смоленского региона как зоны интерференции. Во всяком случае, данные структурно-типологического и ареалогического исследований свадебной музыкально-этнографической культуры региона дают серьёзные аргументы в пользу того, чтобы считать её традицией переходной, сформировавшейся в результате диффузии двух крупнейших музыкально-этнографических массивов восточных славян – украинско-белорусского и русского.

В центре нашего внимания будут находиться свадебные песни, относящиеся ко второй (условно говоря, великорусской или восточной) группе. Из их числа в качестве предмета рассмотрения выбраны напевы двух ритмических типов, названные по наиболее популярным текстам – «Липушка» и «Трубушка» (схема 1).

Схема 1

	Ритмический тип «Липушка»	Ритмический тип «Трубушка»
1	7+6	7+5
2	ab/rb	abb
3		

1 – Формула стиха
2 – Композиция поэтического текста
3 – Слоговая музыкально-ритмическая форма

Сквозь их призму попытаемся определить, насколько это возможно, структурные, функциональные, ареальные и прочие качества фольклорно-музыкальных текстов той группы, которую они репрезентируют.

В смоленском регионе ареалы этих двух ритмических типов обладают разными конфигурациями, очень характерными для напевов великорусского происхождения. Напевы ритмического типа «Липушка» бытуют только на смоленском левобережье Днепра (карта 3). Концентрируясь в основном в центрально-южной зоне, они немного не достигают на юго-западе рубежей Беларуси и на севере – Днепра. Последний является границей, препятствующей распространению данного структурного типа на правобережье.

Напевы ритмического типа «Трубушка» известны шире (карты 1–2). Их значимым отсутствием выделяются: бассейн Западной Двины (смоленское Подвинье в наименьшей степени подверглось великорусскому воздействию, за исключением северо-западного – псковского вектора) и поречье Сожа, которое изолирует западную зону ареала от его основной части, располагающейся в восточном секторе региона[2]. Основной массив напевов со стихом 7+5 представляет собой широкую вертикальную полосу, охватывающую бассейн Днепра на севере и верховья Десны, Остёра и Ипути на юге.

Как видим, напевы великорусской группы известны на Смоленщине *не повсеместно,* что отличает их от свадебных напевов общевосточнославянских ритмических типов, ареалы которых практически целиком покрывают всю площадь региона. Можно предположить, что распространение структур западной группы происходило в период этнокультурной целостности региона, тогда как великорусские формы «осваивали» то же пространство в эпоху его культурной раздробленности и изоляции отдельных локальных зон.

Существует ли какая-то иная, помимо географической, специфика свадебных напевов двух обозначенных групп? Существует, и, как следовало ожидать, многие характерные свойства данных напевов обусловлены их исходной принадлежностью к разным культурным традициям и определяются стилевыми различиями восточнославянских музыкальных диалектов, вступивших во взаимодействие на смоленской территории.

Например, такой, казалось бы, внешний фактор, как гораздо меньшее количество зафиксированных здесь песенных образцов рассматриваемых ритмических типов (около 100 представляют структурный тип «Липушка», чуть менее 140 – «Трубушку») в сравнении с многосотенными, едва ли не многотысячными примерами музыкально-ритмических форм восточнославянского Запада. Решающее значение в данном случае имеет не величина ареалов, а способность напевов «удерживать» то или иное количество поэтических текстов. В этом отношении великорусские напевы следует охарактеризовать как *умеренно политекстовые:* максимальное число поэтических текстов, которые координируются с ними в одном населённом пункте, – всего три-четыре[3]. Да и в целом число песенных сюжетов данных ритмических типов в регионе невелико (9 и 15 соответственно).

Довольно *узкая обрядовая специализация* этих напевов, а именно – преимущественное закрепление за обрядами инициационного цик-

ла, проходящими в доме невесты до приезда жениха, – это, видимо, ещё одно их родовое свойство. Как известно, тема возрастного перехода невесты получает подробную разработку именно в русской этнокультурной традиции, в основном, северного региона.

Со стороны структурной организации анализируемые напевы отчётливо проявляют своеобразие в сравнении с корпусом свадебных песен западной стилевой группы. Особенно показательно в этом отношении их ладовое строение, ибо сравниваемые песенные массивы оппозиционны по всем параметрам ладовой организации. Основные различия сформулированы в следующей таблице:

	Западная диалектно-стилевая группа	Восточная диалектно-стилевая группа
Объём и структура лада	Квинтовая (терцовая) диатоника	Квартовая (терцовая, редко – квинтовая) диатоника с элементами ангемитоники
Ладовая основа	Большетерцовая	Малотерцовая (реже – большетерцовая)
Субопоры	Отсутствуют	II, III, IV (редко)
Мелодическая композиция	Моноячейковая	Полиячейковая, моноячейковая

Как видно из таблицы, звуковысотная организация напевов западной группы отличается большей унификацией. Господство одной звуковысотной формы определяет однородное заполнение большинства ареалов «западных» напевов[4].

В противоположность этому в свадебных песнях ритмических типов «Трубушка» и «Липушка» отмечается целый ряд звуковысотных форм с преобладанием ладов квартового объёма. Хотя остальные показатели вариативны, в целом можно отметить ведущую роль ладовых структур с малотерцовой основой и полиячейковых мелодических композиций, что связано с активным задействованием субтонов в качестве опорных звуков лада. В результате ареалы напевов дискретны, распространение разных ладовых форм выделяет в них локальные зоны различных масштабов.

Так, в ареале напевов со стихом 7+5, реализующихся только в ладах с малотерцовой основой, отмечены четыре звуковысотные структуры (карта 1). Квартовая с субтоном/субтерцией (пример 1) известна на северо-востоке региона, а также на правобережье Остёра[5]. Терцовая с субтоном/субтерцией (пример 2) бытует преимущественно на остёрском правобережье, хотя спорадически встречается в Подесенье и Поднепровье. Почти исключительно в днепровско-сожском междуречье фиксируются напевы так называемого составного лада, в котором сочетаются две малотерцовые ячейки квартового объёма с секундовым соотношением главных опор, создающим характерное «переченье» разнокачественных тонов (пример 3). А напевы с ладом терцово-квартового объёма и моноячейковой мелодической композицией (пример 4) рассредоточены по всей площади ареала.

В ареале напевов со стихом 7+6, несмотря на его небольшие размеры, выделено пять ладовых форм:

1) квартовая с субтоном и малотерцовой основой,
2) малотерцовая с субтоном,
3) квартовая с субтерцией/субквартой и большетерцовой основой,
4) квартовая с большетерцовой основой,
5) секундовая с субтоном и субквартой[6] (карта 3, примеры 5–7, которые представляют ладовые формы 1, 3, 5).

Дробный характер ареала наблюдается и на карте ритмических версий «Трубушки» (карта 2)[7]. Самой распространённой является та, которая воспроизводит типовую модель: она известна на всей смоленской территории бытования напевов данного ритмического типа. Три её разновидности характеризуются изменением типовых ритмических рисунков путём аугментации (удлинения) отдельных слоговых времён музыкально-ритмической формы. Все они географически закреплены: ♪♪𝅗𝅥 ♪♩♪♪ – на востоке ареала, ♪♪𝅗𝅥 ♪♩♪♪|♪♪♩♪𝅗𝅥 – в его южной зоне, ♪♪♪♪𝅗𝅥 ♪♪|♪♪♪♪𝅝 – в западной.

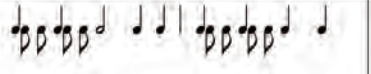
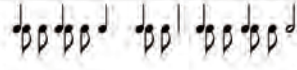
Кроме того, компактно в верхнем течении Десны зафиксированы напевы, по своему ритмическому строению весьма близкие ритмическому типу «Трубушка», но вместе с тем имеющие существенные отличия – иную композицию поэтического текста и некоторые модификации стиховой формулы. Так, главная черта одной музыкально-ритмической формы – нестабильная величина первой слоговой группы, колеблющаяся между 6 и 7 слогами ♪♪♪♪♩♪♪ ↔ ♪♪♪♪♩♩, в чём обнаруживается временная природа стиха, и двухпериодная

композиция строфы (ab/ab). Другая версия также имеет двухпериодную строфу, но, в отличие от предыдущей, музыкально-ритмические периоды используют нетиповые рисунки слогового ритма: ♪♪♪♪𝅗𝅥 ♪♪|♪♪♩♪♩ Ещё одна слоговая музыкально-ритмическая форма воплощает асимметричную двухпериодную композицию песенно-поэтической строфы – abb/rb, её стиховая формула имеет вид 7_6+3_4, а музыкально-ритмические построения опираются на типовые формулы слогового ритма.

Характер трёх последних музыкально-ритмических форм даёт основание считать, что они не являются непосредственными трансформациями ритмической структуры, определяемой как ритмический тип «Трубушка», но вместе с ней восходят к иной – ещё более обобщённой – ритмической модели. На это указывают и некоторые особенности организации ритмического типа «Трубушка», которые, кстати, обнаруживаются и в строении ритмического типа «Липушка».

Соотношение длительностей в формулах слогового ритма, а именно – наличие трёх музыкально-слоговых времён ♪ – ♩ – 𝅗𝅥, указывает на вторичный характер данных ритмических структур[8]. Реконструкция исходного слогового ритма позволяет предположить, что подобные формы возникли в результате увеличения слоговой нормы стиха и дробления основных слоговых времён, прочно закрепившихся в музыкальной форме на каком-то этапе преобразований первичной ритмической модели (схема 2)[9].

Схема 2

Ритмический тип «Липушка»	Ритмический тип «Трубушка»
	
5_7 + 4_6	4_7 + 3_5

Чтобы выяснить, насколько реалистична представленная здесь картина развития музыкально-ритмических форм, порождённых исходной ритмомоделью, обратимся вновь к данным мелогеографии исследуемых напевов.

Относительно модели со стихом 5+4, которая гипотетически является инвариантной для ритмического типа «Липушка», нужно признать, что пока невозможно наметить её ареал даже в самом общем плане. Здесь требуется широкомасштабное изучение большого числа русских музыкальных традиций. Пока же отметим, что свадебные песни с таким стихом встречаются на северо-востоке смоленского региона: в коллекции Российской академии музыки имени Гнесиных имеется 9 образцов[10]. Однако лишь в одном примере (из села Николо-Погорелое Сафоновского района) музыкально-ритмическая форма соответствует предполагаемой исходной модели ритмического типа «Липушка». Во всех остальных случаях четырёхслоговые группы представлены не четырёх-, а шестивременной ритмической формулой (♩♩♩♩). Примечательно также, что интересующая нас форма известна в других жанрах русского музыкального фольклора – она встречается в хороводных песнях брянско-орловского ареала[11].

В настоящее время известную проблему представляет также выявление географии напевов ритмического типа «Липушка» в его гипотетически вторичном варианте – со стихом 7+6. За пределами смоленского региона он зафиксирован в Орловской[12] и Тульской[13] областях. Видимо, дальнейшие полевые и архивные разыскания должны быть ориентированы прежде всего на территории окского бассейна.

Что касается ритмического типа «Трубушка», то впервые его структурные характеристики были определены Б. Б. Ефименковой в фундаментальном исследовании о ритмике русских народных песен, и там же очерчен его примерный ареал[14]. География напевов этого типа поистине огромна и охватывает чуть ли не всю русскую этническую территорию на Восточноевропейской равнине: от Поморья до Белгородчины и Слободской Украины, от Новгородской области до среднего Поволжья. На этом обширном пространстве он известен в самых разнообразных версиях, обобщение которых вылилось в модель, представленную в приведённой выше схеме[15]. Владея материалом различных региональных традиций, Б. Б. Ефименкова обнаружила определённые территориальные закономерности воплощения инвариантной ритмомодели. В крупном плане они таковы: в севернорусских традициях стих мобилен, тяготеет к структуре временника – например, (4–7)+(3–5), $7_{8,9}$+(3–5) – и нередко реализует свои сегментирующие качества. На южнорусских территориях стабилизируется стиховая структура 7+5.

Как на этом фоне проявляет себя смоленский материал?

С одной стороны, в нём безусловно доминируют напевы с силлабическим 12-сложным стихом и соответствующей музыкально-ритмической формой, что говорит о южнорусской основе данной региональной версии ритмического типа. Но как мы видели, встречаются и образцы с колебанием состава слоговых групп: (6-7) и/или (3-5), – что более свойственно севернорусским напевам. Состав поэтических сюжетов (их география в общих чертах намечена Б. Б. Ефименковой) также позволяет усматривать различные великорусские влияния на формирование смоленского корпуса свадебных песен со стихом 7+5. Самый распространённый сюжет – «Трубушка» – объединяет Смоленщину с южнорусским регионом, где данный сюжет господствует, однако следующие по статистике сюжеты – «Шёлковая ленточка к стеночке ильнёт» и «Недолго веночку на стенке висеть», как и некоторые другие тексты – характерны для Русского Севера и находившихся под их воздействием традиций Поволжья (включая бассейн Оки).

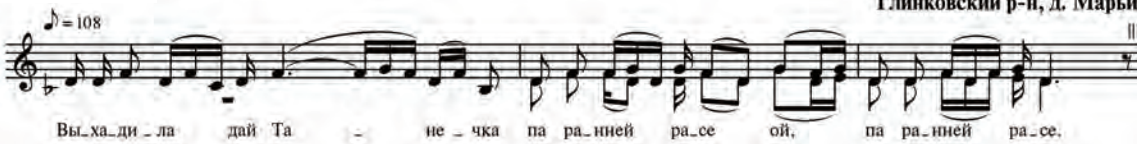
Наконец, заключительный вопрос: каким образом осуществлялась связь Смоленщины с великорусскими музыкально-этнографическими традициями? Первоначальное предположение, что исследуемые напевы будут непрерывно встречаться к востоку от Смоленского региона, подобно тому, как свадебные напевы западной группы плотно разворачиваются к западу от него, не подтвердилось. В смежных восточных традициях – на территории Калужской области и северо-восточных районов Смоленской – интересующие нас песни отсутствуют либо представлены минимально[16].

Ближайшей территорией, на которой они фиксируются довольно регулярно – это северные брянские районы, примыкающие к смоленскому юго-востоку. Довольно узкая полоса на севере Брянщины, включая отдельные локальные традиции калужского юго-запада (например, Куйбышевский район) явилась тем «коридором», который обеспечил связь Смоленского региона с великорусским этнокультурным массивом.

В распространении элементов его музыкальной системы на смоленской территории ключевая роль принадлежала, очевидно, Десне. Именно Десна, в поречье которой сконцентрировано наибольшее число характерных проявлений великорусского музыкального стиля, стала их проводником на север – в верхнее Поднепровье, и запад – в бассейн реки Сож.

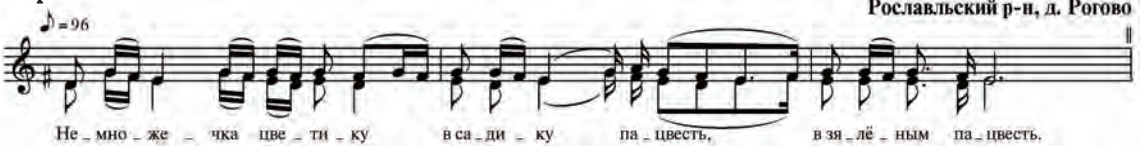
Пример 1

Глинковский р-н, д. Марьи



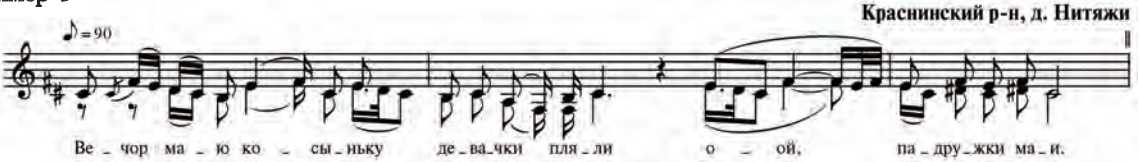
Пример 2

Рославльский р-н, д. Рогово



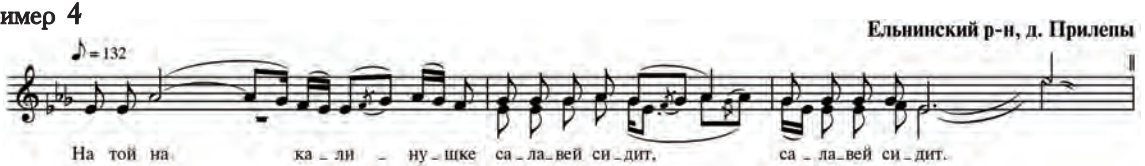
Пример 3

Краснинский р-н, д. Нитяжи



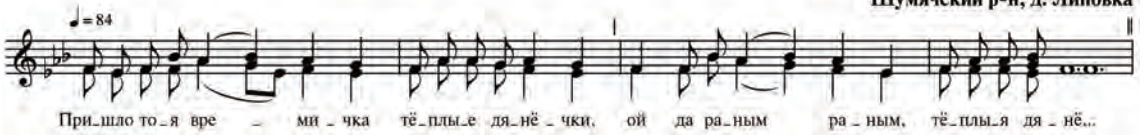
Пример 4

Ельнинский р-н, д. Прилепы



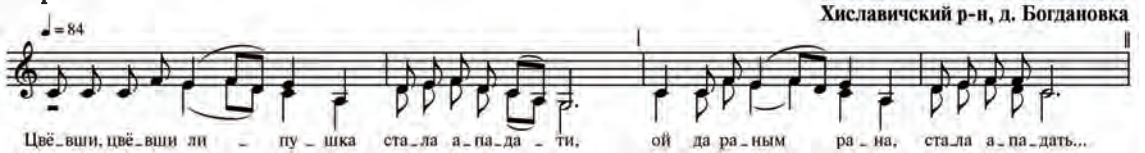
Пример 5

Шумячский р-н, д. Липовка



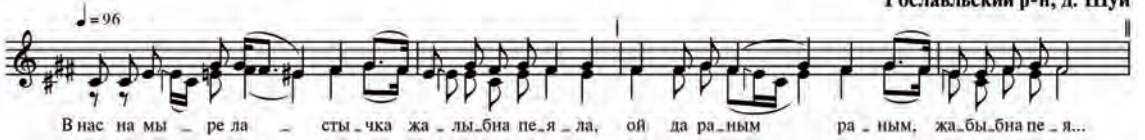
Пример 6

Хиславичский р-н, д. Богдановка



Пример 7

Рославльский р-н, д. Шуи



Комментарии к нотным примерам

Пример 1: поют, как венок «селяють», то есть надевают невесте. Зап.: Л. Винарчик, М. Енговатова, Б. Ефремов, Т. Кирюшина в 1995 г. Исп.: Е. Е. Горбунова (1914 г. р.), А. Г. Ильюхина (1919 г. р.), Н. С. Сидоренкова (1920 г. р.). Архив РАМ ф. 1504к-110. Нотация автора.

Пример 2: пели на девишнике. Зап.: А. Камаев, Т. Христинина в 1988 г. Исп.: Е. О. Арсеньева (1912 г. р.), В. И. Романенкова (1917 г. р.), М. Ф. Рыженкова (1927 г. р.), М. П. Федченкова (1920 г. р.). Архив РАМ ф. 543к-12. Нотация В. Калюжной.

Пример 3: невесте чешут косу на девишнике. Зап. Л. Винарчик, Л. Данилишина в 1987 г. Исп.: М. И. Деменкова (1905 г. р.), А. П. Абрамович (1917 г. р.), К. А. Консовешкина (1913 г. р.). Архив РАМ ф. 825к-6. Нотация автора.

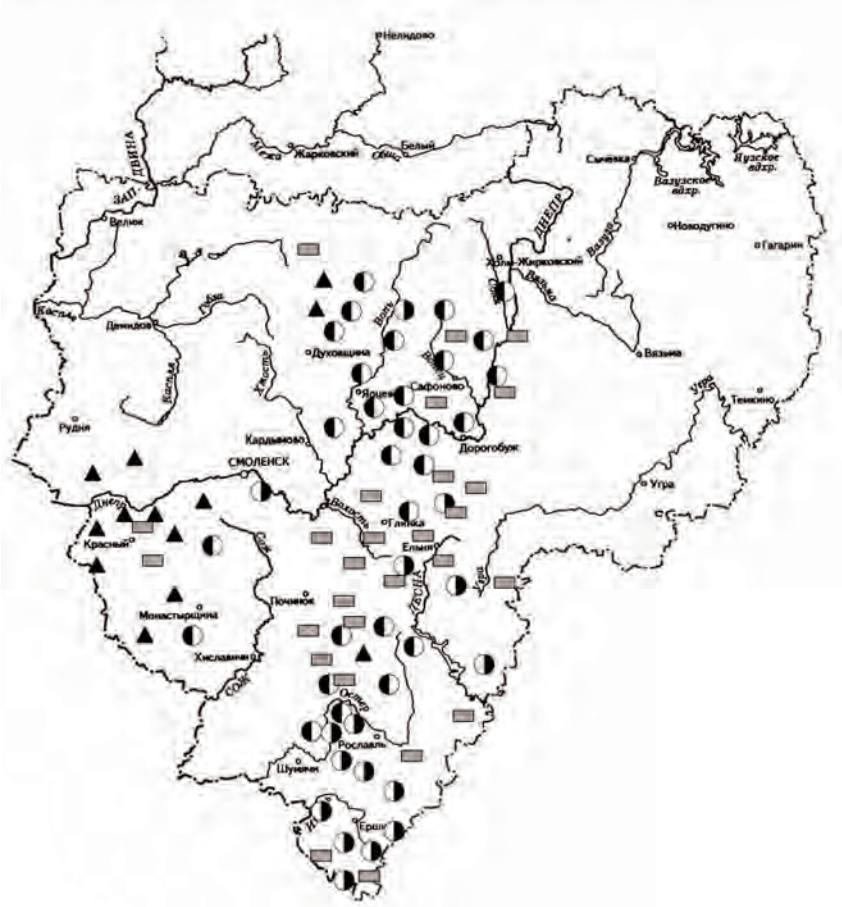
Пример 4: пели на девишнике. Зап.: Е. Кустовский в 1972 г. Исп.: Ф. П. Воробьёва (1902 г. р.), Н. П. Каблукова (1917 г. р.), Е. П. Гарасёва (1908 г. р.), А. А. Артамонова (1906 г. р.), М. М. Прохоренко (1910 г. р.). Архив РАМ CD-512-20. Нотация автора.

Пример 5: пели у невесты за столом. Зап. В. Сигина, В. Доленко в 1987 г. Исп.: Ф. Н. Моисеенкова (1914 г. р.), М. Л. Моисеенкова (1916 г. р.), А. Р. Моисеенкова (1931 г. р.), Н. И. Серенкова (1930 г. р.), Л. И. Бондарева (1927 г. р.), Н. И. Чванькина (1933 г. р.), З. Ф. Кузьмина (1930 г. р.). Архив РАМ ф. 2622-6. Нотация автора.

Пример 6: «у нявесты на другий день; як приедуть к жениху, так и пели». Зап.: Л. Белогурова, И. Никитина в 2005 г. Исп.: А. П. Леонова (1936 г. р.), Н. И. Лялькова (1938 г. р.), А. В. Беляева (1932 г. р.). Архив РАМ md-15-29. Нотация автора.

Пример 7: на девишнике. Зап.: Л. Винарчик, Е. Канаева в 1988 г. Исп.: П. И. Бормотова (1918 г. р.), А. А. Исакова (1914 г. р.), С. К. Пимченкова (1926 г. р.), А. М. Фомичёва (1913 г. р.), В. Т. Фомичёва (1928 г. р.). Архив РАМ ф. 2790-52. Нотация В. Калюжной.

Карта 1. Ладовые формы напевов со стихом 7+5



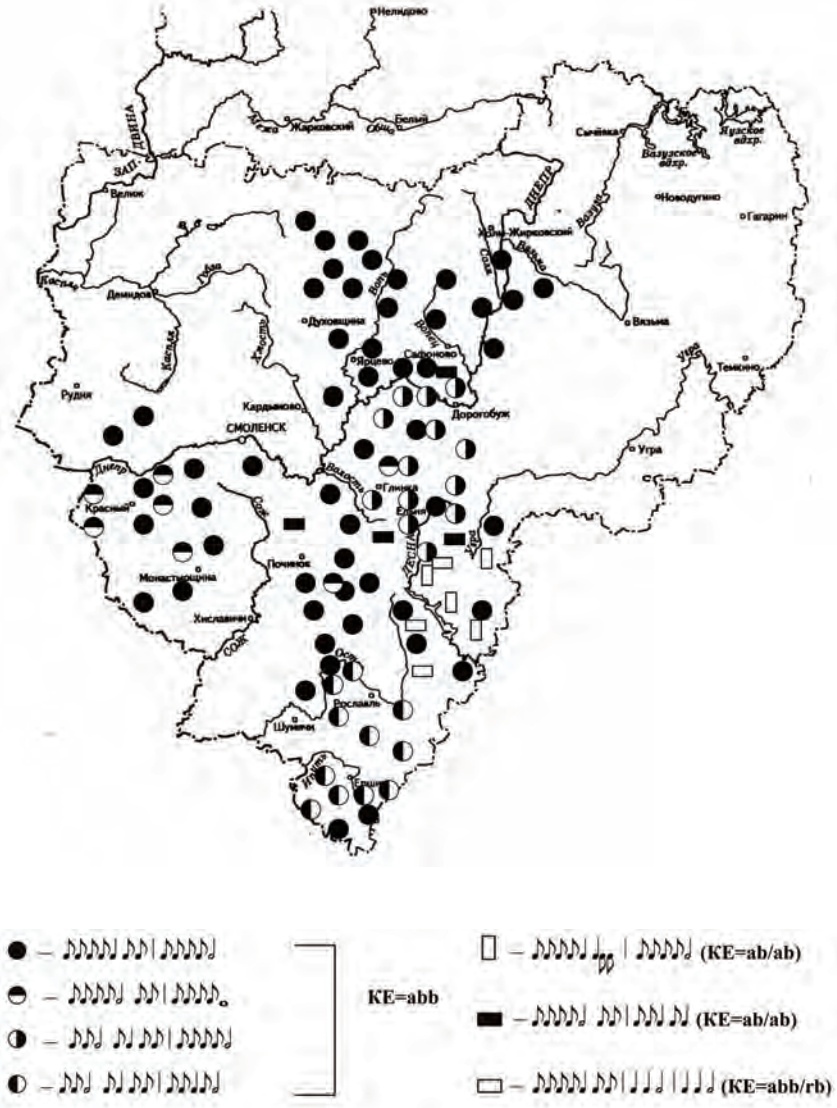
◐ — квартовая (с малотерцовой основой) с субтоном/субтерцией

◑ — терцовая (с малотерцовой основой) с субтоном/субтерцией

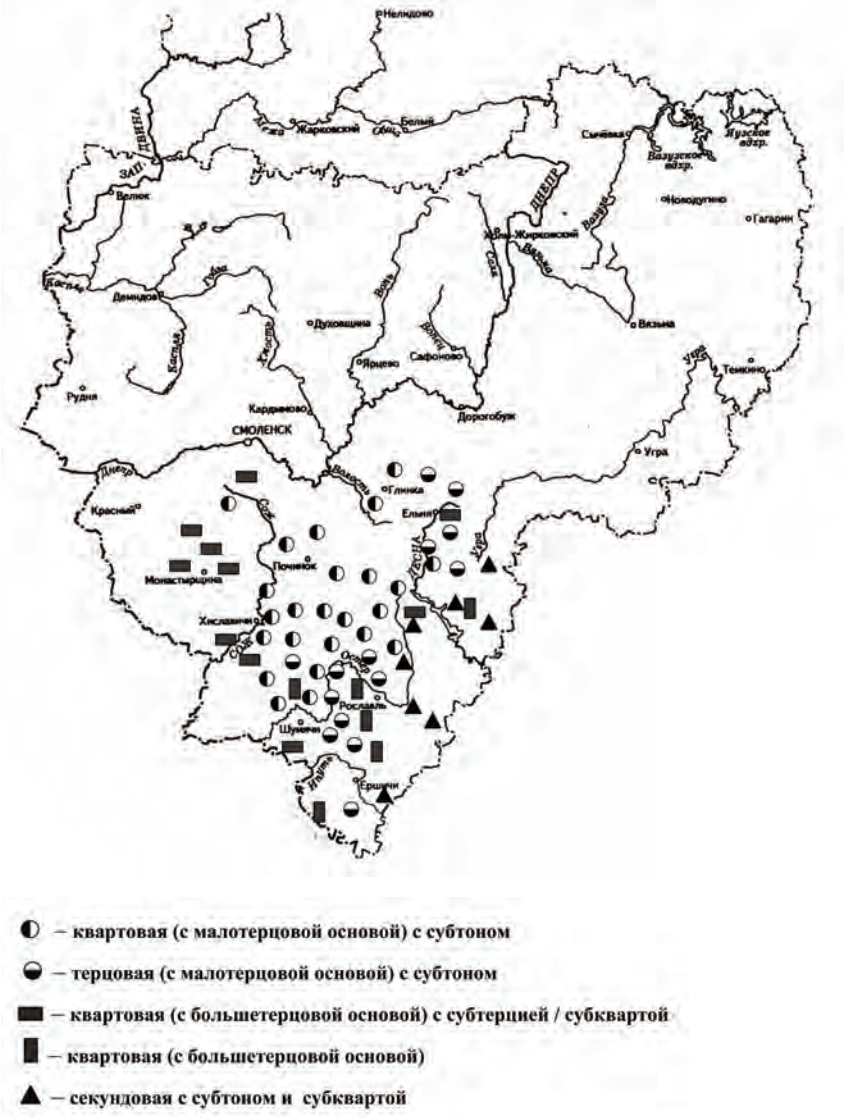
▭ — квартовая (с малотерцовой основой)

▲ — составной лад

Карта 2. Ритмические версии напевов со стихом 7+5 (ритмический тип «Трубушка»)



Карта 3. Ладовые формы напевов со стихом 7+6
(ритмический тип «Липушка»)



Примечания

1 Этот рубеж одновременно служит восточной границей Смоленского музыкально-этнографического региона, охватывающего бассейны Днепра, Западной Двины и Десны на территории Смоленской области.

2 В прошлом река Сож, вероятно, выполняла барьерную функцию для напевов данного ритмического типа, преграждая их продвижение на запад – в смоленское междуречье Днепра и Сожа. Наличие песен со стихом 7+5 в данной зоне является скорее всего результатом относительно позднего проникновения элементов верхнеднепровской традиции (связь с ней просматривается в ритмической общности анализируемых напевов).

3 Максимальная величина данного показателя в напевах украинско-белорусской группы в некоторых случаях достигает 70 и более текстов.

4 См. карту 3 в статье: Белогурова Л. М. Ареальная картина Смоленского региона по материалам свадебных песен // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы исследований. – М., 2008. – С. 244–256.

5 В большинстве образцов данной звуковысотной формы обращает на себя внимание большая роль ангемитонных ладово-мелодических образований в двух первых построениях песенной строфы.

6 Последний из перечисленных ладов на материале смоленских свадебных песен впервые описан В. П. Калюжной (Южносмоленская свадьба междуречья Десны и Сожа: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. – М., 2008) и был назван ею деснинским по локализации в поречье Десны. Вместе с тем данная ладовая структура известна и в других русских традициях бассейна Десны. Она, в частности, характерна для календарных и свадебных песен орловско-курского пограничья и курского Посеймья. См.: Дорохова Е. А. Мордовские параллели в южнорусском музыкальном фольклоре: Иллюзия очевидности // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений. – Саранск, 2008. – С. 202–217.

7 Отклонения от типовой ритмической модели напевов другого ритмического типа – со стихом 7+6 – единичны.

8 Как известно, цезурированные музыкально-ритмические формы восточнославянского Запада складываются из комбинаций только двух видов слоговых времён – короткого и долгого.

9 Подобное явление достаточно хорошо исследовано украинскими учёными на материале цезурированных напевов белорусско-украинских традиций. Примечательно, что музыкально-ритмические формы, демонстрирующие разные стадии преобразований исходной ритмической модели вплоть до образования вторичных ритмических композиций, закреплены территориально. См.: Клименко І., Гончаренко О. Географія ритмічних трансфор-

мацій ритмічной структури $5\overline{3}^2$: алгоритм дольності // 7-ма конф. дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Львів, 1996. – С. 28–36.

10 По одному образцу из Ярцевского, Ельнинского и Рославльского районов и по три из Сафоновского и Дорогобужского.

11 Из материалов брянской коллекции Российской академии музыки имени Гнесиных.

12 См.: Народные песни Орловской области: По материалам фольклорных экспедиций студентов Московской государственной консерватории летом 1956 и зимой 1957. – М., 1964. – № 31.

13 Образцы песен приводятся в следующих работах: Гайсина Ю. В. Верхнеокская песенная традиция Тульского региона как этномузыкальная система: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. – М., 2008; Соловьева Т. Среднеокская свадебная традиция (к вопросу типологии южнорусской свадьбы). – М., 1989. (Рукопись).

14 Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М., 2001. – С. 88–95.

15 Следует упомянуть ещё одну типологическую параллель, важную с точки зрения единства принципов организации языка народной музыкальной культуры восточных славян. Свадебные песни со стихом 4+3 в различных композиционных воплощениях хорошо известны в западнобелорусских традициях. Напевы с двухфразовыми периодами (ab/ab) распространены в западном Полесье, а трёхфразовые версии (abb/abb) – на северо-западе Беларуси. Согласно систематике белорусских свадебных песен, предложенной Т. Б. Варфоломеевой, это две разновидности ритмического типа ВД. См.: Беларусы. Т. 11: Музыка. – Мінск, 2008. – С. 52–53.

16 Источниками информации послужили смоленские полевые коллекции Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории и материалы «Калужского музыкально-этнографического атласа», созданного специалистами Московской государственной консерватории. Пользуясь случаем, выражаю признательность Г. В. Лобковой и Н. Н. Гиляровой за предоставленную возможность ознакомиться с архивными материалами.

И. В. Клименко
Украина, Киев

Свадебные напевы со стихом 3+4 в восточнославянском макроареале спондеических комбинированных ритмоформ

Мело-типологическая система украинской свадьбы, которую в 1992–1993 годах я начала выстраивать вначале по собственным аудиозаписям из Западного Полесья, впоследствии привела к необходимости охвата большого пространства, напоминающего очертания Киевской Руси примерно X–XI веков – при таком расширении материала в таблице ритмических форм заполнились почти все её клеточки[1]. Оказалось, что и сегодня в Украине, Беларуси и прилегающих областях России (Курской, Воронежской, Брянской, Смоленской, Псковской), а также на территории Польши (приблизительно до Вислы) функционируют мелодии, выявляющие общность базисных морфологических параметров. Это позволяет применять унифицированную мело-типологическую методику ко всему корпусу восточнославянских свадебных мелодий очерченного пространства и отслеживать тенденции их видоизменений в макроареалах[2]. Предлагаемая работа выполнена как предварительное макроареалогическое исследование свадебных напевов одного силлаборитмического типа, имеющего межэтнический ареал.

В северо-западной части украинской этнической территории (Припятском Полесье, Холмщине, Берестейщине, Подляшье, Пинщине) получил заметное распространение свадебный напев с музыкально-ритмической формулой цезурированного (по Б. Б. Ефименковой) типа , которому я присвоила системный код <♩3̲4²>. Кроме приведённого двоичного (двухмерного) варианта на Берестейщине встретился и его параллельный трёхмерный вид , код <♪3̲4²> (карта 1). При изучении печатных источников обнаружилось, что украинские записи маркируют лишь крайнюю южную окраину ареала[3], протянувшегося (в сумме обоих ритмических вариантов) через западные и центральные земли Беларуси до южных районов Псковщины, а в системе тонического стихосложения – и далее в северном[4] и восточном[5] направлениях (на карте этот переход обозначен значками «Т»). Выявленные интересные совпадения в мелодиях и соответствующих поэтических текстах, распространённых на североукраинских и

некоторых далеко отстоящих территориях, послужили толчком к специальной разработке этой проблемы. Стимулирующим обстоятельством было появление в последнее 15-летие основательных региональных исследований, представляющих географически противоположные окраины очерченной части древнеславянской «ойкумены»: Псковщину и Поозерье на севере[6], Подляшье[7], Берестейщину, Пинщину[8], Понеманье[9] на западе, Волынское Полесье[10], Погорынье и Среднее Полесье (архивы Проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению народного музыкального творчества при Национальной музыкальной академии Украины, далее – ЛЭК) на юге, Смоленщину[11] и Брянщину[12] на северо-востоке.

История украинских записей. Наиболее старая запись свадебной мелодии ритмотипа <♩3̲42> (со свойственными ему вариациями, о которых речь пойдёт ниже) узнаётся в нотации Оскара Кольберга, имеющей паспорт «Od Chelma (Bezek) 1859 r.»[13]. Ещё одна фиксация напева в XIX веке с точно такой же квинтовой мелодией принадлежит Николаю (Миколе) Янчуку, она сделана в Корницком приходе Константиновского уезда Седлецкой губернии и опубликована в 1886 году[14]. Из той же местности происходят записи Якова Сенчика 1905 года (село Своры Константиновского уезда и село Докудов Грубешовского уезда)[15]. Филарет Колесса в 1932 году встретил этот тип в Среднем Полесье, между Лунинцем и Солигорском: в селе Пужичи (на современной карте – Пузичи) напев имел тот же квинтовый диапазон[16], а в соседнем селе Хоростов – терцовый[17]. Следующие по времени записи Юрия Сливинского[18] (1960-е годы) обнаруживают рассматриваемый тип посредине между Холмщиной и Лунинцем – в глубинных сёлах Верхней Припяти (села Вел. Глуша Любешовского района, Заболотье Ратновского района), где зафиксировано также существование его ямбического двойника <♪3̲42> в селе Мельники Малоритского района[19]. Зинаида Можейко в 1983 году опубликовала версии искомой мелодии из украиноязычной Берестейщины (районы Дрогичина, Пинска, Березы)[20] и Среднего Полесья (Мозырщина)[21].

Ареал был очерчен, и далее силами киевских и львовских собирателей на протяжении 1995–2003 годов была детально заполнена «свадебная» типологическая карта Верхней Припяти и её притоков. Так, я нашла мелодии ритморисунка <♩3̲42> в 23 сёлах Ривненско-Волынского Полесья (на запад от реки Горыни). Они интонировались в трёх ладовых версиях (примеры 1–3): терцовой (Заричненский, Любешов-

ский районы), квинтовой (в пяти сёлах Володимирецкого и Маневичского районов) и специфической, в рабочем порядке называемой «трёхопорным ладом» – с опорами на первой, второй и пятой ступенях квинтового звукоряда преимущественно минорного наклонения, причём вторая ступень обязательно проявляет себя в кадансе, нередко выступая финальным тоном (пример 3) – такие версии я записала в четырёх сёлах по среднему течению реки Стырь. Плотную локализацию типа на севере Волынской области установил Юрий Рыбак – он нанёс на карту 33 точки его бытования[22]. Характерность изучаемого напева для традиций Пинщины, района Кобрина, подтверждают записи Владимира Раговича 1980-х годов, опубликованные в 2002 году[23], современные записи Тамары Варфоломеевой из Брестской области[24].

Также мне удалось обнаружить этот тип в двух сёлах северного Подляшья (пример 2), позже эту информацию подтвердили записи Ларисы Лукашенко[25] и южноподляшские материалы Ивана Игнатовича – ямбическая разновидность встретилась в четырёх сёлах Володавского повета Холмщины[26].

Макроареал. Публикации 1990–2008 годов позволяют в общих чертах отследить восточнославянский ареал мелодий со стихом модели 3+4 в их спондеической (на карте – чёрные треугольники) и ямбической (белые треугольники) разновидностях (удалось собрать базу данных из более 180 образцов, происходящих из 145 населённых пунктов – не считая полесских полевых записей, моих и Ю. П. Рыбака). Начинаясь в Припятском Полесье и Подляшье, этот ареал охватывает практически всю Беларусь, кроме её юго-восточной части[27], и соседние районы России – Невельский и Себежский на Псковщине[28], западные районы Смоленщины[29], район Навли под Брянском[30]. Изредка тип встречается на территории Среднего Полесья (по материалам фронтальных экспедиций сотрудников ЛЭК).

Здесь необходимо оговорить применённые принципы картографирования (карта 1). Макроуровень не позволяет наносить на карту точные места локализации напевов, поэтому значки условно размещены возле районных центров, к которым принадлежали обследованные сёла. Количество значков приблизительно указывает на количество найденных записей – два-три значка возле одного города соответствуют двум-шести поселениям, один значок обозначает единичную публикацию. Это правило не распространяется на локальные традиции за-

падного Полесья и псковского Поозерья, изученные фронтально – здесь скопления значков передают активное бытование в этих локусах мелодий искомого типа, хотя плотность ареалов в двух зонах разная (об этом см. ниже).

Ямбические разновидности модели <♪342> менее распространены, они встречаются на Холмщине, Берестейщине, в западной и северной частях Беларуси (Понеманье, Подвинье) – территориях, которым свойственно «ямбическое мышление»[31]. В зоне, условно обозначаемой линией, проходящей с севера на юго-запад через Невель – Полоцк – Лепель – верховья Березины – Воложин – Кареличи – Барановичи – Дрогичин – Малориту – Володаву, сочетаются оба типа ритмического мышления. Иногда смешение принципов выступает в одном песенном образце – такие случаи кодируются как <♩/♪342>, на карте они передаются совмещением двух треугольников. На восток от указанной линии встречаются только спондеические версии изучаемого типа. Перемена ритмического «эталона» особенно выразительно видна в Припятском Полесье: если в Среднем Полесье (районы Овруча – Олевска – Турова) в свадебной практике используются исключительно спондеические мелодии (девять основных ритмических типов), то чем далее на запад от Горыни, тем сильнее активизируются ямбические ритмотипы, так что на Холмщине и Подляшье практически единственной спондеической формой в окружении разнообразных ямбических формул остаются напевы типа <♩342>.

Важно, что в отличие от южной границы ареала, которую можно провести достаточно чётко (по крайней мере, на Верхней Припяти и в Погорынье), на Псковщине и в других упомянутых российских районах тип <♩342> не исчезает с окончанием очерченного ареала (как другие свадебные мелотипы старославянской системы), а *изменяет способ морфологического существования:* в традициях, где господствует *тоническое стихосложение,* он более чётко реализует свою метроритмическую схему с оригинальной остановкой посреди строки. Российские источники содержат несколько образцов, которые «сигнализируют» о таком переосмыслении типа в Дубровском, Жуковском и Навлинском районах Брянщины[32], Починковском – Смоленщины (см. ниже комментарий Б. Б. Ефименковой)[33], Пустошкинском – Псковщины[34]. Известно, что в тонической версии эта ритмоформула широко бытует в центральной и северной Псковщине, Новгородчине, этот тип становится основным поли-

текстовым напевом в Волоколамском районе Московской области[35]. Анализ таких версий в поморских традициях даётся в работе В. А. Лапина и Е. Е. Васильевой[36].

Проблемы типологии. Трактовки ритмической модели изучаемой группы песен неоднозначны у украинских, белорусских и российских авторов, работавших с региональными версиями этого типа. Проблему создаёт необычный способ силлабо-ритмического варьирования – подвижность не только рисунков дробления, более-менее укладывающихся в алгоритмы функционирования спондеических форм[37], но и неустойчивость внутристрочной цезуры. Это качество заставляет описывать формулу как неделимый семисложник – так трактует её Т. Б. Варфоломеева в предисловиях к сборникам[38]. Б. С. Луканюк в работе 1993 года (переиздана в 2004 году) индексирует разбираемый ритмотип как семисложную форму повторного строения «с явной тенденцией цезурирования после 3 слога, то есть 3[+]4»[39]. Ю. П. Рыбак, описывая традицию Верхней Припяти, отмечает замедленные темпы исполнения рассматриваемого напева, при которых внутристрочное цезурирование $^{r}V7_{2} = {}^{r}V34_{2}$ проявляется значительно выразительней[40]. Автор наблюдает, что иногда, вследствие дробления третьей слогоноты (♩♩♩♩♩♩♩♩:‖) ритм переходит в $^{r}V44_{2}$. Ямбические соответствия этой формы на территории Верхнеприпятской низменности не зарегистрированы. Л. В. Лукашенко в таблице свадебных ритмоформ Подляшья[41] выписывает только цезурированную формулу $^{r}V34_{2}$, что объясняется локальной правильностью этой формы – подляшане практически не нарушают её (пример 2). Так же поступает Б. С. Луканюк в статье 2008 года[42], обращаясь к ямбической версии <♪$\underline{34}^{2}$> как возможному прототипу широко известной купальской формы со стихом 5+4. Б. Б. Ефименкова в сформированном ею списке основных свадебных ритмических типов ареала, обозначенного в начале нашей статьи как украинско-белорусско-западнорусское пространство, помещает в раздел неравномерно сегментированных типов формулу $3_{4,5}+5_{6,7}$; исследовательница не сочла нужным «свернуть» 5-сложник, созданный путём слогоритмической орнаментации (по К. В. Квитке) 4-сложника. В комментариях сказано, что в южнорусской свадьбе этот тип балансирует между двумя классами форм: в зависимости от строения поэтического текста в нём доминируют признаки то цезурированной организации, то неравномерно сегментированной. С цезурированными структурами его сближает непостоянство слогового объёма

(имманентное качество ритмоформ-«временников», в украинской терминологии – дольников = спондеических формул = монохронных ритмотипов)[43]. Примером может служить упомянутый образец из статьи В. П. Калюжной[44].

Поскольку мне более знакомы варианты функционирования изучаемой ритмоструктуры в географическом пространстве доминирования цезурированных форм, я склонна рассматривать её как изначально двухэлементную, но воспроизводимую с *нарушением алгоритма изменений типового цезурированного стиха.* Музыкально-ритмический рисунок модели составлен из двух четырёхдольных элементов и видоизменяется по «правилам варьирования» таких фигур, а именно:

– взаимозаменяемость фигур ♩3 и ♩4 (таблица 1-А);

– имитация фигуры ♩3 при помощи пунктирного ритморисунка ♩.♪ (таблица 1-А, 4-я строка);

– орнаментальное дробление первой и второй силлабохрон каждой из силлабогрупп по двоичному принципу (таблица 1-В–Ж).

Эти закономерности наблюдаются в разных раннетрадиционных песенных мелоформах украинцев, составленных из набора элементов ♩3 и ♩4 – весенних игровых («Зайчик», «Сам хожу» и других), свадебных тирадных композициях, жнивных, купальских и других. На примере жнивных мелодий левобережного типа <♩44; 33> такие вариации описаны в статье[45].

Однако свадебные мелодии структуры <♩342> демонстрируют более сложную картину видоизменений, неоднозначно согласованных между собой. С одной стороны, как было показано, свадебные ритморисунки варьируются на уровне частей целого, так же, как в целой группе подобных форм спондеического типа. С другой – в свадебных напевах одновременно проступает осмысление 7-сложника как неделимой единицы, в которой «техническая» цезура свободно перемещается внутри силлабогруппы: 7 = 3+4 = 4+3 = 5+2 (таблица 1-А, Б; пример 1). Статистическое обследование показывает, что вариант 3+4 встречается в 60–70% строк, стих 4+3 – в 30–40%, а версия 5+2 – менее чем в 10% случаев. Как видим, народные исполнители не видят проблем в том, чтобы время от времени нарушать ритмо-синтаксическую цезуру. Для Полесья это явление нередкое – например, значительные отклонения от типовой стиховой схемы наблюдаются здесь в жнивных мелодиях (региональных разновидностях напева типа «жнива-голосиння» «Овруч» и «Берестя»)[46]. Типовые параметры ритми-

ческого устройства мелодий действуют на Полесье не как жёсткий закон, а лишь как *доминирующая тенденция.* В пользу того, что исполнители осознают анализируемую 7-сложную свадебную форму как сложенную из двух частей, говорит их желание сохранить характерность ритма при необходимости ритмизовать поэтический текст, менее соответствующий модели. Из средств, применяемых для этого, назову уже упомянутую имитацию фигуры ♩3 с использованием пунктирного ритма в строках 4+4 (таблица 1-А), подстраивание одного и того же текстового отрывка под формулы ♩3 и ♩4 (таблица 1-Ж, полустишие «и туды, и сюды / и туды-сюды»).

Дополнительным индикатором синтаксического членения служит *орнаментация* начальных отрезков двух силлабических групп: она играет роль *разделительного знака* – так обычно маркируются начала синтаксических элементов в «правильных» ритмических типах[47]. Это особенно важно для идентификации форм с вариантным членением ритмостроки: орнаментация делает выразительной внутристрочную цезуру, тем самым указывая на её принципиальное месторасположение.

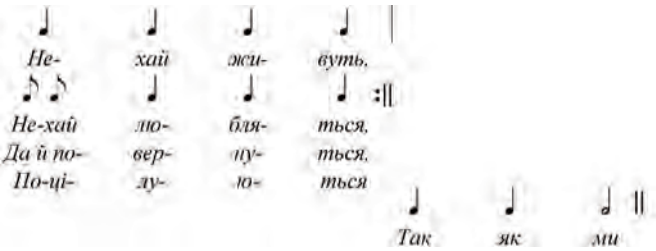
Подобную трактовку нашей модели находим и в статье В. А. Лапина и Е. Е. Васильевой, посвящённой поморским традициям, в которых данный тип выступает как «особенный». Авторы пишут, что слогоритмическая структура «формы-типа <...> обнаруживает способность "расчленяться" на два блока <...> "Производные" формы возникают из различных комбинаций этих двух блоков, причем внутри первого блока слогоритмический рисунок всегда точно сохраняется, за исключением дробления третьей слогоноты в зависимости от колебания числа слогов в строке *[то есть ♪♩♩ – И. К.]*»[48]. В статье приводится и трёхэлементный образец, который отвечает ямбической схеме ♪♩♩/♪♩♩/♪♩♩♩ (к трёхэлементным формулам обратимся несколько позже). В разнообразии комбинаций песни этого ритмического типа имеют широкое географическое распространение на беломорском побережье, на Пинеге, восточной Вологодчине, Гдовщине, в Кировской области, у некоторых старожилов Сибири. «Они узнаваемы благодаря характерному ритмическому посылу <...> Принципиальное значение имеет то обстоятельство, что нет определенного типа стиха и поэтической строфы, с которой был бы связан этот тип ритмики»[49].

Акцентируемый российскими авторами «ритмический посыл», то есть инициальная фигура ♩♩♩ или ♪♩♩, является определяющим признаком изучаемого свадебного типа <♩/♪342>. Эта фигура демонстрирует

также самостоятельное стилеобразующее значение, внедряясь в иные формы. В частности, она является активным компонентом жнивных напевов (типа «жнива-голосиння») в Белорусском Поозерье[50] и на Среднем Полесье[51]. Оба эти случая наблюдаются внутри свадебного ареала <♩/♪3̲4²>.

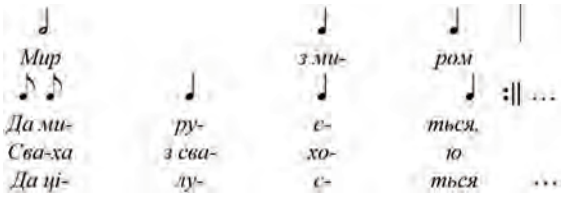
Контекстные свадебные ритмоформы. Для осмысления устройства обследуемой ритмомодели обратим внимание на контекстные ритмотипы – формы, сосуществующие в одном ареале либо географически соседствующие, но оказывающие влияние на исследуемый тип (таблица 2). Как видим, все представленные в таблице формулы произведены как трёхсоставные комбинации тех же четырёхдольных элементов ♩3̲ и ♩4. Некоторые версии комбинаций закрепились за определёнными географическими зонами. Типологически ближайшей к изучаемой является севернобелорусская свадебная структура <♩3̲3̲4²>. Её ареал (условное кольцо Минск – Мядель – Верхнедвинск – Себеж – Усвяты – Смоленск – Рославль – Хотимск – Быхов – Дзержинск) на карте обозначен «розетками» (карта 1)[52]. С ним совпадает ареал типа <♩43̲3̲²>, известного ещё и в Понеманье[53]. Наибольшую площадь занимает тип <♩443̲²> (не путать с ямбическим вариантом <♪4₅4₅3̲²>: 1212, 1212, 123 = 11112, 11112, 123): он охватывает почти весь ареал формы <♩3̲4²>, уступая ей на севере (нет образцов <♩443̲²> севернее Западной Двины) и захватывая большую территорию на юге (включая всё Полесье, в том числе и бассейн Десны).

Все эти ритмопериоды ведут своё происхождение от четырёхдольников. Возможно, начальной для этих форм была конструкция тирадного типа <♩T4ⁿ3̲>, в которой многократные повторы фигуры ♩4 лишь в конце композиции замыкаются фигурой ♩3̲. Такие тирады известны и сегодня в полесско-волынско-подольском ареале (мелотематическая форма[54] αααaβ):



На микроуровне композицию <♩ 4ⁿ3> воспроизводят ритмосхемы <♩ 443>, <♩ 43>, ставшие стабильными формулами. Композиции <♩ 342> и <♩ 3342> – это комбинирование тех же ритмоэлементов в обратном порядке.

Для всей группы четырёхдольных форм характерны подмены-чередования 4-сложника и 3-сложника, а иногда и замена фигуры ♩3 (♩♩♩) фигурой ♩3 (𝅗𝅥 ♩♩) в начале или в середине формы:



Четырёхдольные фигуры легко соединяются также с восьмидольными. В результате в свадебном цикле закрепились ещё и такие комбинации: тип <♩ 446²> с ритморисунком ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩ ♩ ♩ 𝄆 и изысканная «формула-строфа»[55] <♩ 43² ; 446> – обе исполняются с орнаментальными дроблениями каждой силлабогруппы. Ареалы этих типов частично совпадают с группой вышеописанных четырёхдольных форм. Вместе обе группы образуют *макроареал спондеических комбинированных ритмопериодов в свадебном жанре* – в него входит практически вся Беларусь и прилегающие к ней Подляшье, Холмщина, Припятское Полесье, нижнее Подесенье, смежные районы Брянщины, Смоленщины, Псковщины. Общий географический объём распространения названных четырёх-восьмидольных форм на карте отмечен «крестиками».

Внутри этого макроареала при изучении межэтнического свадебного типа <♩ 532> была обнаружена «зона силлаборитмического дробления» (район Столбцы – Солигорск – Столин)[56]. На этой территории ритмомодель <♩ 342> также подвергается активному расщеплению – если в Поозерье песенный стих удерживается в рамках 7-сложника с редкими орнаментациями, увеличивающими его до 8 слогов, то в этой местности объём стиха произвольно колеблется в диапазоне 7–10 слогов (возможны и 11-12-сложники, как в примерах, приведённых в таблице 1-Д, Ж)[57].

Опубликованные образцы позволяют также выделить значительный субареал (своеобразную диагональ Псковщина/Пинщина), где

напев <♩ 3 4 2> функционирует с апокопой (недопеванием последнего слога строфы, пример 3).

В западной части обозначенного макроареала комбинированных четырёхдольных свадебных ритмотипов (Берестейщина, Понеманье, северо-западные районы Поозерья), а также, очевидно, в витебско-смоленской зоне[58] осуществляется ямбическое «перепрочитывание» большинства форм этой группы, которое происходит не по единой схеме (с последовательной заменой всех двухмерных спондеических и пиррихических групп трёхмерными ямбическими), а со значительной степенью свободы. Формула <♩/♪ 3 4 2> также отражает эту стилевую тенденцию. В местностях Новогрудок – Дятлов, Островец ямбизация модели 3+4 сочетается с рубатностью, затягиванием длинных силлабохрон (на карте – удлинённые треугольники), поэтому локальные напевы напоминают местные жнивные мелодии типа жнива-голосиння»[59].

Некоторые полесско-псковские параллели. Отдельного внимания заслуживает северная окраина ареала <♩/♪ 3 4 2>. Благодаря чрезвычайно глубокому обследованию местности петербургскими фольклористами и системной публикации этих материалов[60] появилась возможность сравнить западно-полесскую и псковскую традиции бытования нашего типа. Очевидно близкое подобие псковских и припятских образцов[61]. Примечательно наличие в псковских говорах значительного количества лексем, совпадающих с украинскими, в частности, с пинскими (таблица 3). В опубликованных псковских текстах они часто подавались в кавычках, как требующие пояснения для русскоязычного читателя[62].

Между сравниваемыми традициями есть и значительное отличие: на Псковщине ритмотип <♩ 3 4 2> является одним из ведущих, он подаётся первым в списке свадебных напевов и соответственно комментируется, а в Полесье эта мелоформа встречается не в каждом селе и требует специального опроса.

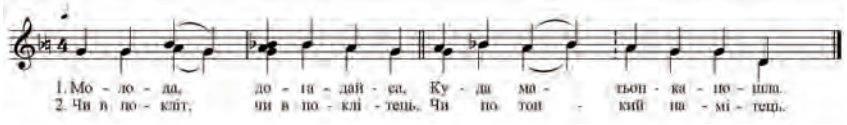
В рамках проблематики этой статьи нет возможности для обсуждения звуковысотных решений разбираемого типа. Отмечу только специфические версии, реализуемые в упомянутом «трёхопорном ладу» – на карте они показаны серой окраской значков. Просматривающаяся миграция этого широко известного в Украине свадебного лада по Горыни в зону верхнего Понеманья дублирует один из подобных путей, неоднократно проделанный «трёхопорной мелодикой» в соединениях с различными свадебными ритмопериодами[63].

Предварительные итоги. Рассмотрение мелодий свадебного типа <♩/♪3̲42> в полном (по современным данным) ареале и в макроконтексте комбинированных четырёхдольных ритмосхем позволяет считать, что обсуждаемый мелотип, несмотря на разнообразные колебания в структуре стиховых строк, является всё же не цельной 7-слоговой формой, а сложен из двух четырёхдольных элементов, первый из которых отличается характерной фигурой «ритмического посыла» (наиболее «чистый» вид демонстрируют образцы из Подляшья), но с допущением такого варьирования стиха, которое «преодолевает вето» на удерживание обязательной цезуры после срединной долгой силлабохроны.

Намеченный ареал функционирования этой формы (в системе цезурированных структур) требует как уточнения его внешних границ, так и выяснения его внутренней дифференциации, для чего требуются новые материалы из местностей, отмеченных на карте единичными образцами.

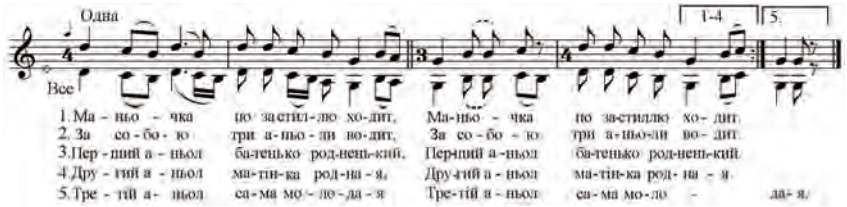
Пример 1[64]

Ривне: Володимирец: Мульчицы



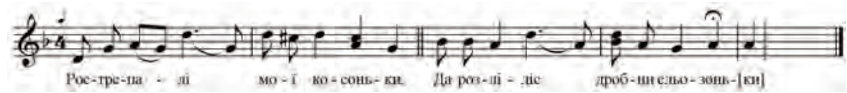
Пример 2[65]

Белосток: Клещели: Добрывода



Пример 3[66]

Ривне: Володимирец: Ромейки



Карта 1[67].
Свадебные напевы
силлабической модели 3+4
микроареологический обзор
по материалам Припятского
аудиоархива автора
и нотным публикациям
1859–2010 гг.

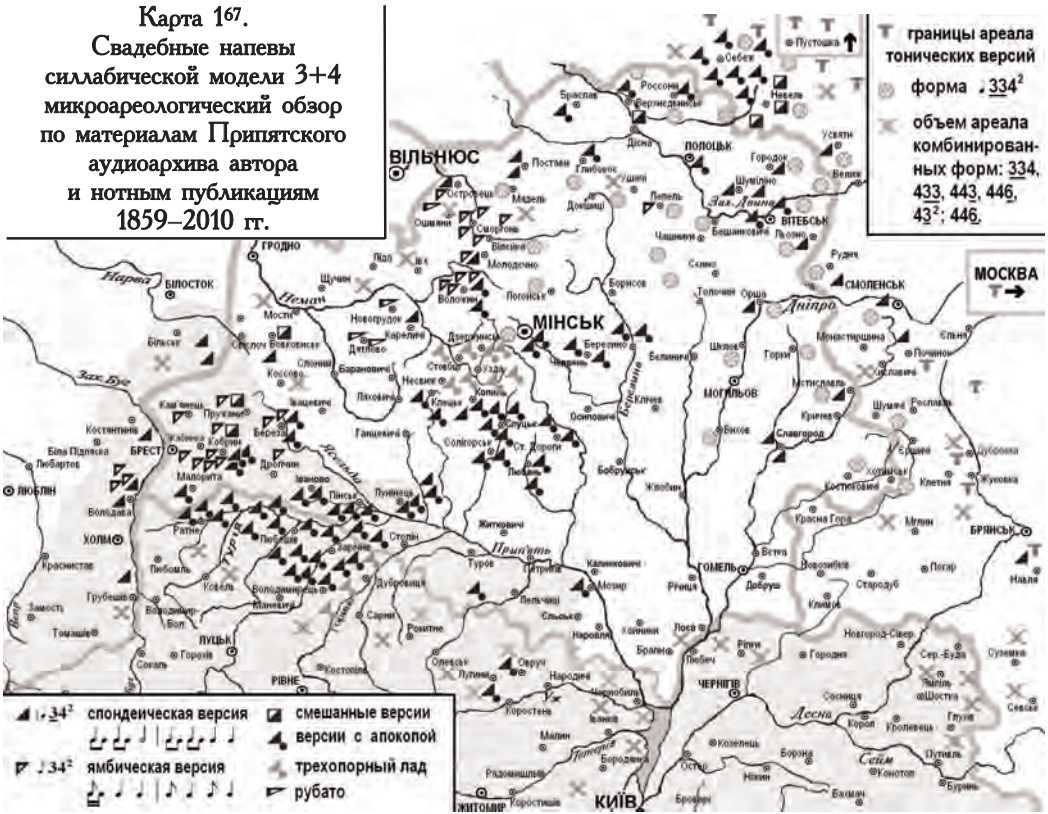
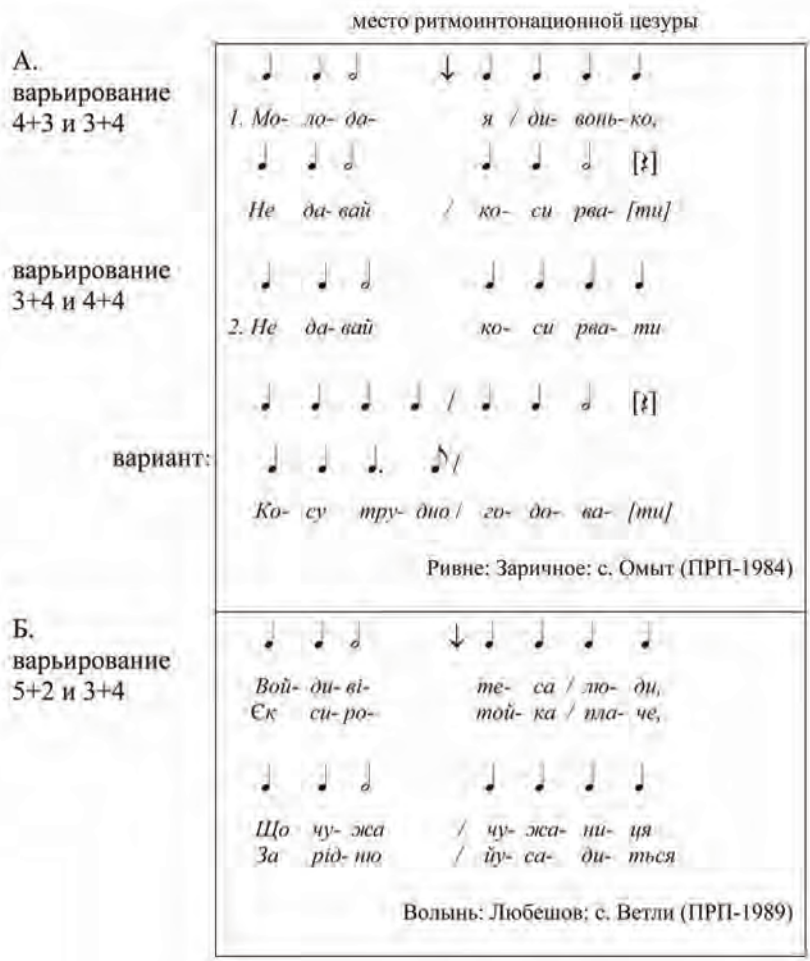


Таблица 1. Варьирование ритмомодели ♩ 3/4

1. Подвижность цезуры



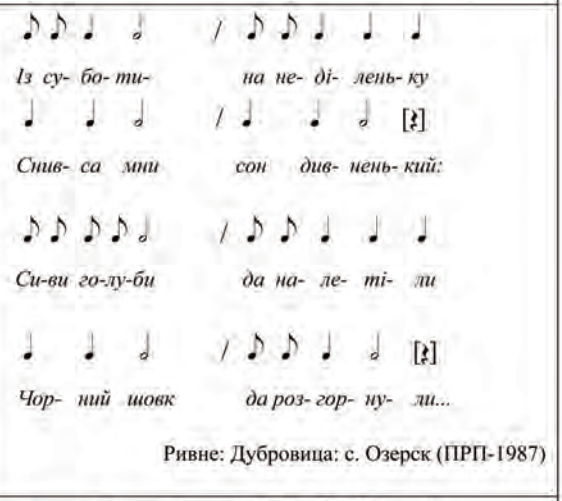
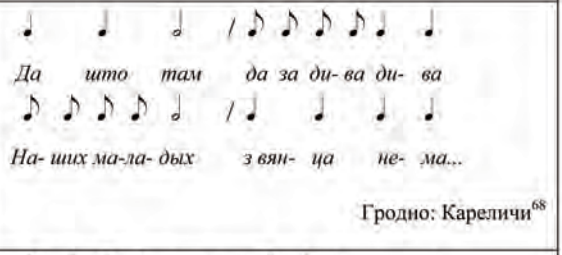
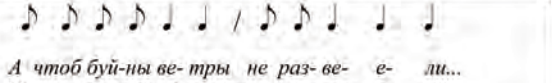
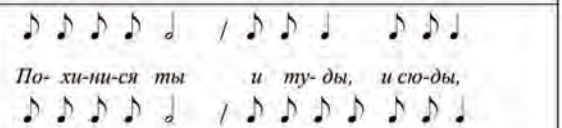
2. Вольносиллабическая форма (по Б. Луканюку)	
В. $3_{4,5} + 4_5$	 *Із су- бо- ти- на не- ді- лень- ку* *Снив- са мпи сон див- нень- кий:* *Си-ви го-лу-би да на- ле- ті- ли* *Чор- ний шовк да роз- гор- ну- ли...* Ривне: Дубровица: с. Озерск (ПРП-1987)
Г. $3_5+4_{5,6}$	 *Да што там да за ди- ва ди- ва* *На- ших ма-ла- дых з вян- ца не- ма...* Гродно: Кареличи[68]
Д. 6+5	 *А чтоб буй-ны ве- тры не раз- ве- е- ли...* *Ай, штоб час-ты дож-жи не раз-мо- чи- ли...* Псков: Невель: с. Нарично[69]
Ж. 5+6 5+7	 *По- хи-ни-ся ты и ту- ды, и сю-ды,* *И ту-ды-сю- ды на чо- ты-ре сто-ро-ны...* Брянск: Навля: с. Вздружное[70]

Таблица 2. Свадебные структуры, родственные ритмомодели ♩ 34

коды	1-й элемент	2-й элемент	3-й элемент
‹ ♩ **33$\underline{4}^2$** ›	♩ ♩ 𝅗𝅥 /	♩ ♩ 𝅗𝅥 /	♩ ♩ ♩ ♩
	Са- бра- вся	*Сла- ви- чак*	*е- хаць хо- ча*
варьирование	♪♪ ♪♪ 𝅗𝅥	♪♪ ♪♪ 𝅗𝅥	♪♪ ♪♪ ♩ ♩
пример:	♩ ♪♪ 𝅗𝅥	♩ ♩ 𝅗𝅥	♪♪ ♩ ♩ ♩
	Ма- неч-ки- на	*вя- сель- ля*	*на-чи- на- щ- ца*
‹ ♩ **43$\underline{3}^2$** ›	♩ ♩ ♩ ♩ /	♩ ♩ 𝅗𝅥 /	♩ ♩ 𝅗𝅥
варьирование	♪♪ ♪♪ ♩ ♩	♪♪ ♩ 𝅗𝅥	♪♪ ♪♪ 𝅗𝅥
	♩ ♩ 𝅗𝅥 /	♩ ♩ ♩ ♩ /	♩ ♩ 𝅗𝅥
‹ ♩ **44$\underline{3}^2$** ›	♩ ♩ ♩ ♩ /	♩ ♩ ♩ ♩ /	♩ ♩ 𝅗𝅥
варьирование	♪♪ ♪♪ ♩ ♩	♪♪ ♪♪ ♩ ♩	♪♪ ♪♪ 𝅗𝅥
единичн. версии	♩ ♩ 𝅗𝅥 /	♩ ♩ ♩ ♩ /	♩ ♩ 𝅗𝅥

Таблица 3. Некоторые соответствия южно-псковского и украинских диалектов

слова и выражения		значение
псковские*	**полесские**	
баецца	*баяти***	говорить
годовать	*годовать*	растить ребенка
долойки	*додолу*	вниз
приданки, бояры	*приданки, бояри*	свадебные чины
запили, пиють	*піють****	запели, поют
понеделок	*понеділок*****	понедельник
ранéй	*ранéй, пораней******	раньше
сочить	*сочити*	искать
сьяют	*сьяють*	сияют
шерый бор	*щирий бор*	густой лес
псковские	**общеукраинские**	
вечеро гятуить	вечеро готує	готовит ужин
в неваге / в поваге	у зневазі / у повазі	в неуважении / в почете
ганочек	ганок, ганочок	крыльцо, крылечко
горбо	горóд	огород
«добра ноч» дает	давати добраніч, надобраніч	вечернее прощание
дядина	дядина (сущ.)	жена дяди
каплица	каплиця	часовня
ковнир	комір	воротник
коло	коло	возле
личенько	личенько	личико
набразники	рушники на образах	полотенца на иконах
надиляли	наділяли	наделяли
на полице	на полиці	на полке
наскубли	наскубли	нащипали
ничёга	нічого	ничего
не дивись, голубка, на голубя	не дивися, голубко, на голуба	не смотри, голубка,..
отчини ворота	одчини/відчини	открой
паненятка	паненятка	здесь: дети величаемого хозяина (пана)
переймала	переймала	ловила
тильновать	пильнувати	стеречь
поветка	повітка	сарайчик
погукайте	погукайте	позовите
попел	попіл	пепел
похилилась	похилилась	склонилась
примак	приймак, жити у приймах	муж, живущий в доме жены
пытать, пытався	питати	спрашивать
рада, прирадила	рада, порадила	совет, посоветовала
рятуй, татка	рятуй, татко	спасай, отец
скриня	скриня	сундук
соловейко	соловейко	соловушка
стайня	стайня	конюшня
сховался, ховатись	сховався, ховатись	спрятался, прятаться
талака, толока	толока	совместная работа
увечери	увечері	вечером
уси	усі	все
чула	чула	слышала
шалёная	шалена	сумасшедшая, шальная
шановать (шановать)	шанувати	уважать
шуметничек	сміттичок	мусорник
як	як	как
ялиниц	ялина	ель
характерные украинские/полесские окончания слов в псковских словах		
на **-у** (вместо нормат. рус. **-е**):	*в возочку, в челночку, в борочку, саду*	
на **-ння** (вместо нормат. рус. **-нье**):	*брання* (по образцу полесских *зілл, насіння*)	
вольнский суффикс **-ойк-, -ейк-** (вместо нормат. рус. **-очк-, -ечк-**):	*додзмойки, сучейка-ветейка*	
Невель – райцентр Псковской обл.	Невель – село в Пинском районе	

* Подано в формах, встреченных в песенных текстах сборника «Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов»: В 2-х т. СПб., Псков, 2002. Т. 2.
** Украинское «и» произносится как [ы]
*** Украинское «і» произносится как [и]
**** Украинское «е» произносится как [э]
***** Украинское «ь» произносится как [йэ]

Примечания

1 Основы ритмического и композиционного устройства украинских свадебных мелодий в их генеральных чертах описаны в работах: Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського Полісся) // Проблеми етномузикології Зб. наук. праць / Упор. О. Мурзина. – Київ, 2004. – Вип. 2. С. 135–165; Луканюк Б., Добрянська Л. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В. П. Ковальчук. – Рівне, 2004. – Вип. 5. С. 95–108.

2 О методах макроареалогии как направления, занимающегося построением мелогеографических карт в регионально-этнографических, общеэтнических и межэтнических масштабах (в отличие от локального «документального картографирования») см.: Клименко І. Макроареалогічні замітки центральноукраїнського картографа // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3. С. 95–113; Клименко І. Макроареалогічні замітки: Нарис другий: Весільні мелодії з віршами 4+4+6 та 5+5+7 у східних слов'ян // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць. – Київ, 2010. – Вип. 5. С. 121–138; Клименко И. В. Макро- и микроареалогия: На перекрёстке методик (на примере жнивного типа слоговой модели 4+3) // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной науч. конф. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 215–224; Клименко І. Методичні проблеми сучасної мелоареалогії: З практичного досвіду документального картографування // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць. – Київ, 2010. – Вип. 5. С. 19–30.

3 В свадебных антологиях академической серии Института искусствознания, фольклористики и этнологии им. М. Рильского Национальной Академии Наук Украны нашёлся лишь один образец исследуемой формы (Весільні пісні: У 2 кн. / Упоряд. М. М. Шубравська, А. І. Іваницький. – Київ, 1982. – Т. 2. № 414), перепечатанный из собрания Якова Сенчика (см.: Сєнчик Я. Пісні з Холмщини і Підлясся / Під ред. Станіслава Людкевича з передмовою Філарета Колеси // Матеріали до української етнології Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. – Львів, 1916. – Т. 16. С. 64–65. – № 6, 7).

4 Лапин В. А., Васильева Е. Е. Об одном ритмическом типе русских свадебных песен // Народная музыка: История и типология: Памяти проф. Е. В. Гиппиуса (1903–1985): Сб. науч. тр. / Ред-сост. И. И. Земцовский. – Л., 1989. – С. 116–134.

5 Багрий Ю. А. Песни северного Подмосковья (Волоколамский район, деревни Захарьино и Владычино). – М., 1989. – 96 с. – С грампластин-

кой. – № 6, 7; Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и её музыкальное наполнение: Введение в проблематику. – М., 2008. – № 7, 20; Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки: Русско-белорусско-украинское пограничье. – М., 2005. – № 44, 72, 73.

6 Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. – СПб.; Псков, 2002. – Т. 2. См. нотации на с. 261, 406, 565; Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. Т 2: Віцебскае Падзвіння / В. І. Басько і інш.; ідея і агульнае рэдагаванне Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2004. – № 125, 135, 170, 198, 203, 208, 210.

7 Лукашенко Л. Жанрово-типологічна характеристика підляських пісень у запису Івана Ігнатюка // Дев'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Львів, 2010 – С. 56–70; Традиційні пісні українців північного Підляшшя (За матеріалами експедицій 1999–2001 років Л. Лукашенко та Г. Похилевич): [Зб. нар. пісень]. – Львів, 2006. – № 114.

8 Раговіч У. І. Песенны фальклор Палесся: У 3 т. Т. 2: Вяселле. – Мінск, 2002. – № 7, 20, 32, 34, 35, 39, 46, 47, 60, 170, 468, 478, 481, 494, 495, 497, 503, 506, 518, 558, 534, 539, 572, 574, 583, 597, 612; Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. Т. 4: Брэсцкае Палессе: У 2 кн. / В. І. Басько [і інш.]; ідея і агульнае рэдагаванне Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2008. – Кн. 1. № 83, 92, 100, 105, 116, 132, 140, 144, 155, 160, 165, 173.

9 Варфаламеева Т. Песні Беларускага Панямоння. – Мінск, 1998. – № 100–104; Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. Том 3: Гродзенскае Панямонне: У 2 кн. / В. І. Басько [і інш.]; аўт. ідэі Т. Б. Варфаламеева; агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2006. Кн. 1. № 76, 114, 117, 119, 120, 124.

10 Рибак Ю. Обрядові пісні верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза): Дис. на здоб. вч. ст. канд. мист. / Наук. кер. Б. Луканюк. – Львів, 2005. – № 80, 81; Сливинський Ю. Весільні мелодії. Вип. 1: Полісся. – Львів, 1982. – № 79–86.

11 Белогурова Л. Смоленские свадебные напевы трехмерной ритмической организации (материалы к Смоленскому этномузыкологическому атласу) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць. – Київ, 2010. – Вип. 5. С. 97–112; Калюжная В. П. Звуковысотная организация свадебных обрядовых напевов как отличительная черта локальной традиции // Мир традиционной музыкальной культуры: Сб. тр. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – Вып. 174. С. 236. № 8.

12 Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки... № 72, 73, 144.

13 Kolberg O. Chelmskie: [W 2 cz.]. – Wrocław; Poznań, 1964. – Cz. 1. (Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie, t. 33, 34). С. 324, № 332.

[14] [Янчук Н.]. Малорусская свадьба в Корницком приходе Константиновского уезда Седлицкой губернии / Составил по собранным лично материалам Николай Янчук // Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии: Труды этнографического отдела. – М., 1885–1886. – Кн. 7 (нотное приложение). – Цит. по: Якименко Т. С. О предвосхищении идеи типовых напевов общей функции в статье Н. А. Янчука 1886 года // Народная музыка: История и типология: Памяти проф. Е. В. Гиппиуса (1903–1985): Сб. науч. тр. / Ред-сост. И. И. Земцовский. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 113, № 7.

[15] Сєнчик Я. Пісні з Холмщини і Підлясся... С. 64–65. – № 6, 7.

[16] Музичний фольклор з Полісся в записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – Київ, 1995. – № 44a.

[17] Там же. № 44b, 85.

[18] Сливинський Ю. Весільні мелодії... № 79–83.

[19] Там же, № 84–86.

[20] Можейко З. Я. Песни Белорусского Полесья. – М., 1983. – Вып. 1. № 161, 163, 164.

[21] Там же. № 162.

[22] Рибак Ю. Обрядові пісні верхньоприп'ятської низовини... Карта Д 39.

[23] Раговіч У. І. Песенны фальклор Палесся... № 7, 20, 32, 34, 35, 39, 46, 47, 60, 170, 468, 478, 481, 494, 495, 497, 503, 506, 518, 558, 534, 539, 572, 574, 583, 597, 612.

[24] Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. Т. 4: Брэсцкае Палессе... – № 83, 92, 100, 105, 116, 132, 140, 144, 155, 160, 165, 173.

[25] Традиційні пісні українців північного Підляшшя... С. 137. № 114.

[26] Лукашенко Л. Жанрово-типологічна характеристика підляських пісень... – С. 69 (Таблиця обрядових мелотипів). См. также рукописные материалы архива И. Игнатюка.

[27] Тип не встретился на Гомельщине, кроме одного примера из-под Мозыря; одиночны его публикации на Могилёвщине. Один образец см.: Мажэйка З., Варфаламеева Т. Песні Беларускага Падняпроўя. – Мінск, 1999. – № 227. Ни одного подобного примера не удалось обнаружить в сб.: Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. Том 1: Магілёўскае Падняпроўе / В. І. Басько і інш.; ідея і агульнае рэдагаванне Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2002.

[28] Народная традиционная культура Псковской области... С. 261, 406, 565.

[29] Калюжная В. П. Звуковысотная организация свадебных обрядовых напевов... С. 236. № 8; Русские народные песни Смоленской области в записях 1930–1940-х годов / Сост., расшифровка, коммент. Ф. А. Рубцова. – Л., 1991. – № 51 (составитель относит запись к Сахновскому району).

[30] Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки... № 144.

[31] Об этом см.: Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського

Полісся) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць / Упор. О. Мурзина. – Київ, 2004. – Вип. 2. С. 135–165; Белогурова Л. Смоленские свадебные напевы трехмерной ритмической организации... С. 97–112.

32 Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба... № 7, 20; Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки... № 72, 73.

33 Калюжная В. П. Звуковысотная организация свадебных обрядовых напевов... С. 236. № 8.

34 Народная традиционная культура Псковской области... С. 261, 406, 653.

35 Багрий Ю. А. Песни северного Подмосковья... № 6, 7.

36 Лапин В. А., Васильева Е. Е. Об одном ритмическом типе русских свадебных песен... С. 116–134.

37 См. об этом: Клименко І., Гончаренко О. Географія ритмічних трансформацій весільної структури 53^2: алгоритм дольності // Сьома конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Львів, 1996. – С. 28–36; Клименко І. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті: Дис. на здоб. вч. ст. канд. мистецтвознавства. – Київ, 2001. – 176 с.; Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій... С. 135–165.

38 Вяселле: Мелодыі / АН БССР, ІМЕФ; Уклад. і сыстэмат. напеваў З. Мажейка, Т. Варфаламеевай. – Мінск, 1990. – № 169–177, 304–309, 457–464, 630–646, 651–653, 823–830, 832–853, см. также переходные формы № 212, 310, 311; Варфаламеева Т. Песні Беларускага Панямоння... № 100–104.

39 Луканюк Б., Добрянська Л. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В. П. Ковальчук. – Рівне, 2004. – Вип. 5. С. 104.

40 Рибак Ю. Обрядові пісні верхньоприп'ятської низовини... С. 108.

41 Традиційні пісні українців північного Підляшшя... С. 21.

42 Луканюк Б. С. Генезис купальско-петровского мелотипа с девятисложной структурой стиха // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной науч. конф. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 89–96.

43 Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба... С. 20 (Таблица 1-Ж).

44 Калюжная В. П. Звуковысотная организация свадебных обрядовых напевов... С. 236. № 8.

45 Коропниченко Г., Клименко І. Про один тип літніх трудових пісень // Збірник наук. та наук.-методичних праць кафедри фольклору Київського Інституту культури / Упор. А. Іваницький – Київ, 1995. – С. 31–51; Электронное переиздание см.: Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць. – Київ, 2008. – Вип. 3. – 1 електрон. опт. диск (DVD).

46 Общебелорусского (по О. А. Пашиной) типа, в моей терминологии – «жнива-голосиння» (ЖГ). См.: Клименко І. В. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті... С. 143–151; Клименко І. В. Жнивні мелодії

Овруччини (у контексті «загальнобілоруського» ареалу) // Полісся України: Матеріали істор.-етногр. дослідження. Вип. 2: Овруччина, 1995 / За ред. С. Павлюка, М. Глушка. – Львів, 1999. – С. 341–364.

47 О вторичной орнаментации («сверхдроблении») вновь созданных частей периода см.: Клименко І., Гончаренко О. Географія ритмічних трансформацій весільної структури $5\overline{3}^2$... С. 29.

48 Лапин В. А., Васильева Е. Е. Об одном ритмическом типе... С. 119.

49 Там же. С. 123.

50 Например: Мажэйка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я. – Мінск, 1981. – № 88, 92, 93 и другие.

51 Тип «жниво-голосиння» «Овруч», см.: Клименко І. Жнивні мелодії Овруччини... С. 341–364.

52 См. примеры в антологии: Вяселле: Мелодыі... № 149–165, 429–434, 437–439, 441–444, 446, 815–819, и образцы в региональных сборниках: Мажэйка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я...; Мажэйка З., Варфаламеева Т. Песні Беларускага Падняпроўя...; Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. Т. 2: Віцебскае Падзвіння...; Т. 3: Гродзенскае Панямонне...

53 Вяселле: Мелодыі... № 167, 168; Варфаламеева Т. Песні Беларускага Панямоння... и другие.

54 В украинской типологической школе мелотематическую структуру песен по предложению Б. С. Луканюка принято обозначать буквами греческого алфавита, закрепив за семантической формой стиха кириллицу, а за музыкально-ритмической формой – латинский алфавит (см., например: Луканюк Б., Добрянська Л. Спроба мелотипології весільних ладканок... С. 96).

55 На Брянщине известен её ямбический вариант, см.: Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки... № 32–35, 96. В ямбической версии эта формула хорошо известна на Правобережной Украине, см.: Клименко І. Макроареалогічні замітки центральноукраїнського картографа... Карта на с. 110; она же в цветной версии: Клименко І. Макроареалогічні замітки. Нарис другий... Атлас. – С. К-31: 4.

56 Клименко І., Гончаренко О. Географія ритмічних трансформацій весільної структури $5\overline{3}^2$... Карта на с. 35; она же в цветной версии: Клименко І. Макроареалогічні замітки. Нарис другий... Атлас. – С. К-30.

57 Вектор усиления дробления в ареале свадебного типа <♩ $5\overline{3}^2$> (а также шестидольных строфических форм) направлен с севера на юг, в результате чего на правом берегу Припяти возникли вторичные формы, которые закрепились на центральной Украине как самостоятельные свадебные типы. К сожалению, отсутствие нужного количества достоверных нотных публикаций из Гомельской, Черниговской и Брянской областей не позволяет рассмотреть подобные процессы в Деснянском Полесье. Известно лишь, что на Брянщине и Смоленщине распространены некоторые вторичные структуры, чьи более прозрачные прототипы можно обнаружить

в Украине (см., например: Клименко И. В. Макро- и микроареалогия... С. 215–224).

58 Белогурова Л. Смоленские свадебные напевы трехмерной ритмической организации... Карта 3.

59 Ср. свадебные образцы № 100–102 и жнивные № 41–48 из сборника: Варфаламеева Т. Песні Беларускага Панямоння...

60 См.: Народная традиционная культура Псковской области...

61 Там же. С. 406, 565. Тесные совпадения между невельско-себежскими и пинскими (Заричненский район Ривненской области) материалами я описывала, исследуя «жниво-голосиння»: Клименко І. Мелогеографія жнивних наспівів бассейну... С. 102.

62 Там же. С. 412–439.

63 См., например, карту его распространения с моделями <♪557> и <♩ 446^{2}> в работе: Клименко І. Макроареалогічні замітки...

64 «Молода, догадайся» – свадебная, обряд повивания невесты: мать приносит повивало. Записала И. В. Клименко и группа студентов Киевской консерватории 08.11.1988 в селе Мульчицы Володимирецкого района Ривенской области от сестер Кедич Федосьи Васильевны, 1932 г. р. и Чевжик Анастасии Васильевны, 1928 г. р. Фонд ПРП-06-88_07.48. Нотация И. В. Клименко. Нотация морфологическая (без подробностей фонетического уровня), приведена к высоте g^{1}.

65 «Маньочка по застиллю ходит» – свадебная, обряд обхода стола перед посадом невесты. Записала И. Клименко и группа польских студентов 12.10.1998 в селе Добрывода, гмина Клещели Белостокского воеводства (Польша) от этнографической группы в составе Липинской Варвары Стефановны, 1932 г. р., Явдосюк Нины Прокоповны, 1942 г. р., Сидорук Антонины Александровны, 1931 г. р., Якимьюк Барбары Афанасьевны, 1944 г.р. Фонд ПРП-40-98=КЛМ-55_03.45. Нотация И. В. Клименко. Нотация морфологическая, приведена к высоте g^{1}.

66 «Рострепали мойи косоньки» – свадебная, одевание невесты (?). Записали И. Клименко и Р. Ененко 08.11.1992 в селе Ромейки Володимирецкого района Ривенской области от семейного дуэта: мать Стоян Надия Михайливна, 1918 г. р., дочь Грищенко Парасковия Якивна, 43 года, учительница. Фонд ПРП-14-92_13. Нотация морфологическая, приведена к высоте g^{1}.

67 Цветная версия этой карты напечатана в сборнике: Слов'янська мелогеографія. Кн. 1. Ч. 2: Атлас. – Киев, 2010. – С. К-31. (Серия «Проблеми етномузикології». Вип. 5).

68 Весільні пісні... Т. 2. № 304.

69 Народная традиционная культура Псковской области... Т. 2. С. 406–407. № 2.

70 Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба... С. 37. № 20.

Е. Н. Кривошейцева
Беларусь, Минск

К вопросу о перспективах типологического подхода в исследовании календарно-песенной культуры Беларуси

В истории белорусской этномузыкологии, начиная с середины прошлого века и заканчивая нынешним днём, типологический метод играет основополагающую роль, что обусловлено его глубинным соответствием специфике народной песенной традиции. На это обстоятельство обратила внимание Л. С. Мухаринская, отметившая, что при характерности устойчивых песенных типов для любой традиционной культуры, «редко где и когда предстают они в столь живом, творчески активном облике, как в Белоруссии»[1].

Универсальность механизма типизации как способа существования явлений традиционной песенной культуры нашла отражение в последовательности разработки понятия «песенный тип», первоначально введённого применительно к белорусской календарно-песенной традиции К. В. Квиткой в значении явления структурно-ритмического порядка[2]. Типизация белорусского песенного мелоса по мелодико-интонационным критериям была зафиксирована в понятиях «интонационная формула» и «формульный напев», предложенных Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд[3]. По мнению Л. С. Мухаринской, понятие «формульный напев» как «некий идеальный мысленно представляемый мелодический стержень», выходит за пределы абстрактно-аналитической конструкции, поскольку имеет непосредственное отношение к функционированию напевов в традиции, а именно к связанности «интонационных формул» в сознании певцов с определённым семантическим полем. Важно и то, что формульные напевы, по наблюдению исследователей, выделяются «явными стилевыми признаками древности происхождения, особого рода исконностью их местной традиции»[4].

Подходы к определению песенного типа с позиций структурно-ритмических, с одной стороны, и мелодико-интонационных характеристик, с другой, интегрируются в типологическом исследовании календарно-песенной традиции Беларуси З. Я. Можейко. При установлении песенно-мелодического типа по совокупности признаков, среди которых «ритмическая структура, мелострофа, ладово-мелодическая основа, интонационный комплекс», исследовательница предлагает ориен-

тироваться в первую очередь на «наиболее отличительные и стабильные для данной типологической группы признаки, в зависимости от преобладания в них моторного или речевого начала»[5].

Обусловленность выбора параметров типологии особенностями самого песенного материала проявилась в определении З. Я. Можейко специфики типизации календарных напевов в сравнении с напевами семейно-родового цикла. Суть отличия заключается в том, что «диалектные изменения календарно-земледельческих мелодий осуществляются на уровне целого напева», тогда как в свадебных, при сохранении основных структурно-ритмических признаков, достаточно устойчивых на территории всей Беларуси, в разных музыкально-этнографических зонах меняется прежде всего «интонационно-мелодическое содержание и различный характер звучания»[6].

Несколько недооценённым с позиций перспективности исследования белорусского календарного мелоса представляется ракурс, предложенный в своё время Л. С. Мухаринской, суть которого сконцентрирована в понятии «лексический тип». При помощи последнего обозначается «с одной стороны, расчленение каждой из обобщённо-типизированных жанровых структур песенных напевов на несколько чётко различающихся мелодических подгрупп, с другой – кристаллизация в пределах такой группы пучка близкородственных напевов, связанных генетическим единством и характеризуемых максимальным интонационным подобием, исключающим возможность дальнейшего членения»[7]. Такой подход, направленный на обнаружение «лексико-семантического объединения мелодических моделей, характеризуемых максимальной близостью склада, характера и мелодического контура напева»[8], представляется оптимальным при детальном изучении локальных традиций, а также внутренней структуры региональных массивов.

В исследованиях последних лет вопросы применения типологического метода приобретают особую актуальность именно в связи с тенденцией к более глубокому и детальному раскрытию территориальной стратификации песенных традиций, отражённому, в частности, в повышенном внимании к изучению локальных зон, отдельных музыкальных диалектов, а также традиций переходных и пограничных территорий. При таком подходе очевидной становится необходимость учёта более тонких типологических градаций, поскольку, как отмечает И. В. Клименко в исследовании сублокальных традиций западно-украинского Полесья, картографирование с опорой на понятие песенного ти-

па как структурно-ритмического явления «ярко демонстрирует свою центробежную направленность, противоположную движению “внутрь традиции”, то есть позволяет делать широкие выходы в другие традиции, однако не проясняет сущности конкретного музыкального диалекта»[9].

Вопрос о выборе релевантных признаков для картографирования музыкального фольклора рассматривается также О. А. Пашиной, которая подчёркивает важность корреляции типологии по ритмическому и звуковысотному параметрам, считая, что именно совместное картографирование ритмических и мелодических типов «во-первых, позволяет выявить внутреннюю структуру самого ареала, находящуюся в прямой зависимости от структуры объекта ареального изучения, а во-вторых, установить зависимость между внутренней организацией самих напевов и закономерностями их территориального распределения»[10].

Типологические исследования белорусского календарно-песенного материала подтверждают продуктивность соотнесения типологии по ритмическому и ладомелодическому признакам. В качестве примера можно привести ситуацию, выявленную при изучении этнопесенной традиции Днепро-Друцко-Березинского междуречья, относящейся к числу переходных зон[11]. На данной территории проходит граница малотерцовых и ангемитонных ладоинтонационных версий весенних напевов с нормативной структурой стиха 5+4, широко распространённых в разных регионах Беларуси, причём зона малотерцовых версий при соотнесении с археологическими данными обнаруживает примерное соответствие границе расселения племени радимичей (карта 1).

Также перспективным представляется подход, направленный на выделение в рамках структурно-ритмического типа его «лексических» разновидностей в качестве наименьших типологических единиц, обладающих максимально высокой степенью общности («лексических типов»). Данное положение может быть проиллюстрировано результатами изучения «лексических» вариантов стуктурно-ритмического типа 5+3 в весенне-летнем цикле белорусского Поднепровья и Полесья. В монографии З. Я. Можейко напевы названного типа характеризуются в ряду весенних напевов как троицко-русальный (седьмой) тип, причём в качестве его отличительных признаков приводится только ритмоформула, типичная для напевов свадебных песен: ♪♪♪♪♩ ♪♪♩

Анализ экспедиционных материалов разных лет, представленных в фонде Фоноархива Кабинета народной музыки, позволяет внести некоторую корректировку в определение данного типа как троицко-

русального, поскольку его разные в функциональном отношении варианты не только отличаются по характеру поэтических сюжетов, мелодико-интонационному содержанию, этнофоническим деталям, но и занимают различные территории, не граничащие непосредственно между собой. В качестве троицких (духовских) напевы данного типа распространены на территории Могилёвского Поднепровья, преимущественно в восточной его части (Мстиславльский, Климовичский, Хотимский районы) (карта 2). Определяющими мотивами поэтических сюжетов песен этой группы является завивание венков на берёзе («Пайдзём, дзевачкі, ў луг гуляць, зялёны вянкі зывіваць» и другие). В качестве стабильных характеристик напевов этого типа можно отметить ладоинтонационную основу (малая терция с субквартой), а также довольно высокую тесситуру (основной тон в диапазоне от f^1 до h^1) и звонко-прозрачную тембровую окраску (пример 1).

Зафиксированные варианты данного типа не сводимы к единой мелодико-интонационной модели и сохраняют типологическую общность только на уровне структурно-ритмической, ладоинтонационной и тембровых характеристик.

В качестве русальных напевы со структурой стиха 5+3 встречаются на территории Гомельского Полесья. Территория их бытования достаточно компактна и охватывает преимущественно Хойникский район (карта 3). Поэтические сюжеты русальных имеют стабильно сохраняющийся зачин «Правяду русалку» и основываются на разграничении локусов мира живых и иным миром: «Правяду русалку да дуба, а сама вярнуся да шлюба. Правяду русалку да бору, а сама вярнуся ў камору. Правяду русалку у грушкі, а сама вярнуся ў падушкі». Повествовательно-заговорный характер русальных напевов этого типа обуславливает неоднородность их мелодико-интонационных вариантов (пример 2).

В качестве общетипологических черт русальных напевов со структурой 5+3 выделяются следующие: опора на терцовый лад с субквартой с тяготением к переменности или нейтральности терции, обилие глиссандирующих скольжений и «выгуков», динамически сдержанное интонирование в диапазоне разговорной речи.

Купальские напевы структурного типа 5+3 имеют распространение на территории Брестского Полесья в пределах Дрогичинского, Берёзовского, Ивацевичского, Ляховичского районов, а также частично Пинского, Клецкого, Ганцевичского и Барановичского районов (единичные фиксации)[12]. В качестве типовых зачинов западнополесских

купальских выделяются два варианта – «Тэпэр Купайло, а заўтра Ян» и «Да Пэтрова ночка маленька (нэвэлічка)».

При сохранении сюжетной общности, структурно-ритмического и ладоинтонационного единства, западнополесские купальские напевы подразделяются на две группы, имеющие чётко очерченные территории локализации и объединённые типологической общностью более высокого порядка, которая может быть определена в качестве «лексического типа».

Напевы первого лексического типа охватывают юго-восточную часть Ивацевичского района и смежную с ней часть Пинского (карта 4). Их отличительной чертой является лаконичность поэтических сюжетов, представленных двумя вариантами – призывом к завиванию венков (с инципитом «Тэпэр Купайло, заўтра Ян») или сюжетом о девушке, уснувшей в ожидании жениха (с инципитом «Пэтрова ночка маленька» и характерным мотивом одаривания свекрови). В мелодико-интонационном плане напевы этого типа выделяются особой формульной лаконичностью и могут быть сведены к единому мелодическому инварианту (пример 3).

Второй лексический тип западнополесских купальских напевов, сохраняя сюжетную и структурную близость первому, отличается характером внутренней организации мелодии. В поэтических сюжетах купальских песен этого типа можно отметить преобладание сюжета об ожидании жениха, локальной отличительной особенностью данного сюжета является мотив колечка («пярсцёнка»):

«Да пятрова ночка маленька, да ня выспалася паненка.
Да ягадкі брала – драмала, (й)а перабірала – заснула,
(Й)а перабірала – заснула, (й)а прыехаў міленькі – ні чула.
Махнуў шапачкаю – не дамахнуў, папусьціў калечко – не дапусьціў,
Папусьціў калечко – не дапусьціў, да ізьлез і з воза – разбудзіў:
– Устань, мая міла, не ляжы, да вазьмі калечко на мяжы,
Да вазьмі калечко на мяжы, на праваю ручаньку палажы».

Напевы этой группы также отличаются высокой степенью интонационной общности (пример 4).

Также к типологически определяющим чертам данной группы напевов могут быть отнесены неспешный темп и значительная свобода ритмической пульсации, что создаёт ощущение лирического переосмысления напевов в сравнении с «ивацевичским» типом.

В территориальном плане напевы этого типа концентрируются преимущественно в пределах Ляховичского района (карта 4).

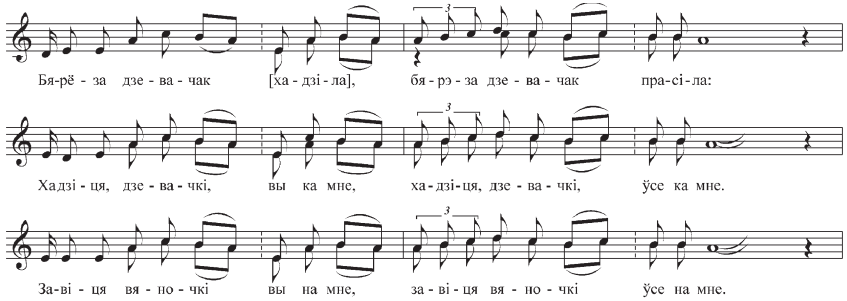
Купальские напевы Дрогичинского и Берёзовского районов опираются на структуру стиха 5+4 и ритмическую формулу, широко распространённую в напевах весеннего и летнего цикла по всей Беларуси. Вместе с разнообразием представленных в них сюжетов и мелодико-интонационных вариантов это даёт основание считать данную зону окраиной области распространения купальских песен западного Полесья относительно двух «лексических типов», рассмотренных выше.

В целом отметим, что распространение рассмотренных напевов структурного типа 5+3 на территории Беларуси имеет характер обособленных друг от друга локальных традиций, внутренняя структура которых при этом компактна[13]. Проведённый обзор также показывает, что в условиях разных локальных и, тем более, региональных традиций календарные напевы могут обладать различной степенью типизированности, безусловно связанной с характером их локализации. Выскажем предположение, что высокая степень структурно-ритмической и мелодической общности напевов вместе с компактным и плотным характером их распространения на определённой территории позволяют выделить зону их наибольшей концентрации в качестве ядра локальной традиции. В то же время, неоднородность напевов одного структурно-ритмического типа в небольших территориальных пределах может свидетельствовать о переходном характере данной песенной традиции. Подобное «размывание» целостности песенного типа неоднократно отмечалось нами при исследовании календарно-песенной традиции Днепро-Друцко-Березинского междуречья[14].

Учитывая то обстоятельство, что уровни типизации календарно-обрядовых напевов Беларуси могут существенно отличаться в зависимости от характера музыкально-стилевого ландшафта этнографической зоны (регионального или локального масштабов), к которой они принадлежат, оптимальный путь осуществления их типологии видится в выявлении механизмов типизации, наиболее актуальных для каждой конкретной традиции. При этом координация типологических характеристик (структурно-ритмических, ладоинтонационных, комплексно-«лексических») и их картографическое отражение в соотнесении как с данными по другим песенным жанрам и типам данной традиции, так и с соответствующими сведениями различных народоведческих дисциплин, представляется тем направлением, которое позволит очертить

ареалы отдельных явлений традиции и раскрыть особенности песенного «ландшафта» рельефно и глубоко.

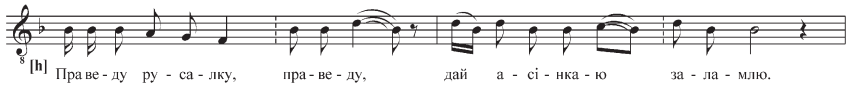
Пример 1[15]. Могилёвская обл., Мстиславский р-н, д. Кондратовка



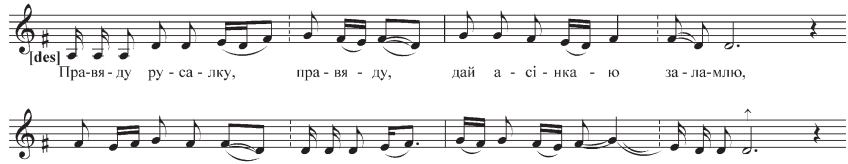
Зап. в эксп. Белорусской государственной академии музыки (далее – БГАМ) 1973 г. под рук. Т. С. Якименко от Гурко Евгении Прокофьевны (1915 г. р.), Сироковой Ольги Афанасьевны (1906 г. р.). ФЭ БГАМ, 2Е14, № 2. В целях облегчения восприятия в нотных примерах сняты указания размеров, а также в случае необходимости произведено транспонирование с указанием оригинальной высоты звучания в квадратных скобках.

Пример 2

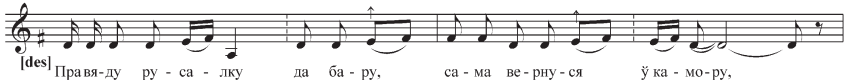
1) Гомельская обл., Хойникский р-н, д. Кожушки



2) Гомельская обл., Хойникский р-н, д. Молочки



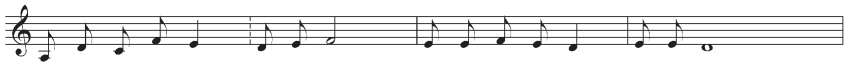
3) Гомельская обл., Хойникский р-н, д. Новосёлки



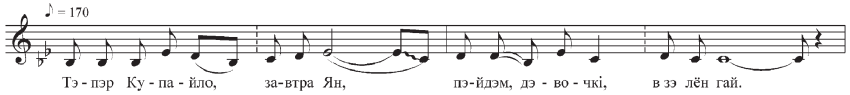
Зап. в эксп. БГАМ 1982 г. под рук. Л. Ф. Костюковец в д. Кожушки от Скрипки Алёны Михайловны (1886 г. р.), в д. Молочки от Мартыненко Натальи Ивановны (1916 г. р.), в д. Новосёлки от Назаренко Александры Васильевны (1918 г. р.), Сидорок Софьи Хведосовой (1918 г. р.). ФЭ БГАМ, АК № 64659, 64675, 64665.

Пример 3

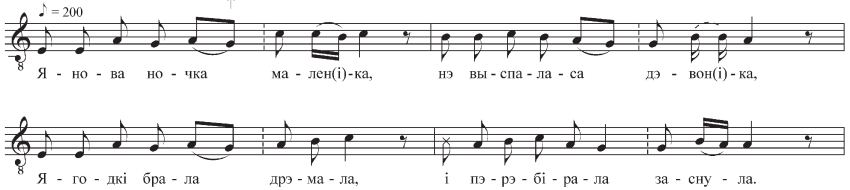
Схема единого мелодического инварианта



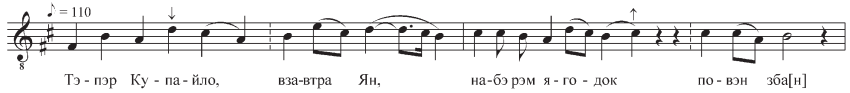
1) Брестская обл., Ивацевичский р-н, д. Амельная



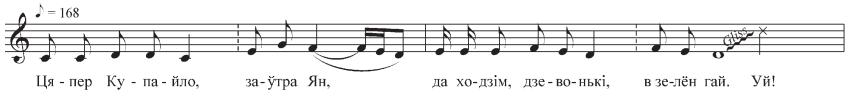
2) Брестская обл., Ивацевичский р-н, д. Краглевичи



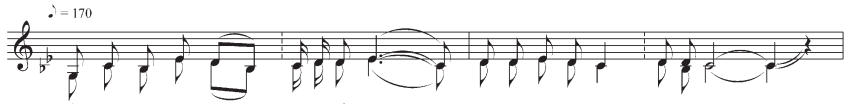
3) Брестская обл., Ивацевичский р-н, д. Коланск



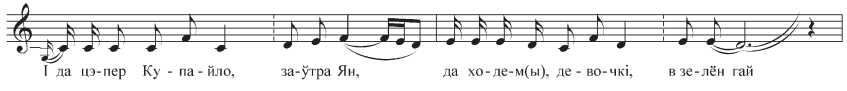
4) Брестская обл., Ивацевичский р-н, д. Краи



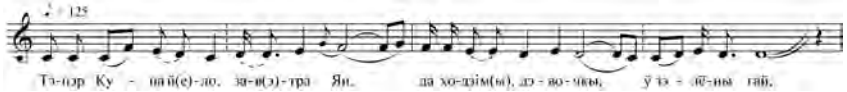
5) Брестская обл., Ивацевичский р-н, д. Горталь



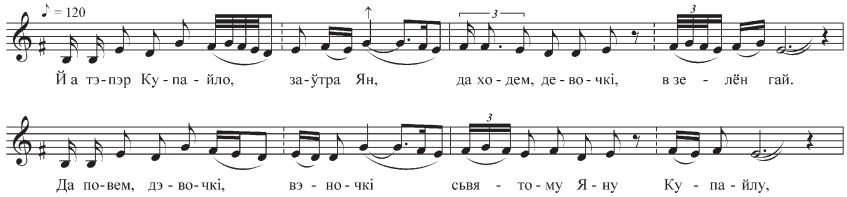
6) Брестская обл., Ивацевичский р-н, д. Вулька Телеханская



7) Брестская обл., Пинский р-н, д. Пучины



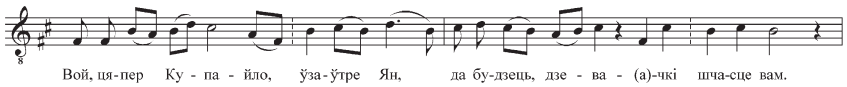
8) Брестская обл., Пинский р-н, д. Азаричи



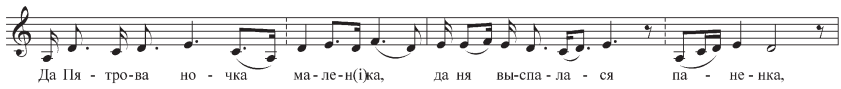
Образцы 1–6: Зап. в эксп. БГАМ 2004 г. под рук. Л. Ф. Костюковец в д. Амельная от Агренич Ольги Яковлевны (1928 г. р.), Курятник Марии Михайловны (1926 г. р.), д. Краглевичи от Хомицевич Марии Степановны (1933 г. р.), Хомицевич Ксении Ивановны (1931 г. р.), Юнчик Татьяны Николаевны (1924 г. р.), д. Коланск от Сабко Антонины Григорьевны (1923 г. р.), д. Краи от Кононович Анны Устиновны (1938 г. р.), д. Горталь от Федкович Светланы Тихоновны (1950 г. р.), Юнчик Лидии Фёдоровны (1938 г. р.), д. Вулька Телеханская от Струневской Ольги Борисовны (1926 г. р.). ФЭ БГАМ, 1Е75, № 7, 1Е77, № 22, 1Е81, № 7, 1Е85, № 29, 1Е70, № 27, 1Е73, № 12.
Образец 7: Зап. в эксп. БГАМ 1990 г. от Шчасной Анны Кузьминичны (1937 г. р.), Колесникович Евгении Михайловны. ФЭ БГАМ, АК 646713.
Образец 8: Зап. в эксп. БГАМ 1971 г. под рук. Л. С. Мухаринской от Мельник Анны Аксентьевны. ФЭ БГАМ, пл. 1941.

Пример 4

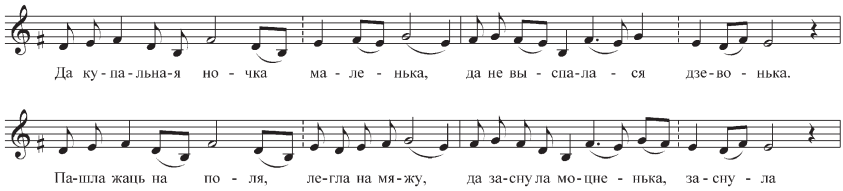
1) Брестская обл., Ляховичский р-н, д. Туховичи



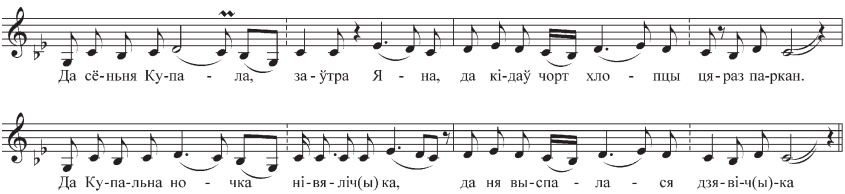
2) Брестская обл., Ляховичский р-н, д. Туховичи



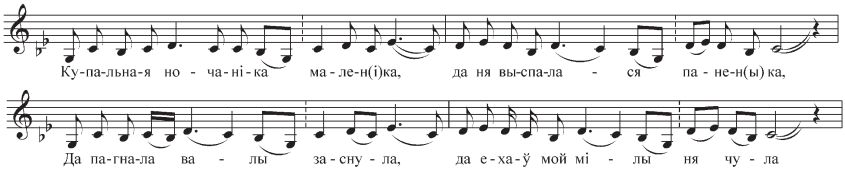
3) Брестская обл., Ляховичский р-н, д. Миничи



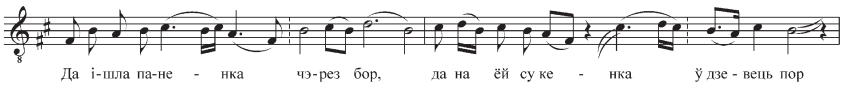
4) Брестская обл., Ляховичский р-н, д. Мыслобаж



5) Брестская обл., Ляховичский р-н, д. Ганцевичи



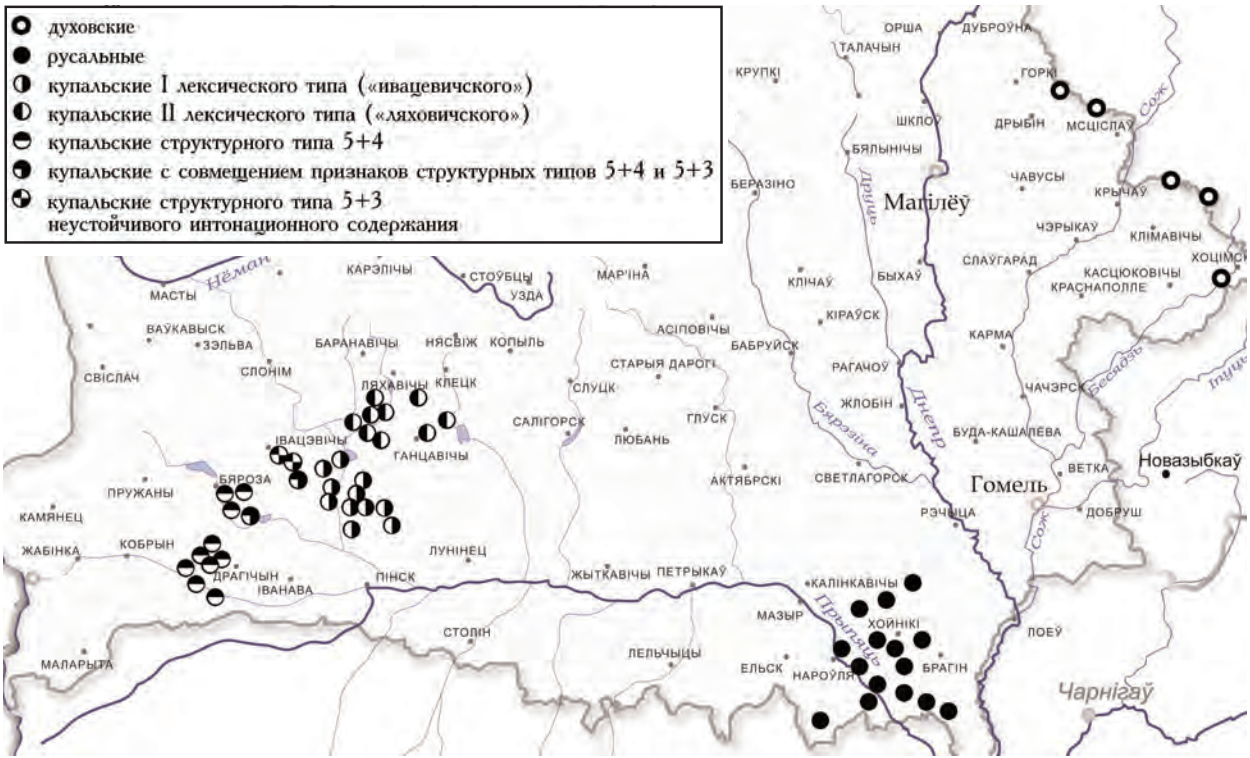
6) Брестская обл., Ляховичский р-н, д. Залужье



Образцы 1–3: Зап. в эксп. БГАМ 1982 г. под рук. В. Солтана в д. Туховичи от Полуян Екатерины Францевны (1902 г. р.), в д. Туховичи от Кондратчик Александры Константиновны (1912 г. р.), д. Миничи от Юруць Евдокии Васильевны (1891 г. р.). ФЭ БГАМ, АК № 646114, 646116. Образцы 4–6: Зап. в эксп. БГАМ 1994 г. под рук. Л. Ф. Костюковец в д. Мыслобаж от Дубровской Евгении Степановны (1914 г. р.), д. Ганцевичи от Мацуль Валентины Константиновны (1930 г. р.), д. Залужье от группы женщин. ФЭ БГАМ, АК № 646462, 646463, 646468.

Карта 1. Распространение весенних напевов структурного типа 5+4
(с ритмической основой ♪♪♪♪ ♪♪♪) на территории Днепро-Друцко-Березинского междуречья

Карта 2. Распространение напевов структурно-ритмического типа 5+3
в весеннем и летнем цикле белорусского Поднепровья и Полесья



Карта 3. Русальные напевы со структурой 5+3

Карта 4. Купальские напевы Западного Полесья

◑ купальские I лексического типа («ивацевичского»)
◐ купальские II лексического типа («ляховичского»)
◓ купальские структурного типа 5+4 (с ритмической основой ♪♪♪♪ ♪♪♪)
◒ купальские с совмещением признаков структурных типов 5+4 и 5+3
◔ купальские структурного типа 5+3 неустойчивого интонационного содержания

Примечания

1 Мухаринская Л. С. Белорусская народная песня: Историческое развитие: Очерки. – Минск: Наука и техника, 1997. – С. 33.

2 Квитка К. В. Об историческом значении календарных песен // Квитка К. В. Избр. тр.: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского; Общ. ред. П. Г. Богатырёва. – М., 1971. – Т. 1. С. 73–100.

3 Белорусские народные песни / Сост. З. В. Эвальд; Под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.; Л., 1941. (Музыкально-фольклорная серия «Песни народов СССР»).

4 Мухаринская Л. С. Белорусская народная песня... С. 37–38.

5 Можейко З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования. – Минск, 1985. – С. 86.

6 Вяселле: Мелодыі / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Уклад. і сістэм. напеваў З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеева; Рэд. напеваў З. Я. Мажэйка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – С. 13.

7 Мухаринская Л. С. Белорусская народная песня... С. 45.

8 Там же. С. 41.

9 Клименко И. В. Картографирование обрядовых напевов в рамках сублокальных традиций (на материале западно-полесского архива научно-исследовательской лаборатории музыкального фольклора Киевской консерватории) // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных; Сост. О. А. Пашина. – М., 1999. – Вып. 154. – С. 91.

10 Пашина О. А. Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии // Там же. С. 10.

11 Крывашэйцава К. М. Каляндарна-песенная традыцыя Днепра-Друцка-Бярэзінскага міжрэчча: Да пытання жанравай марфалогіі, мелагеаграфіі і тыпаў напеваў // Этнапесенная традыцыя Беларусі ў даследаваннях маладых музыказнаўцаў: Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі / Беларус. дзярж. акад. музыкі; Склад. Т. С. Якіменка. – Мінск, 2006. – Вып. 11. – С. 66–88. (Серыя 2: Пытанні этнамузыкалогіі).

12 Седьмой купальский тип в типологии З. Я. Можейко.

13 Примечательным в этом смысле кажется тот факт, что Л. М. Винарчик при исследовании ритмических форм хороводных песен Брянщины также отмечает компактность ареала хороводов с ритмической формулой 5+3. См.: Винарчик Л. М. Хороводные песни восточной Брянщины в их территориальном распределении // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных; Сост. О. А. Пашина. – М., 1999. – Вып. 154. – С. 76.

14 См. Крывашэйцава К. М. Каляндарна-песенная традыцыя Днепра-Друцка-Бярэзінскага міжрэчча... С. 66–88.

Е. А. Чернова
Беларусь, Минск

Песнопения православного богослужения в исполнительских версиях («переводах») носителей белорусской народной песенной традиции

Культурный текст, возникающий как результат «прочтения» песнопений православного богослужения носителями этнической традиции, всё чаще становится объектом научного внимания. Более того, функционирование литургических текстов в сфере традиционной культуры является на сегодняшний день одним из едва ли не самых «горячих» вопросов этномузыкознания[1].

В белорусских исследованиях проблема функционирования в музыкальном быту церковных песнопений пока не получила развёрнутой разработки в качестве специальной, хотя тенденция к концентрированию внимания на явлениях, возникающих на пересечении таких магистральных сфер, как городская культура и культура села, музыкальная культура письменной и устной традиций, намечается достаточно последовательно. Тот факт, что в изданиях, посвящённых региональным и локальным песенным традициям белорусов, представлены всё ещё единичные сведения об исполнении песнопений православного богослужения во время праздничных обходов дворов на «Каляды» (Рождество) и «Вялікдзень» (Пасху)[2], не означает отсутствия интереса этномузыкологов к многочисленным переходным явлениям традиционной культуры. Наряду с изучением песен календарно-земледельческого цикла, справедливо расцениваемых в качестве исключительно масштабных, «классических» для культуры белорусов, а кроме того – «чистых» выразителей их фольклорного мышления, вопросы бытования православных песнопений в традиционной культуре также рассматриваются как принципиально актуальные, настойчиво требующие специального исследования.

В настоящее время бытование в белорусской традиционной культуре канонических текстов православного богослужения – реальность, которая не требует специальных доказательств. Экспедиционные исследования Белорусской государственной академии музыки (далее – БГАМ) 1970–2010-х годов на белорусских этнотерриториях раскрыли богатство этнофонических версий и органичную включённость песнопений православного богослужения в устные певческие традиции.

Представленный в фоноархиве этномузыки БГАМ аудиоматериал (около 100 песенных и просодических образцов, зафиксированных во время полевых исследований) даёт возможность изучения интерпретаций православных богослужебных песнопений носителями этнической традиции. При этом об их особом статусе для традиционного сознания и роли в этнической культуре позволяет говорить не только количество зафиксированных «народных» вариантов, но и распространённость устных певческих версий богослужебных текстов фактически на всей территории современной Беларуси.

В методологическом плане существенным является вопрос об атрибуции в этномузыковедческой литературе церковных песнопений, зафиксированных от носителей народной традиции. В отношении к адаптированным в традиционном быту каноническим текстам православного богослужения и их исполнительским версиям исследователями используются понятия: *«народная версия», «народный вариант», «народная интерпретация», «народный напев»* (М. А. Енговатова, С. А. Латышева); *«народный распев»* (С. В. Подрезова, Т. С. Молчанова); *«фольклорная версия», «фольклорная модификация церковного песнопения», «устная версия»* (М. А. Енговатова). В ситуации функционирования церковных песнопений в белорусской музыкальной традиционной культуре все они только в определённой степени отражают сущность явления и акцентируют ту или иную отдельную его сторону. Отметим некоторые моменты.

Первый касается определения «напев», очерчивающего самостоятельность «прочтения» песнопения носителями традиции и отличие его от вариантов, устоявшихся в церковных практиках распевания канонического гимна. Для белорусской устной песенной традиции такая самостоятельность не характерна. В этом смысле более точными в сравнении с определением «напев» представляются термины «вариант» или «версия», предусматривающие наличие основного музыкального текста, представленного в тех или иных изменениях.

Не «работают» на белорусском материале и определения «интерпретация» как толкование и «модификация» как видоизменение, характеризуемое приобретением новых качеств. В обоих случаях термины раскрывают значительную степень отдалённости осуществлённых традиционными исполнителями преобразований от письменно зафиксированного оригинала. Однако при исполнении православных песнопений белорусскими традиционными певцами обиходный вариант распевания литургического текста при всех его изменениях всегда остаётся узнаваемым.

Таким же условным и мало корректным оказывается определение *«народный»*. В контексте воссоздания сакральных текстов сельскими певцами оно способно только метафорически обозначить ту сферу культуры (традиционная песенная культура), которой эти воплощения принадлежат.

Широко используемые в научной литературе определения «устная версия», «устный вариант» концентрируют внимание на форме бытования/проявления и способе передачи церковных песнопений в устной песенной среде. То, что песнопения православного богослужения в отличие от «чисто» фольклорных форм являются текстами письменной традиции (а это значит, что всегда есть возможность их возобновления по письменному источнику), делает данный термин безусловно действенным. Тем более, что практически все исполнители, от которых во время экспедиционных обследований записываются православные песнопения, являются постоянными прихожанами (а нередко и певчими) местных церквей. Присутствие на богослужении позволяет им каждый раз повторять сакральные тексты, удерживать их в памяти и только потом «свободно» воспроизводить по законам устной традиционной культуры. Вместе с тем определение «устный» не характеризует исполнителя как носителя именно этнической традиции: в больших городских приходах также распространена практика исполнения отдельных песнопений из чинопоследования богослужения (и даже всей последовательности, например, Панихиды) по памяти. Такое исполнение без нотных и вербальных текстов также позволяет определить его как «устную версию».

Между тем, у традиционных певцов специфика исполнительских версий гимнографических текстов православного богослужения обусловлена, в первую очередь, их слухом («этнослухом» – И. И. Земцовский). Именно эта «внутренняя слуховая настройка» (Б. Л. Яворский) позволяет «селектировать своё/чужое и либо подавлять “чужое”, либо трансформировать в “своё”»[3].

Та устойчивость существования канонических текстов богослужения в их по-фольклорному «обработанном» носителями этнической традиции виде, которая наблюдается в белорусской песенной культуре, делает возможной не только постановку вопроса о связи «переводов»/адаптаций церковных песнопений с законами собственно фольклорного мышления/творчества, но и об использовании понятия *«этнофоническая версия православного песнопения»* в качестве наиболее адекватного для раскрытия сущности явления.

В условиях включённости в пространство традиционной культуры православные песнопения выступают равноположными народным песенным формам, прежде всего, по времени и обстоятельствам приуроченности. Наряду с коренными для традиционной культуры жанрами, литургические песнопения (тропари, кондаки, ирмосы и другие) имеют прочное закрепление в этнопесенной системе. Они точно так же музыкально маркируют соответствующие периоды годового обрядового круга (порой функционально замещая традиционные жанры), выступают неотъемлемой составляющей песенного кода похоронного обряда.

Среди экспедиционных записей, представленных в фоноархиве этномузыки БГАМ, преимущественное большинство составляют варианты церковных песнопений, принадлежащих Рождеству и Пасхе. Зафиксированы в ходе обследований канонические гимны и иных праздников – тропарь на Крещение Господне «Во Иордане крещающуся Тебе, Господи», тропарь святителю Николаю «Правило веры и образ кротости». Ещё один план устных певческих «переводов» образуют различные по жанрам и времени звучания версии песнопений Обихода (среди них: «Богородице Дево, радуйся», «Царю небесный», «Воскресение Христово видевше», «Взбранной Воеводе», «Достойно есть»), а также (правда, немногочисленные) записи песнопений из службы за усопших – Панихиды.

Для выявления механизмов освоения богослужебно-певческого материала и его переработки в процессе артикуляции носителями традиционной песенной культуры очень важным (по сути, первостепенно необходимым) оказывается анализ соотношения этнофонических и обиходных (установленных в церковной практике) вариантов певческого воплощения канонического текста.

Сравнительное сопоставление устных традиционных исполнительских версий с установленными в богослужебно-певческой практике воплощениями православных канонических гимнов показывает, что обиходные образцы выступают безусловным первоисточником этнофонических версий на вербальном, структурно-ритмическом, звуковысотном уровнях. При этом в этнофонических вариантах молитвословий изменениям подвергаются фактически все составляющие песнопения. Канонические тексты предстают в довольно широком спектре трансформаций (от почти точного воспроизведения книжно-письменного источника до довольно свободных его «прочтений»). Свои коррективы вносит исполнение песнопений по памяти, которое, помимо всего, приводит к уско-

рению темпа, по сравнению с пением по письменному тексту, и выступает ещё одним фактором «возможных отклонений» от первоисточника.

Наиболее очевидными оказываются трансформации собственно вербальной стороны богослужебного гимна. Для раскрытия специфики этнофонических версий православных песнопений они выступают не менее важными, чем те изменения, которые затрагивают мелодический уровень. Немаловажно и то, что в исполнительских версиях носителей этнической традиции тексты богослужебных песнопений не всегда представлены в их каноническом виде. Абсолютно естественной для певцов оказывается, к примеру, объединение нескольких песнопений в единое «высказывание». Своеобразное, порой вольное, на первый взгляд, соединение фрагментов различных песнопений позволяет усмотреть в этом отражение специфики фольклорного мышления (такая комбинаторика, например, проявляется в том, что различные сюжеты объединяются в один текст). Тем более, что чаще всего в таком «объединении» тропарь и кондак праздника сосуществуют с псальмами и рацеями (поздравлениями), которые, как известно, являются практически неотъемлемой частью зимних (колядных, щедровных) и весенних (волочебных) обходов. Столь же непосредственно объединяются канонические гимны Праздников с песнопениями Обихода (Литургии, Всенощного Бдения). Порой они получают «продолжение» и в ином, неканоническом тексте, в результате чего возникают конструкции типа «тропарь – кондак – псальма», «тропарь – кондак – неканонический текст», «тропарь – кондак – рацея – Многолетие», «тропарь – задостойник – песнь канона» и так далее.

При воссоздании носителями этнической традиции литургического песнопения нормативными оказываются такие искажения, как пропуск отдельных слов, строк текста, их неточное воспроизведение. Среди причин, которые необходимо учесть, – непонимание певцами многих слов церковно-славянского языка, воспроизведение их «на слух», по памяти. Другое, что не менее действенно и что образует свой «план» отклонений от канонического гимна, – это произнесение богослужебного текста в соответствии со специфическими фонетическими нормами белорусского языка, в живом существовании которого устойчивыми остаются диалектные особенности.

В сфере интонирования ситуация абсолютно противоположная. Доступный на сегодняшний день материал свидетельствует о том, что для традиционных исполнителей обиходные напевы, закрепленные в цер-

ковной практике (прежде всего гласовые), выступают в качестве генеральной «идеи текста», звуковых эталонов, смыслы и структура которых незыблемы. При всех вариантах воспроизведения носителями этнической традиции гласовая модель остаётся узнаваемой и предстаёт только с незначительными изменениями. Среди тех деталей, которые вносятся в распев, самые выразительные – ритмические. По-видимому, певческая память прежде всего фиксирует факторы, наиболее существенные для структурирования интонационного поля гласа. Та же картина наблюдается в области фактурных решений. Сравнение зафиксированных экспедициями БГАМ этнофонических версий православных песнопений (сольных и ансамблевых) с их обиходными гласовыми вариантами показывает, что исполнители воспроизводят преимущественно главный мелодический голос. При этом нередко в одноголосном исполнении возникают варианты, которые соединяют несколько партий многоголосного обиходного варианта. Чаще всего «объединяются» мелодический голос и партия баса как опорная в гармоническом плане. Это говорит о том, что в сознании исполнителей удерживается вся фактура песнопения, всё гласовое ансамблевое звучание, и сольная «транскрипция» фиксирует многоголосную фактуру, как бы «стягивает» её.

Одним из примеров практически точного воспроизведения установившегося в богослужебно-певческой традиции варианта распевания канонического текста на 4-й глас может служить этнофоническая версия тропаря Рождества, зафиксированная в деревне Великая Гать Ивацевичского района Брестской области (пример 1).

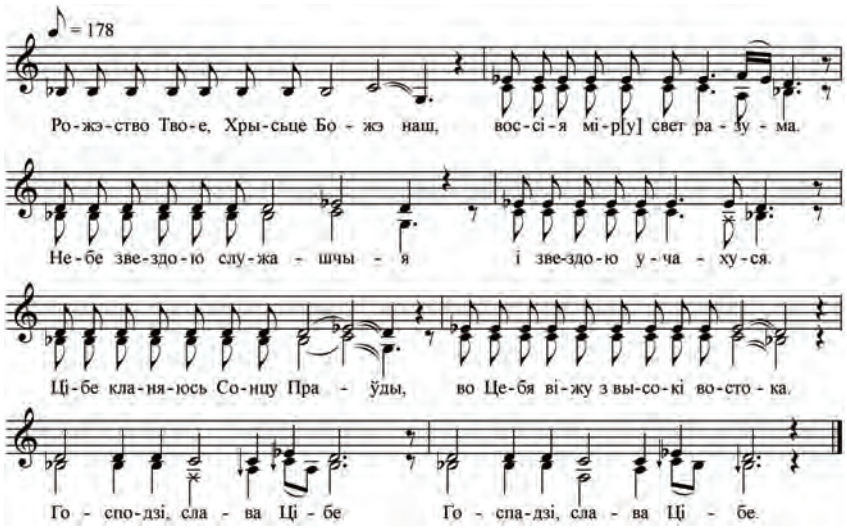
Однако и при исполнении песнопений, не подчиняющихся гласовой системе, носители народной традиции также придерживаются обиходной практики распевания канонических гимнов. Этнофонические версии в таких случаях в значительной степени ориентированы на певческие традиции приходов и распевы, наиболее употребляемые в приходских богослужебных практиках.

Не менее важным для выявления специфики этнофонических версий православных песнопений выступает раскрытие отношений «храмовых» и характерных для региональных песенных стилей «традиционных» звукоэталонов, в том числе различий в тембрах и манере исполнения православных гимнов. Уникальная в своём роде версия пасхального тропаря «Христос воскресе» была зафиксирована во время экспедиции в Климовичский район Могилёвской области (пример 2). В показанных исполнителями этнофонических вариантах, обозначенных ими

как «Пасха па-жаночаму» и «Пасха па-мужчынску», гласовая модель тропаря, несмотря на разработанную (даже мелизматическую) ритмику, осталась безусловно узнаваемой. Специфику определила присущая весенним песенным формам (в частности, характерным для данных территорий весенним «загуканням») яркая призывность, особая суггестивность открытой, резко восклицательной манеры высказывания, гетерофонная фактура – качества, прочно связавшие исполнительскую редакцию тропаря с местной традицией весенне-календарного интонирования.

Подчеркнём, что представленные в белорусской этнопесенной традиции этнофонические версии песнопений православного богослужения являются ничем иным как своеобразными «переводами»/адаптациями богослужебных гимнов в соответствии с законами устной традиционной культуры. Важность и необходимость дальнейшего специального изучения такого рода культурных текстов несомненна. Несомненно и то, что данная область требует учёта широкого спектра факторов: от таких фундаментальных, как этнослух и гетеротопия сознания носителей[4], звуковой фонд и механизмы генетической культурной памяти, до более конкретных – степени активности участия традиционных исполнителей в жизни прихода, включённости их в соборный чин молитвы.

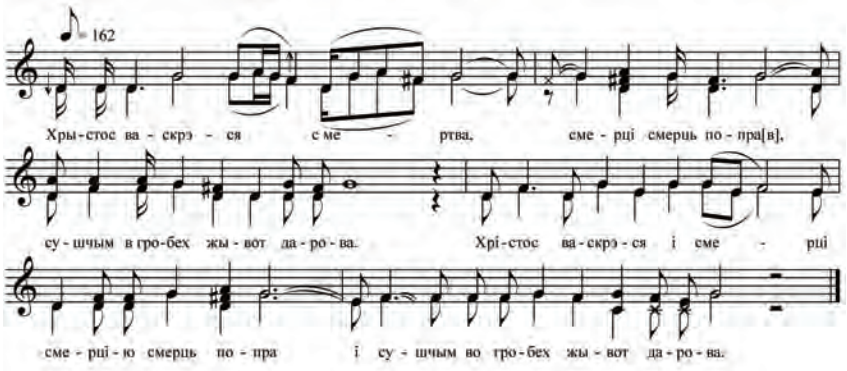
Пример 1



— Але все ж гэта во вжэ «Рожэство» споваліе вжэ все.
— А якое «Ражжэство»?
— Доўгае... «Рожэство Твое»...
— Гэта во вжэ як старэнькія да пэдыдзем, то нікай «Рожэство» нам посповайце.
— Ага, ужэ німа... Аднэм «Рожэство».
— Вот ужо мы «Рожэство» споваліе. <...>
— Вот такэе вот ужэ... як німа малых дзецей.
— То ужо старым во гэта сповают.

Запись экспедиции БГАМ под руководством Т. Л. Беркович в 2004 году от Н. М. Басалай (1931 г. р.), В. Ф. Ешко (1941 г. р.), В. А. Саевец (1933 г. р.), М. Я. Попеки (1932 г. р.), ФАЭ БДАМ, 2Е87/19.

Пример 2



Запись экспедиции БГАМ под руководством Л. Ф. Костюковец в 1979 году от Т. М. Азаренко (1927 г. р.), М. И. Глушаковой (1948 г. р.), Л. М. Кушнаренко (1929 г. р.), А. П. Марченко (1912 г. р.), Н. М. Маташневой (1925 г. р.), А. Е. Тимощенко (1930 г. р.), М. Е. Сильченко (1907 г. р.), Д. В. Степанковой (1912 г. р.), Н. И. Мироненко (1937 г. р.), В. П. Сакович (1947 г. р.), Р. С. Радченко (1929 г. р.), М. Т. Степченко (1928 г. р.), ФАЭ БДАМ, С123/27.

Примечания

1 См: Гилярова Н. Н. К истории и методике исследования звука в традиционной культуре // Звук в традиционной культуре: Сб. науч. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; сост. Н. Н. Гилярова. – М.,

2004. – С. 3–21; Енговатова М. А. Народные версии тропаря Пасхи // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни. – М.: Индрик, 2003. – С. 246–259; Енговатова М. А. Пасхальный тропарь «Христос воскресе» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970–1990-х годов: Статьи и материалы / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. – С. 72–88; Енговатова М. А., Латышева С. А. Традиция исполнения тропаря Пасхи «Христос воскресе» // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни. – М.: Индрик, 2003. – С. 235–245; Латышева С. А. Народная терминология, связанная с музыкальными и вербальными текстами пасхального периода // Голос и ритуал: Материалы междунар. науч. конф., Москва, май 1995 г. / Редкол.: Е. А. Дорохова [и др.]. – М.: ГИИ, 1995. – С. 67–71; Молчанова Т. С. Рождественский тропарь обиходного «простого напева» в среднелужской песенной традиции // Механизм передачи фольклорной традиции: Материалы XXI Междунар. молодеж. конф. памяти А. Горковенко, Санкт-Петербург, апрель 2001 г. / Рос. ин-т истории искусств; редкол.: Н. Абубакирова-Глазунова [и др.]. – СПб., 2004. – С. 204–218; Пашина О. А. Музыкальный код погребального обряда Смоленщины (этнография исполнения плачей, поминальных стихов и церковных песнопений) // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. – М.: Индрик, 2003. – С. 122–151; Подрезова С. В. Отражение музыкально-стилевых особенностей распевов пасхального тропаря «Христос воскресе» в народной терминологии (по материалам экспедиций в Смоленскую и Тверскую области) // Фольклор: современность и традиция: Сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2004.– С. 192–203.

2 Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. / Сост. Т. Варфаламеева [і інш.]. Т. 1: Магілёўскае Падняпроўе. – Мінск: Беларуская навука, 2001. – 797 с.; Т. 2: Віцебскае Падзвінне. – Мінск: Беларуская навука, 2004. – 910 с.; Фальклор Міёршчыны: Каляндарныя святочна-абрадавыя традыцыі Міёрскага раёна Віцебскай вобласці / Літ. апрац. В. Басько. – Мінск: БелДІПК, 2002. – 96 с.

3 Земцовский И. И. Апология слуха // Музыкальная академия. – 2002. – № 1. С. 3.

4 «Гетеротопия сознания», по определению М. Фуко, это наложения и перекрёстки объективно существующих и создаваемых реалий, возможность соединения невозможного в единое, способность присутствовать в нескольких реальностях одновременно.

Т. Л. Беркович
Беларусь, Минск

К вопросу типологии песенно-игровых структур в белорусской календарно-обрядовой традиции (на материале действ периода солнцеворота)

Проблема типологического рассмотрения напевов обрядово-игровых действ в календарно-песенной системе предполагает несколько различных уровней. Наиболее масштабный уровень определяется существованием в ней двух оппозиционных и взаимосвязанных начал – песенного и игрового.

Функциональная обособленность песенно-игровых действ и напевов обнаруживается не только в соотношении с «песенными высказываниями в процессе труда» (З. Я. Можейко), но также в соотношении с календарно-обрядовыми обходами, призывами и приговорами. Отражением особой (в данном случае игровой) функции напевов выступает характер типизации их структуры. В колядном цикле вместе с напевами обходно-поздравительной функции закрепляются напевы игровой функции, комплекс характеристик которых даёт возможность описывать их как колядно-игровые песенные типы, которые «владеют в одинаковой мере стабильными типологическими приметами, как музыкальными, так и поэтическими»[1].

Рассматривая типы напевов как игровые, мы соотносим их структурные проявления с многочисленными формами игрового в календарно-песенном цикле. Речь идёт о разнообразных региональных и сезонно-временны́х формах песенно-игрового фольклора, которые объединяются вокруг трёх главных звеньев системы. Это, прежде всего:

– карнавализованные действа с шествиями и обходами ряженых;

– драматизированно-игровые представления с пародированием свадебных действий (как «Женитьба Терешки»);

– обрядовые похороны, предстающие в виде либо смерти-воскрешения ритуального персонажа (как в «Вождении Козы»), либо в форме развёрнутых хороводно-игровых представлений («Похороны Стрелы»).

Помимо этих, особо концентрированных воплощений обрядово-игрового начала, существенным компонентом календарно-песенной системы выступают игры, шествия и хороводы, рассредоточенные во всех сезонах. Особая значимость выделенных игровых комплексов (и их

звукового преломления) обусловлена отражёнными в них глубинными представлениями человека о миропорядке. В данном случае объединяющей идеей игровых комплексов выступает амбивалентное раскрытие жизненно важных начал (жизнь-смерть как свадьба-похороны).

Наши наблюдения над особенностями мелоса песенно-игровых действ в календарной традиции Беларуси[2] позволяют говорить о том, что наиболее яркими проявлениями отмечены игровые формы периода солнцеворота. Их рассмотрение позволяет вскрыть специфические качества обрядово-игрового песенного «пространства», обусловленные местом солярных ритуалов в сознании носителей календарной культуры[3]. В принципах организации музыкально-игрового пространства этих действ и их напевов прослеживается специфическая установка носителей традиции на игровое осмысление звуковых кодов ритуала и его нормативных интонационных комплексов.

В числе факторов, определяющих разнообразие воплощения игровой «звукоидеи» в периоды зимнего и летнего солнцеворота, можно выделить следующие: природу вовлекаемого в игру мелоса, специфику его регионально-стилевого преломления, включённость (непосредственную или опосредованную) самого песенно-игрового действа в обряд. С учётом этого комплекса факторов были рассмотрены *песенно-игровые действа и напевы периода зимнего солнцеворота:*

1) «Вождение Козы» как органичная часть ритуально-поздравительного колядного обхода; напевы, включённые в это действо, имеют в качестве интонационно-ритмической основы обходный колядный мелос;
2) колядная «Женитьба Терешки» как внеобрядовое (но ритуализованное) действо, характеризующееся более широкой трактовкой и жанровым разнообразием игрового мелоса;
3) «Ящер» как приуроченная преимущественно к колядному (зимнему) периоду хороводная игра, с многоуровнево проявленной оппозиционностью (в частности, оппозицией двигательного и речевого начал в разном объёме их видов), отмеченная заимствованием элементов из типовых календарных и свадебных напевов.

Особое место в системе *ритуально-игровых действ периода летнего солнцеворота* занимает купальская «Борона», представляющая род собственно песенного бесчинства с единовременным звучанием напевов, принадлежащих разным частям календаря и потому семантически разноплановых[4].

На настоящем этапе осмысления песенно-игровых действ и их напевов нам хотелось бы специально акцентировать особый уровень типологии игрового мелоса. Этот уровень связан с претворением имманентно игровых закономерностей в области песенно-игрового структурообразования. Такой подход был разработан на материале композиторской музыки в украинском музыкознании. Его автор, Валерия Борисовна Клименко, обобщая различные аспекты современного осмысления феномена игры, проводит идею о структурном единстве игровых актов в жизни и культуре, а также теоретически обосновывает понятие «игровой структуры»[5]. Не только методологические подходы, но и многие положения диссертации В. Б. Клименко созвучны нашим размышлениям, которые, однако, относятся к несколько иному материалу. Методологически важным является наблюдение В. Б. Клименко, согласно которому «за разнообразием её *[игры. – Т. Б.]* проявлений кроется определённая целостность, за бесконечностью вариантов – те "инвариантные" принципы, которые обнаруживаются в разнообразных концепциях, сферах, моделях»[6].

В числе основных типов игровых структур, выделенных В. Б. Клименко, – игровая структура «состязания», игровая структура «мозаики» и игровая структура «мистификации»:

– для игровой структуры «состязания» «закономерными являются отношения борьбы-согласия двух (как минимум) и больше элементов, подчинённых единой системе правил»[7]; в данном типе структуры прослеживаются глубинные связи с архаическим обрядовым мышлением;

– игровая структура «мозаики» основана на принципе комбинаторики; в ней акцентируется прежде всего момент перестановки, смены контекста при узнавании константных элементов; данная структура «фиксирует нюансы смысла, моделируя возможные варианты перераспределения константных элементов. В этих условиях концентрируется внимание на микропревращениях, микрособытийности»[8];

– специфику игровой структуры типа «мистификации» определяет принцип амбивалентности – постоянное балансирование на грани очевидного и скрытого; характер семантических наслоений получает «вертикальное» направление, в то время как в структуре «состязания» определяющим является фактор «горизонтали».

Основной вывод, который позволяет сделать исследовательнице анализ авторских музыкальных текстов, – «игровые структуры орга-

нично взаимодействуют и трудно расчленимы»[9], что естественно для живой материи и процесса её становления.

Из современных исследований по типологии игровых явлений в традиционной культуре выделим два подхода – Ларисы Михайловны Ивлевой и Александра Вадимовича Ромодина. Изучая, казалось бы, различные стороны традиционной культуры, они приходят к выводу об особой роли композиционной структуры в отображении игровой природы изучаемого объекта.

Исследовательский подход Л. М. Ивлевой представляется особо важным в плане осмысления сущности типологического изучения игры в традиционной культуре. Выстраивая многоуровневую типологию данного явления по признакам «действия» и «перевоплощения», Л. М. Ивлева видит в композиционной структуре игры, прежде всего, отражение её прагматического аспекта: «...прагматика игры (фабульная, спортивная, ритуально-магическая) как бы впечатывается в игровую структуру, и тем самым каждый из композиционных типов игры как нельзя лучше соответствует своему назначению»[10].

В предложенной А. В. Ромодиным типологии звуковой деятельности традиционного музыканта выделяется особый игровой тип «обрядовых музыкантов-“скоморохов”, людей особенно экспрессивных, отчаянных, обладающих активной игровой природой»[11]. В данном случае игровая активность, раскрываясь индивидуально в зависимости от совокупности личностных черт и обстоятельств творчества каждого отдельного музыканта, имеет и общие яркие проявления. Среди таких разноуровневых признаков – насыщение пьес «острыми, “ненормативными” интонационными подробностями», «многоплановость, контрастность исполнительских красок», как у Егора Шабловского[12], «контрастные – острые, энергичные темброво-игровые оттенки», как у Якова Петрова[13].

Глубинным проявлением игрового сознания музыканта выступает его композиционное мышление. Так, цимбалист Яков Петров «глубоко трансформирует хореографические полярные сферы»[14]. Описывая этот процесс трансформации (или «перерождения»), А. В. Ромодин наблюдает, как конфликтные интонации получают свойство внутренне-структурной взаимозаменяемости на уровне различных формообразующих пар элементов: «обе оппозиции, обе противоположные, контрастные пары элементов (ритмические и мелодические конструктивно-звуковые “ядра”) выстраивают, организуют звуковую форму»[15].

Кроме того, особенности музыкальной композиции, вскрывая характер мышления музыканта, свидетельствуют об универсальных основах игрового в человеческом сознании.

Переходя к рассмотрению песенно-игровых напевов белорусской традиции, мы отмечаем, что их структурные особенности выступают в определённом смысле результатом проявления особого игрового «механизма», действие которого обнаруживается на нескольких уровнях. Наиболее рельефными в раскрытии игровой сущности напевов оказываются звуковысотный (ладово-мелодический) и композиционный уровни. Проследить это позволяет выделение мелодико-ритмической фразы как основополагающей структурной единицы или сегмента песенной формы, который важен как сам по себе, так и в соотношении с другими сегментами.

Методика рассмотрения мелодико-ритмической фразы как наименьшей логически завершённой «структурно-семантической единицы» была предложена ранее И. Д. Назиной при комплексном изучении напевов «Женитьбы Терешки»[16]. Наши наблюдения подтвердили результативность такого подхода в отношении напевов «Вождения Козы», что позволяет акцентировать проблему действия типологически родственного механизма структурирования в напевах двух регионально специфических игровых форм.

В мелодическом структурообразовании напевов «Вождения Козы» принцип комбинаторики действует на разных уровнях. Дробность фраз-сегментов, сочетание «заданности» и, одновременно, «случайности» поворотов мелодии при отсутствии интонационно контрастных рефренов – всё это усиливает эффект «движения по кругу» и обеспечивает внутреннюю подвижность, изменчивость этого движения. Типологически важный признак – завершение мелодических фраз на II ступени ладового комплекса, благодаря которому образуется «кольцевая» (З. Я. Можейко), «незамкнутая» (Ф. М. Колесса) форма напевов.

Композиционный план напевов игровых типов «Коза» и «Терешка» определяется преимущественно парной, «вопросо-ответной» группировкой фраз, которая подчёркивается их нисходящей и восходящей направленностью (примеры 1–5).

Примечательной особенностью композиции напевов «Вождения Козы» выступает её тесная связь с композицией песенного текста. «Поэтическому сценарию» действа с «Козой» свойственна последовательность, развёрнутость описания. В отличие от коротких структур

песенного типа «Терешка», которые вызывают чаще всего ассоциации с припевками, группирование мелодических фраз в напевах «Козы» связывается с двух-, четырёх-, шестисинтагмовыми структурами, а также с более крупными, объединёнными поворотами сюжета, текстовыми «блоками» (пример 6). Начало каждого музыкального периода определяется возвратом к «вопросо-ответной» песенной структуре, а его продолжение часто представляет многократное повторение одной фразы с переходом к «монологической» структуре напева (пример 1). Среди выявленных вариантов формы мелострофы – AAB, ABB, ABBB, AABBB, AABBBB, AABBBBB, AAABBBBBB.

Названные особенности формообразования достаточно ярко свидетельствуют об отражении в напевах игровой структуры «состязания».

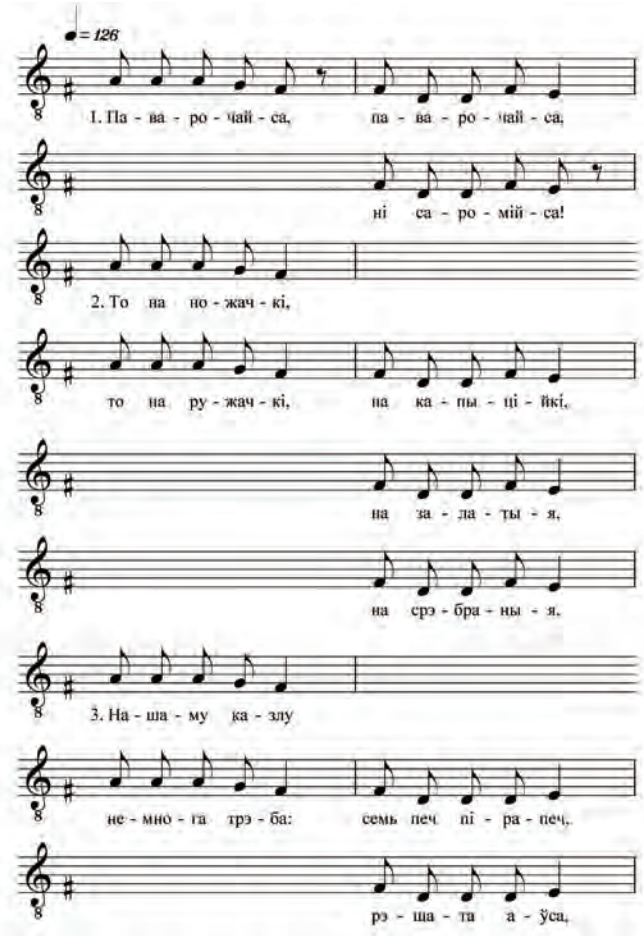
В напевах «Терешки» принцип экспонирования и взаимодействия двух начал прослеживается ещё ярче, с одной стороны, из-за большей ладовой обособленности мелодико-ритмических фраз, с другой – единства их в рамках двухъярусного ладового комплекса с центральным тоном-опорой. Для напевов характерна большая подвижность проявления лада в его верхнем, открытом «ярусе» и достаточная стабильность в нижнем «ярусе», ограниченном амбитусом субкварты. В соотношении мелодических фраз прослеживается некая «зеркальность» или взаимообратимость. «Переворачивание» и «замещение» фраз демонстрирует особую композиционную модель, обнаруживающую обновление в ситуации «неподвижной подвижности»[17].

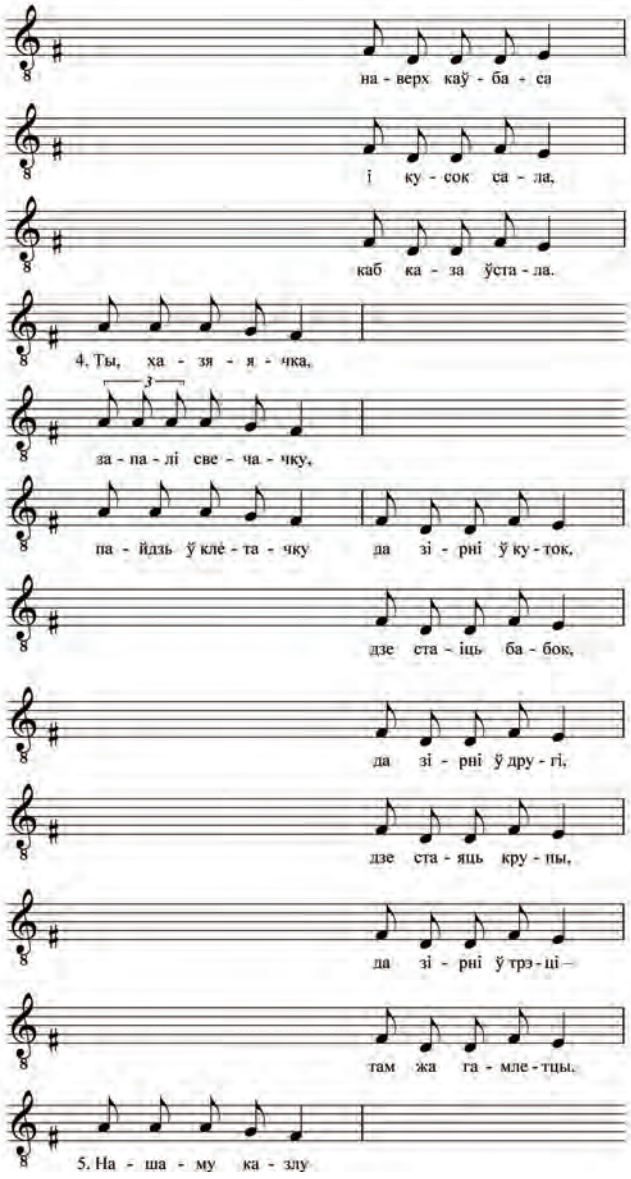
Специфической чертой композиции напевов «Вождения Козы» и «Женитьбы Терешки» выступает функциональное замещение мелодических фраз. Те из них, которые воспринимаются вначале как принадлежащие к группе «вопроса» или «ответа», в процессе интонирования раскрывают свою амбивалентную сущность. В результате игровой «метаморфозы» в пространстве напевов каждая мелодико-ритмическая фраза может выступать в двух функциях: «вопроса» и «ответа».

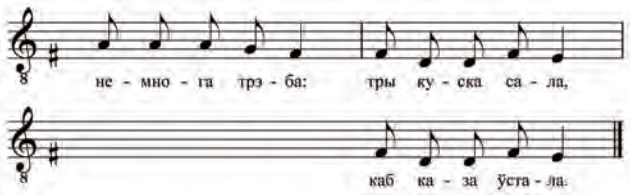
Таким образом, в композиции напевов «Вождения Козы» и «Женитьбы Терешки» можно обнаружить проявление универсальных моделей игры, описанных на уровне игровых структурных типов. Прежде всего, можно говорить о модели «состязания». Она – одна из тех, что обнаруживают в игровых напевах периода солнцеворота коренную связь с мировоззренческими универсалиями. Борьба (состязание) двух начал получает воплощение на разных уровнях структуры напева, определяя, наряду с комбинаторикой и амбивалентностью, своеобразие пе-

сенно-игровой структуры. Действие таких структурных принципов, как комбинаторика и амбивалентность в напевах «Вождения Козы» и «Женитьбы Терешки» проявляется в интонационном переосмыслении исходного «нормативного» звукового комплекса. Выделенные в качестве инвариантных игровых моделей состязание, комбинаторика и амбивалентность могут быть рассмотрены как универсалии обрядово-игровой музыкальной системы.

Пример 1

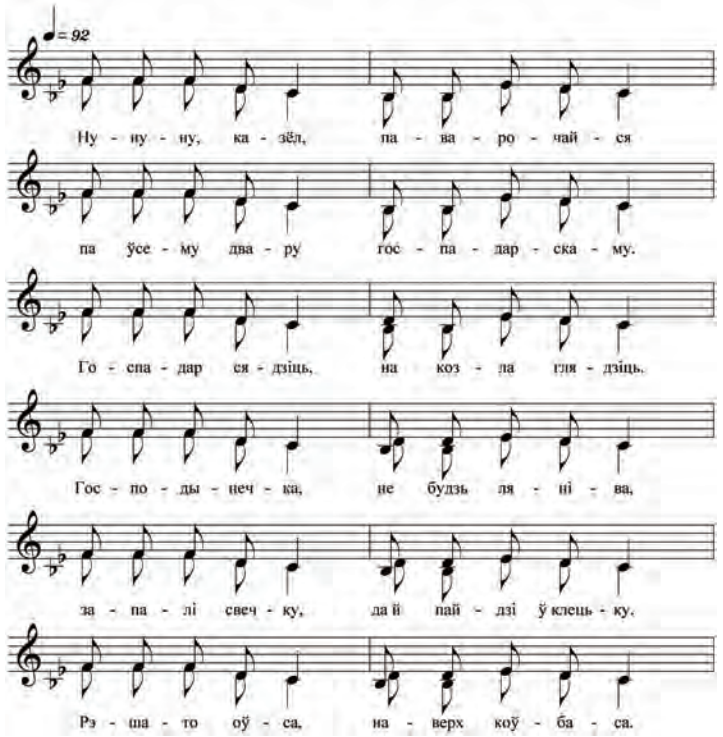



на - верх каў - ба - са
і ку - сок са - ла,
каб ка - за ўста - ла.
4. Ты, ха - зя - я - чка,
3
за - па - лі све - ча - чку,
па - йдзь ў кле - та - чку да зі - рні ў ку - ток,
дзе ста - іць ба - бок,
да зі - рні ў дру - гі,
дзе ста - яць кру - пы,
да зі - рні ў трэ - ці —
там жа га - мле - тцы.
5. На - ша - му ка - злу



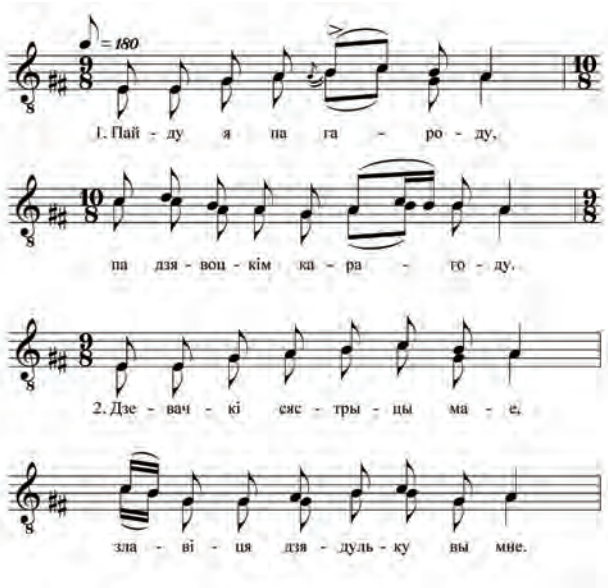
Зап. эксп. БГАМ под рук. Л. Ф. Костюковец в 1985 г. в д. Аточка Стародорожского р-на Минской обл. от А. Ф. Жук, 1914 г. р. / Фоноархив этномузыки Белорусской государственной академии музыки (далее – ФЭ БГАМ), инв. № 646201. Нотно-текстовая транскрипция Т. Л. Беркович.

Пример 2



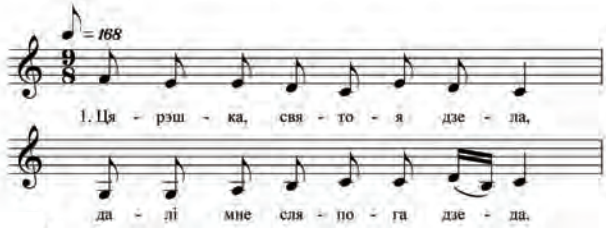
Зап. М. И. Козлович в 1997 г. в д. Залютичи Жытковичского р-на Гомельской обл. от Ф. В. Куприновича, 1930 г. р., Н. Я. Котович, 1938 г. р. / ФЭ БГАМ, инв. № 646555/1. Нотно-текстовая транскрипция Т. Л. Беркович.

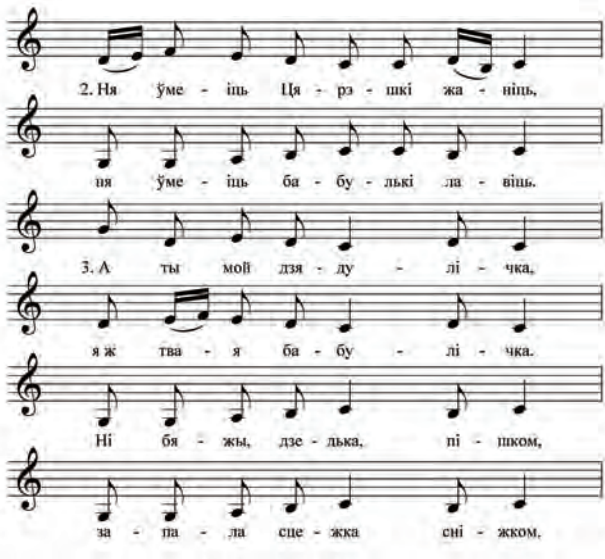
Пример 3



Зап. Л. М. Соловей в 1976 г. в д. Матырино Лепельского р-на Витебской обл. от Н. Б. Шынкевич, 1912 г. р., Е. Я. Микулёнок, 1900 г. р. Нотно-текстовая транскрипция И. Д. Назиной[18].

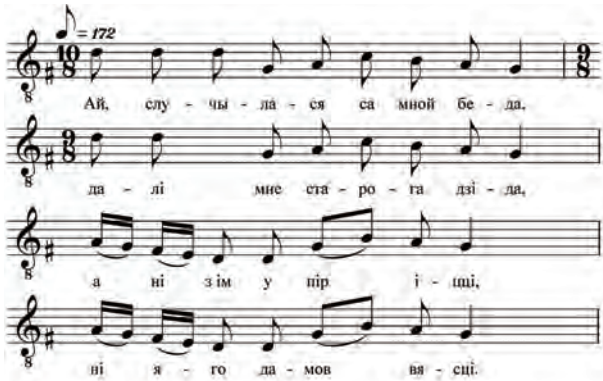
Пример 4





Зап. эксп. БГАМ под рук. Т. С. Якименко в 1990 г. в д. Заборье Лепельского р-на Витебской обл. от В. М. Димко, 1928 г. р. / ФЭ БГАМ, инв. № 646401/2. Нотно-текстовая транскрипция Т. Л. Беркович.

Пример 5



Зап. эксп. БГАМ под рук. Т. Л. Беркович в 1996 г. в д. Святица Полоцкого р-на Витебской обл. от Г. Х. Дубко, 1934 г. р., А. Д. Дубко, 1929 г. р., Т. К. Юшкевич, 1927 г. р. «Цярэшка, ловюща» / ФЭ БГАМ, инв. № 646529. Нотно-текстовая транскрипция Т. Л. Беркович.

Пример 6

Ну-йну-йну, казёл, ну-йну-йну й, шэры,
Дай расхадзіса, развясяліса,
Па ўсяму двару гаспадарскаму.
Дзе казёл ходзіць, там жыто родзіць,
Дзе казёл хвастом, там жыто кустом,
Дзе казёл рогам, там жыто стогам,
Дзе казёл барадою, там жыто скарадою.

А дзе лажэчак, то там стажэчак.
На гарэ ваўчок з ваўчаняткамі,
Ў даліне каза з казяняткамі.
Наша козінька спалахалася,
<...> кусты захавалася.
Як лягла спаці, ня магла ўстаці.
Ой, думай, маці, што казе даці:
Ці паляніцу, ці кілбасіцу,
Ці кусок сала, штоб каза ўстала.

Ой, ты, козанька, не будзь гордая,
Да будзь ласкава, да будзь добрая.

Пайдзі ў клетачку, набяры мачку
На тарэлачку,
Нашаму казлу на гарэлачку.

Нашаму казлу німного трэба:
Сем печ перапеч, рэшато аўса, наверх калбаса,
Ўсерэдзіну сын, каб радзіўся сын да зваўся Васіль.

Зап. эксп. БГАМ под рук. Л. Ф. Костюковец в 2001 г. в д. Закальное Любанского р-на Минской обл. от М. М. Петрыканиной, 1932 г. р., А. Т. Костюковец, 1921 г. р., Е. А. Серченя, 1931 г. р., А. Н. Пеньковской, 1929 г. р., М. Н. Ткачук, 1936 г. р. Транскрипция Т. Л. Беркович.

Примечания

1 Мажэйка З. Я. Напевы зімовых песень: Сучасны стан, тыпы калядных напеваў і раёны іх пашырэння // Зімовыя песні: Калядкі і шчадроўкі / Уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. А. І. Гурскага; Уклад., сістэм., характарыстыка і рэд. напеваў З. Я. Мажэйкі. – Минск, 1975. – С. 34.

2 Беркович Т. Л. Песенно-игровые действа периода солнцеворота в календарной традиции Беларуси: Из наблюдений над особенностями мелоса //

Славянская этномузыкология: Направления. Методы. Концепции: Тез. докл. Международной науч. конф. к 90-летию Л. С. Мухаринской. – Минск, 1996. – С. 123–126.

3 Беркович Т. Л. Песенно-игровые действа периода солнцеворота...; Бярковіч Т. Л. Рытуальна-гульнявыя дзеі зімовага перыяду ў песеннай традыцыі Беларусі: Да праблемы вывучэння // Вопросы музыкознания и философии музыки / Сост. Т. А. Щербакова. – Минск, 2000. – Вып. 2. – С. 99–117; Бярковіч Т. Л. Напевы «Ваджэння Казы» і «Жаніцьбы Цярэшкі» ў аспекце гетэратопіі абрадава-гульнявой песеннай прасторы // Беларуская музыка: Гісторыя і традыцыі: Зб. навук. арт. / Склад. В. А. Антаневіч – Минск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2003. – С. 75–99.

4 Бярковіч Т. Л. Купальская «барана»: Да пытання рытуальна-гульнявых песенных бясчынстваў летняга сонцавароту // Праблемы этнамузыкалогіі і гісторыі музыкі ў сучасных даследаваннях: Зб. дакл. III навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (г. Мінск, 24–25 сакавіка 1994 г.). – Мінск, 1996. – С. 18–28; Беркович Т. Л. Песенно-игровые действа периода солнцеворота...; Енговатова М. А. Особые формы совместного пения как феномен русской традиционной полифонической культуры // Славянская этномузыкология: Направления. Методы. Концепции... – С. 94–98.

5 Клименко В. Б. Игровые структуры в музыке: Эстетика, типология, художественная практика: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. – Киев, 1999. – 16 с.

6 Там же. С. 5.

7 Там же. С. 15.

8 Там же. С. 15.

9 Там же. С. 15.

10 Ивлева Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре. – СПб., 1994. – С. 109.

11 Ромодин А. В. Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. – СПб., 2009. – С. 64.

12 Там же. С. 126–127.

13 Там же. С. 132–133.

14 Там же. С. 150.

15 Там же. С. 150.

16 Назіна І. Дз. «Жаніцьба Цярэшкі» як сукупнасць мастацкіх кампанентаў; іх характарыстыка // Жаніцьба Цярэшкі / Рэд. А. С. Фядосік; Уклад. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Л. М. Салавей; Уклад., сістэм. і расшыфроўка муз. матэрыялу, уступ. арт. і камент. І. Дз. Назінай. – Минск, 1993. – С. 32–58.

17 Янкелевич В. Музыка и время / Реферат. информация В. Гнилова // Музыка: Реферативный сб. – М., 1991. – Вып. 7–8. – С. 30.

18 Жаніцьба Цярэшкі / Рэд. А. С. Фядосік... – С. 313–314. – № 55.

Г. П. Парадовская
Россия, Вологда

Плясовые песни в ритуале праздничного застолья братчины (на материалах восточных районов Вологодской области)

Как свидетельствуют материалы современных полевых исследований[1] в народных традициях восточных районов Вологодской области термин «братчина» обозначает обрядовое действо, центральным событием которого является *праздничный пир,* организованный на средства и усилиями общины и приуроченный к «большим» («годовым») праздникам: Масленице, Троице, летнему Заговенью, а также к престольным и заветным праздникам[2]. Основной характер братчины обусловлен продуцирующим смыслом и социальной значимостью составляющих её разнообразных обрядово-магических действий и художественных форм, направленных на реализацию жизненных интересов общины[3].

Насыщенность художественного плана рассматриваемого обрядово-праздничного комплекса сказывается в жанровом многообразии фольклорных текстов, представляющих собой словесные, музыкально-поэтические и музыкально-хореографические формы: заговоры, различные виды приговоров, заклинаний, припевки, плясовые, хороводные, лирические песни и баллады, формы вокально-инструментальной музыки.

В ритуале праздничного застолья братчины одно из центральных мест занимают *плясовые песни* (примеры 1, 2). Этот жанр (посредством образно-поэтического, музыкального и, в первую очередь, хореографического рядов) выполняет важнейшую функцию в контексте праздника – создаёт условия для реализации двигательной активности человека, умноженной многократно благодаря коллективной форме исполнения. На этой основе формируется общее эмоциональное поле обрядового действия – атмосфера праздничного настроения, ритуального веселья.

С исполнением плясовых песен в праздничном застолье связано бытование *архаических форм женской хореографии,* имеющих ярко выраженную обрядовую природу. Пляска осмысливалась как необходимое продуктивное начало, способствующее поддержанию

важнейших жизненных основ. Она аккумулировала смысловые доминанты пира и выражала обрядовое веселье как важнейшее сакральное состояние, имеющее продуцирующее жизнеутверждающее значение[4].

Выделение устойчивых форм эмоционально-смыслового содержания хореографического действа в ритуале праздничного застолья связано с восприятием пляски как активного проявления женского начала. Отмечаем её особенности: пляска исполняется коллективно; фиксирует особый статус замужней женщины; в ней выделяется комплекс специфических признаков, свойственных именно женскому поведению.

Обрядово-магическая направленность исполнения архаической женской пляски воплощается в особой форме и характере хореографического движения, плясового шага и пластики. В ряду изобразительных средств на первый план выходят формы движения, связанные с семантикой круга. В ряде местных народных традиций Вологодской области это отразилось в названии пляски – «Кружок». Особо выразительными свойствами в женской хореографии обладает плясовой шаг – мелкий приставной, «втаптывающий», – получивший народные определения: «ша́вкать ногам», «ходить торочко́м», «пешком». Пульсирующая равномерная ритмика шага является важнейшим организующим началом в формировании музыкально-хореографического текста и носит подчёркнуто заклинательно-магический характер, направленный на утверждение и закрепление обрядового смысла происходящего события – воспроизводство жизнедающей силы. Особую роль в раскрытии семантики ритуальной женской пляски приобретает знаково-выразительная система пластических средств, обусловленная спецификой ритуального поведения замужних женщин. Выделенные свойства плясовой хореографии выявляют сущность художественного образа, в котором женское начало проявляется на уровне связей с изначально присущими человеческому роду представлениями о предназначении женщины, соединяющей нити жизни и смерти, созидающей и укрепляющей мироздание. Образ птицы («уточки», «павушки»), лежащий в основе плясовой пластики, восходит к древнейшим пластам славянской культуры.

При анализе комплекса художественно-выразительных средств *плясовых песен* (метроритмики, интонационно-ладового, композиционного, изобразительного и хореографического компонентов) обнаружи-

вается теснейшая преемственная связь их с обрядовыми, имеющими ярко выраженную магическую природу жанрами, в том числе – жанром *заклинания,* функционирующего как в ритуалах приготовления пива, так и в действиях праздничного застолья (пример 3).

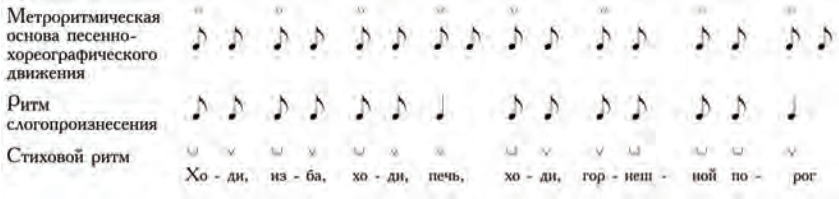
Типологическая общность рассматриваемых жанров объясняется единой функционально-смысловой основой и непосредственной связью с хореографическим движением. На связь с хореографией указывают следующие закономерности организации музыкально-поэтической формы: моторность ритмики как доминирующий признак, придающий эмоционально-активный тонус художественной форме; равномерность метра (стабильный двухдольный метр и регулярная акцентность); формообразующее значение ритмоформул, в основе которых лежит парный ритм-примитив; композиционные закономерности, опирающиеся на принципы повторности и периодичности, а следовательно, и цезурированности; темповая устойчивость.

Один из определяющих типологических признаков плясовых песен – принцип регулярной акцентности, который оказывается важнейшим проявлением заклинательного начала и выступает как ведущее средство в системе формообразования, обнаруживающее себя на уровне словесно-интонационного, хореографического и изобразительного (пластика рук) рядов.

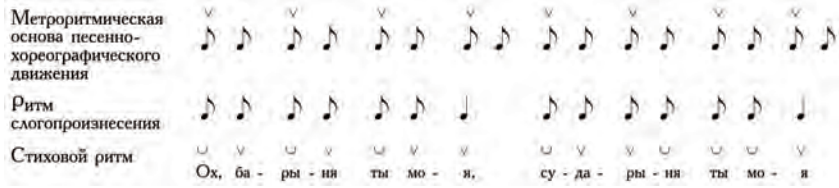
Доминирующая роль регулярного двухдольного метра находит выражение в системе связей словесного и интонационно-ритмического рядов. С одной стороны, наблюдается согласование стиховых и музыкальных акцентов, с другой (там, где этот принцип не соблюдается) – возникает подчинённость словесного элемента музыкальной ритмике. Сравнение плясовых песен с заклинаниями позволяет выделить эти признаки как типологически значимые для всех форм (песенных и непесенных), в основе которых лежит моторно-двигательное начало. На схеме 1 представлены уровни проявления двухдольной ритмики на примере жанров, относящихся к формам песенного и непесенного интонирования.

Схема 1. Выделение метроритмического компонента на уровне разных акцентных позиций стихового и слогоритмического рядов

а) Заклинание в обряде приготовления пива (с. Кичменгский Городок, ЭАФ 1907-15)[5]



б) Плясовая песня (д. Смольянка, К.-Гор., ЭАФ 1095-35)



Важное место приобретает анализ и описание основных форм ритмического движения плясовых песен, которое как наиболее устойчивый компонент структуры, по определению В. Н. Холоповой, составляет основу «смыслового анализа музыки»[6] и позволяет выявить закономерности формирования художественного текста. При этом обнаруживается ограниченный набор типов музыкального движения и целостных построений – ритмоформул, которые выступают в формообразовании как важнейшие единицы музыкальной лексики[7].

Ритмоформулы[8] представляют собой краткие, законченные в структурном отношении построения с устойчивым типом ритмического движения, закреплённые в художественной практике. Как было отмечено выше, к показательным чертам плясовой ритмики относится равномерная акцентность на уровне основного конструктивного элемента – повторяющегося четырёхмерного ритмического звена:

Пульсирование мелких временны́х единиц определено характером ритуального шага. Особая ритмика, связанная с регулярной метрической акцентностью, «обладает природной упорядоченностью, естественной соразмерностью и в силу этого легкой воспринимаемостью», по-

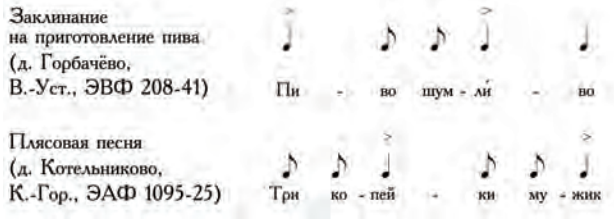
этому является «непременной принадлежностью моторных жанров движения, отражающих ритм шага, танца, чистой моторики»[9].

Ключевое место в формировании ритмической структуры плясовых песен занимают ритмоформулы:

Выступая в качестве самостоятельных ритмических звеньев, они связаны с внутренними позиционными отношениями сильных и слабых долей (долгий звук – сильный, краткий – слабый). Особый характер данных ритмических образований, по мнению В. Н. Холоповой, является концентрированным выражением «идеи бинарности и системы квадратных соотношений»[10], характерных для музыкально-хореографических форм: «сформированные из долгих и кратких слогов музыкально-стиховые стопы были точны по временным соотношениям, как это свойственно танцевальным фигурам, и слабо подвержены агогическим отклонениям»[11].

Простейшие ритмоформулы, в основе которых лежит сопоставление акцентного и неакцентных слогов, встречаются в качестве значимых единиц лексического уровня (магический императив) не только в плясовых песнях, но и в образцах непесенного фольклора, относящихся к жанру заклинаний, что указывает на их типологическое родство. Заклинательный характер ритмоформул проявляется в согласовании акцентов на уровне интонационного и словесного рядов. Акценту соответствует ритмическая долгота, семантически связанная с идеей утверждения и закрепления обрядового смысла (схема 2).

Схема 2



Ритмоформулы и являются важными формообразующими элементами и для структуры хореографического текста, что находит подтверждение в ритмике плясового шага. Имеется в виду

особый притоп, характерный для традиционной женской пляски «Кружок», записанной в деревне Подболотье Бабушкинского района[12]:

На типичность проявления указанных музыкально-ритмических оборотов в плясовых песнях и на связь их с ритмикой плясового шага неоднократно указывали исследователи. А. В. Руднева, анализируя курские пляски и хороводы, выделяет подобные ритмические звенья в структуре инструментального сопровождения и сопоставляет их с местными названиями хореографического припляса[13]:

а) «выбивать в две ноги» – для дактилической тройки:

б) «выбивать в три ноги» – для анапестической тройки:

Ритм-примитив ♪ ♪ ♩ может восприниматься и как часть более сложной устойчивой ритмической структуры. Например, в пятисложной ритмоформуле трёхчленное ритмическое звено с долготой на последнем звуке завершает целостное построение и сохраняет свою функциональную направленность («закрепка»):

Ритмоформулы, основанные на пятисложном звене –

– относятся к устойчивым ритмическим построениям в жанрах, имеющих хореографическую природу. Реализуя моторику плясовой ритмики, они, в то же время, генетически восходят к ритмическим структурам фольклорных текстов, имеющих заговорную направленность и связанных с особым характером произнесения. Структура данной ритмоформулы сочетает скорое движение пульсирующих ритмических единиц с остановкой на последнем тоне. Однообразное ритмическое

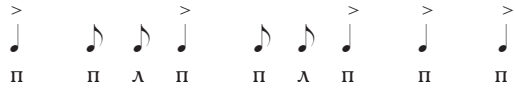
движение функционально связано с накоплением энергии произносимого слова и устремлённостью речевого потока к временной опоре. Возникающий в кадансе долготный акцент на последнем тоне фиксирует остановку поступательного движения и, тем самым, закрепляет его (магический императив).

Собственной семантикой обладает вариант пятисложной ритмоформулы:

Обусловленная функциональными ритмическими тяготениями и связью с ритмикой слова, данная ритмоформула является, как правило, кадансирующим оборотом в структуре текста и выполняет функцию магической «закрепки». Заключительный оборот с утвердительной триадой последних долгих тонов выполняет данную функцию наравне с «ключевыми словами», «закрепками» и «замыканиями» в текстах заговоров, молитв и заклинаний[14]. Например, подобная ритмоформула возникает в завершении заклинания на приготовление пива (д. Голузино, К.-Гор., ЭАФ 1345-08):

Ритмоформула находит воплощение в ритмике шага женской коллективной пляски, записанной в деревне Скоково Бабушкинского района. Основу хореографического текста составляет движение по кругу с характерным для обрядовой пляски ритмом шага:

Композицию плясовой формы составляет повтор кругового движения с остановкой в исходной позиции и характерным плясовым притопом:



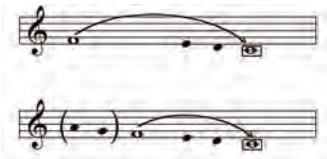
Местоположение рассматриваемой пятисложной ритмоформулы в хореографическом тексте позволяет вскрыть функциональную природу данного ритмического звена как кадансирующего оборота-императива, закрепляющего обрядовый смысл пляски.

Плясовые песни в традициях восточных районов Вологодской области имеют ряд типических признаков в области интонационного развития и ладообразования. Преобладание декламационного принципа соотношения слова и напева определяет особый характер музыкального развития, который проявляется в малораспевности («свёрнутой» форме мелодического начала как репрезентативного элемента музыкального стиля). Определяя декламационность в качестве ведущего принципа в системе песенного интонирования, мы тем самым обнаруживаем связи с ранними формами обрядового фольклора.

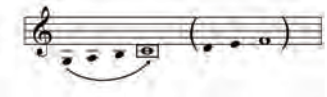
Общность интонационно-ладовой организации плясовых песен, включённых в комплекс праздничного застолья, проявляется и на уровне их попевочного строения. Попевка – краткое мелодико-ритмическое звено, обладающее определённой смысловой и структурной законченностью – может выступать в качестве знака-символа, показательного для многих напевов. В системе рассматриваемых музыкально-хореографических форм попевки в большинстве своём имеют однотипное внутреннее развитие: скандирование на одном тоне; многократное повторение одного мелодического оборота; мелодическое раскачивание от одного опорного тона к другому; устремлённость из зоны неопорности к основному опорному тону; опевание как один из способов выделения акцентируемых опорных тонов.

Особое распространение в общем фонде попевок плясовых песен приобретают квартовые мелодические образования[15]:

а) нисходящее заполнение кварты – мелодическое движение к основному опорному тону:



б) восходящее поступенное движение к основному опорному тону (от субквартового тона):

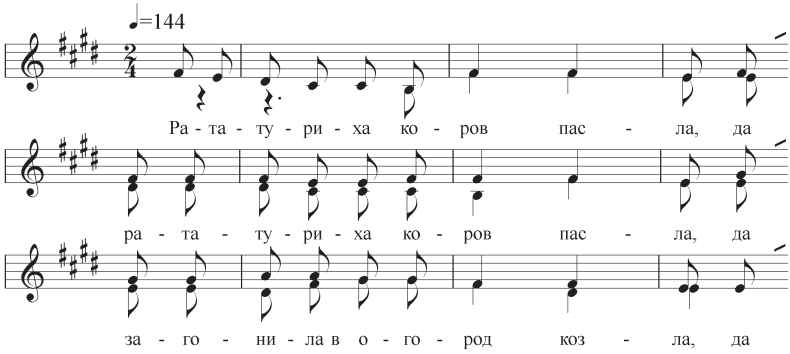


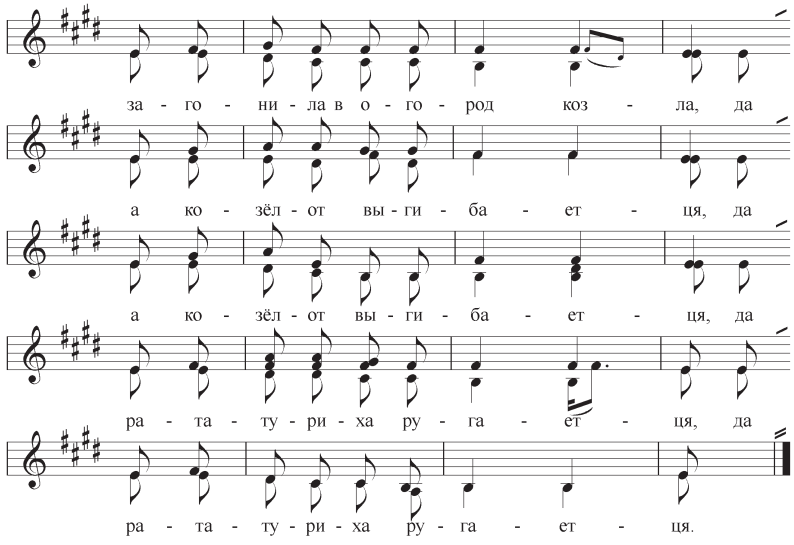
в) восходящее поступенное движение к верхней (побочной) квартовой опоре:

Важнейшее функционально-смысловое начало в песенном интонировании связано с проявлением формульности. Это обнаруживается на следующих уровнях: политекстовость; структурно-ритмическая организация напевов; интонационно-ритмическая организация (попевки и ритмоформулы).

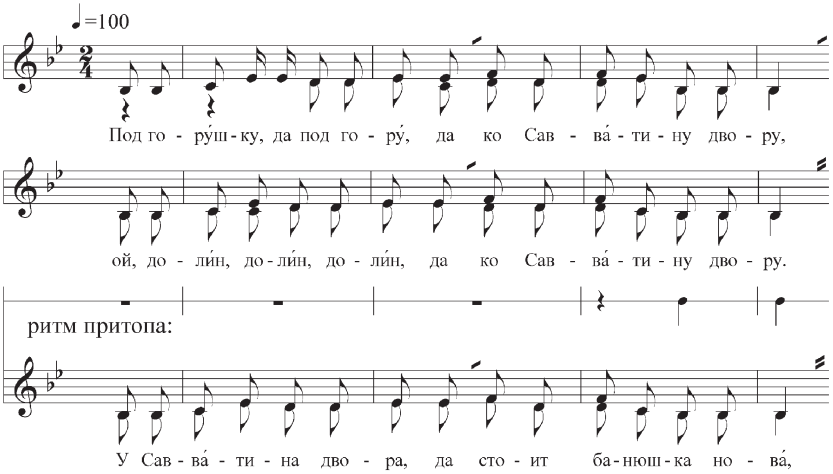
В целом, напевы плясовых песен на уровне их композиционно-ритмического строения обнаруживают связь с инструментально-хореографической музыкальной традицией: это проявляется в краткости мелодических построений, в их постоянном повторении и вариантном развитии. С одной стороны, краткость мелодических образований может быть обусловлена особой активностью и периодичностью дыхания во время пения в процессе пляски и общей функциональной направленностью песенных форм (организация совместного движения). С другой стороны, краткость, лаконичность высказывания подтверждает обрядово-магическую природу плясовых песен и позволяет соотносить их с жанрами обрядовых приговоров и заклинаний.

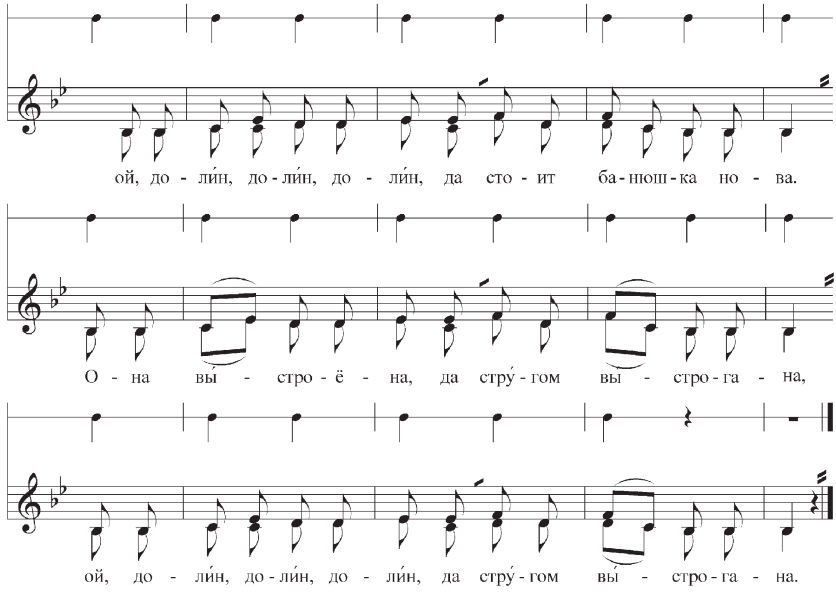
Пример 1. Плясовая песня (д. Горбачёво, В.-Уст., ЭВФ 208-39)



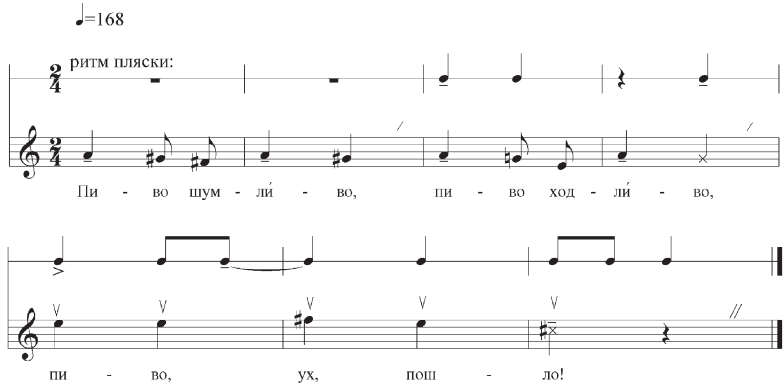


Пример 2. Плясовая песня (д. Весёлая, К.-Гор., ЭАФ 1078-54)





Пример 3. Заклинание на приготовление пива (д. Горбачёво, В.-Уст., ЭВФ 208-41)



Примечания

1 В статье анализируются материалы архивных коллекций Центра традиционной народной культуры Вологодского государственного педагогического университета, собранных с 1984 по 2001 год в результате экспедиционной деятельности университета под руководством и при участии автора.

2 Праздник является важнейшим общинным действом, направленным на обновление мира и преобразование старого в новое, «природы» в «культуру», ключевую роль в этом играет обрядовая трапеза. По мнению исследователей, она может рассматриваться в качестве одной из основных форм жертвоприношения, при этом участники застолья служат посредниками в передаче жертвенной пищи божественному адресату. В основе народных представлений, распространённых в вологодских традициях, лежит идея о том, что любая коллективная трапеза — это священный акт, направленный на воссоединение с божественными силами и предками-покровителями.

3 Важнейшими компонентами братчины как особого фольклорно-этнографического комплекса, включённого в систему различных праздников календарного года, являются: совместное приготовление ритуального напитка и еды; собрание членов общины за праздничным столом; сакральные формы угощения пивом (приобщение к напитку поочерёдно — по кругу); ряженье, ритуальные бесчинства; система художественных форм.

4 Плясовое движение возникает как важное звено структуры художественной формы при исполнении заклинаний, хороводных песен, припевок, частушек, инструментально-хореографических композиций, которые воспроизводятся в различных ситуациях по ходу обряда.

5 В статье используются следующие сокращения: В.-Уст. — Великоустюгский, К.-Гор. — Кичменгско-Городецкий районы Вологодской области. Даются указания на номера по экспедиционным аудиофонду (далее — ЭАФ) и видеофонду (далее — ЭВФ) Центра традиционной народной культуры Вологодского государственного педагогического университета.

6 Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. — М.: Сов. композитор, 1983. — С. 5.

7 К. В. Квитка в своих исследованиях, касающихся ритмической организации народных песен, особое внимание уделял анализу ритмоформул, утверждая, что «в подавляющем большинстве случаев именно ритмические формы являются определяющим моментом в создании песенных напевов, а также и опорой памяти в их традиционном поддержании и варьировании» (см.: Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и комм. В. Л. Гошовского; Общ. ред. П. Г. Богатырёва. — М.: Сов. ком-

позитор, 1971. – Т. 1. С. 194). А. В. Руднева отмечала, что «по характерным особенностям, наличию часто употребляемых элементов и приёмов ритмического выражения стиха и напева можно определить черты жанра. <...> По ритмоформулам можно установить историческую эпоху, время возникновения, становления, развития и "истаивания" данной конкретной ритмики в народных песнях» (см.: Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора / Ред.-сост. Н. Н. Гилярова, Л. Ф. Костюковец. – М.: Композитор, 1994. – С. 36).

8 По определению В. Н. Холоповой, «ритмоформулы – это ритмоинтонации, они являются единицами "лексического" ряда в музыкальном языке. <...> Ритмоформулы – живые музыкально-интонационные обороты, целостные структурно. Нередко они явственнее всего выражают национальные черты музыкальной культуры, благодаря своеобразию акцентности» (см.: Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика... С. 35). Е. А. Ручьевская определяет ритмическую формулу как «инвариант», «неизменяемый элемент», «существующий как внутри произведения, так и вне его» (см.: Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977. – С. 11).

9 Холопова В. Н. Музыкальный ритм. – М.: Музыка, 1980. – С. 71.

10 Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика... С. 12.

11 Холопова В. Н. Музыкальный ритм... С. 7.

12 На схеме обозначен притоп правой (п) или левой (л) ногой.

13 Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество... С. 31–32.

14 Кагаров Е. Г. Словесные элементы обряда // Из истории русской советской фольклористики. – Л.: Наука, 1981. – С. 72.

15 Квартовые мелодические образования исходно связаны с речевой интонацией, на что обращает внимание Ф. А. Рубцов, анализируя «квартовые диатонические напевы», в том числе плясовых припевок, частушек, скорых хороводных песен. Автор подчёркивает функциональную сущность мелодии, которая заключается в том, «чтобы служить формой музыкальной декламации» (см.: Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен // Ф. А. Рубцов. Статьи по музыкальному фольклору. – М.; Л: Сов. композитор, 1973. – С. 72–77).

М. Ч. Анзарокова
Россия, Санкт-Петербург

К проблеме изучения традиционного танцевального искусства адыгской диаспоры в Турции

Настоящая статья основана на материалах, собранных в 2009 году в ходе фольклорно-этнографической экспедиции по Турции – стране, в которой сегодня проживает самая многочисленная зарубежная адыгская (черкесская) диаспора[1].

Адыги, населяющие практически всю территорию современной Турции, по преимуществу, являются потомками людей, насильственно выселенных с исторической родины в результате Кавказской войны. Представленные обобщения первичны и касаются территорий, по которым пролегал экспедиционный маршрут: города Анкара, Стамбул, Кайсери, Денизли, Дюздже, Эскишехир, Анталья, а также десятки аулов, располагающихся вблизи них. За полуторавековой период у адыгской диаспоры в Турции сформировалась особая инструментально-танцевальная система, обладающая как общеадыгскими, так и локальными характеристиками.

Научное осмысление танцевальной традиции региона находится на начальном этапе, однако дискуссии вокруг данной культурной области активно ведутся уже давно. После распада СССР происходит процесс репатриации адыгов с территории Турции. В сценическую деятельность и традиционную культурную среду российских адыгов стремительно входят различные элементы фольклора диаспоры. Прежде всего речь идёт о танцах, которые сразу завоевали популярность и заняли определённую нишу в обрядовом пространстве. Несмотря на это, адыгское происхождение некоторых из них многими адыгами, проживающими в метрополии, ставилось под сомнение. В числе этих танцев, например, «Щэщэн» и «Тлепэрыш». Один из основных аргументов в пользу идеи об их чужеродности заключался в факте их неизвестности на исторической родине.

Не только на обывательском уровне, но и в процессе научного познания культуры диаспоры, неизбежно наличествует постоянная оценочная параллель с культурой метрополии. В этом сопоставлении метрополия выступает в роли хранителя этнического ядра, а значит и конечной инстанции в определении истинно традиционного. Культуре же

диаспоры отводится роль «сверяющего часы» с величиной вечной и незыблемой. Неопровержимая логика данной смысловой рядоположенности всё же способна завести исследование в тупик, ибо культура метрополии, как и культура диаспоры, развивается и за 150 лет может претерпеть существенные изменения. Образуется антиномия: с одной стороны, изучение традиционной музыки диаспоры вне связи с метрополией невозможно, с другой – с течением времени в двух этноареалах складываются локальные парадигмы, разрывающие (а скорее деформирующие) цепочку причинно-следственных связей. Рождённые в недрах культуры диаспоры артефакты, не имеющие аналогов на исторической родине, однако не становятся «менее адыгскими». Более того, территория диаспоры нередко является хранилищем утраченных в метрополии элементов традиционной системы. В связи с этим приведём один пример. Когда в ходе экспедиции адыги, проживающие в Турции, говорили об утрате, забвении тех или иных танцев, они использовали слово «аIэтыжьыгъ» [аэтыжыг]. «Iэтын» [этын] означает 'поднимать вверх'[2], «аIэтыгъ» [аэтыг] – 'подняли вверх', суффиксы «жьы» и «гъ» в данном контексте вносят дополнительное значение 'окончательно'. Таким образом, слово буквально переводится как 'окончательно подняли вверх'. В метрополии, когда говорят о том, что человека похоронили, используют такие слова, как «агъэтIылъыжьыгъ» [агэтылижыг], то есть 'окончательно положили', или «кIаухъумэжьыгъ» [чаухумэжыг] – 'окончательно накрыли'. Нам представляется, что слово «аIэтыжьыгъ» – 'окончательно подняли вверх' в значении 'похоронить', 'окончательно утратить' – является древним, забытым в метрополии и сохранившимся у диаспоры, и связано с культом друидизма, имевшим место на северо-западном Кавказе у адыгов и абхазов вплоть до XVIII века, в частности – с «воздушным погребением» на ветках деревьев[3].

Специфический состав танцевальной традиции диаспоры в Турции определяется рядом основных факторов. Одним из них является фактор *расселения адыгских субэтнических групп на территории Турции.* Наша гипотеза заключается в том, что иной характер освоения переселенцами новой территории, по отношению к их расселению на исторической родине, привёл к формированию и новых стилистических моделей в инструментально-танцевальном пласте культуры. Соседство тех или иных адыгских субэтносов в регионах Турции обусловило существование разных и достаточно автономных типов танцевальной тра-

диции. Один тип наиболее показателен на территориях, преимущественно населённых кабардинцами и хатукаевцами. Речь идёт о городах и аулах, расположенных на плоскогорье Узун Яйла. В культуре данного региона выделяются два основных танца – «Къафэ» [кафа] и «Щэщэн».

«Кафа» – медленный парный танец, распространённый и на исторической родине, в большей степени у восточных адыгов, проживающих в Кабардино-Балкарии. До начала 1990-х годов наигрыши, сопровождающие «Кафу», были, в основном, самобытны, но открытие границ СССР после перестройки повлекло за собой вхождение в музыкальную традицию диаспоры целого пласта мелодий, популярных на Кавказе.

«Щэщэн» (также он бытует под названиями «Къэшъо псынкI» [кэшо псынч] – 'быстрый танец' и «Къэчъыхь» [кэчых] – 'бегать') в метрополии распространился после распада СССР. По одной из версий, кабардинцы переняли этот танец у чеченцев. Как свидетельствует Джанкат Натабжэ из Анкары, чеченцы называют его *круговым танцем*[4]. Данное название максимально приближено к рисунку «Щэщэна». Девушка двигается по кругу, а парень следует за ней, далее парень останавливается перед девушкой и танцует, а в женской партии в этом эпизоде обычно возникают один или два поворота вокруг себя, так что образуются уже более мелкие по амплитуде круговые движения. В ходе танца между партнёрами всегда сохраняется незначительное расстояние. Джанкат Натабжэ считает, что «Щэщэн» состоял из нескольких частей: первая часть – движения, основанные на скором шаге, вторая часть – виртуозные движения ног, третья часть – танец на пальцах, четвёртая часть – повтор первой.

Танцевальные действа в рассматриваемом регионе обслуживают аккордеон или гармоника, изготовленная по типу венской гармоники (как правило, однорядной, реже двухрядной), функцию ударного инструмента выполняют хлопки в ладоши. Старожилы вспоминают, что раньше молодёжь, не хлопавшую в ладоши, выгоняли из танцевального круга. Считалось, что там, где нет хлопков в ладоши – нет свадьбы. В воспоминаниях представителей старшего поколения, проживающего в Узун Яйле, запечатлён ударный инструмент в виде двух деревянных пластин, фиксировавшихся на каждой руке кожаным ремешком. В настоящее время вокальный подголосок чаще исполняется к «Кафе», нежели к «Щэщэну». Для последнего характерны короткие выкрики-речёвки со стороны зрителей действа, призванные взбод-

рить танцующих. Они либо полностью основаны на ритмизованных асемантических лексемах (таких, как «оле», «ай-яй», «эса» и других), либо указывают на мастерство танцоров, их субэтническую принадлежность, например:

Орайда эса, биляйда эса,
Хьаткъой, хьаткъой, хьаткъой эса.

Орайда эса, биляйда эса,
Хатукаевец, хатукаевец, хатукаевец эса.

Ещё один тип танцевальной традиции наблюдается в Дюздже, Эскишехир, Адапазары и некоторых других городах и прилегающих к ним аулах, в которых в основном проживают абхазы, а также адыгские субэтносы шапсуги и абадзехи. Наибольшее распространение здесь имеет «Лъэпэрышъу» [тлепэрыш] – ‘танцующий на носках’[5] – танец, распространившийся после 1990-х годов и в культурной среде российских адыгов (фото 1).

В зависимости от места исполнения структуру танца составляют от одной до четырёх частей. Первую называют по-разному: «ЗэфакIу» [зэфак] – ‘идти навстречу друг другу’ (например, в Эскишехир и примыкающих территориях), «КъыдечъэкI» [кыдечеч] – ‘бегать вокруг’, ‘оббежать’, «КъэчъыхьI» [кэчых] – ‘бегать’, «ХьакIуакI» [хакуач] – ‘собачья походка’, «Лъэкъолъэшъу» [леколеш] – ‘тащить ноги’ (на территории Дюздже). В этом разделе танца парень и девушка стоят лицом друг к другу; если девушка двигается вперёд, то парень идёт назад, и наоборот. Траектория либо прямая, либо очерчивает овал. Вторая часть, как и сам танец, называется «Тлепэрыш». В ней партнёры синхронно выполняют прыжки, становятся плечом к плечу, затем расходятся, руки либо опущены и произвольно двигаются вперёд-назад, либо соединены за спи-

Фото 1. «Тлепэрыш», Дюздже. Фото М. Ч. Анзароковой

ной. В этой части допускается небольшой наклон корпуса вперёд. Третья часть – «Лъапэ» [тляпэ] – ‘пальцы ног’ – партнёры выпрямляются и танцуют, встав высоко на носки, реже на пальцы. Четвёртая часть – повторение второй.

Местные жители свидетельствуют о том, что эти четыре раздела наличествовали в «Тлепэрыше» изначально, однако в ряде регионов с годами некоторые из них были утеряны. Так, в Дюзджe и прилегающих к нему аулах исполняют все четыре части танца, в Эскишехир – первые две, в Бандырме, Балыкесире, Биге, Гёнене, Рейханлы, как правило, можно увидеть только вторую часть.

Мелодический профиль разделов отличается. Первая часть, песенная, определяет сущностный рельеф танца. Ранее она могла содержать вербальный текст, в настоящее время во многих случаях утерянный. В качестве примера приведём две строфы из первого раздела «Тлепэрыша» «Арала»[6]. По одной версии, название наигрыша происходит от имени девушки, по другой «арала» – не имеющее смысла словообразование:

Арала, о дэнэ джанэ, гущэри,
Арала, дэпкъым дэлажьи,

Арала, сыгум ипкIагъэ, гущэри,
Арала, къэбэртае пшъашъи.

Арала, о чэтыу цIыкIу, гущэри,
Арала, жьэныкъом телъи.
Арала, о тыжьыны къамэ, гущэри,
Арала, сэмэгум дэлъи.

Арала, шёлковое платье, гущэри[7],
Арала, изнашивается вместе со стеной [на которой висит].
Арала, запала в сердце мне, гущэри,
Арала, кабардинская девушка.

Арала, котёнок, гущэри,
Арала, лежит перед очагом.
Арала, серебряный кинжал, гущэри,
Арала, слева висит.

Последующие два раздела имеют инструментальную природу, их мелодику отличают обилие репетиций, повторность коротких мотивов. Они в определённой степени универсальны – у целого ряда мелодий к «Тлепэрышу» одинаковые вторые и третьи части.

Название одних наигрышей обусловлено сюжетом первого, песенного раздела, например: «Чайбаш» (вероятно, данное название происходит от одноимённых аулов, один из которых адыгский, шапсугский, другой – абхазский), «Арала» (по другой версии «Ор, Аллахь» – ‘О, Аллах’), «СикIас» – ‘мой любимый’. В основе названий других лежат собственные имена танцоров, плясовой стиль которых был (или является) наиболее зрелищным, самобытным. Гармонист подстраивает свою

игру под исполнительские движения танцора, закрепляя тем самым за его образом определённую инструментальную мелодию. Так, в ауле Елемэ исполняются следующие «Тлепэрыши»: «Фэрмэным иорэд» – ‘Песня Фэрмэна’, «Щылэпый иорэд» – ‘Песня Щылэпый’, «Ильяс иорэд» – ‘Песня Ильяса’, «Къарбэч иорэд» – ‘Песня Карбэча’.

Ударным инструментом, сопровождающим наигрыш к «Тлепэрышу» в Турции, является «пхъэмбгъу» [пхэмбгу] (местные жители называют его также «пхъэкIыч» [пхэчич] и «пхъэикI» [пхэич]) – деревянная доска, по которой стучат палками от 5 до 25 человек, одновременно исполняющих вокальную партию (фото 2).

Считается, что «ломаный» ритм (обратный пунктир: шестнадцатая – восьмая с точкой), исполняемый на ударном инструменте в танце, имитирует стук сердца, соответственно его рождение относят ко времени появления на планете человеческого рода. У адыгов Турции

Фото 2. Исполнение на пхэмбгу, Дюздже.
Фото Д. Ч. Анзарокова

имеет также хождение миф о трёхглавой собаке, с незапамятных времён охранявшей Луну. Однажды, когда собака спала, Луну выкрала ведьма. Дабы разбудить животное, люди стали исполнять ритм «Тлепэрыша». Собака проснулась и отвоевала Луну[8]. Существуют более поздние сюжеты, например, относящееся к периоду Кавказской войны предание о том, что сотни адыгских воинов собирались и выстукивали этот ритм, чтобы напугать неприятеля[9].

Вопрос о происхождении танца остаётся открытым. В некоторых регионах Турции, адыгский «Тлепэрыш» и абхазская «Апсуа кошара» – идентичны. На юге страны, в районном центре Рейханлы, «Тлепэрыш» называют «Абадзэ» – ‘абазинец’. Большинство носителей традиции, однако, настаивает на идее о его адыгских истоках.

Долгое время оба рассматриваемых танцевальных типа были в определённой степени законсервированы и самодостаточны. Представители старшего поколения, проживающие на территории Узун Яйлы, не имеют никакого представления о «Тлепэрыше». В 1970–1980-е годы жители регионов, на которых распространён «Тлепэрыш», встречая гостей из Узун Яйлы и желая вывести их в танцевальный круг, обращались к гармонисту с просьбой сыграть «Узун Яйлу», что обозначало желание услышать наигрыш «Кафы» или «Щэщэна»[10]. Таким образом, как тогда, так и сейчас (но уже в меньшей степени) танцы ассоциируются с конкретными территориями, жители которых нередко весьма иронично относятся к танцам друг друга. В последние годы, ввиду социальной свободы, больших коммуникативных возможностей наметилась тенденция к взаимопроникновению локальных танцевальных типов разных регионов, особенно в среде молодёжи.

Дисперсный характер расселения адыгов на территории Турции привёл к *автономности* – характерному признаку, наблюдаемому как на уровне обширных, так и малых территориальных образований. Среди диаспоры бытует мнение, что в Рейханлы, на границе с Сирией, встречается самый большой танцевальный круг. Люди, образующие его, не выстраиваются, как обычно, в несколько рядов, за спины друг друга, а становятся в один ряд. Получается длинная «цепь», из-за чего, как говорят в шутку, парень не видит девушку, с которой танцует, так велико расстояние между ними.

Представители диаспоры отмечают, что нередко та или иная мелодия встречается только в одном ауле и более нигде. В Турции имеют хождение устойчивые фразы: «Дюзджэ лъэпэрышъу» – ‘Тлепэ-

рыш города Дюздже', «Бигэ лъэпэрышъу» – 'Тлепэрыш города Бига', «Елэмэ лъэпэрышъу» – 'Тлепэрыш аула Елемэ', «Къайсыр къафэ» – 'Кафа города Кайсери' и так далее, указывающие на существование региональных отличий в бытовании одного и того же танца. Они проявляются на разных уровнях: структуры и пластики, интонационно-ритмических характеристик «жъыу» [жыу] – вокального подголоска, ритмического сопровождения на пхэмбгу и так далее.

Определённое влияние на танцевальную традицию региона оказывают *ассимиляционные процессы.* Наиболее существенные их результаты наблюдаются в аулах, расположенных в окружении турецких селений. Адыги перенимают инструменты, танцы турков. Такова сегодня ситуация в шапсугском ауле Хайри, близ Денизли, такова до недавнего времени была ситуация в ауле Япалы Куадж близ Афьёна и единственном адыгском ауле Елэмэ, расположенном под Антальей.

На ассимиляцию адыгов в течение длительного периода была направлена и политика Турции, способствовавшая постепенной потере ими родного языка. Люди попадали в тюрьмы за хранение книг на адыгском языке, звуконосителей с национальным материалом. Парни и девушки в возрасте от 20 до 30 лет свидетельствуют о том, что в дошкольные годы хорошо владели адыгским, но ближе к поступлению в школу родители приобщали их к турецкому языку, так как информация о том, что дети – не турки, могла негативно отразиться на их обучении. Сегодня все адыги имеют официальные турецкие фамилии, но каждый знает, из какого рода он происходит. В результате утраты языка частью населения, песенный жанр отошел на периферию культуры, а функцию этнической маркировки стал выполнять танец.

Религиозная идеология явилась ещё одним важным фактором, оказавшим воздействие на вектор развития танцевальной традиции диаспоры в XX веке. На 1930-е годы приходится пик запретов со стороны мусульманских духовных лидеров на проведение увеселительных мероприятий с совместным участием мужчин и женщин. В этот период перестали проводиться свадьбы, что послужило причиной забвения на длительное время некоторых элементов танцевальной традиции. На фоне данных процессов печальная участь постигла танец «Удж», широко известный и на исторической родине (представители диаспоры танец и наигрыши к нему также называют «Рына»). «Удж» – древнейший танец, изначально исполнявшийся в честь языческих божеств. В средние века и в современности – круговой и парный. В первой по-

ловине XX века на территории Турции пластические элементы «Уджа» стали трактоваться как неприличные, поскольку в этом танце присутствует соприкосновение рук представителей разных полов. «Удж» стал возрождаться в последние несколько десятилетий и сегодня не столь популярен; тому причиной, вероятно, служит его длительный упадок в прошлом столетии. Последствия идеологической директивы не коснулись только провинции Хатай, присоединённой к Турции в 1939 году, через 16 лет после провозглашения республики. В районах Хатая, населяемых адыгами, на протяжении всего XX века до настоящего времени «Удж» не утрачивал ключевых позиций. Возникновение мужских танцев (например, не известного на Кавказе мужского шуточного танца «Николай») представители диаспоры также связывают с запретами, продиктованными религиозной идеологией.

В памяти стариков сохранились названия и скудные воспоминания о танцах, бытовавших в годы их молодости, но сегодня, по их мнению, окончательно утраченных. Допускаем, что некоторые из них всё ещё функционируют в отдалённых, расположенных автономно аулах. В их числе:

1. «Хьащт» [хащт], о котором удалось узнать пока только его название. Возможно, речь идёт об исчезнувшем мужском танце с кинжалами «Хэщт». Этимологию названия танца пока не удалось выяснить. В землю вбивали деревянный брусок, в который парень в виртуозном стремительном танце должен был вонзать кинжалы.

2. «Къэшъо къуанч» [кэшо куанч] – буквально ‘кривой танец’, другое название – «Къэфэ хъурей» [кэфэ хурей] – буквально с кабардинского ‘круговой танец’, – парный, по воспоминаниям старшего поколения, требовал исключительного мастерства.

3. «ГъэпцIа» [гэпца] – ‘валяный’, ‘заквашенный’, ‘обманутый’, – исполнявшийся двумя парнями и одной девушкой.

4. «Николай» – шуточный танец, в котором участвовали двое мужчин. Один сидел на стуле, другой с платком в руках обмахивал его, делал вокруг угловатые движения, в навязчивой форме, с сарказмом оказывал ему почтение. Если сидящий – постоянный участник действа, то танцующие сменяли друг друга. Каждый старался привнести что-то неповторимое в танец, сделать его непохожим на танец предыдущего человека.

Восприятие современного состояния танцевальной традиции самими носителями культуры характеризуется достаточно чётким разделе-

нием на то, что было раньше – этот мир представляется им идеальным, и то, что есть сегодня – наши дни рассматриваются как период упадка, утраты ценностных идеалов «адыгэ хабзэ» (неписанного, но строго регламентированного свода поведенческих норм). «Так, как раньше, уже не танцуют», «теперь парни в танце забывают про девушек, поворачиваются к ним спиной», – высказывания, подобные этим, многочисленны. Высокая степень культурной рефлексии, критическое восприятие нынешнего состояния традиционного пространства, идеализация координаты прошлого, характерные не только для стариков, но и для представителей молодого поколения, являются важными факторами сохранения этнической идентичности диаспоры.

Иметь сколько-нибудь полное представление о танцевальной традиции того или иного народа без изучения столь важного пласта как культура диаспоры, на наш взгляд, невозможно. Данный тезис становится тем более актуальным в случае с адыгами, когда диаспора составляет абсолютное численное большинство по отношению к жителям метрополии. После окончания Кавказской войны на исторической родине адыгов оставалось всего 10% от их прежнего числа.

Исследования необходимо проводить в комплексе, с привлечением материалов по Кавказу, а также по разным странам, населяемым адыгами. Для наиболее корректных и объективных результатов целесообразна совместная работа учёных, рождённых и выросших в метрополии, и учёных из среды диаспоры. Очевидна важность изучения танцев соседствующих кавказских диаспор: чеченской, осетинской, абхазской и других, так как в разных регионах Турции встречаются примеры практически полной культурной ассимиляции. По свидетельству очевидцев, в ауле Фындык, расположенном на юге страны близ Мараша, осетины разговаривают на кабардинском языке, а танцевальные и обрядовые действа проводят согласно адыгским традициям. Подобная ситуация наблюдается и в Ёзгате. Исследования позволят вскрыть механизмы и последствия культурных взаимодействий, внести аргументы в изучение танцевальной традиции адыгской диаспоры в Турции.

Примечания

1 Экспедиция проходила с 16 по 30 августа 2009 года, в её состав вошли композитор Довлет Анзароков и автор статьи. Поисковые работы были инициированы М. Ч. Анзароковой, и реализованы при поддержке пред-

ставителей адыгской диаспоры в Турции и Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

2 Шагиров А. К. Этимологический словарь адыгских (черкесских) языков. – М., 1977. – С. 158. Здесь и далее в квадратных скобках приводится транскрипция слов.

3 Агрба Б. С., Хотко С. Х. «Островная» цивилизация Черкесии: Черты историко-культурной самобытности страны адыгов. – Майкоп: ГУРИПП «Адыгея», 2004. – С. 39.

4 Джанкат Натабжэ (1948 г. р.). Запись М. Ч. Анзароковой, 23 августа 2009 г., г. Анкара. Личный архив автора.

5 Хатанов А. А., Керашева З. И. Адыгейский толковый словарь. – Майкоп, 1960. – С. 400.

6 Текст записан от Чаглана Меретуко (1986 г. р.). Запись Д. Ч. Анзарокова, 28 августа 2009 г., г. Анкара. Личный архив автора.

7 «Гущэри» – междометие, выражающее: 1. пожелание; 2. сожаление.

8 Ирхан Туркав (1987 г. р.). Запись Д. Ч. Анзарокова, 24 августа 2009 г., г. Дюздже. Личный архив автора.

9 Асако Верыт (1938 г. р.). Запись М. Ч. Анзароковой, 25 августа 2009 г., аул Кыджэнхабль. Личный архив автора.

10 Загид Щэджбаго (1952 г. р.). Запись М. Ч. Анзароковой, 20 августа 2009 г., аул Ныбэрынхабль. Личный архив автора.

IV. ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПЕРЕДАЧИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ, ОСНОВЫ НАРОДНОГО ВОКАЛЬНОГО И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

А. Ю. Кастров
Россия, Санкт-Петербург

Из истории творческих контактов пудожских сказителей: И. Т. Фофанов и Н. А. Ремизов[1]

Поэтические тексты обонежских старин, записанные в XIX–XX веках, традиционно составляют основу исследований фольклористов-филологов, изучающих проблемы преемственности, взаимного влияния сказителей и разрабатывающих концепцию «школ» сказительского мастерства[2]. Напротив, плодотворным исследованиям этномузыковедов в области указанной проблематики препятствует огромный разрыв между общим количеством поэтических текстов и напевов былин, собранных на территории Обонежья. Выявить генетические связи и черты преемственности творчества исполнителей разных поколений позволят лишь музыкальные материалы, записанные от представителей двух семей сенногубских сказителей – Рябининых и Суриковых. Гораздо меньше возможностей предоставляют исследователям эпические тексты Восточного Обонежья. Дефицит музыкальных источников, зафиксированных на территории Пудожского края, препятствует выявлению семейных традиций местных сказителей.

Исторически сложилось так, что основной массив былинных текстов, собранных в пудожских деревнях в XIX и первой трети XX века, был зафиксирован филологами-собирателями в рукописном виде «на слух». Фонографические записи экспедиции 1926 года, которую возглавлял Ю. М. Соколов, не сохранились. На то, чтобы стать практически единственными фонограммами пудожских былин, обречены были звукозаписи, выполненные Н. Н. Тяпонкиной и М. Б. Каминской в 1932 году. Впрочем, сделанные по выборочному принципу, они не отражали многообразия местной эпической традиции. К сожалению, даже К. В. Чистов, на протяжении 1938–1939 годов работавший со сказителем Иваном Терентьевичем Фофановым, проигнорировал звукозапись. Он не брал с собою в поездки фонограф и не организовал сеансы звукозаписи при посещении сказителем Петрозаводска и Ленинграда.

Ситуация кардинально изменилась благодаря инициативе историка и писателя Александра Михайловича Линевского. В 1940 году ему удалось договориться о проведении на Карельском радио сеансов зву-

козаписи пудожского сказителя Фёдора Андреевича Конашкова (престарелый сказитель к тому времени был награждён орденом «Знак почёта»). Записи проводились с помощью микрофона на целлулоидных дисках, параллельно на двух аппаратах: один экземпляр поступал на хранение в Научно-исследовательский институт культуры Карело-Финской ССР (ныне – Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН), второй экземпляр передавался на хранение в Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (далее – ИРЛИ).

Удачный опыт получил продолжение, и в течение целого года (вплоть до мая 1941 года) таким способом удалось записать ещё восемь заонежских и пудожских сказителей.

В середине 1980-х годов фольклористы Пушкинского Дома, приступая к работе над обонежскими томами былинной серии Свода русского фольклора, вели активную экспедиционную работу в Пудожском районе Карелии и Заонежье. Пристальное внимание уделялось планомерному и целенаправленному поиску потомков известных сказителей прошлого. Собирателей особо интересовали имена таких сказителей, как Ф. А. Конашков, Н. В. Кигачев, И. Т. Фофанов, Н. А. Ремизов. Особый интерес представляли двое последних, являвшихся не только соседями, добрыми приятелями, но и родственниками. Расстояние от дома Ивана Терентьевича Фофанова, расположенного на окраине деревни Климово Авдеевского с/с, до дома Никиты Антоновича Ремизова, построенного на соседнем краю деревни Алексеево, того же Авдеевского с/с, не превышало 200 метров (между ними – крошечное поле, из окон дома каждого виден дом соседа). Н. А. Ремизов и И. Т. Фофанов постоянно общались друг с другом, и даже пели друг другу былины, поскольку эпический репертуар среди односельчан спросом не пользовался. Тем удивительней выглядит характеристика каждого сказителя как носителя диалекта самостоятельной группы. В аналитической статье «О языке былин», написанной Г. Ф. Нефёдовым для издания «Былины Пудожского края», подготовленного Г. Н. Париловой и А. Д. Соймоновым[3], утверждается, что Н. А. Ремизов представляет заонежскую группу говоров, тогда как И. Т. Фофанов представляет беломорскую группу. Этот примечательный вывод легко объясним: исследователь работал с рукописными текстами, записанными разными собирателями. Тексты былин И. Т. Фофанова записывал К. В. Чистов, а тексты былин

Н. А. Ремизова – Е. П. Родина. Тем не менее, сравнить фонограммы двух сказителей невозможно – звукозаписей Н. А. Ремизова не существует! Никита Антонович начиная с 1930-х годов не выезжал за пределы своей волости, поэтому он не мог принимать участие в серии звукозаписей на Карельском радио.

Возвращаясь к экспедициям 25-летней давности, замечу, что собирателям ИРЛИ повезло: в деревне Авдеево Пудожского района жила престарелая дочь Ивана Терентьевича Фофанова – Офимья Ивановна, а неподалёку, в деревне Алексеево, жил 74-летний Иван Никитич Ремизов, сын Никиты Антоновича. Правда, Офимья Ивановна своё детство провела в доме деда, с отцом общалась мало, поэтому его эпический репертуар и не усвоила. От отца переняла только сказку «Белокурочка», а от тётки, жившей в деревне Рагнозеро, запомнила сюжет «Ра́гно Рагнозе́рский». Плодотворнее оказалась встреча с Иваном Никитичем Ремизовым. Основу его репертуара составляли эротические и комические сказки, усвоенные от отца. От матери (Аксиньи Егоровны, урождённой Кузнецовой, из деревни Маткажа) он перенял эпическую балладу «Братья-разбойники и сестра» и духовный стих «Алексей человек Божий». От отца он также запомнил сюжет былины «Ра́гно Рагнозе́рский». По воспоминаниям Ивана Никитича, отец никогда публично не исполнял былин. Зато сказки и прибаутки пользовались необычайным спросом на лесозаготовках и сплавных работах. Ста́рины Никита Антонович Ремизов сказывал большей частью дома, для себя. Во время исполнения сын подтягивал вслед за отцом. Однако поэтические тексты младший Ремизов помнил слабо. Согласно наблюдениям Юрия Ивановича Смирнова, осуществившего летом 1963 года от Ивана Никитича Ремизова и его старшей сестры Варвары Никитичны слуховую запись поэтического текста былины «Про Добрыню и Малиновку», ведущая роль в исполнении принадлежала Варваре Никитичне[4]. В июне 1985 года, исполняя зачин той же былины для звукозаписи, Иван Никитич постоянно сверялся с публикацией в книге «Былины Пудожского края», временами отступая от печатного текста. И всё же, факт обращения к книге не является решающим, поскольку эта запись чрезвычайно важна для определения круга эпических напевов, входивших в репертуар Никиты Антоновича Ремизова (пример 1).

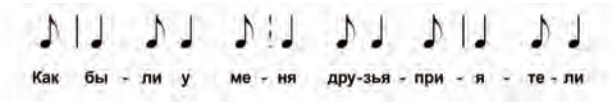
Не правда ли, знакомый напев? Перед нами – изохронный музыкальный период восьмимерной протяжённости, охватывающий трёху-

дарный акцентный стих подвижного слогового состава с анапестической анакрузой и дактилической клаузулой. Показательны и особенности архитектоники напева: трёхстрочный период тирадно-строфической композиции. Таким образом, рассматриваемый образец как по ритмосинтаксическим, так и по композиционным параметрам является однотипным с известным напевом «Вольга и Микула» семьи Рябининых. Ранее, при изучении данного музыкального типа в контексте локальных традиций напевного эпоса Русского Севера, мною было отмечено наличие параллелей среди музыкальных образцов кантовой традиции[5]. Помимо рябининского «Вольги», обращу ваше внимание на ближайшую территорию Сенногубской волости, где зафиксирован однотипный трёхстрочный напев тирадно-строфической композиции. Это – напев былины «Илья Муромец и Калин-царь» Егора Борисовича Сурикова[6]. Аналогичный напевный образец с сюжетом «Добрыня и Алёша» был зафиксирован собирателями в 1932 году в шуньгской деревне Деригузово (Погост) от Анастасии Фёдоровны Оргиной[7]. Важно то, что молодая сказительница переехала в Заонежье вместе с мужем, назначенным на пост председателя исполкома. Сама же она родом – из водлозерской деревни Большой Кугана-волок. Там она и переняла эту былину.

Не углубляясь в перечисление типологических параллелей, позволю себе лишь ещё раз акцентировать факт ансамблевого исполнения рассматриваемого напева членами семьи Ремизовых и вспомнить о наличии свидетельства Евгения Александровича Ляцкого, касающегося исполнения старин и духовных стихов Иваном Трофимовичем Рябининым совместно с пасынком Иваном и сыновьями Василием и Павлом[8]. Отчётливые следы артельного сказительства дополняют и подтверждают многочисленные свидетельства в пользу существования в Обонежье коллективной формы исполнения эпоса. Полученная информация укладывается в общую картину музыкальной стилистики пудожской эпической традиции[9].

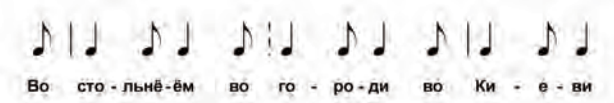
В репертуаре И. Т. Фофанова не зафиксировано ни одного текста с рассматриваемым напевом. К тому же, согласно воспоминаниям Ивана Никитича Ремизова, отец с И. Т. Фофановым былин не пел, «у их не сходи́лось никак двои́м». Тем не менее, заслуживает особого внимания фрагмент баллады «Горе-злочастье», которую пел Никита Антонович Ремизов. Эта притча необычайно понравилась сыну (И. Н. Ремизову), и он запомнил её в том же объёме, что пел отец (пример 2).

Не требуется особых аналитических усилий для того, чтобы установить типологическую характеристику данного образца. Структура стиха характеризуется либо как трёхакцентный стих (с позиций фразовой просодии), либо как шестистопный ямб (с позиций словесной просодии). При этом ритмика стиха превалирует в процессе его координации с напевом. Стопная конфигурация стиха находит отражение в инвариантной ритмической форме напевного слогопроизнесения:



В качестве исполнительского приёма, свойственного мастерам-сказителям, Н. А. Ремизов использует полиметрию, заключающуюся в переменности метрической пульсации. Ямбическая стопа, получающая реализацию в двухмерной форме слогового ритма, приходящаяся на акцентные зоны стиха, способствует выделению акцентных слогов. У иных сказителей аналогичный приём направлен на предакцентные зоны стиха. Отметим универсальность для нарративных форм данного приёма, характерного для творчества не только мастеров-сказителей, но и опытных обонежских причитальниц[10]. Обращают на себя внимание песенные признаки данного напева, проявляющиеся на мелодическом уровне: октавный амбитус начальной мелостроки и секстовый – подчинённой. В то же время, принцип соподчинения мелострок, присущий нарративным напевам и направленный на объединение строк в тирадную группу, служит своего рода «лакмусовой бумажкой» для определения форм сольного сказительства.

Фольклористам, знакомым с творческим наследием Ивана Терентьевича Фофанова, не составляет труда найти черты типологического сходства между рассматриваемым напевом Н. А. Ремизова и типовым напевом его друга-сказителя. Обратившись к напеву двух фофановских былин «Про Добрыню» (пример 3) и «Илья Муромец и Соло́вник», зафиксированных на целлулоидных дисках, мы найдём максимальное число аналогий как на звуковысотном уровне, так и на композиционном и слогоритмическом:

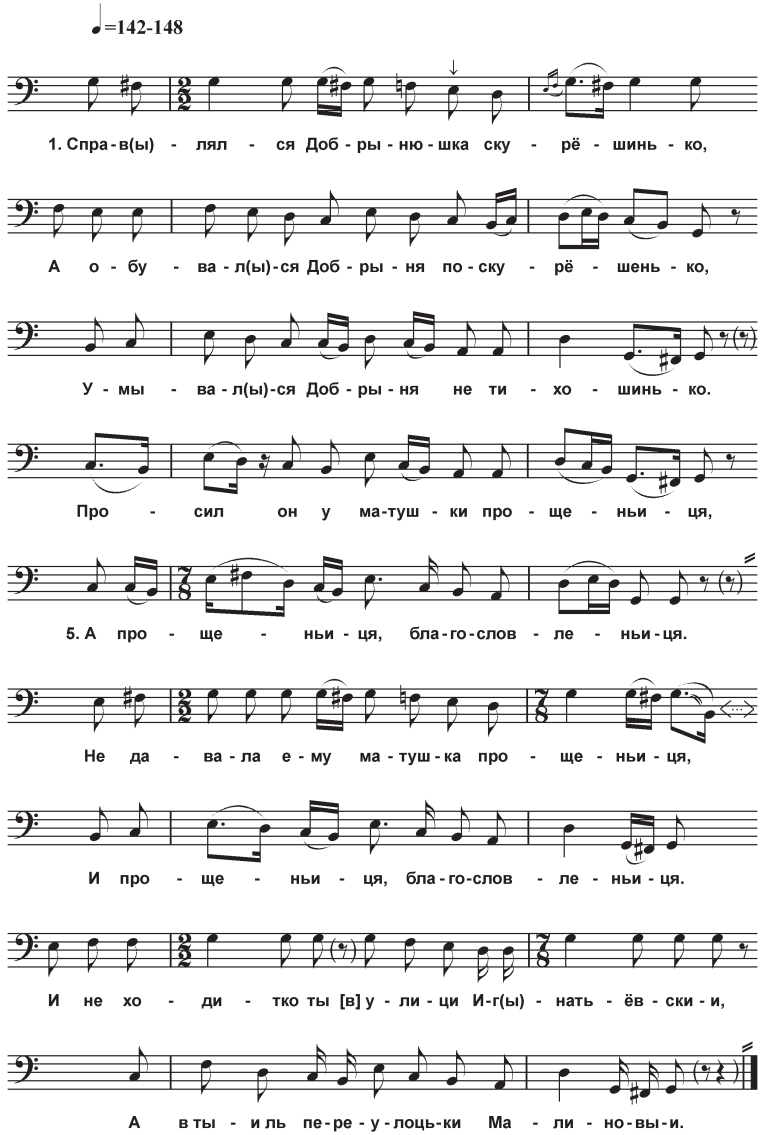


Конечно, возразят мне оппоненты, сопоставление напевов баллады «Горе-Злочастье» Н. А. Ремизова с типовым эпическим напевом И. Т. Фофанова служит доказательством творческих контактов двух сказителей[11]. Но существуют ли аргументы, подтверждающие факт использования данной музыкальной формы Н. А. Ремизовым в процессе исполнения былинного репертуара? Доказательства существуют! Ивану Никитичу Ремизову (сыну сказителя) удалось припомнить крошечный фрагмент былины «Добрыня и Алёша» с однотипным напевом (пример 4).

Таким образом, записи И. Н. Ремизова, с одной стороны, создают предпосылки для типологической характеристики былинных напевов его отца. С другой стороны, позволяют сделать предположение о тесных творческих контактах между восточно-обонежскими и сенногубскими сказителями. Чуть ранее уже говорилось о наличии параллелей между восьмимерными напевами И. Н. Ремизова и Егора Борисовича Сурикова. Среди записей брата последнего, Антона Борисовича Сурикова, можно найти также былинный напев, аналогичный восемнадцатимерному напеву фофановско-ремизовского типа. Это былина «Василий Буслаевич» Антона Борисовича Сурикова, расшифровка напева которой известна по публикации в антологии «Былины» Б. М. Добровольского и В. В. Коргузалова[12]. Мало того, однотипный напев обнаруживается и у Настасьи Степановны Богдановой-Зиновьевой: былина «Добрыня и Алёша», расшифровка напева которой имеется как во втором томе «Былин Севера»[13], так и в антологии «Былины»[14]. Стоит обратить особое внимание на свидетельство самой Н. С. Богдановой-Зиновьевой, указывавшей в качестве одной из своих учительниц в сказительском искусстве на Домну Васильевну Сурикову – мать обоих сказителей.

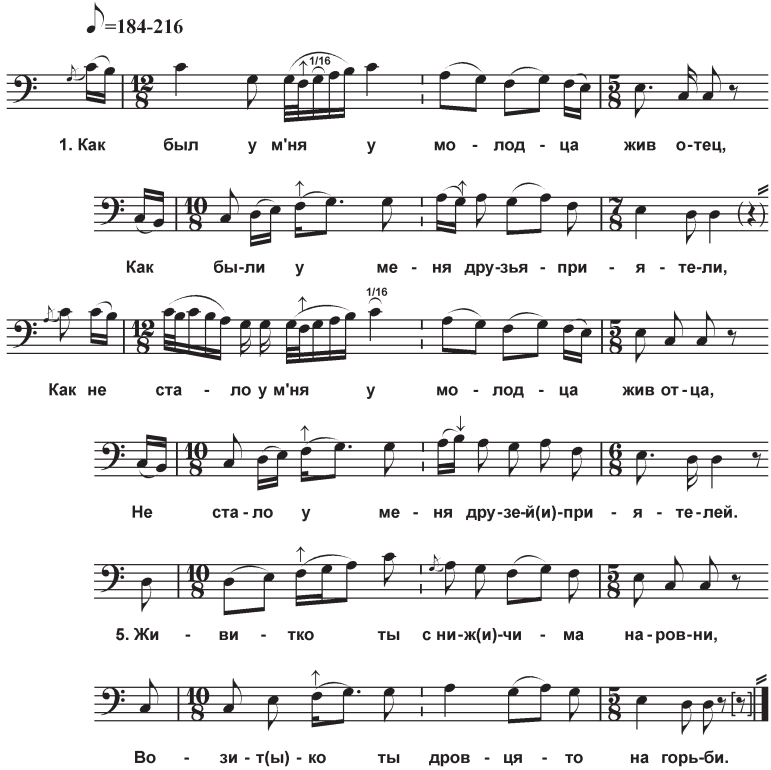
И последнее: восточно-обонежские деревни Алексеево, Авдеево, Климово расположены не так уж далеко от сенногубских деревень Конда и Зиновьево. Авдеевские старожилы с грустью рассказывали о том, как в старину крестьяне, жившие на восточном берегу, зимой по льду ездили в Сенногубскую волость на престольные праздники. В свою очередь, сенногубские крестьяне также зимой отдавали визиты родственникам и знакомым, приезжая в прибрежные деревни на съезжие праздники. Наличие подобных контактов, безусловно, способствовало если не созданию единой сказительской школы, то, по крайней мере, выработке единого напевного сказительского стиля.

Пример 1. Былина «Добрыня и Малиновка»



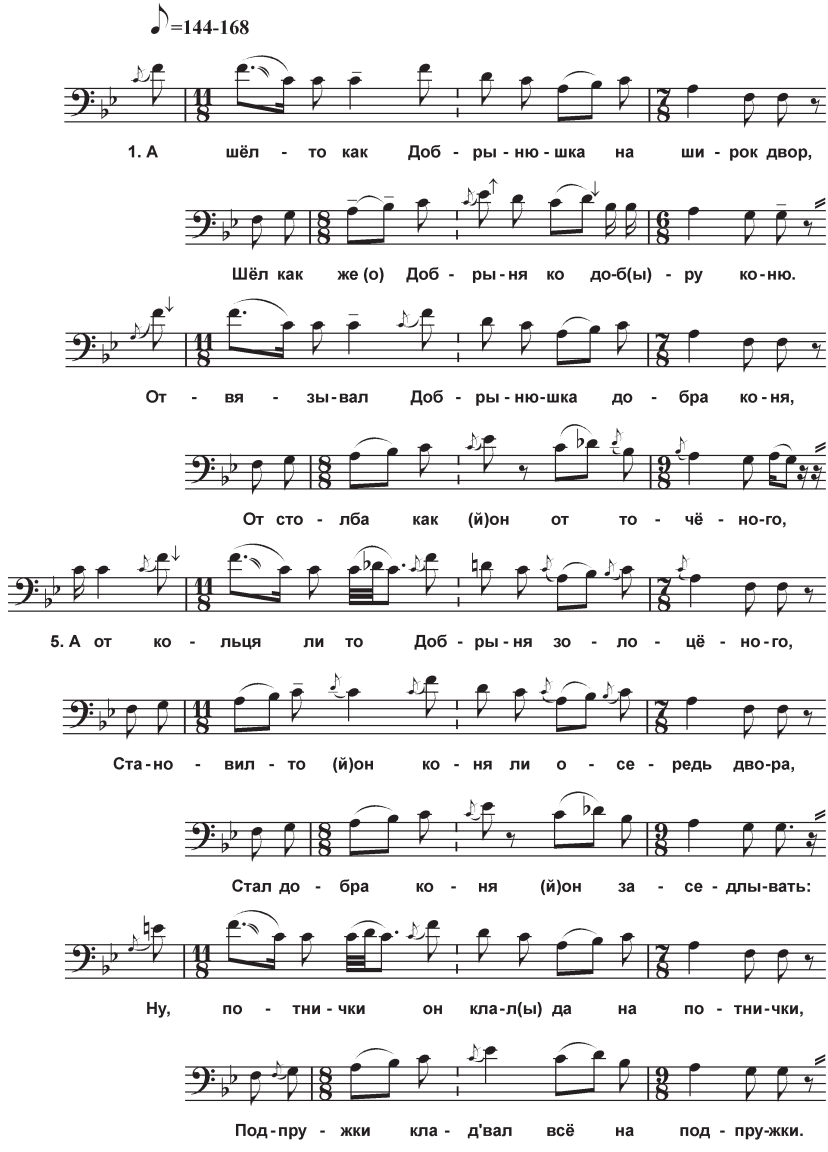
Записано А. Ю. Кастровым, А. Д. Троицкой, А. В. Осиповым 11 июня 1986 года в деревне Алексеево Авдеевского с/с Пудожского района Карельской АССР от Ивана Никитича Ремизова, 75 лет. Нотация А. Ю. Кастрова. Напев транспонирован на 1/2 тона ниже. Фонограммархив ИРЛИ (далее – ФА ИРЛИ), МФ 3050.02.

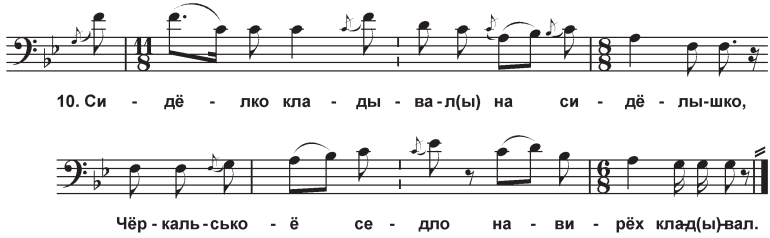
Пример 2. Баллада «Горе-злосчастье»



Записано А. Ю. Кастровым, А. Д. Троицкой, А. В. Осиповым 11 июня 1986 года в деревне Алексеево Авдеевского с/с Пудожского района Карельской АССР от Ивана Никитича Ремизова, 75 лет. Нотация А. Ю. Кастрова. Напев транспонирован на 1/2 тона ниже. ФА ИРЛИ, МФ 3049.06.

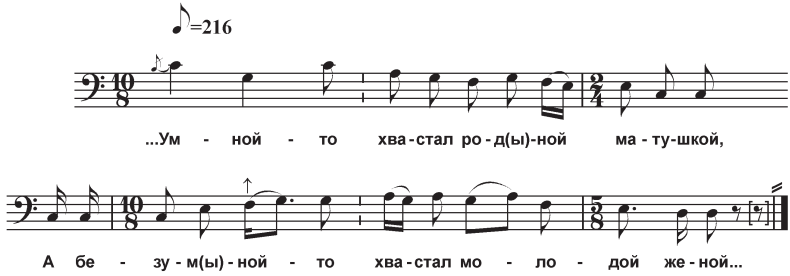
Пример 3. Былина «Про Добрыню»





Записано А. М. Линевским 6 мая 1941 года в г. Петрозаводске от уроженца деревни Климово Авдеевского с/с Пудожского р-на Карело-Финской ССР Ивана Терентьевича Фофанова, 1871 г. р. Нотация Е. И. Якубовской. ФА ИРЛИ, ДЛ 62.01-2 (авторизованная фондовая копия РАН, Р. III/2, 62.01-2)

Пример 4



Записано А. Ю. Кастровым, А. Д. Троицкой, А. В. Осиповым 11 июня 1986 года в деревне Алексеево Авдеевского с/с Пудожского района Карельской АССР от Ивана Никитича Ремизова, 75 лет. Нотация А. Ю. Кастрова. Напев транспонирован на 2 тона выше. ФА ИРЛИ, МФ 3050.01.

Примечания

1 Настоящая статья представляет собой текст доклада А. Ю. Кастрова с незначительными исправлениями редакционного характера. Выступление исследователя на конференции «Отечественная этномузыкология: история науки, методы, исследования, перспективы развития» 30 сентября 2010 года оказалось последним. Александр Юрьевич Кастров скоропостижно скончался 13 декабря 2010 года.

[2] Критический анализ теории «школ» сказительского мастерства см. в публикации: Новиков Ю. А. Сказитель и былинная традиция. – СПб., 2000. – С. 176–266.

[3] Былины Пудожского края / Подгот. текстов, ст. и прим. Г. Н. Париловой и А. Д. Соймонова; Предисл. и ред. А. М. Астаховой. – Петрозаводск, 1941.

[4] Добрыня Никитич и Алёша Попович / Изд. подгот. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. – М., 1974. – С. 394.

[5] Кастров А. Ю. Архивные записи кулойских эпических напевов // Из истории русской фольклористики. – СПб., 2006. – Вып. 6. С. 299–334.

[6] Былины Севера. Т. 2: Прионежье, Пинега и Поморье / Подгот. текста и комм. А. М. Астаховой. – М.; Л., 1951. – № 1.

[7] Былины Севера. Т. 2: Прионежье, Пинега и Поморье... – № 12.

[8] Ляцкий Е. А. Сказитель Иван Трофимович Рябинин и его былины: Этнографический очерк с приложением портрета сказителя и его напевов, записанных А. С. Аренским. – М., 1895. – С. 9.

[9] См.: Кастров А. Ю. К изучению музыкальной стилистики русского эпоса Обонежья // Русский фольклор: Материалы и исследования / Отв. ред. Ю. И. Марченко. – СПб., 2001. – Т. 31. С. 179–229.

[10] См.: Кастров А. Ю. Напевы причитаний Сенногубской волости в контексте плачевой традиции Обонежья // Русский фольклор: Материалы и исследования. – СПб., 2004. – Т. 32. С. 292–295.

[11] Анализ былинного репертуара И. Т. Фофанова см. в исследовании: Новиков Ю. А. Динамика эпического канона: Из текстологических наблюдений над былинами. – Вильнюс, 2009. – С. 293–304.

[12] Былины: Русский музыкальный эпос / Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. – М., 1981. – С. 104–111. № 13.

[13] Былины Севера. Т. 2: Прионежье, Пинега и Поморье... – № 5.

[14] Былины: Русский музыкальный эпос... – С. 92. № 12.

А. С. Ярешко
Россия, Саратов

Народная музыкальная культура Нижнего Поволжья: к проблеме соотношения традиций и инноваций

Проблема «переселенческих» культур для отечественной фольклористики – одна из актуальных, учитывая особый характер освоения территории России. Думается, правы авторы, декларирующие отсутствие этнически «чистой» традиции[1]. Доказательства тому – историческая процессуальность фольклора как важнейший закон его функционирования и постепенная смена художественной парадигмы народной культуры под воздействием социальных условий. Процесс исторического развития чрезвычайно длителен, неоднороден относительно некоторых музыкальных форм и жанров и в ряде случаев не приводит к изменению их изначальных свойств.

Формирование населения в Поволжском регионе происходило в результате сложных этнических процессов миграции различных народностей: тюркских, монгольских, финно-угорских, германских и других. Но приоритетным этносом на данной территории, в силу историко-политических условий, явились восточные славяне – русские, украинцы. Присоединение Астраханского ханства к России в 1556 году сыграло решающую роль в геополитической ситуации всего Поволжья. В Астраханский край устремились православные люди из центральных и южных областей русского государства. Вслед за стрелецкими воинскими соединениями данную территорию стали постепенно заселять казаки, служилые люди, беглые крепостные, а также официальные переселенческие потоки семей крепостных крестьян, которые становились постоянными жителями.

История освоения северной части Нижневолжского региона – Саратовской губернии – начиналась со строительства города-крепости в 1590 году. Первопоселенцами были в основном служилые люди. Дальнейшее заселение территории внесло особый колорит в формирование её культурных традиций. На правом берегу Волги и ниже Саратова раскольники основали ряд поселений, существующих и поныне. В конце XVII века в Саратовской части Поволжья им отвели земли по реке Иргиз, где они построили слободы.

Особо важным актом стало переселение на Царицынскую линию в 1734 году более тысячи семей донских казаков, которые образовали Волжское казачье войско. Казачья народно-певческая традиция стала существенной стилевой ветвью народной культуры всего региона[2].

Исторические источники о заселении русскими Нижнего Поволжья позволяют представить довольно обширную географию переселенцев: из Нижегородской, Симбирской, Костромской, Московской, Пензенской, Воронежской, Ярославской и других губерний. В результате происходит динамический процесс становления культуры в регионе: переселенцы из различных областей России принесли свои традиции, обычаи, атрибутику быта, художественное творчество на новые земли, в новые жизненные условия. Компактность поселений, единство жизненных бытовых интересов обуславливали, с одной стороны, сохранность «первичных» (терминология К. В. Чистова[3]) форм народной культуры, то есть собственно традиционных, связанных с продолжением исконных её составляющих. С другой стороны, новый образ жизни, иные виды труда и быта влекли за собой появление новых культурных форм. В итоге образовался регион *поволжской* культуры, основу которого составили внутренние (локальные) этнические микроструктуры (в масштабе сёл, деревень или отдельных этнографических коллективов) со своим культурным генофондом, хранящим традиции своих предков. В то же время каждый этнос, как известно, формируется на определённой территории со своим специфическим ландшафтом и климатом, под воздействием религиозных представлений. Жизненный уклад, виды трудовой деятельности и досуга накладывают неизгладимый отпечаток на становление личностных качеств, находя своё выражение в художественных формах. Об этом убедительно пишет И. И. Земцовский: «...Музыка устной традиции подвержена постоянной изменчивости: <...> её изменчивость имеет особую природу – эта изменчивость не отменяет истоки, не разрушает корни традиции, и потому <...> содержит в себе следы и наслоения разных эпох, всегда говорит о настоящем с той или иной стилистической оглядкой на прошлое»[4]. Всё это воплотилось в нижневолжском фольклоре.

В музыкальном фольклоре региона можно выделить два основных пласта: народные песни, завезённые переселенцами из различных областей русского государства, и песни поволжской традиции, возникшие на новых землях под влиянием местных жизненных условий.

Народные песни, привнесённые с исходных территорий, в новых условиях, как правило, сохраняли свою поэтику, образный строй. Этот факт является показателем стойкости национальных традиций. Русские люди, придя на нижневолжские просторы, не только не забыли свои песни, а, напротив, во многих случаях явились ревностными хранителями старины. В селе Селитренном Харабалинского района Астраханской области удалось записать былину «Ты не стой-ка, не стой, берёзынька» («О Добренюшке» – как её называют сами исполнители) от подлинных мастеров народного пения – А. Ф. Батаевой и А. А. Лосевой, которые восприняли былину от своих родителей (пример 1). Певческий стиль, сама форма произведения отражают традицию казачьей былинной песни и свидетельствуют о высочайшей в прошлом культуре былинного распева. В поэтическом тексте значительна роль пейзажного описания и передачи эмоционального состояния, предваряющих последующее событие – отъезд «Добренюшки» в «чисто поле» и его прощание с «родной мамынькой».

Строфическая форма напева характеризуется значительной вариативностью. При этом особое значение имеет колорирующий подголосок, создающий неповторимую игру гармонических красок. Возникает дифференциация голосовых линий (функциональное двухголосие), где верхний солирующий подголосок отражает мелодический стиль казачьего дишканта. К характерным признакам следует отнести масштабность мелострофы, развитость мелодики, широкий диапазон (децима).

И в настоящее время народные певцы из этого села продолжают сохранять былину в своём репертуаре, не теряя её музыкально-специфических свойств, хотя сценическая версия её исполнения группой певцов в 2003 году в музыкальном театре, при положительной реакции огромного числа слушателей, отличалась эмоциональным задорным подъёмом и весёлостью.

К доминирующему жанру традиционного фольклора следует отнести свадебные песни, значение которых в жизненном укладе продолжало устойчиво сохраняться до середины XX века. Свидетельство тому – бытование свадебных песен и в настоящее время, хотя их количественные утраты в обряде сказываются с каждым десятилетием. Жители сёл, расположенных в Саратовской области по течению Волги, а в Астраханской – в Волго-Ахтубинской пойме и в дельте Волги, всегда стабильно выполняли свадебные ритуалы. Однако наблюдается десакрализация обрядовых элементов, угасание магических

форм, а на первый план выходят песни лирического и праздничного характера. Так, в Саратовской области у старожилов села Теликовка в довенечных эпизодах свадебной игры произошёл синтез лирического и танцевального начал. Например, первая часть песни «Подуй, бурь-погодушка» имеет протяжную форму, а вторая представляет собой плясовой припев (пример 2).

Анализируя свадебный песенный материал Астраханского региона, Е. М. Шишкина отмечает, что в свадебной обрядности переплелись черты севернорусских и южнорусских традиций. В результате картографирования структуры обряда исследователь выделяет четыре зоны: верховье и низовье волжского правобережья, верховье и низовье левобережья Ахтубы. Это деление подтверждается также и на уровне мелодики и многоголосия свадебных напевов. Картографирование музыкально-ритмических типов выявило, по мнению автора, три стилевых ареала: верховье Волго-Ахтубинской поймы (северная зона), дельта Волги (южная зона) и низовья Волго-Ахтубинской поймы (центральная зона)[5]. Эти выводы дают возможность выдвинуть положение о синтезе локальных фольклорных микроструктур, которые в определённом историческом контексте образуют новую («вторичную») художественную традицию.

Особый и значительный пласт в нижневолжском фольклоре – собственно поволжские песни, относящиеся к конкретной локальной традиции. Музыкальный аутентичный текст новых образцов фольклора, с одной стороны, прочно основывается на мелодико-ритмических константах, универсальных для традиционной культуры в целом, с другой – на новациях, возникших в процессе функционирования певческих традиций в новых жизненных условиях. Можно с полным правом сказать, что песни Нижнего Поволжья обогатили почти все жанры народного творчества. Так, с историей Астраханской земли связано бытование многих исторических сюжетов, в том числе варианты песни о так называемом «сынке» Степана Разина. В Саратовской области, в селе Максимовка Базарно-Карабулакского района, в репертуаре певиц стабильно держится в памяти песня «О Стёпыньке» (Степане Разине), а также историческая песня позднего слоя «Шут на острове родился» («Про Наполеона») и другие. Характерно, что исторические песни, как правило, составляли основу репертуара потомков казаков. Казачьи поселения вначале на астраханской территории, а затем и по всему Нижнему Поволжью являлись мощным фак-

тором стабилизации социального устройства региона и одновременно способствовали единству этнокультурной системы. Как известно, этническую основу волжского казачества составили донские казаки, они же заложили основы песенного стиля, а также особого воинского репертуара. Обособленность казачьих станиц на протяжении столетий служила существенным охранительным фактором культурных традиций. В то же время постепенное изменение жизненного уклада в связи с новыми формами хозяйствования (занятие рыболовством, скотоводством), новое культурное окружение, безусловно, влияли на жанровые и стилевые особенности фольклора казаков. По сути, происходило образование новых художественных стереотипов. Так, казаки запели рыбацкие неводные песни, шуточные припевки новой тематики, при этом сохраняя в ансамблевом пении стабильные, канонические для данной этнической группы элементы.

В процессе возникновения новообразований в различных жанровых сферах фольклора можно обозначить три основных этапа: *генезис – типизация морфологических элементов – обновление (или завершение)*[6]. Ярким и показательным примером могут служить астраханские трудовые рыбацкие («неводные», как их называют народные исполнители) припевки и песни, которые свидетельствуют о формировании новых фольклорных традиций в изменяющихся условиях. Рыбацкие припевки имеют свою историю в связи с ведущей хозяйственной деятельностью населения – рыболовецким промыслом. В период лова на тонях ежегодно работали несколько десятков тысяч человек, производя тягу невода ручным способом. Ещё в конце XIX века Н. Я. Шмидт привёл описание неводного труда и определил при этом особую значимость его песенного сопровождения[7].

Истоки уникального песенного творчества астраханских рыбаков коренятся в словесных, музыкально интонируемых командных возгласах. Несмотря на сложившийся «трудовой» характер данных команд, исследователи, в свою очередь, видят их *сакральные* истоки – заговорный генотип[8]. Возможно, поэтому так устойчиво бытовала и бытует до сих пор знаменитая во всей России «Дубинушка». Её «знаковость» – в нисходящей квартовой попевке, представляющей собой устойчивое ритмо-интонационное ядро, которое сообщает ей узнаваемость.

Вербально-музыкальный материал трудовых припевок лесосплавщиков органично перешёл к неводным рабочим, обрастая строфами различного содержания:

«Ой, ребята, берём дружно,
Хозяину делать нужно...»

«А хозяин поел сало,
А рабочим не достало...»

«Как у тётушки Варвары
Петухи поют в амбаре...»

«Ах, ты, тётушка Настасья,
Загадай ты нам на счастье...»[9]

Одновременно в среде жителей Поволжья постепенно формировался самобытный песенный пласт с особой тематикой и музыкальными формами. В содержании текстов нашли отражение характерные черты рыболовецкого труда, перечень рыбного богатства волжского Понизовья, человеческие взаимоотношения и тому подобное. По свидетельству носителей традиции, песни порой складывались в определённую циклическую последовательность, которая фиксировала этапы трудовой деятельности. В. П. Самаренко и М. А. Этингер приводят рассказ рыбака Д. О. Поспеева, по словам которого, в начале тяги неводного уреза рабочие исполняли короткую припевку «Сорвали, сорвали...»; затем, когда шаг неводных становился слаженным, пели основную песню – «Мы поедем во иные города»; а в конце – разнообразные по содержанию и мелодиям припевки[10]. Подобный песенный цикл из различных форм мне исполнили рыбаки А. Н. Шашечкин и Н. Н. Куранов из села Забузан, где первый элемент – трудовая припевка, второй – речитативно-командные возгласы ведущего, а третий – заключительная припевка[11].

Напевы большей части «не́водных» (рыбацких) припевок состоят из мелодических ячеек (попевок), которые, следуя друг за другом, концентрируют внутреннюю энергию, развиваются в процессе становления, в одних случаях формируя заключительный каданс, в других – уходя в «бесконечное» движение. Попевка выполняет роль ритмо-мелодической формулы, образуя вполне самостоятельную лингво-музыкальную систему. Возникают параллельно два звуковых языка – вербальный и музыкальный, которые в творческом сознании исполнителей существуют нераздельно. Этот синтез вполне объясним, так как вербальная основа попевок предельно лаконична и состоит из односложных словесных оборотов, сочетаемых с различного рода междометиями: «Ой, да гей, наши, гей...» или «Гой, да, гой, да взяли...» и т. п.

Музыкально-вербальная основа рыбацких припевок – это, по сути, краткая команда, выполняющая определённую функциональную задачу: организовать во времени физические усилия коллектива. В таких «неводных» припевках наблюдается достаточно строгий отбор му-

зыкально-семантических средств. Доминирующим интонационным зерном служит кварта, проявляющаяся во всём многообразии: в виде исходного интонационного зерна, амбитуса попевки, кадансирования и тому подобное. Квартовая интонация становится конструктивным элементом для собственно попевки, структурируя её основные параметры, сообщая ей семантическую целостность. В результате образуется *знаковый элемент художественной формы* (назовём его музыкальной *синтагмой*). Особую конструктивность синтагме придаёт ритм. Он принципиально двухдолен, соответствуя дыхательной системе человека (выдох – вдох = сильная – слабая доли). Ритм уравновешивает структуру напева, распределяя ударные и безударные доли во времени, организуя трудовые усилия работающих.

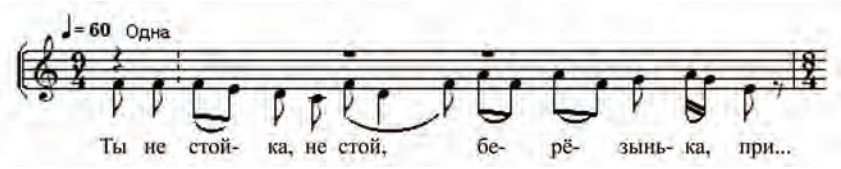
Ведущими композиционными принципами данного жанра являются *повторность и периодичность,* связанные с повторяющимися действиями членов коллектива. На уровне вербального ряда особую значимость приобретают повторы словесных императивных конструкций – односложных или двусложных. Повторность на музыкальном уровне имеет свои отличительные особенности: она даёт перспективу саморазвития в художественно-эстетическом направлении. При стабильности метра возникают новые варианты подголосочной фактуры, отдельных интонационных оборотов (пример 3).

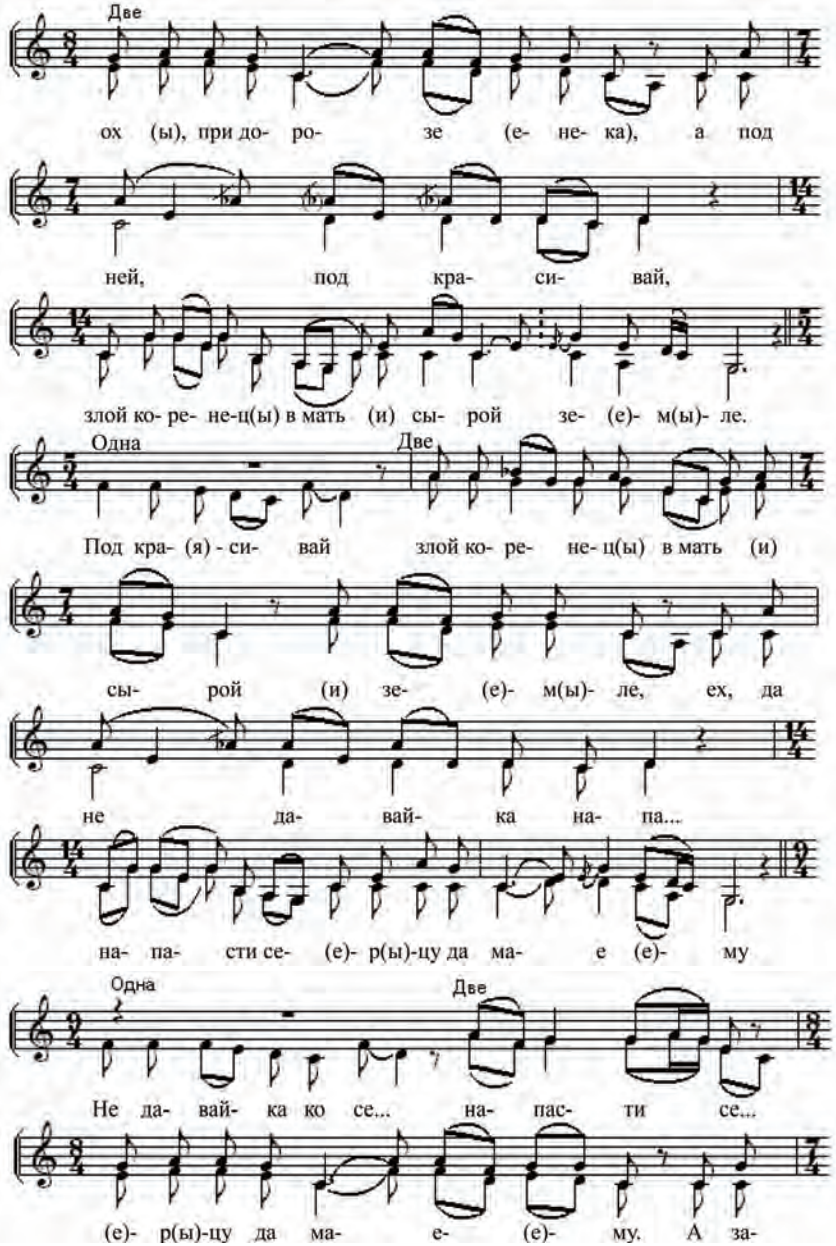
Художественно-выразительные закономерности ритмоформульных образований в подобных «не́водных» припевках служат основой последующего развития данного фольклорного материала и появления собственно песен, связанных с рыболовецким промыслом. Одной из самых распространённых среди рыбаков является песня «Мы поедем во иные города» (пример 4), бытующая повсеместно и во множестве вариантов. По словам певцов, она исполнялась при вытягивании невода, о чём свидетельствует содержание начального поэтического мотива, связанное с рыболовецким процессом. Централизующим элементом напева, его знаковой формулой, является кварта, несущая функцию опорной интонации и проявляющаяся в различных модификациях. Структура напева своей стабильной мерностью, акцентированием метрических долей генетически восходит к трудовым припевкам, как, впрочем, возможно, к плясовым и хороводным песням. При этом несовершенный каданс окончания второй строфы становится начальным элементом последующего, что сообщает всему напеву «бесконечное» движение. Таким образом, обобщающая формула музыкального знака

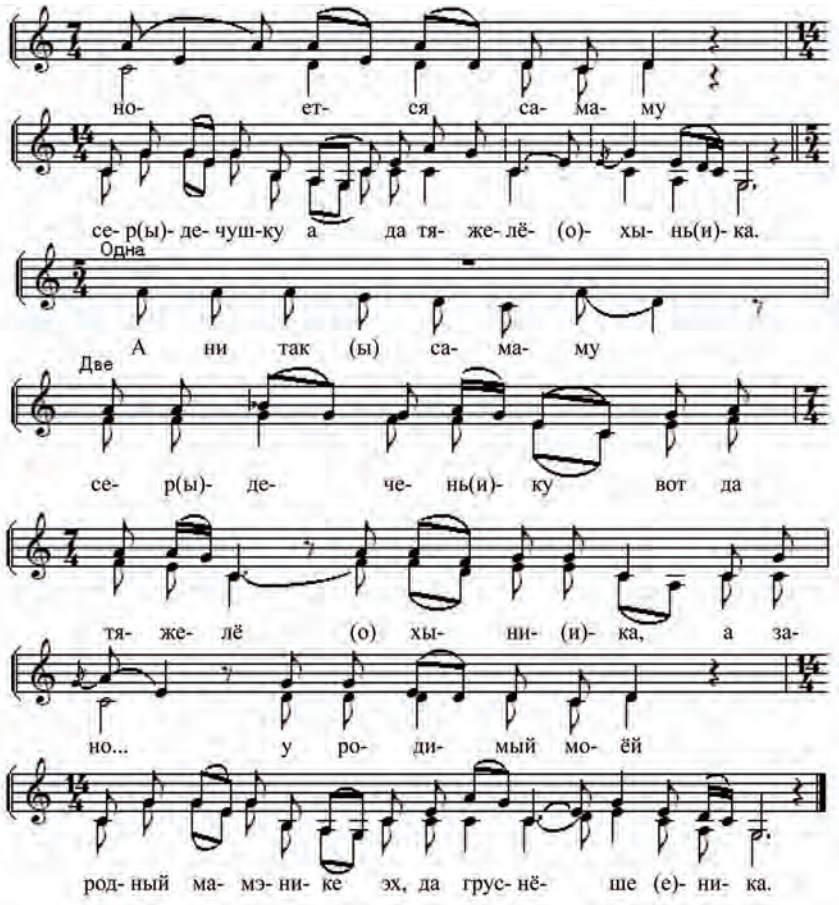
выстраивается как бесконечный ряд сменяющих друг друга музыкальных элементов (звуковых фигур). В сознании исполнителей (и одновременно творцов) эти элементы возводятся в ранг парадигм, включаются в долговременную память, передаваясь от поколения к поколению, и служат основой стабильности музыкальных форм народно-песенного искусства.

Суммируя наблюдения о функционировании фольклора в Нижневолжском регионе в историко-культурном ракурсе, можно выявить два основополагающих направления. Первое – ориентация исполнителей-творцов на устойчивые фольклорные модели, существующие в их творческом сознании и полученные как этническое наследие. В результате – относительная устойчивость и сохранность в памяти носителей традиции ряда фольклорных жанров. Второе – формирование переселенцами особых, собственно поволжских, песенных форм, возникших в новых исторических условиях как адаптация к местным жизненным реалиям. С одной стороны, их музыкально-поэтический стиль опирается на глубинные фольклорные традиции, ставшие каноническими элементами при создании новых артефактов; с другой – возникают ярко выраженные динамические качества и в поэтическом содержании (новые образы, сюжеты, обновлённый вербальный слой), и в принципах музыкального формообразования. Безусловно, необходима фронтальная запись бытующего материала на всей территории и последовательный, системный анализ локальных образований на уровне поселений и отдельных этнографических коллективов, что даст возможность определения общего и динамики индивидуального в комплексе песенных традиций.

Пример 1. «Ты не стой-ка, не стой, берёзынька» («О Добренюшке»)




Две
ох (ы), при до- ро- зе (е- не- ка), а под
ней, под кра- си- вай,
злой ко- ре- не-ц(ы) в мать (и) сы- рой зе- (е)- м(ы)- ле.
Одна
Две
Под кра- (я) - си- вай злой ко- ре- не- ц(ы) в мать (и)
сы- рой (и) зе- (е)- м(ы)- ле, ех, да
не да- вай- ка на- па...
на- па- сти се- (е)- р(ы)-цу да ма- е (е)- му
Одна
Две
Не да- вай- ка ко се... на- пас- ти се...
(е)- р(ы)-цу да ма- е- (е)- му. А за-



Ты не стой-ка, не стой, берёзынька, пры... ох(ы), пры дорозе(е-не-ка).
А под ней, под красивай, злой коренец(ы) в мат(и)-сырой зе(е)м(ы)ле.

Пэд кра(я)сивай... злой коренец(ы) в мат(и)-сыро(о)й(и) зе(е)м(ы)ле.
Эх, да не давай-ка напа... напасти се(е)р(ы)цу да мае(е)му.

Не давай-ка ко сер... напасти се(е)р(ы)цу да мае(е)му.
А заноется самому сер(ы)дечушку а да тяжелёхы(е)н(и)ка.

А ни так(ы) самому сер(ы)дечен(и)ку вот да тяжелё(о)х(ы)н(н)ка,
А зано... у родимый моёй родный мамэнике, эх, да груснё(о)шеника.

А родимый моёй, родной мамэнике, эх, да груснёше(е)ника.
А да не шалковыя ли в поле травынька ра... эх, и расстила(а)е(е)тся.

Ни шалковыя ли в поле травынька ра... ох(ы), расстила(а)е(е)тся,
А да то Добренюшка сын в чисто поля са... ох, и сабирае(е)тся.

А Добренюшка сын в чисто поля са... (а те) сабирае(е)тся.
А да он(ы) восходит(ы) ва... Добренюшка, во(ы) ва канюшенику.

Он(ы) ловит каня – добра каня ма... ах, и малоезже(е)нывa,
А да он выводит яво, Добренюшка, на... эх(и), на широ(о)ки(йи-йи) двор.

А выводит яво Добренюшка на... вот и на широ(о)кий двор(ы),
Он(ы) вот(ы) кладёт ны няво сиделецу вот да шал(ы)ковы(чы)ю.

Он кладёт всё на няво сиделецу а да шал(ы)ковы(чы)ю,
А да во... вон натягывает, подтягывает(ы) тугой сво(го)й лук.

А да во... вон натягывает, подтягывает(ы) тугой сво(го)й лук.
Вот и он тугой(и) да свой лук, Добренюшка, да да двенадцы(е)ть подпруг.

Он тугои да свой лук, Добренюшка, а, а ды а двянадцы(е)ть подпруг.
А он эт не для красоты, Добренюшка, а для, а для кре(е)пысти.

Он подводит яво, Добренюшка, к сво... от(ы) к свояму крыльцу,
А да он привязывает добра коня к зы... эх(ы), к зылатому кальцу.

Он привязывает, Добренюшка, к зы... ох(и), к зылатому кальцу.
А да вон васходит(ы) да, Добренюшка, в но... ох(ы), в нову горе(е)нику.

Он восходит(ы) да, Добренюшка, в но... ох(ы) в нову горе(е)н(ы)ку,
А он, он прильнёт(ы) к нему – таму образу Бо... ох(ы), Богу молится.

Он прильнёт(ы) ко нему – тому образу Бо... ох(ы), Богу мо(о)ли(и)тся.
А разу... он радимый своёй родной мамыньке в но... вот и в ноги клане(е)тся.

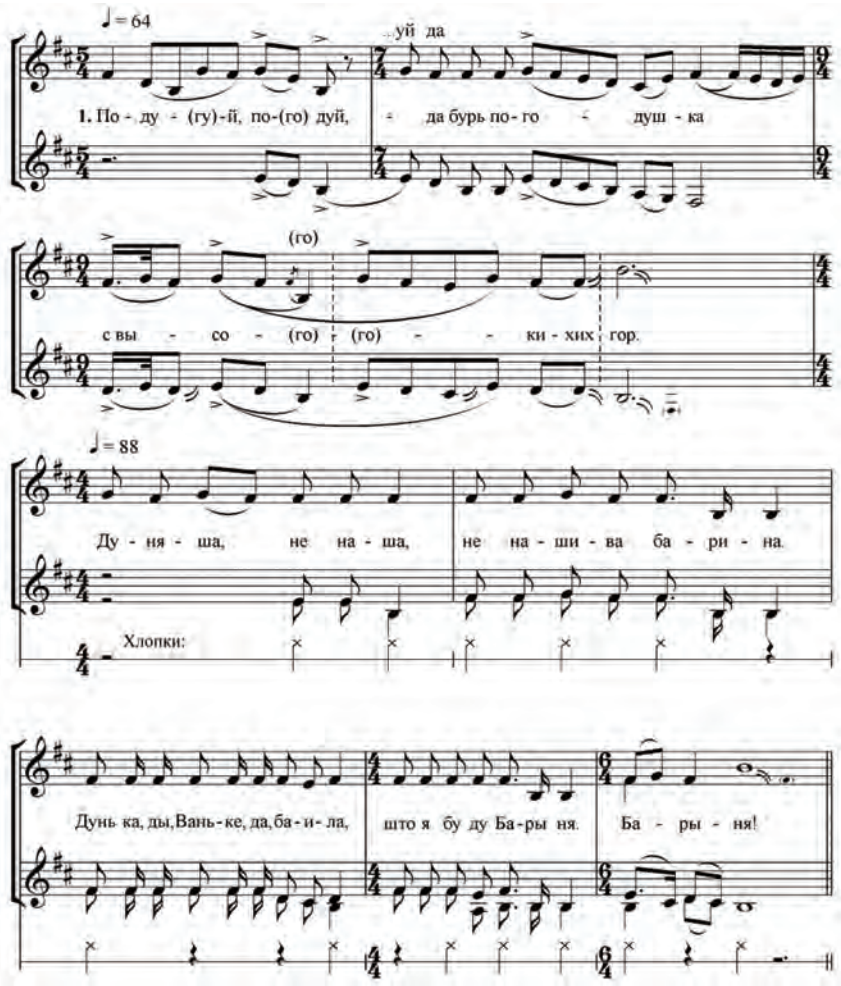
Он родимой своёй родной мамыньке в но... вот и в ноги клане(е)тся:
– А да благослави-ка меня, родна мамынька, на... вот и мня на добрыя дела.

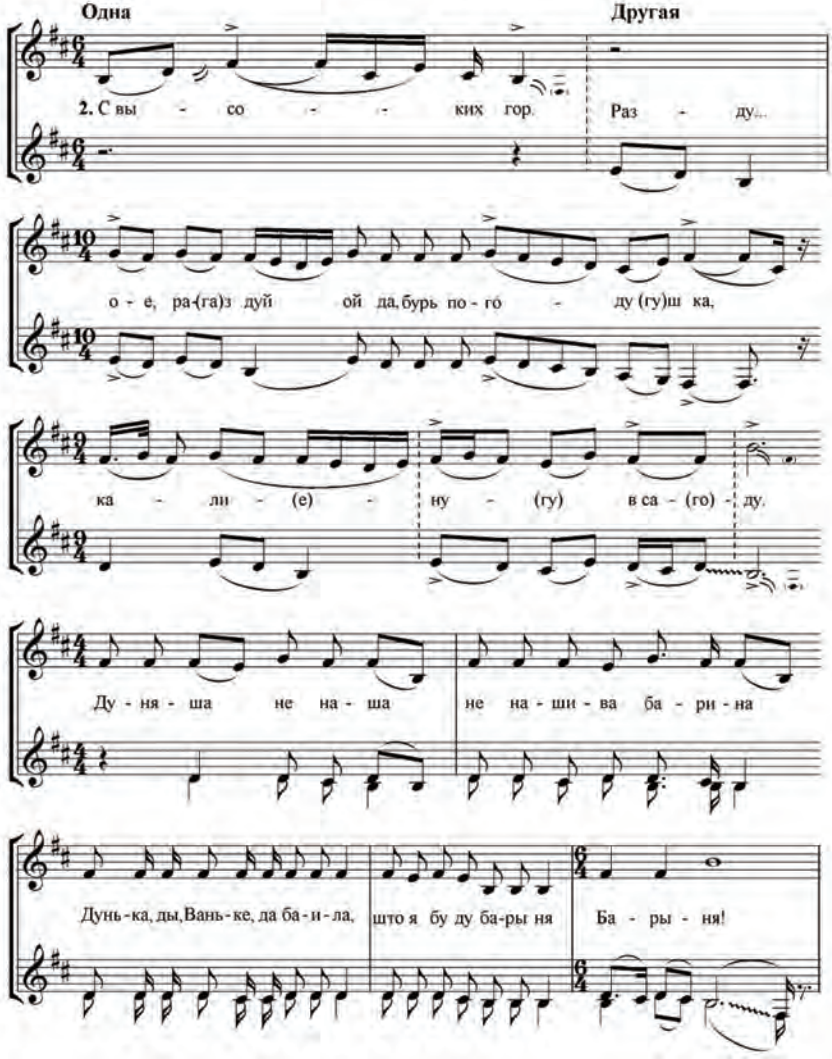
Бласлави-ка ты меня, родна мамын(и)ка, вот и мня на добрыя(а) дяла.
– А да бласловляю я тебя, чадо милай, то... только на(я) добрыя(а) дела.

Бласловляю я тебя, чадо милая, то... только на(я) добрыя(а) дела.
А за ху... худыя дяла, чадо милая, Бог, Бог накаже(е)т тебя.

Запись А. С. Ярешко 1978 года в с. Селитренное Харабалинского района Астраханской области от А. Ф. Батаевой, 1913 г. р., А. А. Лосевой, 1920 г. р. (фонд А. С. Ярешко).

Пример 2. «Подуй, бурь-погодушка»





1. Поду(гу)й, по(гу)дуй да, бурь-погодушка, с высо(га-го)кихих гор.

Дуняша, не наша,
Не нашива барина.
Дунька ды Ваньке да баила,
Што я буду барыня. Барыня!

2. С высоких гор,
Розду...о-е, ра(га)здуй, ой да, бурь-погоду(гу)шка,
кали(е)ну(гу) в са(га)ду.

3. Кали(е)ну в саду,
Кали(е-е)ну(гу)шку, ой да, всё малинушку, ла(га)зо(го)риваи цвет.

4. Лазоривай цвет,
Весё(а)(о-го)ла(га)я, ох да всё компа(а-га)ньица,
где ми(ги)лай мои пьёт.

5. Где милинькай пьёт,
Он и пи(и)ть не пьёт-(о)т да, всё галубчик мой,
за мно(о)е, младое, шлёт.

6. За мной, ой, младой, шлёт,
Но я, эх, млада, ой, да всё младё(о)шеника, спеси(е)ва бы(гы)ла.

7. Спесива была,
Спеси(е)вая, ой, да всё горливая, замешка(а)лася[12].

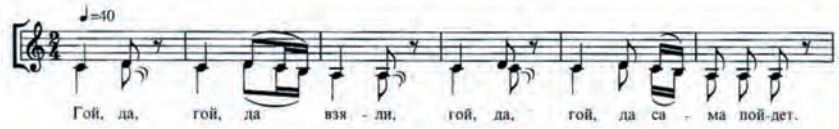
8. Замешкалася,
За у(у)тками, ой, да всё за гусями, за журываникай.

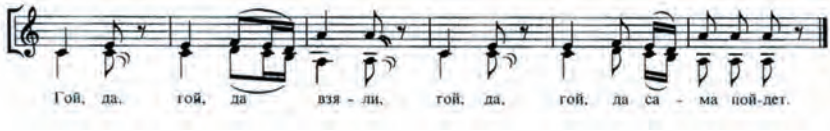
9. За журынькаю,
Ой ты журынька, ой, да всё журавынька по бережку шла.

10. По бережку шла,
Ковыль травку, ой, да всё шелковую пощипливала.

Запись А. И. Рюмшиной 2003 года в р. п. Духовницкое Духовницкого района Саратовской области от ансамбля «Забытые песни» в составе Ф. Г. Дыдыкина, 1921 г. р., Е. И. Лопатина, 1930 г. р., П. Ф. Рыжова, 1930 г. р., Е. Е. Маслова, 1935 г. р., В. Г. Воробьева, 1927 г. р. Расшифровка А. И. Рюмшиной. Плясовой раздел «Дуняша не наша...» исполняется после 1, 2, 4, 6 строф.

Пример 3. «Гой, да взяли»

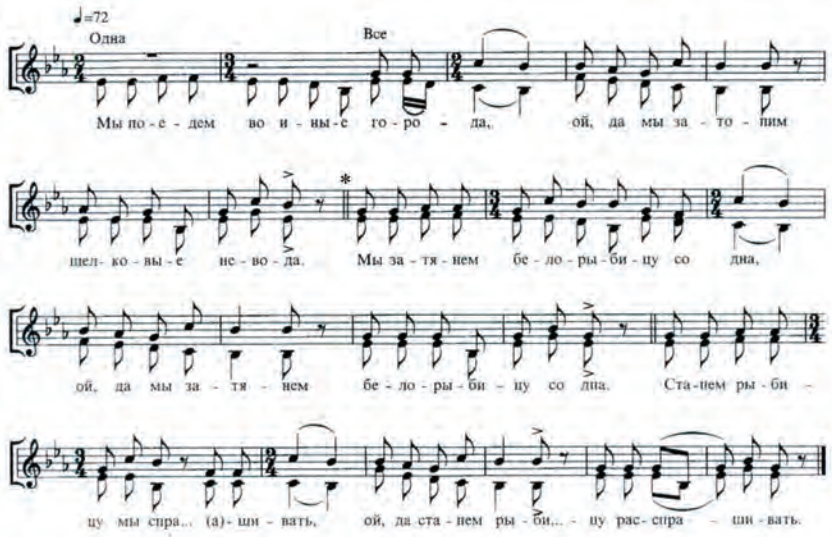




Гой, да, гой, да взяли,
Гой, да, гой, да сама пойдёт.

Запись А. С. Ярешко 1972 года в с. Тузуклей Камызякского района Астраханской области от Е. Т. Кардаевой, 1895 г. р., К. М. Бузановской, 1915 г. р. (фонд А. С. Ярешко).

Пример 4. «Мы поедем во иные города»



Запись А. С. Ярешко 1972 года в с. Тузуклей Камызякского района Астраханской области от П. М. Савельевой, 1910 г. р., Е. Д. Свекольниковой, 1910 г. р., А. И. Свиридовой, 1915 г. р. (фонд А. С. Ярешко). Знаком * отмечен вариант для второго и последующих куплетов.

Примечания

1 См.: «Никто ещё не доказал, что когда-нибудь существовала этнически “чистая” традиция» (Чистов К. В. Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры // Советская этнография. – 1972. – № 3. С. 83). Этой же позиции придерживается В. Е. Гусев (Гусев В. Е. Эстетика фольклора. – Л., 1967. – С. 52).

2 Подробные сведения о заселении территории Нижней Волги см.: Васькин Н. А. Заселение Астраханского края. – Волгоград, 1973; Горбунов Н. П., Кучерук И. В., Афанасьев С. Н. История казачества в Астраханском крае. – Астрахань, 2002; Булычёв М. В., Воронежцев А. В., Максимов Е. К., Тотфалушин В. П. История Саратовского края. – Саратов, 1996.

3 Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. – Л., 1986. – С. 45.

4 Земцовский И. И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы // Механизмы передачи фольклорной традиции. – СПб.: РИИИ, 2004. – С. 10–11.

5 Шишкина Е. М. Русские свадебные песни и причитания Волго-Ахтубинской поймы (Астраханская область). – Астрахань, 2003. – С. 31.

6 Подробно об этом см.: Ярешко А. Морфология фольклорных жанров: музыкально-семиотический аспект // Музыкальная семиотика: Перспективы и пути развития: Сб. ст. / Гл. ред. Л. В. Савина. – Астрахань, 2006. – Ч. 2. С. 50.

7 Шмидт Н. Я. К гигиене рыбного промысла в устье реки Волги. – М., 1895. – С. 116.

8 Истомин И. А. Трудовые припевки плотогонов. – М., 1979. – С. 9. Об этом же см.: Лобанов М. А. Лесные кличи. – СПб., 1997. – С. 118.

9 Записи сделаны А. С. Ярешко от рыбаков Астраханской области в 1972–1976 годах.

10 См. об этом: Самаренко В. П., Этингер М. А. Трудовые рыбацкие песни Волго-Каспия: Методическая разработка. – Астрахань, 1964. – С. 5.

11 Ярешко А. С. Русские народные песни Астраханской области. – М.: Композитор, 2008. – С. 30–31.

12 Далее текст записан с пересказа.

С. В. Пьянкова
Россия, Смоленск

Песни села Аннинского

Летом 1962 года в городе Петропавловске Северо-Казахстанской области мною были записаны песни от уроженцев села Аннинское Кунгурского района Пермской области[1], проживающих в Казахстане с 1930—1940-х годов. Все песни, за исключением некоторых, напеты группой в составе пяти человек: Мальгиной Татьяной Дмитриевной (1894 г. р., запевала), Мальгиной Анисьей Андреевной (1887 г. р.), Пьянковой Валентиной Макаровной (1893 г. р.), Пьянковой Августой Васильевной (1914 г. р.), Пьянковой Милентиной Константиновной (1923 г. р.).

В репертуаре певиц более ста песен, но записано было в силу обстоятельств только пятьдесят. Среди них – лирические, свадебные, хороводные, игровые и плясовые, шестиколенная кадриль, ряд песен городской традиции, нередко связанных с именами поэтов XVIII–XIX веков: А. Мерзлякова, Г. Хованского, С. Аксакова, А. Апухтина, И. Сурикова, В. Соллогуба, Н. фон Риттера. Все песни в Аннинском исполнялись многоголосно. Музыкальные истоки песен села Аннинского восходят к традициям Русского Севера, Поволжья и казачьего Дона. Их сочетание не случайно и вполне объяснимо.

Западный Урал был присоединён к Московскому государству в 1552 году. Но освоение его русскими началось ещё в XI веке. Среди первых упоминаются в летописях новгородцы[2]. Позже, в XVI веке, основную часть переселенцев на Урал составляли выходцы из северных и поморских городов: Вологды, Тотьмы, Белозера, Холмогор и Каргополя. Их поток усиливается в XVII веке, особенно из отдалённых уездов Поморья — Важского и Устюжского[3].

Уже в 1679 году уральские солепромышленники Строгановы приглашают на службу волжских казаков. В этот период происходит переселение на Урал жителей Поволжья, причём не только русских. Нередко по царскому указу выселению подлежали целые деревни, купленные горнопромышленниками. Видимо, под один из таких указов попали и жители местечка Табынь, расположенного в 90 км от Уфы. Они были перевезены в Прикамье, в район реки Бабки, в большое село Аннинское для работы на медеплавильном заводе.

Фото 1. Сидят (слева направо): Мальгина Анисья Андреевна (1887 г. р.), Пьянкова Валентина Макаровна (1893 г. р.)., Мальгина Татьяна Дмитриевна (1894 г. р.). Стоят (слева направо): Пьянкова Милентина Константиновна (1923 г. р.), Пьянкова Августа Васильевна (1914 г. р.). Снимок сделан в августе 1962 года в Петропавловске (Казахстан).

Когда завод разорился, из Аннинского было выселено около трёхсот семей[4].

После 1861 года в селе стали быстро развиваться разного вида ремёсла, в частности, стекольное дело. Каждый год ранней весной мужчины села уезжали на заработки в Сибирь, где всегда было много работы. Это и явилось причиной окончательного переселения многих семей стекольщиков ближе к Сибири – в районы Северного Казахстана, под Омск и Курган. По этой же причине в репертуаре Аннинского есть и сибирские песни. О них говорят: «Это не нашенские: мужики привезли» (например, «Не кукушечка свила гнёздышко»). От предков, живших когда-то под Уфой, осталась в обиходе аннинцев приговорка: если какая-то работа выполнялась не так, то говорили – «это не по-нашенски – это по-табынски».

Сочетание трёх указанных музыкальных традиций – Русского Севера, Поволжья и казаков Дона – проявляется в песнях Аннинского не в наличии единого стиля, а в бытовании песен, разных по локальному колориту. Среди лирических выделяются песни, привезённые из

Сибири, а также песни, по типу многоголосия и ряду интонационных оборотов уводящие к Поволжью[5] и Краснодарскому краю. Это, в частности, восходящее движение мелодии в кадансах от четвёртой ступени ко второй и затем к первой или сразу к первой, а также синкопы в распевах на сильных долях. Например, баллада «Рано ты, калинушка», круговая пляска «Выйду за ворота», лирическая «Звёздочка моя ночная» (пример 5).

В свадебных песнях очень заметно влияние Севера – Терского берега Белого моря, что сказывается в репертуаре, в интонационной основе песен, в их структуре и особенностях многоголосия. Так, для многих свадебных песен характерно «валторновое» сочетание большой терции и «пустой» квинты. Интонационным зерном здесь нередко является кварто-терцовый звукоряд с заполненной поступенно или по трихорду квартой (например, «Тысяцкой воевода», «Что не стук стучит» – пример 3), а также близкая плачам интонация («Добро жаловать, княжие свашеньки» – пример 2)[6]; в ряде песен – величаво-эпическое повествование с преобладанием мягко-терцового двухголосия с нередкими пустыми квинтами («У перелетнего ясного сокола» – пример 4) – то есть всё, что так часто встречается в песнях северорусской свадьбы.

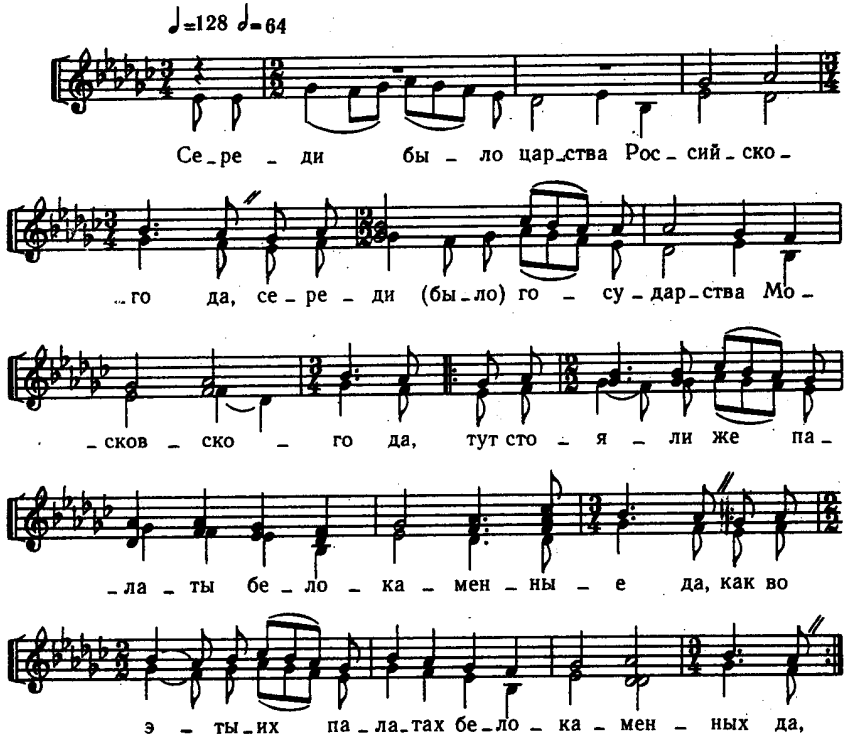
За долгое время совместного бытования у разнообразных по истокам песен села Аннинского появились и общие черты, которые нашли отражение, прежде всего, в характере исполнения и многоголосия. Для последнего характерно главенство «второго» (нижнего или среднего) голоса. Остальные звучат как бы в отдалении, будто фон. Особенно устойчива эта традиция в свадебных песнях «Середи было царства Российского» (пример 1) и «Добро жаловать, княжие свашеньки» (пример 2).

В многоголосии аннинцев встречается разное соотношение голосов: без перекрещивания и с переплетением голосов, когда лишь по тембру можно проследить их мелодическую линию. Голоса расходятся обычно на терции, квинты, октавы, причём, движение параллельными квинтами внутри фраз и октавами в кадансах встречается особенно часто. Если исполнителей трое или больше, нередко звучат трезвучия и септаккорды, образованные естественным мелодическим развитием каждого голоса («Середи было царства Российского» – пример 1, и «Звёздочка моя» – пример 5). Все песни, исключая лишь некоторые лирические, отличаются почти постоянно звучащей пустой,

«звенящей» квинтой. Для ряда песен характерен речитативный запев и затем – широкое звучание «подхвата». Это более свойственно лирическим песням.

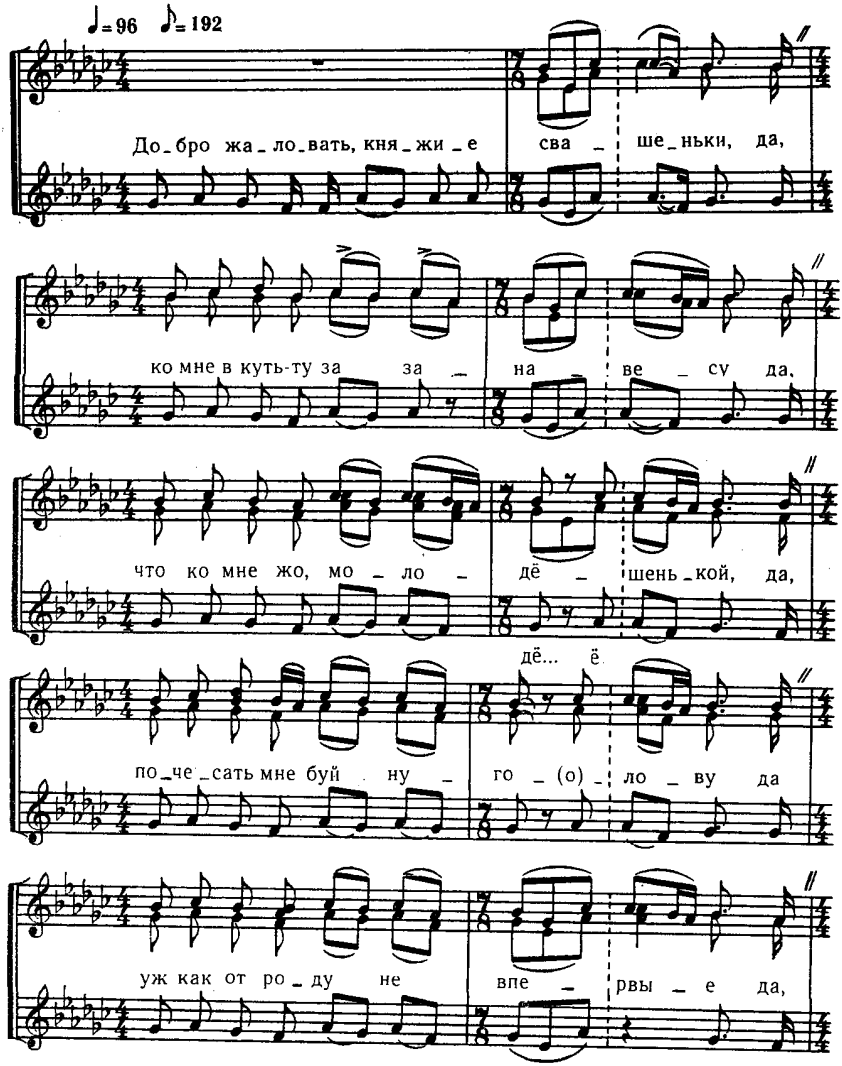
В репертуаре аннинцев много городских песен. Среди них – «Пряха», «Три лукошка толокна» (на слова И. З. Сурикова), «Ах, зачем эта ночь» (на слова Н. фон Риттера), «Закинув плащ» (на слова В. Соллогуба) и другие.

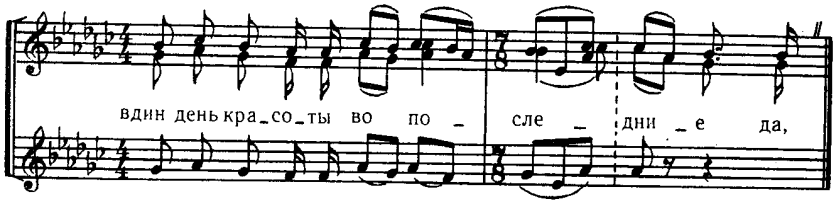
Пример 1. «Середи было царства Российского» (поют невесте на обрученье)[7]



Середи было царства Российского да,
Середи (было) государства Московского да,
Тут стояли же палаты белокаменные да,
Как во этыих палатах белокаменных да,
Разоставлены столики дубовые да,
Разостланы скатёрочки шито-браные да,
Разоставлены яства сахарные да,
Разоставлены питва медвяные да.
За темя же за столами за дубовыми да,
За темя же за скатёрочкам шито-браными да,
За темя же за яствами за сахарными да,
За темя же за питвами за медвяными да,
Тут стоял же удалый добрый молодец да,
Как по имени Николай-от Иванович да,
Во руках от держал-то гусли звончаты да,
Сам во гусельцы, молодец, выигрывает да,
Белояровые-то выговаривает да,
Выговаривает волю, волю тятенькину да,
Выговаривает негу, негу маменькину да,
А тут шла же прошла красна девица да,
Что с-по имени Анна Михайловна да,
Она шла-то, душа, да послушалася да,
Во терем-от зашла, слезно заплакала, да:
«Это что же мне за нега, воля тятенькина да,
Это что же мне за нега, нега маменькина да».
Николай-от Иванович Анну уговаривает да,
Николай-от Михайловну уламывает да:
«Уж я дам тебе волю, волю тятенькину да,
Уж я дам тебе негу, негу маменькину да,
А куда же ты пойдёшь, всё ты спрашивайся да,
Ты откуда придёшь же, все долаживайся, да,
Ты чеши буйну голову по времечку да,
Ты плети трубчату косу по сумеречку да».
«Я у папеньки жила – жила не нажилася да,
Я у маменьки жила – красовалася да,
А куда я пойду – я не спрашивалась да,
И откуда приду – я не долаживалась да,
Я чесала буйну голову на каждый день да,
Я плела трубчату косу на красном крыльце».

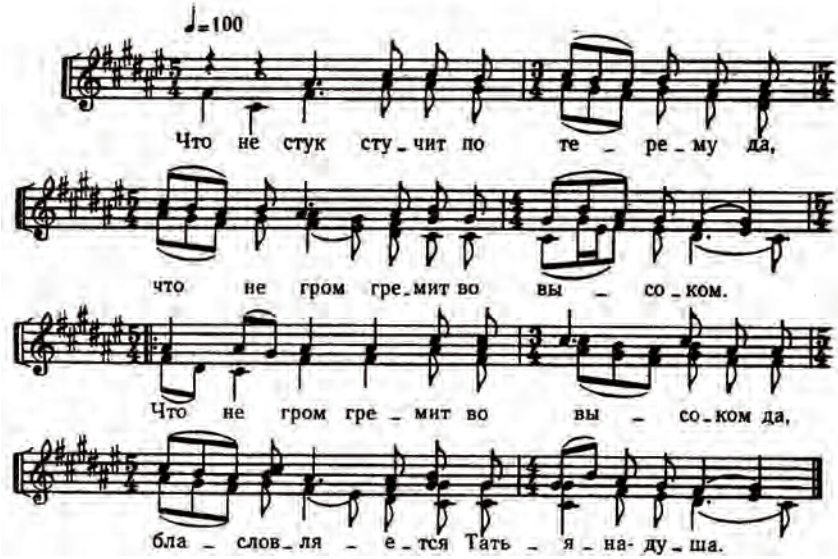
Пример 2. «Добро жаловать, княжие свашеньки» (прощание с «красной красотой»)





Добро жаловать, княжие свашеньки да,
Ко мне в куть-ту за навесу да,
Что ко мне жо, молодёшенькой да,
Почесать мне буйну голову да,
Вдин день красоты во последние да,
Чтобы вам, княжие свашеньки да,
Чтобы вам, княжие свашеньки да,
Сухарём бы вам подавитися да,
Смолой горькой захлебнутися да,
Сыновей бы вам не женивать да,
Дочерей бы вам не отдавывать!

Пример 3. «Что не стук стучит по терему» (благословление)



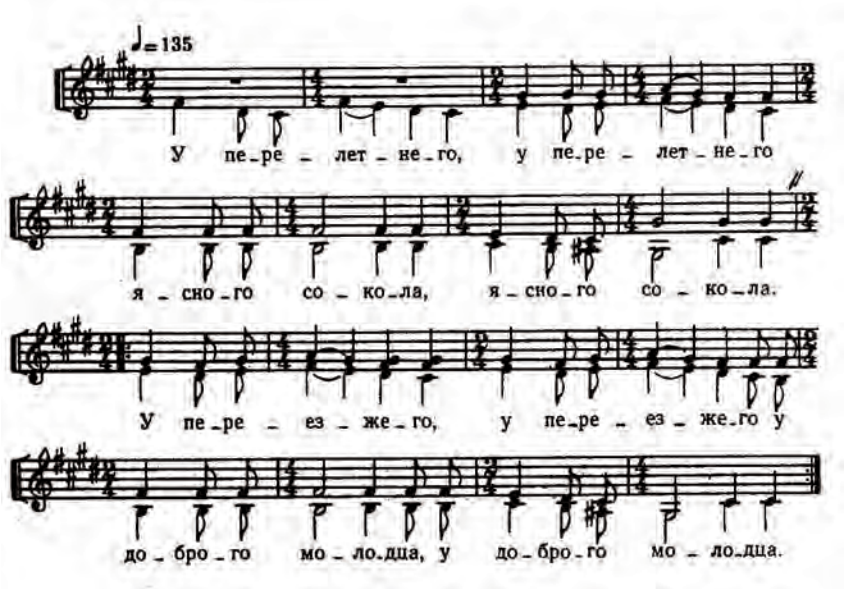
Что не стук стучит по терему да,
Что не гром гремит во высоком.

Что не гром гремит во высоком да,
Бласловляется Татьяна-душа.

Бласловляется Татьяна-душа да,
У родимого у тятеньки.

У родимого у тятеньки да,
У родимоей у маменьки.

Пример 4. «У перелетнего ясного сокола» (величальная дружкам)



У перелетнего, у перелетнего
Ясного сокола, ясного сокола.

У переезжего, у переезжего
У доброго молодца, у доброго молодца.

Александра-молодца, Александра-молодца,
У Ивановича, у Ивановича.

В три ряда кудри, в три ряда кудри,
Завивалися, завивалися.

Во первой-от ряд, во первой-от ряд
Из кольца в кольцо, из кольца в кольцо.

Во второй-от ряд, во второй-от ряд
Чистым серебром, чистым серебром.

Во третьёй-от ряд, во третьёй-от ряд
Скатным жемчугом, скатным жемчугом.

Одевается, одевается
Ко заутрене, ко заутрене.

Ко частым божьим, ко частым божьим
Ко молебенкам, ко молебенкам.

На него люди, на него люди
Засмотрелися, засмотрелися.

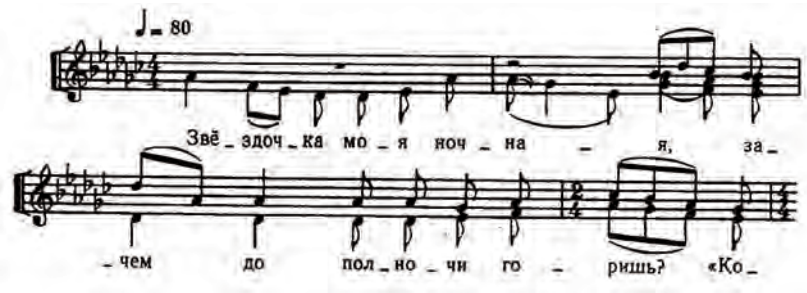
Попы-дьяконы, попы-дьяконы
Зачиталися, зачиталися.

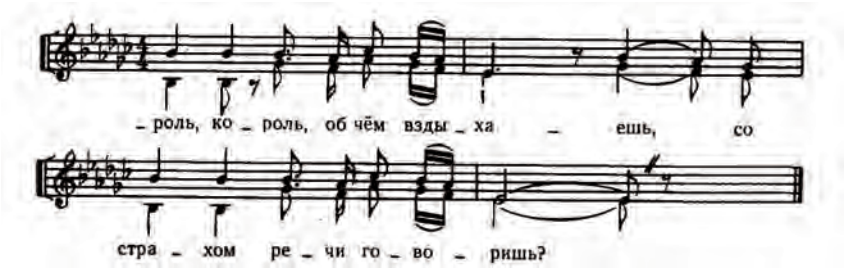
Красны девицы, красны девицы
Все влюблялися, все влюблялися.

Ещё чей такой, ещё чей такой
Добрый молодец, добрый молодец.

Валентин-от молодец, Валентин-от молодец
Николаевич, Николаевич.

Пример 5. «Звёздочка моя ночная» (лирическая)





Звёздочка моя ночная,
Зачем до полночи горишь?
«Король, король, об чём вздыхаешь,
Со страхом речи говоришь?

Король, король, об чём вздыхаешь,
Со страхом речи говоришь?»
«Красавица моя драгая,
Да полюби же ты меня!

Красавица моя драгая,
Да полюби же ты меня!
Со всею сбруей золотою
Дарю вороного коня.

Со всею сбруей золотою
Дарю вороного коня».
«Не нужно мне твоей златницы,
Не нужен мне твой добрый конь.

Не нужно мне твоей златницы,
Не нужен мне твой добрый конь,
Отдай, отдай коня царице,
Прекрасной деве молодой.

Отдай, отдай коня царице,
Прекрасной деве молодой,
А мне, а мне, бедной девице
Ты дай свободу и покой».

Вот во поход король собрался,
Детей своих благословлял:
«Живи, жена, живите, дети,
Ну, как Господь вам повелел.

Живи, жена, живите, дети,
Ну, как Господь вам повелел,
Катайтесь в золотой карете,
Котору я вам даровал».

Примечания

1 Бывшее село Аннинское Осинского уезда Пермской губернии, ныне – деревня Аннинск Пермского района. Аннинск стоит на реке Бабка, левом притоке реки Сылва, впадающей в реку Чусовую, и входит в состав Пальниковского сельского поселения.

2 Из истории Урала: Сборник докладов и материалов. – Свердловск, 1971. – С. 21.

3 История Урала. – Пермь, 1963–1965. – Т. 1; История СССР. – М.: Наука, 1967. – Т. 3. С. 217.

4 Поселение возникло при медеплавильном заводе, построенном в 1760 году вельможей И. Г. Чернышевым. Первоначальное наименование заво-

да – Аннинское (Бабкинское) – было дано по имени дочери его основателя Анны или по местной Анно-Успенской деревянной церкви (первый храм был сооружён в 1764 году, второй – в 1847 году). С 1770-х годов завод находился в ведении казны, которая организовала в нём после прекращения медеплавильного производства 12 февраля 1788 года Аннинский монетный двор, существовавший до 1798 года. На нём чеканилась медная монета. В 1830-х годах Аннинский завод преобразовали в село Аннинское. В 1985 году близ села была проложена асфальтированная дорога Кукуштан – Оса и его перевели в состав Пермского района. До 16 марта 1971 года Аннинск являлся центром Аннинской волости Осинского уезда и Аннинского сельского совета Кунгурского района. В 2002 году население деревни составляло 106 человек, тогда как ранее, в 1926 году, в Аннинском жили 841 человек. См. об этом: Словцов П. А. Историческое обозрение Сибири. Книга вторая: Период IV // Сибирские огни. – Новосибирск, 1998. – № 2. – С. 115–162.

5 Осинский уезд, которому принадлежало и село Аннинское, начал заселяться русскими в конце XVI века. Согласно Государевой Грамоте 1596 года, осинцы – «суть выходцы из Калуги, Верхокамья, Кай-города, Устюга и Усолья» (Пермские губернские ведомости. – 1841. – № 14–15, а также см. путеводитель «Поволжье» за 1925 год).

6 См., например, песни в сб.: Абрамский А. С. Песни Русского Севера. – Л., 1959; Кондратьева С. Н. Песни Поморья. – М., 1966.

7 Песни публикуются по сборнику: Образцы народного многоголосия / Сост., общ. ред. и предисл. И. И. Земцовского, Л.; М., 1972. См. раздел: Песни села Аннинского Пермской области. С. 93–114. Запись, нотировка и комментарии выполнены С. В. Пьянковой.

М. С. Голубева
Россия, Санкт-Петербург

Лирические песни села Красный Зилим Архангельского района Республики Башкортостан: особенности исполнительского стиля

Культурная традиция Архангельского района Республики Башкортостан относится к системам позднего формирования. Возникновение первых русских поселений на территории нынешнего Архангельского района[1] было связано с основанием во второй половине XVIII столетия И. В. Твердышевым и И. С. Мясниковым Архангельского (Аскинского, Скимского) медеплавильного завода при речке Аскино. Строительство завода и развитие производства вызвали приток рабочей силы: началось переселение крепостных крестьян, часть из которых были куплены заводчиками в 1753 году в Тамбовской, Пензенской, Симбирской и Нижегородской губерниях.

Село Красный Зилим расположено в юго-западной части района. Время его возникновения, по-видимому, совпадает с основанием завода. По словам А. З. Асфандиярова, автора исследования «История сёл и деревень Башкортостана», в купчей башкир Курпеч-Табынской волости за 1755 год перечисляются ориентиры границ земли, приобретённые заводчиками И. В. Твердышевым и И. С. Мясниковым. В этой купчей при реке Зилим упоминается одноимённая деревня. В середине XIX века деревню стали называть Русский Зилим[2]. Современное наименование – Красный Зилим деревня (ныне село) получила в 1929 году.

Село Красный Зилим выделяется как центр локальной песенной традиции, условно именуемой нами *краснозилимской* (юго-западной)[3] (карта 1). В ареал этой традиции входят также близлежащие населённые пункты: Васильевка, Лукинский, Магаш, Орловка, Андреевка и Картошёвка, которые большей частью были образованы из хуторов в первой четверти XX века[4].

Песенная традиция села Красный Зилим более 30 лет привлекает внимание фольклористов. Она стала предметом научного интереса музыковеда-фольклориста М. И. Родителевой, которой принадлежит первое монографическое исследование лирических песен Архангельского района Башкирии[5]. Работу по собиранию и изучению фольклора вели исследователи-фольклористы Башкирского государственного

университета[6], Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского[7]. Ряд экспедиций с целью комплексного исследования местной песенной традиции был предпринят в 2007, 2008 и 2010 годах Санкт-Петербургской государственной консерваторией имени Н. А. Римского-Корсакова[8].

Многолетний устойчивый интерес собирателей к селу Красный Зилим обусловлен хорошим состоянием местной песенной традиции. Выполненные в последние годы записи отличает яркое ансамблевое исполнение различных жанров фольклора: рождественского и пасхального тропарей, приуроченных к Святкам частушек «по-игрищному», свадебных обрядовых, плясовых и лирических песен.

Сохранность песенной культуры села во многом является результатом деятельности существующего здесь на протяжении шестидесяти лет певческого коллектива, в наши дни широко известного как «Народный фольклорный ансамбль "Русские узоры" имени А. М. Пискуновой». История этого ансамбля началась в 1951 году, когда в селе Красный Зилим был организован самодеятельный хоровой коллектив под руководством Василия Яковлевича Кожевникова. В то время хор был смешанным и насчитывал 40 человек. Репертуар коллектива складывался постепенно, в нём сосредоточилось всё лучшее, самобытное из того, что передавалось песенницами из поколения в поколение.

Сейчас в составе ансамбля шесть певиц – наследниц песенного богатства родного села: Пелагея Васильевна Астраханцева (1935 г. р.), Валентина Андреевна Губачёва (1938 г. р.), Антонида Яковлевна Кожевникова (1943 г. р.), Анна Павловна Панина (1939 г. р.), Пелагея

Фото 1. Хор села Красный Зилим (около 1970 года)[9]

Фото 2. П. В. Астраханцева и А. И. Астраханцева.

Григорьевна Швецова (1934 г. р.) и руководитель ансамбля – Анна Ивановна Астраханцева (1937 г. р.). Им принадлежит большая роль в сохранении местного репертуара и исполнительских особенностей. Активная концертная деятельность ансамбля благоприятствует жизнестойкости песенной традиции: вновь и вновь певицы воссоздают самобытные образцы «зилимской» лирики, что позволяет им не утратить мастерство и слаженность исполнения.

Центральное место в песенном репертуаре села занимают лирические песни. Ещё до недавних пор пение лирических песен было неотъемлемой частью деревенской жизни, способом общения и самовыражения. Они сопровождали календарные, престольные праздники, свадебные и другие гуляния, звучали во время совместной работы. «С песней всё горюшко забудешь», – говорят жители деревень.

На основе анализа поэтики лирических песен ряд из них можно отнести к группе молодецкой лирики: «Эх, мне не спится, парню, не лежится» («...Не знаю, где Дунюшка живёт»), «Соловушек маленький, голосочек больно важненький» («...Не буди молодчика бравого»), «Как под кустичком, под ракитовым» (исторический сюжет с отголосками событий взятия Казани). Выделяются песни с рекрутскими и солдатскими сюжетами: «Тут и пала, пролегала путь-дорожка», «Не кукуй, моя кукушка, не кукуй, моя рябая», «Скучно, грустно на чужой сторонушке», «Эх, стлала ль, стлала девчоночка постелюшку». Самостоятельную группу в составе молодецкой лирики образуют формы протяжных песен с балладными сюжетами: «Зимушка-зима» (сюжет «Жена мужа извела»), «Не чаяло солнышко на местечко своё сесть» (сюжет «Мать избывает сына»), «Красно солнышко закаталося всё за тёмные леса» (сюжет «Вдова и неузнанный муж»).

Другую группу образуют лирические песни с сюжетами, восходящими к женской певческой традиции. Среди них: «Угорела, головуш-

ка заболела» («...Любить дружка воли нету»), «Эх, вы подуйте-ка, ветры-ветерочки, со стронушки» («...Не велят молодчика любить»), «Эх, никому я не скажу про свою досадушку» («...Мил смеётся надо мной»), «Из-за лесу, лесу тёмного» («...Собиралась дочка к матери»). Ряд поэтических текстов раскрывают тему «разлуки с милым»: «Ой, да ты, дорожка, дороженька моя столбова», «Эх, отлетает мой соколик», «Ходила девонюшка по борочку», «Кого ж нету, того жаль»; и тему «гибели молодца на чужбине»: «Скучно-то ведь, маменька», «Ты подуй-ка, подуй, мать-погодушка». Встречаются в этой группе и песни с балладными сюжетами: «Эх, распрокляты разлесные комары», «Раскудрявая рябинушка, что ты рано расцвела?»

Поэтические тексты лирических песен отличаются большой развёрнутостью и подробной, детализированной проработкой поэтических мотивов.

Важно отметить, что в композиционном и мелодическом строении напевов краснозилимских лирических песен, а также в специфике исполнения присутствуют общие закономерности, связанные с мужской песенной традицией. Особенности композиционного строения лирических песен краснозилимской традиции обнаруживают общность с лирическими песнями Западной Сибири, что является важным свидетельством их принадлежности старожильческому слою. Большинство напевов имеет те же закономерности, что были обозначены А. М. Мехнецовым по отношению к лирическим песням Томского Приобья[10]:

1) выделенный зачин (часто имеющий декламационную основу);

2) подчёркнутые цезуры на границах мелодических построений внутри строфы как композиционный приём, организующий музыкальное движение (фиксированная остановка вызывает словообрыв с последующим активным хоровым подхватом);

3) ненормативная протяжённость отдельных тонов, нарушающих мерность ритмической пульсации;

4) устойчивые интонационные формы каданса, подготавливающие строго согласованный выход голосов на конечный опорный тон.

В лирических песнях подобного склада, как отмечал А. М. Мехнецов, эти композиционные приёмы «в сочетании с развитыми формами ладоинтонационного движения приводят к образованию развёрнутой, уравновешенной музыкально-поэтической строфы»[11].

Для данной жанровой группы песен среди определяющих можно обозначить следующие музыкально-стилевые особенности: широкий

певческий диапазон, сложные ладовые системы, выразительность распевов, насыщенность фактуры.

Сегодня и в самом Красном Зилиме, и расположенных рядом деревнях Магаш, Лукинское удаётся осуществлять записи протяжных песен в хорошем ансамблевом исполнении. «Зилимане» вспоминают о певческом мастерстве старшего поколения, отмечая бóльшую мелодическую детализированность в напевах. На основе сравнительного анализа записей, выполненных в ходе экспедиций Московской государственной консерватории, Башкирского государственного университета и Санкт-Петербургской государственной консерватории удаётся выявить динамику изменений традиции исполнения лирических песен села Красный Зилим. Обратимся к одному из ярких примеров местной лирики – песне с рекрутским сюжетом «Эх, ни кукушечка кукует» – в записях 1979, 1998 и 2008 годов (пример 1)[12].

Сопоставление записей даёт основание сформулировать общий принцип происходящих изменений: исполнение песен, записанных в 1998 и 2008 годах отличает заметная тенденция к «укрупнению», схематизации напева – теряются мелкие слоговые распевы, мелизматика, замедляется темп исполнения. Это особенно проявляется в мелодической линии верхнего голоса (пример 2).

Характерно, что в большей степени различается звучание песни в записях 1979 и 1998 годов, тогда как записи 1998 и 2008 года обращают на себя внимание необычайной близостью (схожестью). Здесь встают вопросы другого порядка. Дело в том, что в 1979 году запись была произведена от трёх местных жительниц 1904, 1910 и 1915 годов рождения, а записи 1998 и 2008 годов – от певиц преимущественно 1930-х годов рождения, причём в записи 2008 года принимали участие две певицы, участвовавшие ранее в записи 1998 года. В частности, функцию «вытягальщика» – солирующего верхнего голоса – и в 1998, и в 2008 годах исполняла одна и та же певица – П. Г. Швецова. Очевидно, в изменении мелодической линии проявляются особенности процесса индивидуального освоения исполнительской традиции.

Кроме мелодических, отметим изменения, касающиеся функций голосов в ансамбле. В образце 1979 года хорошо слышны тембры голосов каждой из трёх певиц: две исполнительницы ведут нижнюю функциональную линию с гетерофонным расслоением, одна – верхнюю. При прослушивании создаётся впечатление искусного плетения, где обе линии самостоятельны и равнозначны. В записях 1998 и 2008

года участвовало большее количество певиц. Нижняя линия, которую ведут все певицы, кроме «вытягальщика», заметно «утяжеляется», в ней в большей степени проявляется гетерофония. Нижний голос приобретает статус ведущего, который создаёт плотную массивную опору для верхнего голоса, функционально воспринимающегося как напряжённый и тембрально яркий подголосок.

Изменения в исполнительской манере связаны и с тем, что в последние десятилетия ансамбль приобрёл статус сценического коллектива. Он имеет стабильный состав участников, где каждый выполняет строго определённую функцию. Этим обусловлено и взаимное расположение певиц во время исполнения. А. И. Астраханцева поясняет: «Поля – "вытягальщик", она – в середине. Я и Тоня запеваем, мы – рядом, чтобы "вытягальщик" далеко не отрывался, а остальные подхватывают».

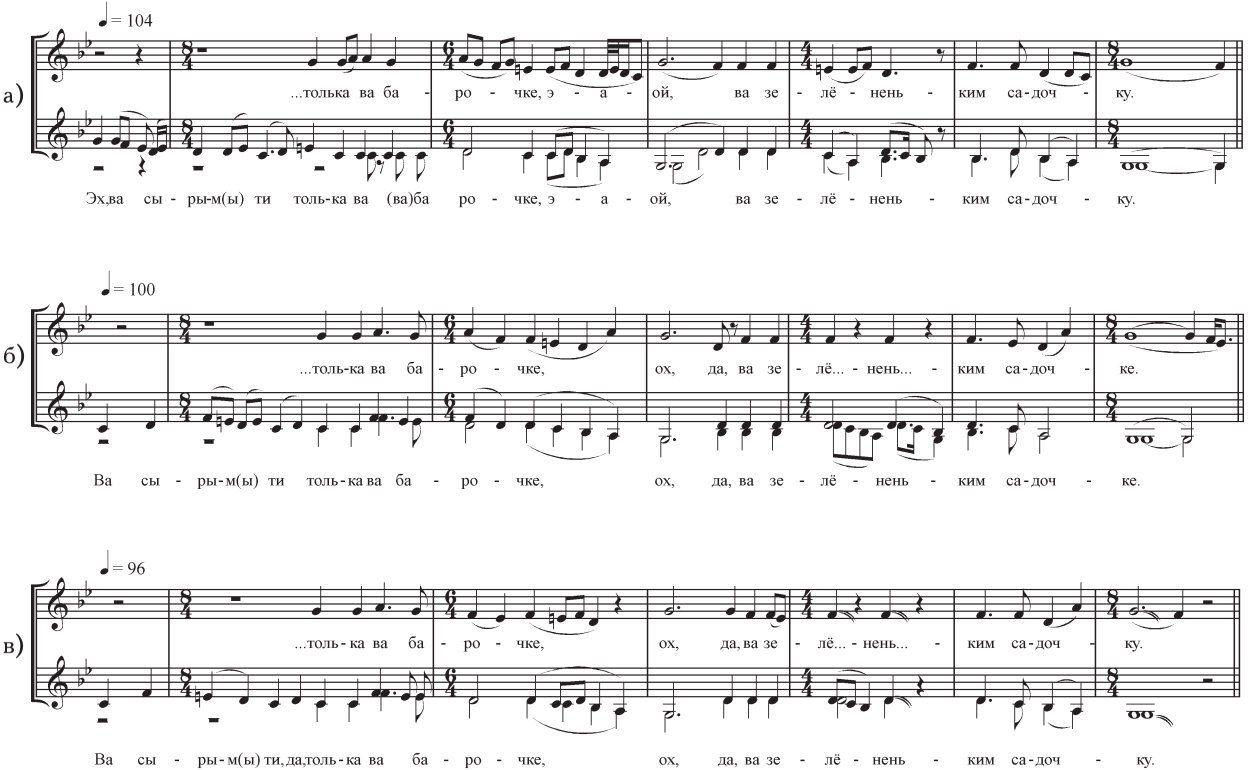
Несмотря на происходящие со временем изменения, важным является сохранение в репертуаре коллектива лирических песен старожильческого пласта, отличающихся особой тембровой окраской и своеобразием фактуры. Сложные формы протяжных песен требуют особой сосредоточенности, высокого певческого мастерства. Эти песни словно приподняты над бытом, возведены в ранг особого эстетического феномена. Об этом свидетельствует отношение к ним и самих певцов, и всех жителей села.

Фото 3. Народный фольклорный ансамбль «Русские узоры» имени А. М. Пискуновой (2010 год). Фото Г. Н. Щупак

Карта 1. Архангельский район Республики Башкортостан: обозначение границ местных народно-песенных традиций

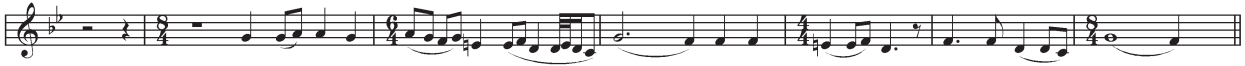
1 – краснозилимская (юго-западная) песенная традиция
2 – ирныкшинская (западная) песенная традиция
3 – валентиновская (северная) песенная традиция
4 – зона позднего заселения

Пример 1[13]

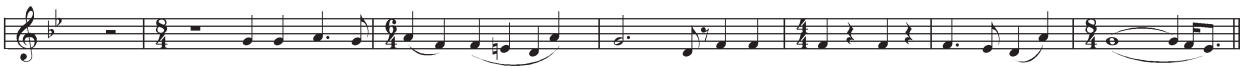

а)
♩= 104
...толька ва ба - ро - чке, э - а - ой, ва зе - лё - нень - ким са-доч - ку.
Эх,ва сы - ры-м(ы) ти толь-ка ва (ва)ба ро - чке, э - а - ой, ва зе - лё - нень - ким са-доч - ку.
б)
♩= 100
...толь-ка ва ба - ро - чке, ох, да, ва зе - лё... - нень... - ким са-доч - ке.
Ва сы - ры-м(ы) ти толь-ка ва ба - ро - чке, ох, да, ва зе - лё - нень - ким са-доч - ке.
в)
♩= 96
...толь-ка ва ба - ро - чке, ох, да, ва зе - лё... - нень... - ким са-доч - ку.
Ва сы - ры-м(ы) ти, да,толь-ка ва ба - ро - чке, ох, да, ва зе - лё - нень - ким са-доч - ку.

Пример 2. Партия верхнего голоса в записях разных лет

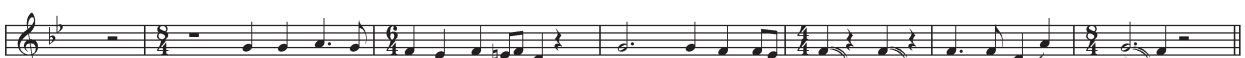
Запись 1979 года



Запись 1998 года



Запись 2008 года



Примечания

1 Населённые пункты Архангельского района ранее находились в составе Стерлитамакского уезда Уфимской провинции, затем – Оренбургской губернии, а с 1865 года – Уфимской губернии. В 1919–1929 годах почти все деревни, расположенные на современной территории района, вошли в Архангельскую волость Уфимского кантона, а с 20 августа 1930 года образовался Архангельский район. См.: Асфандияров А. З. История сёл и деревень Башкортостана: Справочная книга. – 2-е изд. – Уфа: Китап, 1998. – Кн. 2–3. С. 100.

2 Асфандияров А. З. История сёл и деревень Башкортостана... С. 114.

3 На основе анализа музыкально-этнографических материалов, соотнесённых с диалектологическими и историко-географическими данными на территории района выделяются три местные традиции русских переселенцев: краснозилимская (юго-западная), ирныкшинская (западная), валентиновская (северная). Территория юго-восточной части района условно определяется как зона позднего заселения, преимущественно иноязычного: наряду с татарами и башкирами здесь проживают потомки латышей, заселившие эти земли в конце XIX века.

4 Здесь же в конце XIX века были основаны ещё три населённых пункта: деревня Кузнецовка, которая возникла как хутор, и починки Малышёвский и Токмак – ныне они не существуют.

5 Родителева М. И. Проблема формотворчества русской лирической песни (на материале народно-песенной традиции Архангельского района Башкирии): Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. – СПб., 1994.

6 Сотрудники кафедры русской литературы и фольклора Башкирского государственного университета вели последовательную работу на территории Архангельского района на протяжении более сорока лет. Итогом экспедиционной деятельности стало издание сборника: Русская песенная традиция Архангельского района Башкортостана / Сост. Л. И. Брянцева. – Уфа: Гилем, 2006. – 288 с.

7 Экспедиции Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в 1979 году проходили под руководством Е. И. Крейман; в 2000 и 2001 годах – под руководством Н. М. Савельевой.

8 Состав экспедиционной группы в 2007 году: Е. А. Склярова (руководитель), О. В. Сюткина, М. С. Голубева; в 2008 году: Е. А. Юрова (руководитель), М. С. Голубева; в 2010 году: М. С. Голубева (руководитель), М. В. Земляницына, А. Г. Орина.

9 Фотографии из личного архива А. И. Астраханцевой.

10 Мехнецов А. М. Лирические песни Томского Приобья. – Л.: Сов. композитор, 1986. – С. 11.

[11] Там же. С. 11.

[12] Приведена расшифровка вторых строф, так как в них с большей определённостью, нежели в первых строфах, выражена ладоинтонационная структура и многоголосная фактура песен.

[13] а) Зап.: Республика Башкортостан, Архангельский р-н, Краснозилимская с/а, с. Красный Зилим. Исп.: Ф. П. Антипина, 1910 г. р.; Н. А. Макрецова, 1915 г. р.; Е. Ф. Барышева, 1904 г. р. Зап.: Е. И. Крейман, Т. Втюрина, И. Иосифова, П. Родионов, лето 1979 года. Архив Кабинета народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. И. 1899-07. Расш.: М. С. Голубева.

б) Зап.: Республика Башкортостан, Архангельский р-н, Краснозилимская с/а, с. Красный Зилим. Исп.: А. М. Пискунова, 1933 г. р.; М. С. Марохотина, 1925 г. р.; А. Г. Швецова, 1926 г. р.; А. П. Антипина, 1932 г. р.; П. Г. Швецова, 1934 г. р.; А. И. Астраханцева, 1937 г. р.; В. А. Губачёва, 1938 г. р. Зап.: Л. И. Брянцева, Е. В. Евдокимова, март 1998 года. Личный архив Е. В. Евдокимовой. Копия: Основной аудиофонд-2 Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, № 528(02)-11. Расш.: М. С. Голубева.

в) Зап.: Республика Башкортостан, Архангельский р-н, Краснозилимская с/а, с. Красный Зилим. Исп.: А. И. Астраханцева, 1937 г. р.; П. Г. Швецова, 1934 г. р.; А. Я. Кожевникова, 1943 г. р.; А. П. Панина, 1939 г. р. Зап.: Е. А. Юрова, М. С. Голубева, 21.08.2008. Основной аудиофонд Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, № 7993-14. Расш.: М. С. Голубева.

И. М. Газиев
Россия, Уфа

Исполнительская традиция протяжной лирики казанских татар и башкир

Богатое устно-поэтическое и музыкальное наследие татарского и башкирского народов дошло до нас из глубины веков благодаря создателям и носителям этой культуры, её творцам и хранителям. Искусство сказителей, народных певцов и музыкантов, которое сформировалось в результате опыта многих поколений, передавалось и передаётся в живой устной форме и несёт на себе печать индивидуальности. Показателем исполнительского мастерства в среде казанских татар и башкир издревле было владение искусством протяжной лирики «озын көй» – одного из уникальных явлений устно-профессионального творчества в культуре двух близких друг другу народов. Данный жанр у башкир и татар формировался в разных социально-исторических условиях. Несмотря на сходство черт, которые отражены в сольной традиции исполнения, импровизационности распева, многообразии исполнительских вариантов в интерпретации, протяжная лирика казанских татар «озын көй» и башкир «озон көй» имеют различия.

У башкир – это «своеобразный *синтезирующий стиль мелоса,* характеризуемый взаимопроникновением вокального и инструментального начал»[1]. Уникальный башкирский духовой инструмент курай повлиял на формирование протяжной лирики башкир, что выразилось в широком диапазоне напевов (как «вокальной» формы инструментального «передувания»), в ладозвукорядном строе песен, в размашистых, резких интонационных скачках, в «мелизматических пробегах» инструментального характера.

Жанр «озын көй» казанских татар развивался под влиянием восточной вокальной мусульманской монодии, отличающейся плавностью, текучестью и непрерывностью мелодического развития с чисто вокальной мелизматикой. Интонационные ходы на большие интервалы, в отличие от башкирских «озон көй», здесь «скрыты», «завуалированы», благодаря орнаментированным распевам, выполняющим функцию как бы соединительного моста между слоговыми фонемами[2]. Ещё в конце XIX века исследователь С. Г. Рыбаков отмечал, что «башкирским ме-

лодиям менее свойственны <...> украшения в восточном вкусе, <...> чем в известной части татарских мелодий»[3].

Исполнительские традиции протяжной песенной лирики татар и башкир, уходящие своими корнями вглубь веков, связаны с состязаниями певцов – «бәйге». Именно участие в «бәйге» породило необходимость профессиональной подготовки певцов-исполнителей, где главная роль отводилась традиции устной передачи напевов, текстов песен и секретов вокального исполнительства от учителя – «остаз» ('мастер') – к ученику. Чаще всего обучение шло по семейной линии – от деда к отцу, от отца к сыну, от старшего к младшему. Этот живой контакт способствовал не только приобретению определённых знаний и исполнительских навыков, но и передаче по наследству всего образа жизни. В конечном счёте, всё это вело к тому, чтобы певец, в соответствии с одарённостью и мастерством, мог исполнить «озын көй» – сложную, богато орнаментированную, имеющую многокрасочные оттенки протяжную песню.

К секретам исполнительской традиции протяжной лирики «озын көй» относится мастерское владение певческим голосом. Это связано с характерным для «озын көй» большим звуковысотным диапазоном (в башкирских протяжных песнях он достигает 2–2,5 октав), мелизматикой или мелодической орнаментацией, ритмической свободой. Всё это требовало от певца чёткой координации дыхания, артикуляции, регистрового сглаживания.

В певческой практике татар и башкир «озын көй» преимущественно исполняли сопрано и тенора. Сложнейшие мелодические фигурации орнамента протяжных напевов были подвластны прежде всего высоким, лёгким и подвижным голосам. На это в конце XIX века обратил внимание С. Г. Рыбаков: «Среди певцов-инородцев преобладают высокие голоса – баритоны и особенно тенора, которые без затруднения и естественно берут чрезвычайные высокие ноты, приближаясь по тембру к детским голосам (альтам). Певцы-басы встречаются редко»[4].

К исполнительским особенностям «озын көй» относится отсутствие яркого контраста между регистрами, а значит и не существует так называемых переходных звуков. В отличие от европейской вокальной школы, где от певца требуются значительные усилия в звукоизвлечении и артикуляции, исполнители «озын көй» поют на широком дыхании, но дыхание это *«затаённое»* (сдержанное), что создаёт ощущение наполненного звучания при минимальном расходовании воздуха.

Всю красоту народных мелодий и песен можно оценить лишь при исполнении в *национальной манере.* Своеобразие и специфика этой манеры пения зависят не только от природы или особого строения голосового аппарата, но и от целого комплекса вокально-исполнительских приёмов, возникших под влиянием бытового пения, характеризующегося местными историко-культурными и художественными традициями. Народные певцы должны были с тончайшими нюансами довести до слушателей тесную связь между поэтическим словом и мелодией.

Как известно, в старину народные певцы часто пели в сопровождении музыкальных инструментов (курай, скрипка), порой подражая их тембру. Эту особенность также можно отнести к чисто национальной манере исполнения. Например, дореволюционные граммофонные записи, которые являются уникальным источником для изучения исполнительских традиций, сохранили татарское женское пение с явным подражанием звучанию скрипки, а высокий голос (контр-тенор) известного среди татар в начале XX века певца Мирфаиза Бабаджанова напоминал звучание татарского медного курая. Среди башкирских исполнителей протяжных песен существует такое понятие, как курайная манера пения («курай манераһында йырлау») с использованием приёма вибрации на заключительных звуках фразы. Об этой манере пения башкир писал С. Г. Рыбаков: «Одной из особенностей исполнения песен является продолжительное протягивание последней ноты песни с вибрацией в голосе и сосредоточенным взглядом. Эта особенность замечается, главным образом, при исполнении протяжных, проголосных песен (узункуй)»[5]. В своеобразной манере, подражая кураю, пели Газиз Альмухаметов и Хабир Галимов. В наши дни продолжателем этой традиции является представитель старшего поколения исполнителей протяжной лирики – башкирский певец Рамазан Янбеков, который в личной беседе с автором этих строк вспоминал: «На моё пение большое влияние оказала игра отца на курае».

У татар и башкир владение искусством протяжной песни очень высоко ценилось, что получило яркое отражение в понятии «моң», семантика которого довольно разнообразна. На языке древних тюрков термины «моң», «моңлы» – это нуждающиеся люди, проживающие в бедности и нищете («моңлы халык» – ‘нищий народ’). Совершенно иная семантика данного слова раскрывается в выражениях: «ятим бала – моңлы бала» (‘сиротка – жалостливое дитя’) или «бу бала бик моңлы җырлый, ятим күрәсең» (‘этот ребёнок поёт очень жалобно, на-

верное, сирота’). Выражение «моң» характеризует человека, с детства познавшего лишения и горе. Автор книги «Родословное древо тюрков» Абелгази Бахадур связывает с данным термином этимологию имени хана Могула. По его мнению, имя Могул состоит из двух компонентов: «моң», смысл которого известен всем тюркам как «горе» (‘горестно’), и «ул» – в значении «садәдил» (‘чист душой’). Вместе они составляют выражение «кайгылы садә» – ‘горестный и с чистой душой’[6].

В исполнительском искусстве протяжной лирики «озын көй» понятие «моң» означает задушевность, искренность, мелодичность, что позволяет более глубоко оценить мастерство певца или музыканта. Сохранившиеся народные выражения – «моңсыз җырчы» (‘певец, не владеющий моң’) или «җырлавының моңы юк» (‘в пении отсутствует моң’) – характеризуют певца, недостойного внимания слушателей из-за невыразительного исполнения. «Моң» является «душой» жанра протяжной песни, что делает равнозначными понятия «озын көй» и «моңлы көй»[7].

Интерес представляет и сам термин, которым обозначается исполнитель протяжной лирики. По словам С. Г. Рыбакова, у башкир «песельники» называются «ираусы»: «...в деревне нашлись для меня два песельника (ираусы), от одного из которых я и записал <...> мелодии»[8]. Название «йырау», «җырау» (производное от «йыр», «җыр» – ‘песня’) у различных тюркских народов, в том числе у татар и башкир, относилось к сказителям, певцам-поэтам. В этом же значении во времена Казанского ханства бытовал и другой термин – «җыручы». Зачастую раньше понятием «җыручи» определяли музыканта, сопровождавшего своё пение игрой на музыкальном инструменте.

Примечательно, что в народной терминологии у башкир до настоящего времени сохранился термин «йыраусы». Например, в Зауралье Башкортостана так называют народно-профессионального исполнителя старинных протяжных исторических и лирических песен. Известными йыраусы являются Абдулла Султанов, Зияфат Ахметова, Ахмадулла йыраусы, Хаджиахмет йыраусы, которые в свой репертуар включают только «озон көй».

Особое место в этом ряду занимает выдающийся исполнитель протяжной лирики Абдулла Султанов (1928 г. р.). Выходец из крестьянской семьи (с. Кубагушево Учалинского района Башкортостана), он всю жизнь проработал чабаном и табунщиком в колхозе, при этом принимая активное участие в художественной самодеятельности. При-

знанием истинного таланта народного певца являются его творческие победы. Абдулла Султанов – лауреат всесоюзных, всероссийских конкурсов самодеятельных певцов, удостоен Государственной премии Республики Башкортостан имени Салавата Юлаева. Певец обладает абсолютным музыкальным слухом и памятью, а его голос (тенор) отличается поразительной полётностью, необычайной широтой диапазона, большой силой звучания и неповторимым «моң». По-видимому, одна из главных причин прекрасного владения голосом и певческим дыханием заключается в виртуозной игре А. Султанова на курае[9]. Несмотря на почтенный возраст, А. Султанов сумел сохранить красоту и юношескую свежесть певческого голоса, что удаётся ему благодаря ежедневному пению протяжных песен. «Когда я пою какую-либо песню, – говорит певец, – меня посещают разные мысли. Я невольно взлетаю в небеса, вижу там родные горы, леса, реки <...>. И душа постепенно наполняется светом, я уже не чувствую себя, нахожусь в стихии народной музыки...»[10]. Интересно, что перед своим сольным выступлением он не распевается, как профессиональные певцы, а насвистывает мелодии. Лучшим номером его исполнительского репертуара является песня «Буранбай». С первых же звуков, звенящих в высоком регистре, певцу удаётся передать трагический характер песни. В процессе исполнения этот настрой постепенно усиливается и выливается в настоящую «звуковую лавину». Совершенство и красота пения А. Султанова сопоставимы с лучшим исполнением теноровых оперных арий из мировой классики. Не случайно пение протяжных песен называют «башкирское бельканто», а исполнение песни «Буранбай», диапазон которой составляет 2,5 октавы, считается вершиной певческого мастерства.

В процессе изучения исполнительских традиций представляет интерес вопрос взаимопроникновения и взаимовлияния в области песенной исполнительской практики казанских татар и башкир. Ярким интерпретатором, хранителем богатого песенного наследия этих двух народов можно считать знатока протяжных песен Баки-ага Урманче.

Творчеству выдающегося татарского живописца, скульптора, графика Баки Идрисовича Урманче (1897–1990) посвящены многие исследования, а вот другая грань его таланта – певческая деятельность, песенный репертуар, исполнительская манера – рассматривается впервые в данной статье. Баки Урманче ещё в раннем детстве проявил способности к пению, переняв многие песни и баиты у своей бабуш-

ки и отца, представителя духовенства, Идриса муллы. Помимо песен и баитов, Б. Урманче привлекали различные музыкальные инструменты, особенно – распространённая и популярная среди татар скрипка, которая сопровождала его всю жизнь. В годы учёбы в медресе «Мухаммадия» в Казани, Б. Урманче прославился среди шакирдов не только умением рисовать (особенно дружеские шаржи), но и петь. Интерес к народной музыке заставлял его постоянно обновлять репертуар. Наряду с протяжными народными песнями, баитами, дастанами, в репертуаре Баки Урманче были также суры из Корана, которые он читал, мастерски используя свои вокальные данные и проникновенную импровизационную манеру исполнения. Произведения этих жанров удалось зафиксировать в его исполнении уже в преклонном возрасте (надо отметить, что голос прекрасно сохранился даже в 90 лет) с помощью звукозаписывающей аппаратуры[11].

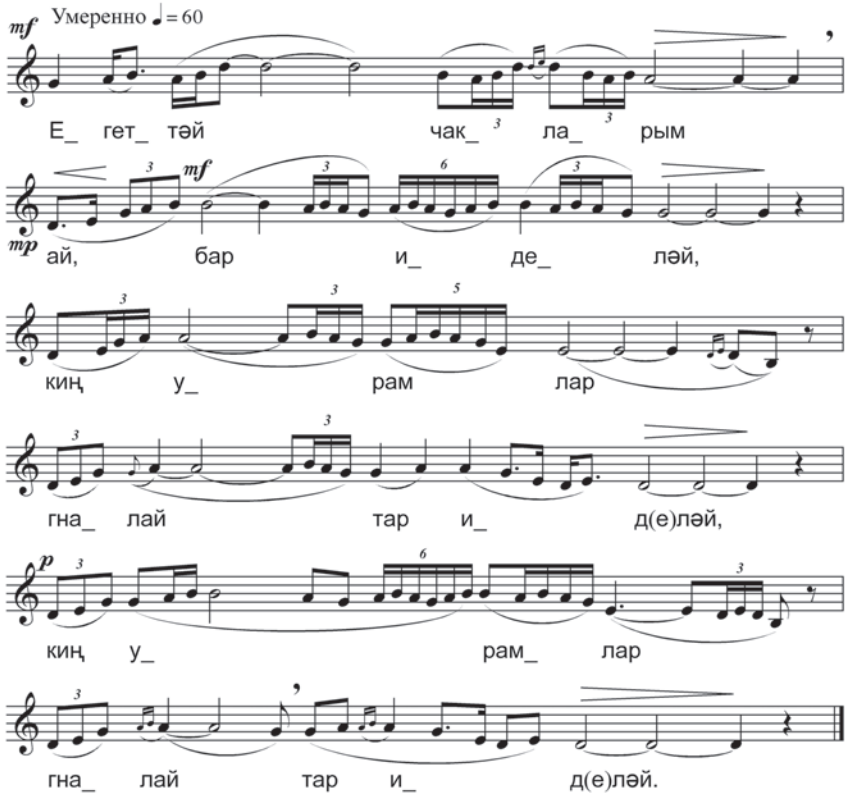
Одной из первых песен в репертуаре Б. Урманче была татарская народная протяжная песня «Утыртма ла читән» (‘Не плети плетень’), которую он усвоил от своего отца и исполнял на протяжении всей жизни под названием «Әткәй жыры» (‘Песня отца’). От учителя Вали Кари, в годы учёбы в медресе «Мухаммадия», Б. Урманче перенял башкирскую протяжную песню «Ашказар», занимавшую особое место в его репертуаре. Известно, что Б. Урманче был постоянным участником концертов татарской музыки, которые регулярно проводились в Москве. По рассказам его жены Ф. В. Ахметовой-Урманче, во время учёбы в Академии художеств (1920-е годы) он получил широкую известность среди московских татар, прежде всего как певец, исполнитель татарских и башкирских протяжных песен: «Мәдинәкәй» (‘Мадина’), «Казан сөлгесе» (‘Казанское полотенце’), «Алтын кармак» (‘Золотой крючок’), «Ончы Фәхри» (‘Мельник Фахри’), «Шәүрә» (‘Шаура’), «Азаматов кантон» (‘Кантон Азаматов’), «Колый кантон» (‘Кантон Колый’) и других. Песню «Азаматов кантон» Б. Урманче услышал от башкирского возницы, когда в 1935 году на Южном Урале писал картины для Всесоюзной выставки. Ямщик, который оказался родственником бывшего кантонного[12] главы Азаматова, остался очень доволен исполнением песни художником из Москвы[13]. Башкирская историческая песня «Колый кантон» вошла в репертуар Б. Урманче в самую трагическую пору его жизни: будучи репрессированным и сосланным на Соловки, он услышал её от писателя Махмуда Будайли, который был с ним на каторге.

Одна из самых ярких песен в репертуаре Б. Урманче – «Ончы Фәхри» ('Мучник Фахри') – традиционная историческая песня о благородных торговцах, возивших хлеб, муку, зерно, печёные сладости в Сибирь и на ярмарки Ирбита, Кяхты и другие[14]. Это была любимая песня Б. Урманче, в которой он поражал слушателей глубиной дыхания, широтой диапазона, красивым тембром голоса и проникновенной исполнительской манерой, донося до слушателей необыкновенную красоту мелодии. На своем 90-летнем юбилее художник с высокой трибуны вместо торжественной речи спел именно эту песню, ещё раз поразив всех присутствующих (пример 1).

Сохранившиеся аудиозаписи образцов протяжной лирики «озын көй» в исполнении Б. Урманче представляют большой интерес с точки зрения изучения репертуара, манеры и исполнительских приёмов этого самобытного народного певца[15].

Автор данной статьи, будучи профессиональным певцом, проявляет неподдельный интерес и к татарской, и к башкирской протяжной лирике. Выросший в татарской деревне Башкортостана, я с детства окунулся в мелодии татарских народных песен, которые впервые услышал от своего отца – удивительного народного музыканта-гармониста. В то же время башкирские мелодии постоянно слышал по радио, с грампластинок, на концертах профессиональных артистов. Изучение «озын көй» реализовано в многочисленных аудио- и видеозаписях образцов протяжной лирики татар и башкир, вошедших в фонды радио и телевидения Башкортостана и Татарстана. Башкирские протяжные песни «Урал», «Илсе Гайса», «Нандугас», «Ишмурза» и другие в исполнении автора хранятся в фондах Башкирского спутникового телевидения. 60 татарских народных песен вошли в аудио-антологию «И. Газиев: В мире татарской музыки. Татарские народные песни» на трёх дисках. Среди них образцы протяжной лирики: «Әллүки», «Зиләйлүк», «Тәфтиләү», «Ончы Фәхри», «Мәдинәкәй», «Сибелә чәчәк». В фонде телерадиокомпании «Татарстан – Новый Век» хранятся девять телевизионных музыкальных фильмов, в которых автор этих строк является сценаристом, ведущим, исполнителем музыкальных номеров, представленных произведениями жанра «озын көй». Этот практический опыт даёт возможность проводить теоретические изыскания в области изучения исполнительской традиции песенной протяжной лирики «озын көй» казанских татар и «озон көй» башкир.

Пример 1. «Ончы Фәхри»



Примечания

1 Галимуллина Р. Т. Башкирская протяжная песня (юго-восточная традиция): Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Магнитогорск, 2002. — С. 8.

2 Сайдашева З. Песенная культура татар Волго-Камья. — Казань, 2002. — С. 41.

3 Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. — СПб., 1897. — С. 37.

4 Рыбаков С. Г. О народных песнях татар, башкир и тептярей // Живая старина. — СПб., 1894. — С. 9.

5 Там же.

6 Әбелгазый Баһадир хан. Шәҗәрәи торек / Кереш мәк. авт. М. Әхмәтжанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – С. 16.

7 Нигмедзянов М. Татарская народная музыка. – Казань: Магариф, 2003. – С. 116.

8 Рыбаков С. Г. О народных песнях... С. 9.

9 Ахметжанова Н. Народный певец Абдулла Султанов // Становление и развитие вокальной школы Башкортостана: Материалы Российской науч.-практ. конф. – Уфа: УГИИ, 2001. – С. 49.

10 Там же.

11 Магнитофонные записи татарских и башкирских протяжных песен, баитов, дастанов и чтения сур Корана, сделанные в домашних условиях у Баки ага Урманче, были переданы автору женой художника, известным фольклористом Ф. А. Ахметовой-Урманче для включения в концертный репертуар.

12 По царскому указу в 1798 году с целью укрепления юго-восточных границ России были образованы 23 кантона (кантон – военно-территориальная единица), каждый из которых возглавлял кантонный начальник, подчинявшийся генерал-губернатору. В песнях и преданиях сохранились имена некоторых начальников кантонов: кантон Азаматов, кантон Колый, кантон Тухват и других. Строки из башкирской протяжной песни «Төхвәт кантон» (‘кантон Тухват’): «Кнут в руках, бумага – есть ли злее в целом свете, чем кантон Тухват». Кантонная система управления просуществовала до 1865 года.

13 Духовный мир Баки Урманче. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2005. – С. 226.

14 Оригинальная обработка этой песни для голоса и фортепиано композитора А. Ключарева включена в сборник «Татар халык көйләре». – Казан: Татгосиздат (Матур әдәбият секторы), 1948. – 52 б.

15 Песни «Ончы Фәхри» (‘Мельник Фахри’), «Ашказар» (‘Ашкадар’), «Алтын кармак» (‘Золотой крючок’), «Казан сөлгесе» (‘Казанское полотенце’), «Шәүрә» (‘Шаура’) включены автором в концертный репертуар, записаны на видео (телевизионный музыкальный фильм о Б. Урманче, ТВ «Новый век», 2001), а песни «Әткәй жыры» (‘Песня отца’), «Ончы Фәхри», «Алтын кармак» вошли в аудио-антологию: Газиев И. М. В мире татарской музыки: Татарские народные песни: В 3 CD. – Казань, 2005. – BARS-MEDIA, BMCD 2005-131.

Г. М. Карпова
Россия, Петрозаводск

Музыкально-поэтические импровизации саамов Кольского полуострова: проблемы структуры поэтического текста

Музыкально-поэтические импровизации саамов Кольского полуострова долгое время оставались загадкой для учёных, исследовавших культуру Заполярья. Их впечатления и оценки лопарского пения были диаметрально противоположны. Одни находили манеру пения саамов «неприятной для слуха», констатировали, что жёстко произносимые слоги в пении производят впечатление «лая и воя наипротивнейшего»[1]. Другие утверждали, что «лопарская песня чрезвычайно напоминает переливание воды в ручье, тихое журчание потока»[2]. Для европейского слуха авторов описаний жизни и быта русских лопарей все песни казались одинаковыми и характеризовались «однообразным и утомительным мотивом» (долгое время сведения поступали лишь от немногочисленных путешественников, публикации которых «рассеяны по страницам различных журналов и трудов научных обществ»)[3]. К тому же некоторые из песен, переведённые на русский язык, не имели связного, опять-таки с точки зрения европейца, словесного содержания. Оттого появлялось много поспешных и необоснованных выводов. Один из них – «саамы не поют и песен не знают» – был широко распространён в XIX веке.

Только с появлением повестей и рассказов писателя В. Н. Немировича-Данченко[4] в конце XIX века, а затем и монографии учёного Н. Н. Харузина[5], посвящённой описанию быта, верований, костюма, фольклора русских лопарей, произошёл перелом во взглядах на музыкальную культуру этого северного народа. Её фиксация и изучение начались позже, в XX веке.

Первые нотные записи песен российских саамов появились в статье учёного В. Ю. Визе в 1911 году[6]. Они были опубликованы без подтекстовки. Лопари не имели письменности, вербальные тексты песен с помощью самих же исполнителей были переведены учёным на русский язык. Его статья содержала описание их исполнительской манеры, а напевы имели жанровое определение. Более подробное аналитическое сопровождение песни-импровизации получили в статьях

М. И. Чулаки (1940 год)[7] и В. В. Сенкевич-Гудковой (1959, 1972, 1973, 1977 и 1986 годы)[8]. Авторами была сделана попытка систематизации записанных песен по различным признакам на примере песенного фольклора саамов двух диалектов: *кильдинского и нотозерского,* затрагивались вопросы специфики вербального текста (импровизационность, наличие в песне вставных слогов и слов, не имеющих семантического значения), а также координации текста и напева. Необычные вставные слова и слоги, названные сначала междометиями, затем междометными словами, впоследствии, в статьях В. В. Сенкевич-Гудковой, получили более точное определение – *«синсемантические слоги и дескриптивные звуковые комплексы»* – для цепочек из слогов, их сочетаний и возгласов. В 1987 году вышла книга «Саамские народные песни» исследователя И. К. Травиной[9]. Музыкальным материалом книги послужили песни саамов кильдинского диалекта, зафиксированные в экспедиционных поездках 1965 года. В книге проводится подробный анализ напевов песен-импровизаций, исследуется их ритмическая и ладовая структура, дана классификация напевов по их функциональной принадлежности.

Однако все попытки обобщить музыкально-песенный материал того или иного диалекта не сложились в стройную целостную систему. С учётом опыта предшественников, а также новых тенденций в области исследования импровизационных вербальных текстов, возникает необходимость переосмыслить некоторые подходы к изучению саамских импровизаций вообще и вербальных текстов в частности.

Музыкально-поэтические импровизации до середины прошлого столетия являлись основной формой песнетворчества саамов Кольского полуострова. Исполнялись они, как правило, сольно, а иногда и группой. Наиболее подвижной всегда являлась вербальная часть, порой наполненная непонятными, не несущими смысла слогами, возгласами и восклицаниями, а также продолжительными цепочками из этих слогов и восклицаний. Мнение о том, что их функция заключается в сохранении ритмо-мелодической структуры песни-импровизации, было высказано М. И. Чулаки и В. В. Сенкевич-Гудковой. Заметим, что синсемантические слоги, возгласы, восклицания, распеваемые наравне со смыслонесущими словами – явление, распространённое для импровизационного творчества финно-угров. В поэтических текстах причитаний карел, ближайших соседей саамов, исследователи также отмечают существование слов-вставок, предположительно выполняющих рит-

мизующую функцию. У северных удмуртов также встречаются последовательности из междометий, возгласов и частиц. Однако роль данных, не имеющих смысла, слогов и восклицаний в технике импровизации в том и другом случае должна быть подкреплена аналитически. Конструктивный подход к исследованию подобного рода текстов найден в последние годы карельским исследователем Т. В. Краснопольской совместно с её ученицей Н. О. Шудеговой[10].

Рассматриваемые в настоящей статье вербальные тексты песен-импровизаций принадлежат к *кильдинскому* диалекту саамского языка, объединяющему самую многочисленную по составу группу саамов Кольского полуострова, в большей степени сохранившую свои традиции и язык. Название песен-импровизаций на данном диалекте звучит как «лыввьт» – ‘старинная песня с постоянно изменяющимися словами’[11].

Содержание текстов «лыввьт» отражает все стороны жизнедеятельности саамов. В песне может быть отражено каждое значимое для певца событие: это факты его личной жизни, его чувства, рассказ о каком-либо человеке и событиях, происходящих в связи с ним, о поездке-путешествии в другой погост, о работе, о любимом животном. Множество песен саамов посвящено природе, а именно, «тундре-матушке» и любви к ней, озёрам, «морю-батюшке». Удивительна детальность описания происходящего, можно даже сказать – географическая и историческая конкретность, которая помогла сохранить факты жизни многих погостов и биографические факты саамских родов.

В связи с тем, что напев и текст в поглощающем большинстве саамских импровизаций существуют самостоятельно, как будто отдельно друг от друга, вопрос определения стиха в вербальных текстах песен весьма сложен и неоднозначен. Аналитическое исследование текстов позволило сделать некоторые выводы, приведённые в настоящей статье.

Содержание текстов излагается в виде кратких, законченных по смыслу словосочетаний или предложений (пока назовём их *звеньями).* Данные звенья объединяются по смысловым мотивам. Иногда мотив исчерпывается одним звеном, в других случаях он охватывает два или три таких предложения. Для определения всего логического периода выбран рабочий термин «тирада». В качестве примера рассмотрим схему структуры текста песни «Куара, куара...» – ‘Шью, шью...’ (схема 1)[12].

Из схемы видно, что краткие простые предложения, образовавшиеся из цепочек глаголов и существительных («шью» – «сошью» – «сшила» – «малица» – «пимы» – «туфли»), повторяются, обладают

связностью и целостностью. Глаголы же, повторяясь и варьируясь, образуют параллелизм действия. Повторы и параллелизм, заметные в приведённой схеме, создают определённый ритм песни. Подсчёт слогов в звеньях, образующих тирады, показывает, что они имеют разное количество: от 4-8 до 10-12. Между тем, внутри звеньев намечаются цезуры. Ощущение цезуры возникает то благодаря смене повторяющихся глаголов появлением слова, обозначающего объект действия; то за счёт появления новой формы глагола, отмечающей либо завершение действия, либо начало нового и смену объекта. Эти цезуры членят звено-предложение на слоговые группы, содержащие примерно равное число слогов: 4, 5 или 6. Само же число слоговых групп в звеньях колеблется от одного до двух-трёх. Это создаёт известную двойственность, «игру» времён в пределах тирады: последовательность слоговых групп задаёт ритм смены равных (или примерно равных) времён, в то время как их группировка в логические периоды образует разные временны́е величины.

Повторяемость тирадных ритмических соотношений как на протяжении одного текста, так и в текстах других импровизаций, говорит о том, что мы имеем дело с поэтическими текстами, которые образованы стихами (звеньями) разной протяжённости (схема 1)[13].

В схеме, наряду со смыслонесущими словами, выделены курсивом гласные фонемы, стоящие самостоятельно либо добавленные к концу слова и увеличивающие количество слогов в стихе, учитываемых при подсчёте слогов. Таким образом певица сглаживает резкость разговорной речи, одновременно интуитивно восполняя нехватку времени звучания слоговой группы (ср.: поющийся текст – «куара, куара» + «мунна туфлять» / 4+4; разговорная речь – «куара, куара» + «мунн туфлять» / 4+3). Появление гласных может приходиться и на середину слова. Слово также может быть разъединено повтором предыдущего слога, как например, «киркха(ха-а)вам» – ‘сошью’. В данном тексте встречаются синсемантические слоги и комплекс из таких слогов, также выделенные курсивом. Таким комплексам В. В. Сенкевич-Гудкова дала название дескриптивных звуковых комплексов (от англ. descriptive – описательный). Поскольку элементы дескриптивности в этих цепочках явно отсутствуют, считаю необходимым опираясь на опыт исследования вербальных текстов в северноудмуртских крезях[14], уточнить их название и предлагаю ввести термин «фонематические звуковые комплексы». Все вышеперечисленные приёмы требуются пе-

вице для координации стиха и напева и являются характерными только для поэтических текстов.

Есть примеры, в которых использование слогов, их сочетаний, восклицаний, избыточных для смысла текста, проявляется в большей мере. Это можно проследить на примере структуры поэтического текста песни «Выййепь мыйй(е)» – ‘Едем мы’ (схема 2)[15].

Тирады данной импровизации-«лыввьт» объединяют от одного до трёх стихов. Количество слогов в стихе колеблется от 7-9 до 10-14. Как и в предыдущем примере, здесь также можно заметить, что ритм смены равных или относительно равных (3-4, 4-5, 4-6) времён в последовательности слоговых групп при соединении в логические периоды образует разные временны́е величины. Гласные, добавленные к концу слова, восклицания и слоги (в тексте выделенные жирным курсивом) использованы певцом для того, чтобы, с одной стороны, выдержать ритмику вербального текста, с другой стороны, соблюсти координацию стиха и напева. У каждого исполнителя свой запас таких слогов и восклицаний, а также особое мастерство варьирования данных комплексов. Сами певцы их появление объясняют таким образом: «Я их пою тогда, когда сердце быстрее слов говорит»[16]. Среди импровизаций-«лыввьт» встречаются и такие, в которых звучание из восклицаний и слогов продолжительно по времени и образует цепочки из слогов, их сочетаний, возгласов.

В схеме структуры следующего текста песни «И я, ля, ле-я»[17] фонематические комплексы играют явно преобладающую роль, так как на протяжении трёх строф по количеству слогов постоянно превышают протяжённость слов (схема 3).

Создаётся впечатление, что вербальный текст певец-импровизатор начинает складывать не сразу. Первые три тирады служат своеобразным зачином для того, чтобы песня состоялась. Войти в нужное состояние певцу помогают фонематические комплексы, временно́е соотношение которых к концу песни становится всё меньше, в то время как смыслонесущая часть поэтического текста заметно нарастает. При этом смыслонесущие слова в каждой тираде образуют определённые временны́е соотношения (схема 4).

В этой импровизации певец скорее склонен созерцать, чем описывать действие. Наличие нового вида параллелизма – строфического – наряду с повторами скрепляет, казалось бы, размытую фонематическими комплексами форму вербального текста. Однако таблицы пока-

зывают, что объединение смыслонесущих фрагментов с фонематическими комплексами в процессе импровизации также стремится к упорядоченности. Эта упорядоченность имеет гибкие формы: от 6-8 слогов в стихе до 11-15, а может увеличиваться и до 19 слогов. Стихи в импровизации иногда играют самостоятельную роль, выступая при этом в роли тирады, иногда группируются по два-три. Всё это обусловлено напевом импровизации[18].

Таким образом, поющийся вербальный текст импровизаций-«лыввт» саамов кильдинского диалекта – текст *поэтический,* определённый ритм в котором создают повторы и параллелизм. Наличие определённых ритмических периодов – *стихов,* имеющих разную временну́ю протяжённость, вместе с тем, способствует упорядоченности. Стихи включают в себя вставные конструкции в виде слогов, восклицаний и *фонематических звуковых комплексов,* являющихся главной характеристикой импровизаций-«лыввт». Стиховое и тирадное построение текстов позволяет исполнителю легко балансировать между давно сложившимся, отшлифованным и устоявшимся напевом и всегда подвижным, постоянно меняющимся словом (пример 1)[19].

Пример 1

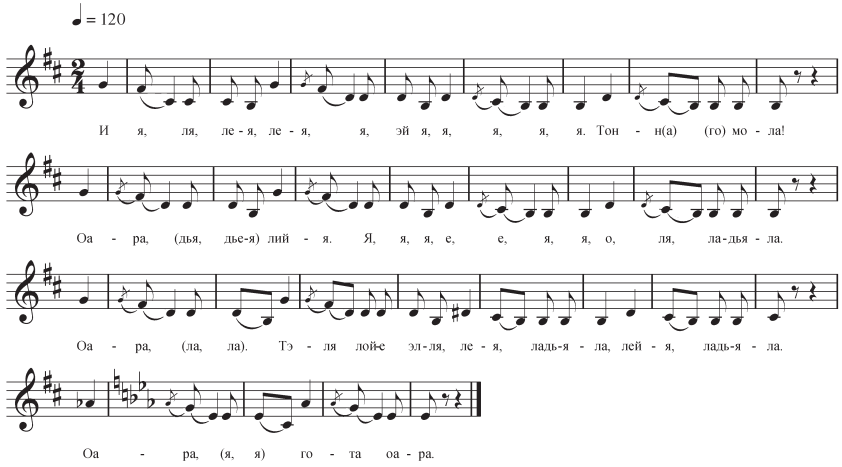


Схема 1[20]

№ стихов	*Тирада*	Количество слогов	*Тирада*
1.	Куара, куара + мунн*а* малець,	4+4=8	Шью, шью я малицу,
2.	Куара, куара	4	Шью, шью,
3.	кирха мунн*а* + малецэ тэле ***я***.	4+6=10	сошью малицу вот и.
	Тирада		*Тирада*
4.	Тэле хэза + оалкэхама + пимать куаррэ.	4+4+4=12	Вот начну пимы шить.
5.	***(да я ле-е, го, ло)***	4(+)2=6	(да я ле-е, го, ло)
6.	Куара пимат***э***,	5	Шью пимы,
7.	кирха мазад ***(ла)***.	5	сшила опять.
	Стих-тирада		*Стих-тирада*
8.	Эмма тида, + мэнна вяла + куаррэгэдэ.	4+4+4=12	Не знаю, что ещё сшить.
	Тирада		*Тирада*
9.	Но давай ***я*** + куара, куара + мунн*а* туфлять	4+4+4=12	Ну давай сошью, сошью я туфли,
10.	Туфлять киркха.	4	Туфли сошью.
11.	Куара, куара	4	Шью, шью,
12.	киркха***(ха-а)*** вам + мунн ***(гул)*** туф***а***ляйта	5+6=11	сошью я туфли

Схема 2

№ стихов	*Стих-тирада*	Количество слогов	*Стих-тирада*
1.	Выййепь мыйй***(е)*** + ***(го)*** лувтэсэлэп:	4+5=9	Едем мы и поем:
	Тирада		*Тирада*
2.	Э, мин чарр, тонн, + чаррэ, нёллкэ, модже	4+6=10	Э, наша тундра, ты, тундра, гладкая, красивая.
3.	***(Ле)*** соин куллпэ + гуле курк ***(гул)***	4+4=8	Её сопки, как журавли.
	Стих-тирада		*Стих-тирада*
4.	Минэ оалта + ёадтэлевэ, + ***(ле-е)*** чаррэ миллтэ.	4+4+6=14	Идут наши важенки по тундре.
	Тирада		*Тирада*
5.	Ебп***(э)*** пэлл***(э)***+ абьрегэсьтэ,	4+4=8	Не боимся дождя,
6.	Ебп***(э)*** *пэлл(э)* + ниманьтэ, шэнэть	4+5=9	Не боимся непогоды,
7.	Ебп***(э)*** *пэлл(э)* + цигэгэсьтэ.	4+4=8	Не боимся и туманов.
	Тирада		*Тирада*
8.	Пыннэпь мыйй ***(гол)*** + йиркеть ***(го, ло)***	4+4=8	Пасем мы оленей,
9.	Ерьк кухкт вуанча + ***(гол, ну)***, гонэ сыйй,	4+5=9	Двух быков охраняю, бегали они,
10.	Келэгуйм + тулльегеп***(е)***.	3+4=7	Покрываем шкурами с колокольчиками

Схема 3

№ стихов	*Тирада*	Количество слогов	*Тирада*
1.	*И я, ля, ле-я,(+) ле-я, эй, я,(+) я, я, я, я*	5(+)4(+)4=13	*И я, ля, ле-я, ле-я, эй, я, я, я, я, я,*
2.	тоин*(а) (го)* + мола!	3+2=5	ты, мол!
	Тирада		*Тирада*
3.	Оара *(дья, дье-я)* + лий-я,	5+2=7	Сижу *(дья, дье-я)* был я.
4.	*я, я, я, е, е,(+) ё я, о, ля,(+) ла-дья-ла.*	5(+)4(+)3=12	*я, я, я, е, е, ё я, о, ля, ла-дья-ла.*
	Тирада		*Тирада*
5.	Оара *(ля, ла)*, + тэля лойе элля	4+6=10	Сижу *(ла, ла)*, вот пряжи нет.
6.	*ле-я, ладь-я-ла,(+) лей-я, ладь-ла.*	5(+)4=9	*ле-я, ладь-я-ла, лей-я, ладь-ла.*
	Стих-тирада		*Стих-тирада*
7.	Оара *(я, я)* + тота оара.	4+4=8	Сижу и сижу.
	Стих-тирада		*Стих-тирада*
8.	Тереберь нёарка, + тоин*(а)* модже лий, + нёарка! + *(ла-дья-ла)*	5+5+2+3=15	Териберский мыс, ты красив был, мыс! *(ла-дья-ла)*
	Стих-тирада		*Стих-тирада*
9.	Кыррья лувята + аля.	4+2=6	Красива песня, звучит все выше.
	Тирада		*Тирада*
10.	Кыррья оалта + элля.	4+2=6	Красивых важенок нет.
11.	Лийя + *(я, я, я, я, я, я)*	2+6=8	Был *(я, я, я, я, я, я)*
	Стих-тирада		*Стих-тирада*
12.	Шоллка, шоллка, + *(ле-я)* + мера нэмпэньча!	4+2+5=11	Шелковы, шелковы, морские волны!

Схема 4

	тирада 1	тирада 2	тирада 3	тирада 4
Количество слогов смыслонесущей части стиха и синсемантических слогов	5	7	9	8
Количество слогов в фонематическом комплексе	13	12	10	0
Общее количество слогов в стихе	18	19	19	8

	тирада 5	тирада 6	тирада 7	тирада 8
Количество слогов смыслонесущей части стиха и синсемантических слогов	15	6	8	11
Количество слогов в фонематическом комплексе	0	0	6	0
Общее количество слогов в стихе	15	6	14	11

Примечания

1 Цит. по: Харузин Н. Н. Русские лопари: Очерки прошлого и современного быта. – М., 1890. – С. 376.

2 Цит. по: Большакова Н. П. Жизнь, обычаи и мифы Кольских саамов. – Мурманск: Мурманское книжное изд-во, 2005. – С. 15–28.

3 Прибалтийско-финские народы России / Отв. ред. Е. И. Клементьев, Н. В. Шлыгина; Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 2003. – С. 58.

4 Немирович-Данченко В. И. Страна холода. – СПб.; М., 1877.

5 Харузин Н. Н. Русские лопари: Очерки прошлого и современного быта...

6 Визе В. Ю. Лопарская музыка // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. – 1911. – № 6. С. 481–486.

7 Чулаки М. И. Песни-импровизации саамов // Советская этнография. – 1940. – № 4. С. 100–117.

8 Сенкевич-Гудкова В. В. Лирические песни нотозерских саами // Вопросы литературы и народного творчества. – Петрозаводск, 1959. – С. 41–59; Сенкевич-Гудкова В. В. Поэтическая структура саамской лирической песни-йойки // Проблемы изучения финно-угорского фольклора. – Саранск, 1972. – С. 241–246; Сенкевич-Гудкова В. В. Саамские песни Кольского полуострова // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: Ст. и материалы. – М.: Музыка, 1973. – С. 108–117; Сенкевич-Гудкова В. В. Комизм в саамских ёйгах // Музыкальное наследие финно-угорских народов / Сост. и ред. И. Рюйтел. – Таллин, 1977. – С. 292–306; Сенкевич-Гудкова В. В. Некоторые музыкальные и поэтические особенности саамских и хантыйских песен о зверях и птицах // Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этномузыкальные связи с другими народами / Ред. И. Рюйтел. – Таллин, 1986. – С. 42–43.

9 Травина И. К. Саамские народные песни. – М.: Сов. композитор, 1987.

10 Краснопольская Т. В., Шудегова Н. О. Североудмуртский крезь: современные подходы к анализу структуры музыкально-поэтического текста // Pax Sonoris: История и современность. – Астрахань, 2009. – Вып. 2 (4). С. 17–27. Настоящая статья написана в соавторстве с ученицей Т. В. Краснопольской и носителем традиции северных удмуртов Н. О. Шудеговой.

11 Саамско-русский словарь / Под ред. М. Р. Куруч. – М.: Русский язык, 2005. – С. 172. Написание слова зависит от числа и склонения: «лыввьт» – ед. ч., им. п.; «лывьт» – мн. ч., им. п.

12 Травина И. К. Саамские народные песни... С. 95–96.

13 Краснопольская Т. В., Шудегова Н. О. Североудмуртский крезь... С. 9–21.

14 Там же.

15 Травина И. К. Саамские народные песни... С. 63–64.

16 Сенкевич-Гудкова В. В. Саамские песни Кольского полуострова... С. 112.

17 Травина И. К. Саамские народные песни... С. 97–100.

18 Карпова Г. М. Песенная традиция Ловозерских саамов Мурманской области: Дипломная работа. – Петрозаводск, 2002. – С. 48–53.

19 Травина И. К. Саамские народные песни... С. 97–100. Нотный пример № 14, запись и расшифровка И. К. Травиной, личная песня Терентия Андреевича Захарова, записана в 1965 году на Сейдозере Ловозерского района Мурманской области от Максима Петровича Кириллова, 1910 г. р., уроженца с. Ловозеро. Аналитическая графика – Г. М. Карповой.

20 В схемах применена аналитическая графика расположения текста, предложенная автором статьи.

А. А. Михайлова
Россия, Саратов

О стабильных композиционных элементах традиционного наигрыша «Саратовские переборы»

Исполнительство на саратовской гармонике в настоящее время – это целостная, хорошо сохранившаяся локальная традиция инструментальной музыки, которая выделяется особым своеобразием в контексте народной традиционной культуры Поволжского региона. Несмотря на явное сокращение количества исполнителей на этом инструменте (по воспоминаниям старожилов, раньше в деревнях каждый второй мужчина умел играть на «саратовке») и остановку производства инструментов, в течение длительного периода традиция сохраняет внутренний потенциал для дальнейшего развития и преобразования под воздействием изменений жизненно-бытового уклада, переосмысления художественно-эстетических приоритетов. В настоящее время мы имеем возможность слышать живое звучание инструмента в разнообразных вариантах исполнительской интерпретации традиционных саратовских наигрышей.

Выделяя традиционные инструментальные наигрыши на саратовской гармонике в качестве самостоятельного объекта изучения, мы рассматриваем в целом творческий процесс создания и исполнения, включающий в себя, при постоянно обновляющемся тексте, реализацию художественного замысла музыканта. Одновременно мы обнаруживаем повторяющиеся (канонические) элементы. С этой точки зрения рассмотрим музыкальную интерпретацию разными исполнителями традиционного наигрыша «Саратовские переборы»[1].

Самобытность и некоторая культурная обособленность традиции игры на саратовской гармонике способствует сохранению стилистических особенностей. Вместе с тем, внутри традиции наблюдаются и процессы изменений, которые прослеживаются во времени. Это позволяет выделить более раннюю (деревенскую) традицию и более позднюю, связанную с городской культурой. С одной стороны, у каждого талантливого исполнителя, в силу его музыкальной одарённости и художественного опыта, проявляются индивидуальные черты в реализации исполнительской версии традиционного наигрыша «Саратовские переборы». В то же время, процесс звукотворчества, при всём его много-

образии, происходит в рамках внутреннего понимания фундамента традиции и устойчивых общеэстетических представлений.

Здесь следует обратиться к содержанию понятия «канон», применяемого в искусстве древности и средневековья, которое глубоко разработано в трудах исследователей[2]. Данный термин является одним из наиболее многозначных в теории музыки. Как отмечает Ю. Н. Холопов, слово «канон» у греков означало правило, норму, мерило[3]. Понятие «канон» употребляется в значении суммирующего оригинала, образца для последующих произведений. Именно так трактует это понятие А. Ф. Лосев: «Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определённым социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»[4]. Для становления канона требуется достаточно длительный срок. Он выступает в качестве формообразующего фактора. Канон как устойчивая система художественных норм относится лишь к тем явлениям, в которых имело место утверждение этико-эстетических принципов, появившихся в результате обобщения эмоционального, духовного и интеллектуального опыта[5].

Рассмотрим некоторые канонические основы и творческие установки в исполнительских вариантах традиционного наигрыша «Саратовские переборы», которые позволяют говорить о воплощении характерного местного музыкально-исполнительского стиля и являются своеобразным отличительным знаком традиции.

Наиболее ярким системообразующим элементом канона является проекция на устойчиво сложившиеся песенные формы из традиционного «фонда». «Саратовские переборы» – это инструментальная композиция, построенная на традиционных волжских песенных мелодиях частушечного типа. При анализе обнаруживается сложившийся круг музыкальных тем, которые являются основой традиционного наигрыша. Наиболее часто используются: «Гармонисту есть названье» («Саратовские частушки»), «Пересохни, Волга-речка» («Жигули»), «Выйду, выйду в чисто поле», «Самара-городок», «Сирота я без привету» (самарские припевки «Озеро»), «Разлилась Волга широко», «Весной Волга разольётся».

«Гармонисту есть названье...» – саратовская частушка, с которой начинаются практически все «Саратовские переборы». Вероятно, основополагающим явился вербальный текст частушки, ставший своеобразным эпиграфом: «Гармонисту есть названье, / Ох, гармонист, иг-

рай “страданья”. / Ты сыграй, а я спою / Про участь горькую мою» (пример 1). Квинтовая (тонико-доминантовая) гармоническая основа аккомпанемента, которую также можно отнести к каноническому элементу в силу конструктивных особенностей инструмента, на первый взгляд проста. Она является фактором устойчивости в динамике многопланового вариантно-вариационного развития наигрыша. По сути, данный канонический элемент выполняет роль остинатной формулы, основанной на стабильном повторении тонико-доминантового соотношения в басовой партии, что характерно только для этого инструмента. Несмотря на кажущуюся «примитивность», гармоническая основа несёт в себе ряд индивидуализированных семантических и колористических возможностей. Одна из них – полигармонические наслоения или, по словам Б. В. Асафьева, «подголоски и гармонические сочетания – впору Стравинскому»[6].

Постоянным элементом всех наигрышей на саратовской гармонике стал также континуум звучания колокольчика, благодаря постоянству ритмической пульсации которого возникает особый фонический эффект. Его можно назвать «остинатным фоном» («фоно-остинато»)[7]. Устойчивый бас и звучание колокольчика изначально выполняют каноническую функцию, создавая ярко выраженную сонорность, которую отмечал Б. В. Асафьев.

Изложение музыкального тематизма у саратовских исполнителей отличается лёгкой, «прозрачной» фактурой, основанной на непрерывном движении шестнадцатыми (что соответствует образному представлению о «переборе» как характеристике виртуозности в игре) и периодически уплотняющейся аккордами на сильную долю. Всё развитие основано на варьировании, где музыкальное обрамление темы настолько затейливо преломляется в бесконечной пульсации репетиций и орнаментальных элементах, интонационных взлётах, мелодических фигурациях, что тематическая основа словно растворяется в них, угадываясь лишь в контурных очертаниях. Это свойство подчеркнул Б. В. Асафьев, отмечая, что «искусство варьирования – строго говоря, “фигурирования” – свежо, дерзко и изобретательно»[8]. Становится понятной семантика слова «перебор», поскольку исполнитель поразительно чётко и быстро «перебирает» клавиши инструмента, выстраивая звуковой контур в известном только ему порядке. «Он *[гармонист. – А. М.]* обвивал залихватский, но неизменный напев словно бы плющом – фигурации, одна затейливей другой, роились вокруг голоса, а

после каждого куплета врывался веселый наигрыш и заманивал певца», – писал выдающийся учёный[9].

Несмотря на кажущуюся стилевую однотипность русских гармошечных наигрышей, исполнительские приёмы саратовских музыкантов уникальны: «Любопытно проникновение в мелодику гармоники фигурации и орнаментов, ей чуждых (например, быстрое чередование одной ноты, словно на балалайке или домре), но с удовольствием преодолеваемых»[10]. Этот приём динамизации (репетиции на одном звуке) не свойственен в целом гармошечному музицированию и характерен именно для локальной саратовской традиции, что является одним из её отличительных признаков (пример 2).

Вероятно, в силу минимализма художественно-выразительных средств (отсутствие гармонически развитого аккомпанемента) сложился определённый тип фактуры и характерный исполнительский приём, который вносит непрерывность и динамичность и является ярким активным элементом внутреннего развития.

Сравнивая «Саратовские переборы», записанные от исполнителей в разные периоды бытования традиции, прослеживается эволюция в становлении формы наигрыша. В структуре наигрышей сохранён частушечный принцип формообразования: куплет (запев-припев) – инструментальный проигрыш (отыгрыш). Однако протяжённость формы со временем подвергается своеобразному «разрастанию», что вполне согласуется с постулатом А. Г. Юсфина о развитии формы: «...это своего рода "развитие жизни", – в высшей степени канонизированной и, в то же время, по-своему свободной внутри этого канона – импровизированно-свободной»[11].

Архивные записи 1950–1960-х годов демонстрируют версию «Саратовских переборов» как инструментальный вариант саратовской частушки «Гармонисту есть названье...» в виде лаконично изложенного наигрыша с чередующимся размером (3/4, 2/4), в основе которого – одна песенная тема. Такова версия наигрыша «Саратовские переборы» из архива А. М. Мирека в исполнении Семёна Павловича Портнова[12]. Наигрыши подобной структуры с аналогичной тематической основой характерны для раннего периода становления формы. Сходная традиция и стиль игры зафиксированы у нескольких народных музыкантов: в исполнительской версии знаменитого виртуоза Н. П. Козлова (1896–1982), у жителя Базарно-Карабулакского района Е. М. Ефремова (1924 г. р.) и других. Игру такого рода убедительно демонстри-

ровал уроженец села Берёзовка Базарно-Карабулакского района М. С. Мартьянов (1929 г. р.). Его версия наигрыша «Саратовские переборы» отличается афористичностью, чёткой архитектоникой. Он сохранил, по его словам, деревенскую традицию: «Я играю по-деревенски, <...> мне некогда было учиться играть по-городскому. С тех пор я так и играю» (пример 3).

Превращение саратовских гармонистов из музицирующих, в смысле играющих, в «продуцирующих» (И. И. Земцовский), то есть создающих музыку, произошло довольно быстро под влиянием ряда факторов, среди которых немаловажное значение имел всеобщий интерес и востребованность инструментальной музыки.

О творческой атмосфере музицирования саратовских гармонистов, основываясь на подлинных воспоминаниях очевидцев, писал А. М. Мирек: «На большой лужайке Зеленого острова бывало особенно многолюдно: здесь устраивалось что-то вроде народных конкурсов – кто лучше сыграет на гармонике или спляшет под ее аккомпанемент. Разнообразие вариантов исполнения знаменитых саратовских частушек ("переборов") определяло мастерство гармониста. Музыкальная фантазия, память и владение инструментом должны были быть исключительными, если учесть ограниченные возможности инструмента (диатонический мажорный звукоряд с тоникой и доминантой в аккомпанементе). Встречались талантливые народные музыканты, которые могли играть свой репертуар в течение часа, ни разу не повторяясь. Наградой победителю на этих народных конкурсах были восторженные возгласы и аплодисменты»[13].

Наигрыши более позднего периода, связанные с городской традицией, и образцы, записанные от современных исполнителей, представляют собой развёрнутые произведения в виде попурри с контаминацией нескольких волжских частушечных тем и с ярко выраженной рондообразностью. Форма, как правило, включает вступительный и заключительный разделы импровизационного характера, в которых в большей степени проявляются индивидуальные исполнительские особенности. В таком виде наигрыш приобретает относительно стабильную структуру. Например, у В. В. Седова (1928–1995?) наигрыш «Саратовские переборы» (пример 1) начинается ярким мелодическим взлётом по звукам трезвучия и характерной «россыпью» – репетицией в высоком регистре. Такой вступительный раздел, типичный для саратовских гармонистов, сложился, вероятно, достаточно давно и стал

со временем «знаковым» элементом – традицией. Далее, как в калейдоскопе, следуют одна за другой темы наигрышей – «Гармонисту есть названье», «Жигули», «Весной Волга разольётся», «Самара-городок». Между песенными темами-эпизодами звучит «отыгрыш»-рефрен – музыкально стабильный инструментальный материал, вариантно отличающийся от проведения к проведению. Завершается вся композиция возвращением к первой теме и виртуозным кодовым разделом, порой без определённого тематизма (виртуозные пассажи и прочее). В результате образуется рондообразная форма с рефреном, который объединяет несколько эпизодов – разнохарактерных песенных тем. Данную музыкальную форму можно представить в виде схемы, где B, C, D – песенные темы в форме периода; a – «отыгрыш»-рефрен:

Z B a C a1 D a2 B a3
вступление кода

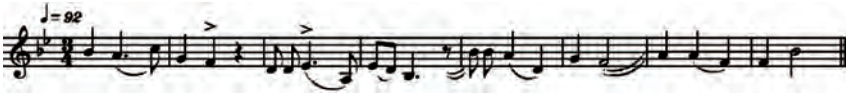
Подобная структура характеризует «Саратовские переборы» и в исполнении других гармонистов. В то же время, каждый из них находит свой выразительный комплекс формообразующих средств, воплощающий традиционный, устоявшийся десятилетиями музыкальный материал, с индивидуализированно неповторимыми семантическими свойствами.

Протяжённость музыкальной формы, изобретательность ритмических узоров и затейливость орнаментально-мелодических фигураций во многом зависят от художественной гибкости мышления, уровня слуховых и образных представлений гармониста. В то же время, процесс звукотворчества, при всём его многообразии, происходит в рамках глубинного внутреннего понимания фундамента традиции и общеэстетических представлений. По этому поводу И. В. Мациевский отмечает, что народным исполнителям свойственна «тенденция к пониманию творческого процесса, приводящая к осознанию и развитию музыкальной формы, вплоть до умения манипулировать этой формой, сохраняя структурный стереотип»[14].

Стереотипы интонационного языка и структуры обретают статус канонического и реализуются в повторении ранее отобранных, апробированных элементов, которые составляют основу каждый раз обновляющегося процесса музицирования. Таким образом, создаётся музыкально-интонационный «словарь», где повторяющиеся «тематические

зёрна», определённые способы мелодического варьирования и закономерности формообразования выступают в роли знаков-символов волжской инструментальной традиции.

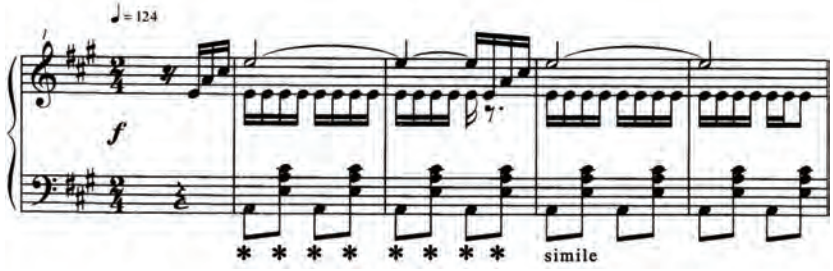
Пример 1. Саратовские частушки «Гармонисту есть названье...»



Гар-мо - нис-ту есть(и) на - звань(и)-я. Ох, гар-мо - нист, иг - рай стра - дань-я.

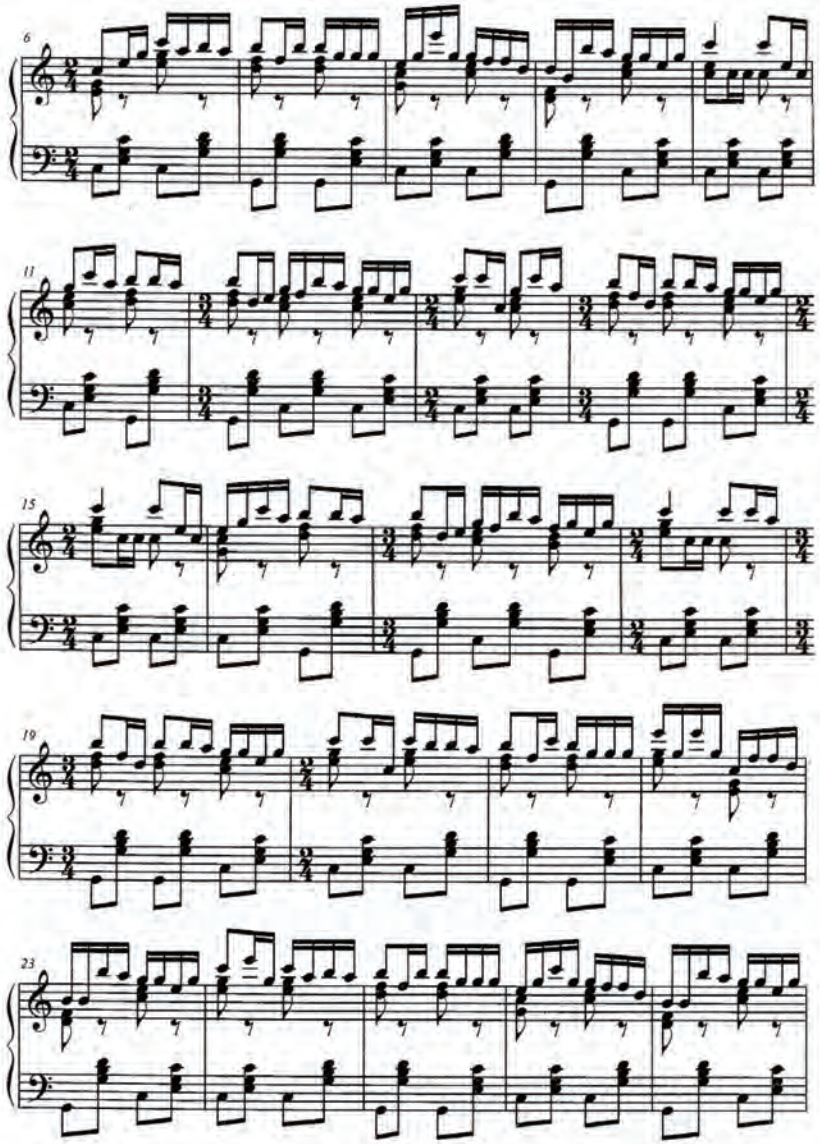
Нотация и текст частушки приводятся по архивной записи в исполнении Лидии Руслановой (Великие исполнители России XX века: Лидия Русланова: В 2 CD. Диск 1: Русские народные песни. – Moroz records, 2001).

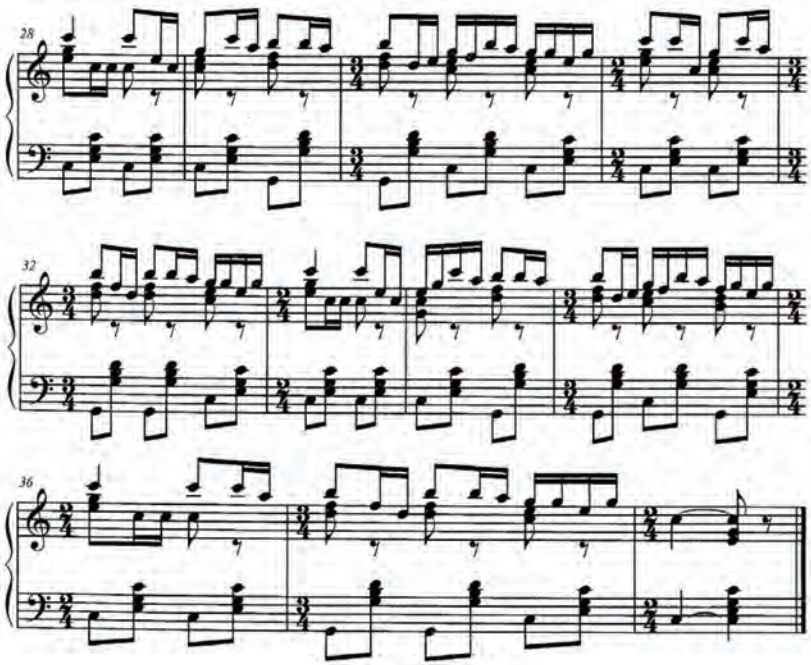
Пример 2. Саратовские переборы (Вступление)



Записано в г. Саратове в 2008 году от И. А. Карлина, 1961 г. р. Запись и расшифровка автора статьи. Личный архив автора.

Пример 3. Саратовские переборы


6
11
15
19
23



Записано в 2009 году в Саратове от М. С. Мартьянова, 1929 г. р. Запись и расшифровка автора статьи. Личный архив автора.

Примечания

1 Термин «перебор» в понимании народных музыкантов имеет множество значений: форма наигрыша (попурри из местных мотивов); структурный элемент, включающий вариантное развитие тематической основы; характеристика техничности и виртуозности в игре (так, оценивая высокий уровень мастерства гармониста, народные музыканты отмечают умение играть «с переборами»). Народный термин «перебор» упоминается в изданиях: Смирнов Б. Ф. Искусство сельских гармонистов / Под общ. ред. С. В. Аксюка. – М.: Сов. композитор, 1959. – С. 7; Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / Ред. И. С. Попова. – Вологда, 2005. – С. 123–157.

2 Иофан Н. А. Становление протоканона в изобразительном искусстве Японии // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. ст. – М., 1973. – С. 23–27; Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Там же. С. 6–15; Лотман Ю. М. Каноничес-

кое искусство как информационный парадокс // Там же. С. 16–22; Соколов С. Н. К вопросу о структуре и функции канона // Там же. С. 36–48.

3 Холопов Ю. Н. Канон: генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978. – С. 127–157.

4 Лосев А. Ф. О понятии художественного канона... С. 6–15.

5 Соколов С. Н. К вопросу о структуре и функции канона... С. 36–48.

6 Под впечатлением от своего путешествия по Волге летом 1925 года Б. В. Асафьев оставил красочное описание, касающееся звуковыразительных особенностей гармони. См.: Асафьев Б. В. Современное положение песнетворчества в СССР. Личные впечатления от путешествия по Северу // Асафьев Б. В. О народной музыке / Сост. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – С. 177.

7 Данный термин («фоно-остинато») введён автором по аналогии с понятием «бассо-остинато».

8 Асафьев Б. В. Современное положение песнетворчества в СССР... С. 177.

9 Там же. С. 177.

10 Там же. С. 178.

11 Юсфин А. Г. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 136.

12 С. П. Портнов (1895–1967) – бывший боец и дивизионный гармонист известной Чапаевской дивизии, игрой которого восхищался В. И. Чапаев. Именно С. П. Портнов, уже много позже, явился организатором первого в Саратове кружка, а затем и ансамбля саратовских гармоник в Доме культуры трудовых резервов в 1945–1946 годах. Ансамбль, сменив несколько руководителей, существует и в настоящее время.

13 Мирек А. М. ...И звучит гармоника. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 23.

14 Мациевский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1987. – Ч. 1. С. 11.

Е. М. Петрова
Россия, Санкт-Петербург

Принципы и приёмы варьирования в инструментальной традиции Липецкой области (на примере наигрыша «Елецкие страдания»)

Центральным компонентом народной музыкальной культуры Липецкой области является хорошо сохранившаяся и активно бытующая в современной практике инструментальная традиция. В ряду музыкальных инструментов ведущее место занимает местная модель гармоники – рояльная или елецкая рояльная, получившая широкое распространение и признание в культурно-социальной среде[1].

Материалом для исследования послужили записи фольклорных экспедиций Воронежской государственной академии искусств (1994–2009) и Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (2009–2010). С 2003 года на территории Липецкой области осуществляются специализированные полевые исследования инструментальной традиции с участием автора статьи[2]. Экспедиции проводятся на основе комплексного метода изучения инструментальных, вокальных и хореографических форм, с учётом их типологических характеристик, ситуаций исполнения, места и значения в культурной традиции. Записи, полученные в результате целенаправленной экспедиционной работы, позволяют определить характерные исполнительские приёмы и принципы варьирования, которыми пользуются народные музыканты.

Инструментально-вокально-хореографические формы в составе жанров музыкального фольклора Липецкой области в настоящее время занимают лидирующую позицию. Нужно отметить, что это относится не только к современному состоянию культурных традиций, но и к более раннему периоду. Так, в селе Чернава Липецкой области в 1964 году собиратели из Московской консерватории записали «свыше 20 различных напевов плясовых и протяжных частушек в сопровождении инструментов»[3].

Особое значение в инструментально-вокальной сфере имеют разнообразные варианты наигрыша «Страдания», среди которых выделяются яркие, уникальные по структуре так называемые «Елецкие стра-

дания». Это одна из разновидностей наигрыша, характеризующая традицию Липецкой области в целом и выделяющая локальную традицию, распространённую на территории Елецкого, Задонского, Тербунского, Измалковского, Красненского районов, а также части Хлевенского и Лебедянского районов.

На указанной территории данная разновидность наигрыша бытует с несколькими различными наименованиями:

– «Длинные страдания» – наиболее раннее, сохранившееся до наших дней название, в котором отражена структура наигрыша и темп исполнения;

– «Елецкие страдания» или «Елецкого»;

– «Цуканские страдания» – наименование, зафиксированное в Задонском районе (от трёх гармонистов), где «цукана́ми» называют переселенцев с севера России[4].

Несмотря на отличия в названиях, варианты наигрышей относятся к одной типологической группе. Дополнительным подтверждением этому являются и высказывания народных музыкантов. Так, по словам Афанасия Ивановича Матюхина, исполнителя на рояльной гармонике, уроженца деревни Круглое Становлянского района Липецкой области, после переезда в город он стал иначе называть известный ему наигрыш: «Мы с них начинали, когда в деревне жили, это наши “Длинные страдания”, а теперь, если мы в Ельце живём, то называем их “Елецкие”»[5].

По особенностям бытования «Елецкие страдания» относятся к группе наигрышей, исполняемых во время шествия с пением припевок при сборе на вечеринки и летние молодёжные гуляния, которые на территории Липецкой области называют «Матанями». В обозначенных районах в особых ситуациях наигрыш исполнялся гармонистом сольно – при возвращении домой с гулянья либо от любимой девушки. Часто это происходило ранним утром или, по словам исполнителей, «на зорьке». В таком случае наигрыш получал характерное название «Заревая» или «Страдания от ней»[6] и сопровождался припевками с содержанием, соответствующим особому состоянию гармониста:

«На зоре пропели пташки,
А я только от милашки».

«По зоре, по зорюшке,
Позор моей головушке».

При сопоставлении различных записей наигрыша (более 30 образцов) выявляются возможности и закономерности развития инструментальной игры в зависимости от мастерства исполнителя: от воспроизведения универсальной модели традиционного наигрыша к усложнённым и различающимся в стилевом отношении вариантам и, наконец, к индивидуальной исполнительской импровизации, отличающейся свободой и виртуозностью.

На основе результатов сравнительного анализа исполнительских версий наигрыша раскрываются *принципы варьирования музыкальной формы* на различных уровнях:

– протяжённости и внутренней структуры инструментального и инструментально-вокального периодов;

– акцентно-ритмической организации;

– гармонической или аккордово-ритмической основы;

– мелодической разработки мотивов;

– темброво-тесситурных характеристик;

– темпа и стиля исполнения.

Композиционный анализ наигрыша учитывает следующие аспекты рассмотрения музыкальной формы:

– выделение единиц периодичности на двух уровнях – собственно инструментальном (предельно краткий неделимый ритмо-гармонический период) и инструментально-вокальном (крупные, сложные по структуре, целостные построения, возникающие в результате согласования вокальной и инструментальной партий);

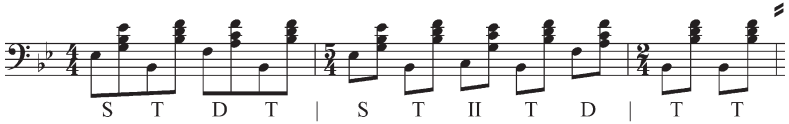
– определение структуры наигрыша в целом как развёрнутого музыкального произведения.

В основе *собственно инструментальной формы* «Елецких страданий» лежит многократный вариативный повтор ритмо-гармонического периода, состоящего из одиннадцати счётных единиц музыкального времени (схема 1)[7].

Схема 1. Модель ритмо-гармонического периода

В партии левой руки аккордово-ритмическая последовательность реализуется на основе принципа чередования «бас-аккорд» (схема 2).

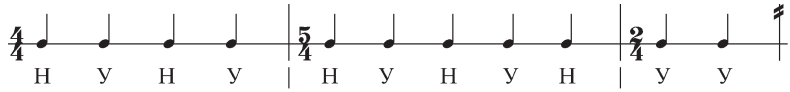
Схема 2



Следует отметить, что данная гармоническая схема выявлена в результате сопоставления вариантов наигрыша, записанных от разных гармонистов. В исполнительской практике в «чистом виде» она реализуется довольно редко («простая игра», как её называют сами гармонисты), но в большинстве случаев служит основой для развития гармонического плана путём усложнения аккордовых созвучий.

В целом в звучании наигрыша проявляется тяготение к чередованию устойчивого (У) и неустойчивого (Н) созвучий в определённом ритме (схема 3).

Схема 3

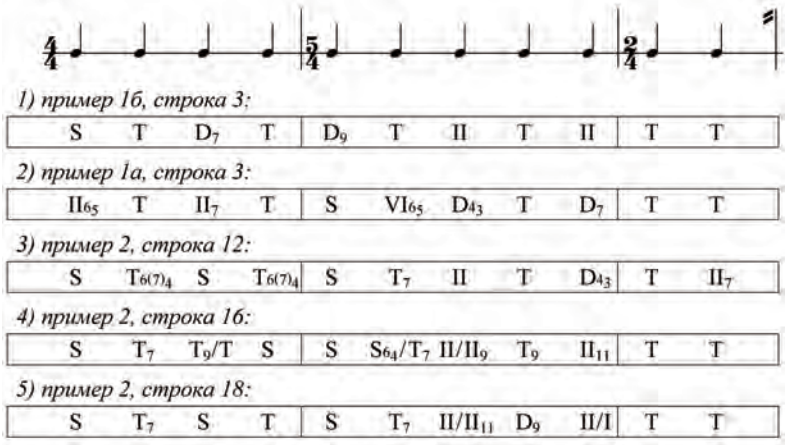


При этом наиболее стабильной частью инструментального периода выступает начало и каденционный оборот, которые обеспечивают узнаваемость наигрыша в ситуации значительной переработки аккордово-гармонической структуры. В результате суммирования партий левой и правой руки ритмо-гармоническая основа наигрыша сохраняется лишь в общих чертах. В большей степени это проявляется в сольном инструментальном исполнении наигрышей (без вокальной составляющей), где на первый план выходит виртуозность, изобретательность, желание показать все возможности инструмента и мастерское владение приёмами игры.

Приведём примеры гармонических последовательностей, встречающихся в вариантах наигрыша и отражающих характер изменений от простой аккордово-ритмической модели к усложнённым модификациям (схема 4).

Представленная схема отражает чередование аккордовых комплексов, сложившихся в результате соединения всех пластов фактуры инструментального наигрыша.

Схема 4



Варьирование гармонической основы происходит на нескольких уровнях:

– усложнение и расширение структуры аккордов, в том числе и тонического трезвучия до септаккорда, в результате образуются версии, в которых тоника в виде трезвучия утверждается лишь в конце периода;

– взаимозаменяемость неустойчивых функций (S, D);

– изменение порядка чередования устойчивого и неустойчивых созвучий (схема 4, строки 4, 5).

В процессе игры возникают варианты, в которых период реализуется только плагальным гармоническим комплексом (схема 4, строка 4), при этом каждое новое неустойчивое созвучие появляется с расширением за счёт усложнения структуры аккорда.

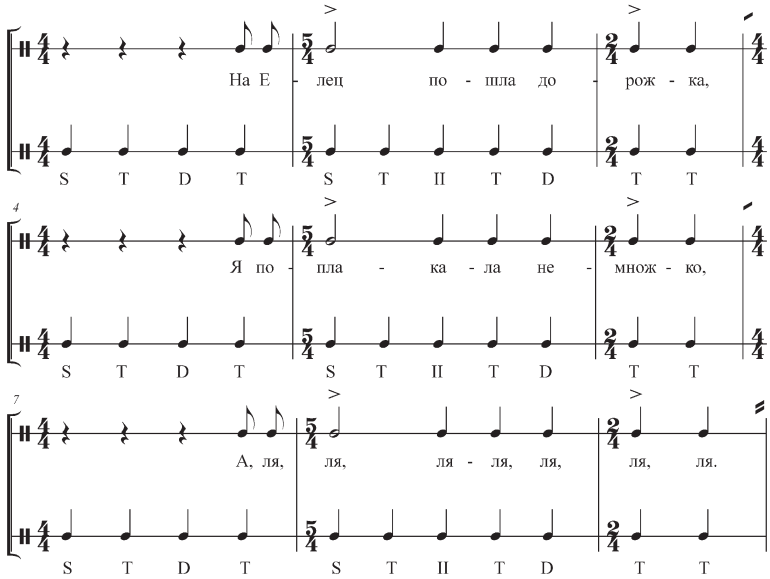
На следующем композиционном уровне выявляются принципы *согласования вокальной и инструментальной партий.*

Музыкально-поэтическая строфа припевки состоит из двух смыслонесущих строк (собственно текст припевки) и третьей строки-возгласа (или допевания) на слоги «ля-ля-ля», «ра-ра-ра», «я-я-я»:

«На Елец пошёл, согнулся,
Стало жарко, распахнулся,
А-ля, ля-ля, ля-ля, ля-ля».

Каждая из строк по протяжённости соответствует восьми единицам музыкального времени, но при этом отличается большой ритмической свободой в распевании текста, что в целом типично для манеры исполнения частушечных форм в данной традиции. При координации восьмисложного вокального предложения с одиннадцативременным инструментальным периодом, строки припевки звучат не подряд, а разрежены небольшими инструментальными проигрышами, при этом начало припевки приходится на строго определённую долю инструментального периода. В результате согласования вокальной и инструментальной партий наигрыша возникает сложная по структуре композиционная единица – инструментально-вокальный период повторного строения, состоящий из трёх предложений (схема 5)[8].

Схема 5. Модель инструментально-вокального периода



При внешнем ощущении свободы в соотношении вокального и инструментального планов, из схемы 5 видно, что стиховые закономерности припевки строго согласованы с ритмо-акцентной и композиционной организацией наигрыша.

Наиболее стабильно структура наигрыша в полном её варианте реализуется в случае исполнения слаженным вокально-инструментальным дуэтом (частушечница/гармонист) или при сольном воспроизведении гармонистом и вокальной, и инструментальной партий (пример 1)[9].

В случае сольного инструментального исполнения определить, на какой период приходится припевка, а какой является собственно инструментальным, можно только предположительно, ввиду отсутствия вокальной составляющей музыкальной формы. Однако выделяется ряд признаков, позволяющих условно обозначить границы инструментально-вокальных периодов и проигрышей между ними.

На примере инструментального наигрыша, записанного от Афанасия Ивановича Матюхина (пример 2), игра которого отличается особой свободой и виртуозностью, мы постараемся определить стабильные элементы структуры, обеспечивающие узнаваемость наигрыша и позволяющие выявить характерные закономерности его композиции в целом (схема 6).

Схема 6

№ инструментального периода	0	1	2	3	4	5	6	7
Количество счётных единиц в периоде	5	11	11	12	12	11	11	14
Форма наигрыша	В	ИВП			П	ИВП		

8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
11	12	12	11	11	14	11	12	11	11	11	12
П	П	П	ИВП			П	П	П	ИВП		

В – вступление;
ИВП – инструментально-вокальный период;
П – проигрыш.

Инструментально-вокальный период выделяется по нескольким признакам:

– стремление к сохранению одиннадцативременной структуры в первых двух звеньях инструментально-вокального периода и расширение за счёт остановки на тонике в третьем звене периода, что подчёркивает окончание периода и даёт возможность исполнителю свободно распоряжаться музыкальным временем (пример 2, такты 2–10, 14–22, 32–40, 50–58);

– тяготение к сравнительно стабильному в аккордово-ритмическом плане началу инструментального периода.

В проигрышах варьированию, как правило, подвергается протяжённость инструментального периода. Он может состоять как из одиннадцати-двенадцати единиц музыкального времени, так и более (до четырнадцати). Следует отметить, что количество инструментальных периодов в проигрышах может быть различным: от одного и до трёх, либо проигрыш может отсутствовать. Именно в этих частях музыкальной формы исполнители стремятся продемонстрировать владение особыми приёмами игры, требующими определённого мастерства и проявляющимися как «именной знак» гармониста.

Исполнительские приёмы можно разделить на применяемые гармонистами в любой части и применяемые в основном в проигрышах.

К первым относятся:

– воспроизведение сложной аккордовой фактуры в партии правой руки (на предельной пальцевой растяжке) (пример 2, период 4);

– смена аккордов на каждую восьмую долю музыкального времени;

– непрерывное варьирование;

– приём репетиции (пример 2, период 1);

– тяготение к мелодизации в партии баса.

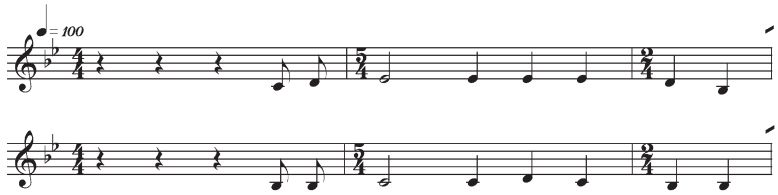
Ко вторым:

– игра мехом (пример 2, период 16);

– выделение развитой мелодической линии в партии правой руки (подражание вокальному звуковедению) (пример 2, период 14).

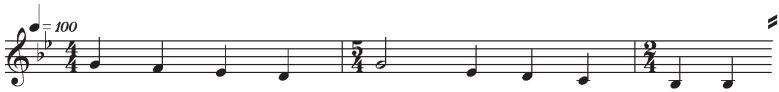
Принцип взаимодействия инструментального и вокального начал наблюдается и на *мелодическом уровне наигрыша:* обобщённый мелодический контур припевки (вокальная составляющая) является базой для образования мелодической основы инструментального наигрыша.

Схема 7. Обобщение мелодического контура припевки[10]



Представленные устойчивые мелодические обороты являются результатом обобщения вариантов припевок, исполняемых в данной традиции под наигрыш «Елецкие страдания». Основной «мотив» инструментального наигрыша[11], его мелодическую модель можно вычленить из звучания вариантов и представить как основу для варьирования.

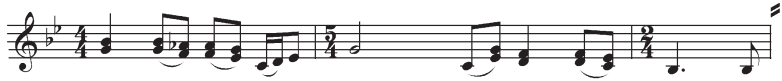
Схема 8. Обобщение основного «мотива» инструментального наигрыша



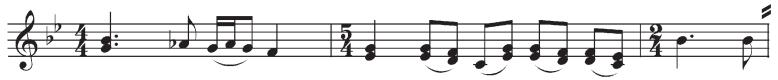
Встречаются варианты, в которых развитие музыкального материала происходит путём интервального заполнения «мотива», незначительного ритмического дробления, с включением мелодических оборотов, маркирующих стиль игры каждого исполнителя. Такие варианты имеют вокальную природу, выделяются узнаваемостью и мелодичностью, отличаются простотой воспроизведения и носителями традиции определяются как «простая игра» (пример 1а).

Таблица 1. Варианты мелодической разработки «мотива» наигрыша в исполнении А. Я. Газукина

1) пример 1а, такты 4–6:



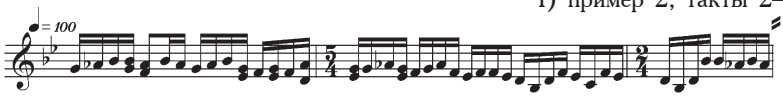
2) пример 1а, такты 10–12:



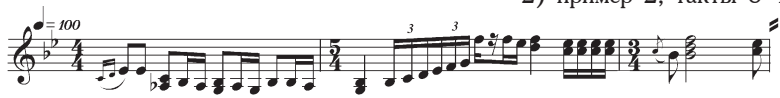
В исполнении гармониста-виртуоза «мотив» наигрыша получает динамичное мелодическое и ритмическое развитие в чисто инструментальной реализации. Разработка музыкального материала включает в себя как общие формы движения, активную орнаментацию, так и примеры развёрнутой мелодической линии. Такой тип игры характеризуется выходом на уровень индивидуальной исполнительской импровизации и в народной традиции определяется как «игра с переборами» (таблица 2).

Таблица 2. Основные «переборы» в исполнении А. И. Матюхина

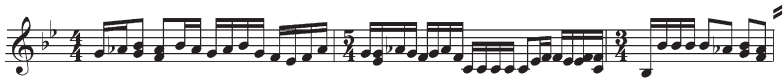
1) пример 2, такты 2–4:



2) пример 2, такты 8–10:



3) пример 2, такты 26–28:



Таким образом, отчётливо проявляется принцип постепенного развития музыкальной формы от воспроизведения вариантов мелодической разработки «мотива» наигрыша к развёрнутой инструментальной импровизации.

Темп, тесситурно-тембровые особенности и стиль исполнения могут изменяться в зависимости от обстоятельств и условий звучания наигрыша. В связи с этим в изучаемой традиции возникают две различные версии наигрыша – это «Елецкие страдания» и «Страдания от ней» (или «Заревая»). В таблице 3 сопоставляются характеристики этих наигрышей в исполнении Александра Яковлевича Газукина (примеры 1а, 1б).

Таблица 3

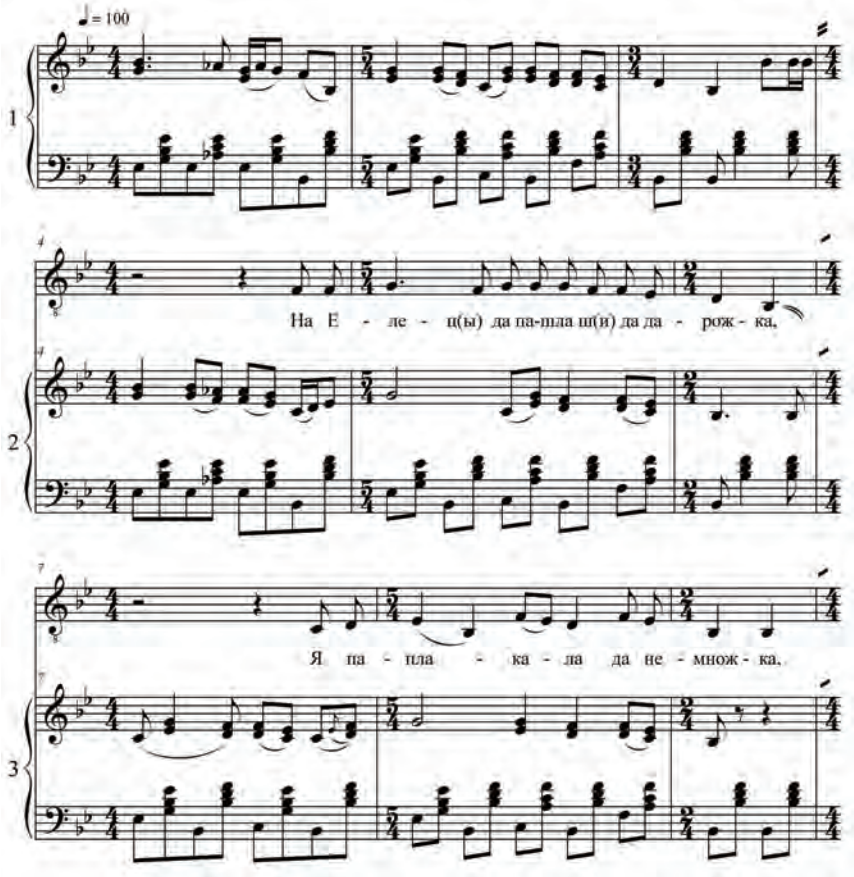
	«Елецкие страдания»	*«Елецкие страдания от ней»*
темп исполнения	♩ = 100 и быстрее	♩ = 90 и медленнее
тональность или «игровая позиция»	си-бемоль мажор или игра «на средних»[12]	ми-бемоль мажор или игра «на нижних»
тексты припевок	На Елец пошел, согнулся, Стало жарко, распахнулся.	На заре пропели пташки, А я только от милашки.
ритмо-гармоническая схема[13]	S-VII↓-S-T-|S-T-D-T-D|T-T	S-T-D-T-|D-T-II-T-S-|T-T

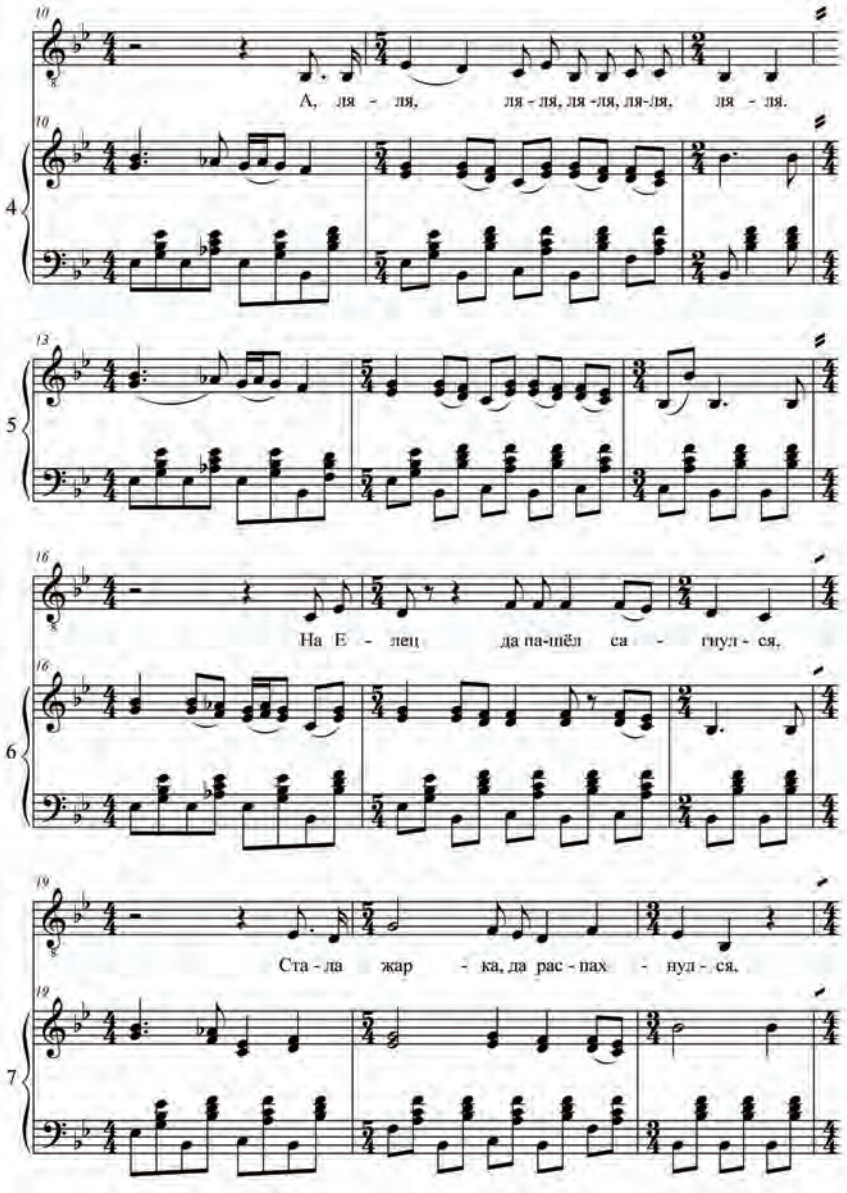
При сохранении общих принципов акцентно-ритмической организации и композиционной структуры наигрыша под воздействием функции изменились детали, которые позволяют отличать версии наигрыша. «Елецкие страдания от ней» исполняются в особой «игровой позиции» – так называемая игра «на нижних» (верхний регистр звучания) в более сдержанном темпе с намеренной задержкой на отдельных тонах. В этом случае на первый план выходит исполнительская интерпретация, во многом зависящая от настроения гармониста.

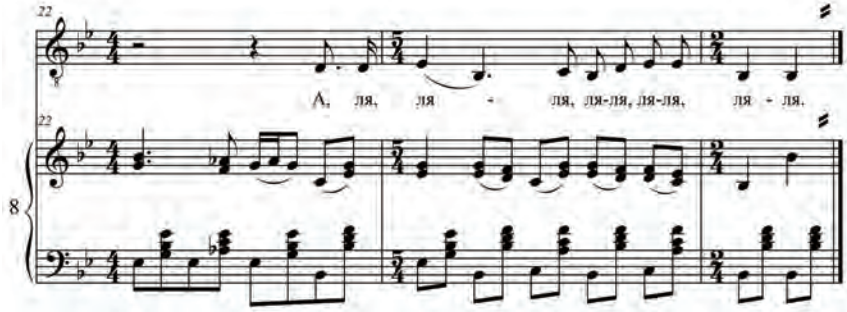
Чем выше исполнительский уровень гармониста, тем богаче палитра используемых им средств. Выбор тех или иных приёмов определяется не только личным опытом, но и традицией, становясь в таком случае показательным признаком локального стиля. Не случайно в среде народных музыкантов владение наигрышем «Елецкие страдания» является показателем высокого уровня исполнительского мастерства, опыта и статуса гармониста. «“Елецкого” – эт, у нас, в нашей семье, только крёстный играет. “Елецкого” играет только тот, кто чаще за гармонь садится, кто более увлечён, у кого талант большой. Дядя эти “Страдания” ещё от стариков слышал. А я... Наверное, ещё времени столько не прошло, чтобы я её схватил»[14]. «Певицы были редкие – те, кто пел настоящие “Страдания”. “Елецкая Страдания” – её очень трудно уловить. Таких “Страданий” больше нигде не поют. И мама моя тоже говорила: “Вот Иван Баранов и дед твой, вот кто играли “Страдания” а остальные – так...”»[15].

Вопросы, касающиеся изучения принципов и приёмов варьирования наигрышей, исполнительского стиля представляют собой малоизученную и перспективную сферу этномузыкологии. Исследование законов формообразования способствует выявлению характерных признаков, показательных для инструментальной традиции Липецкой области.

Пример 1а. «Елецкие страдания»

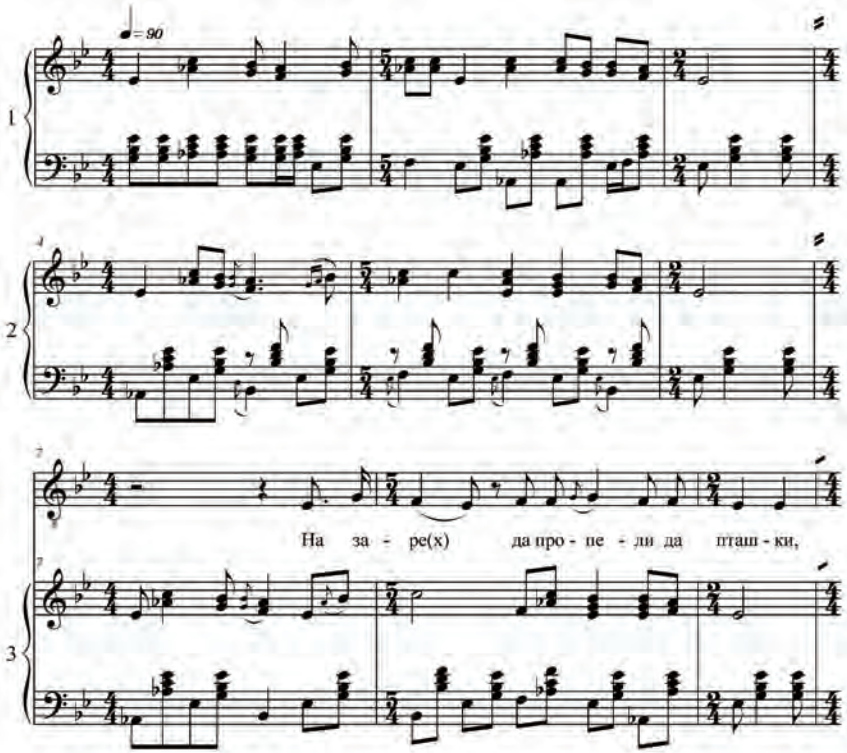


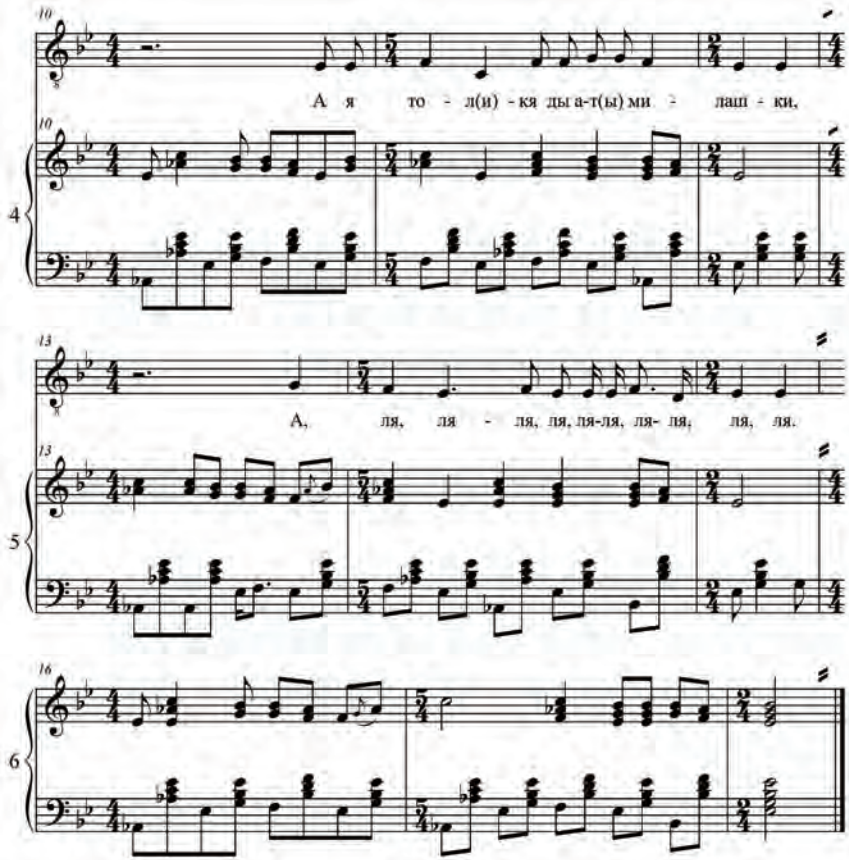

10
А, ля - ля, ля - ля, ля -ля, ля-/ля, ля - ля.
13
16
На Е - лец да па-шёл са - гнул - ся.
19
Ста - ла жар - ка, да рас - пах - нул - ся.



Архив КЭМ ВГАИ № 1259/11: с. Тербуны, Тербунский р-н, Липецкая обл., гармонист Газукин Александр Яковлевич, 1929 г. р., зап.: Глинская Е. В., 09.02.2003, нотация Петровой Е. М.

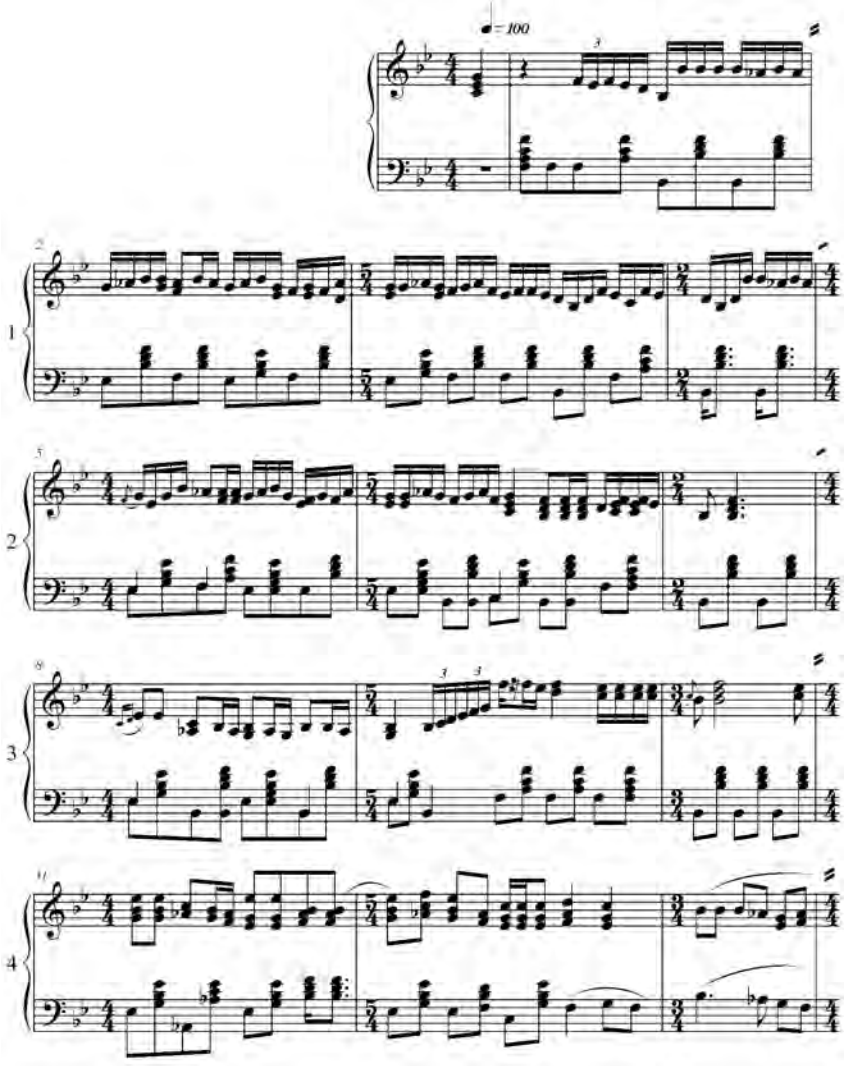
Пример 16. «Страдания от ней»

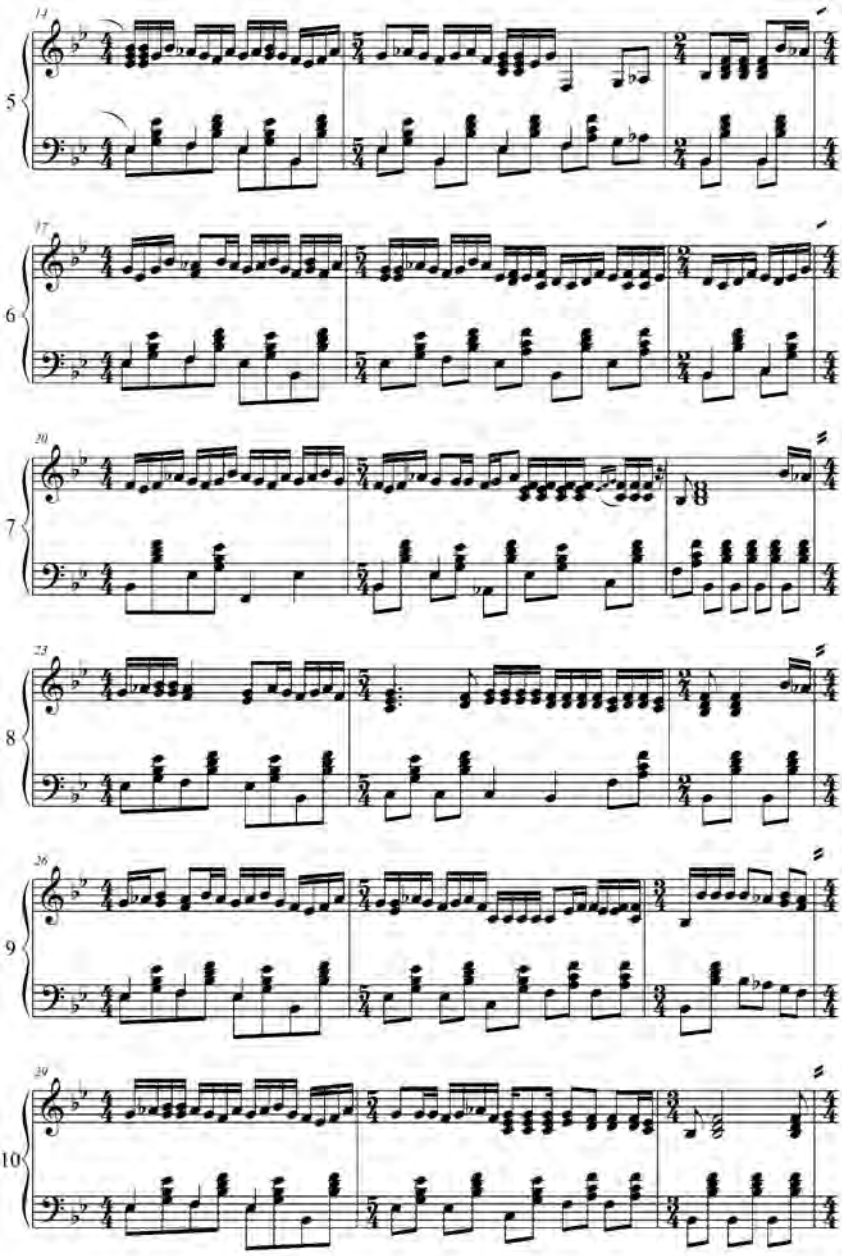


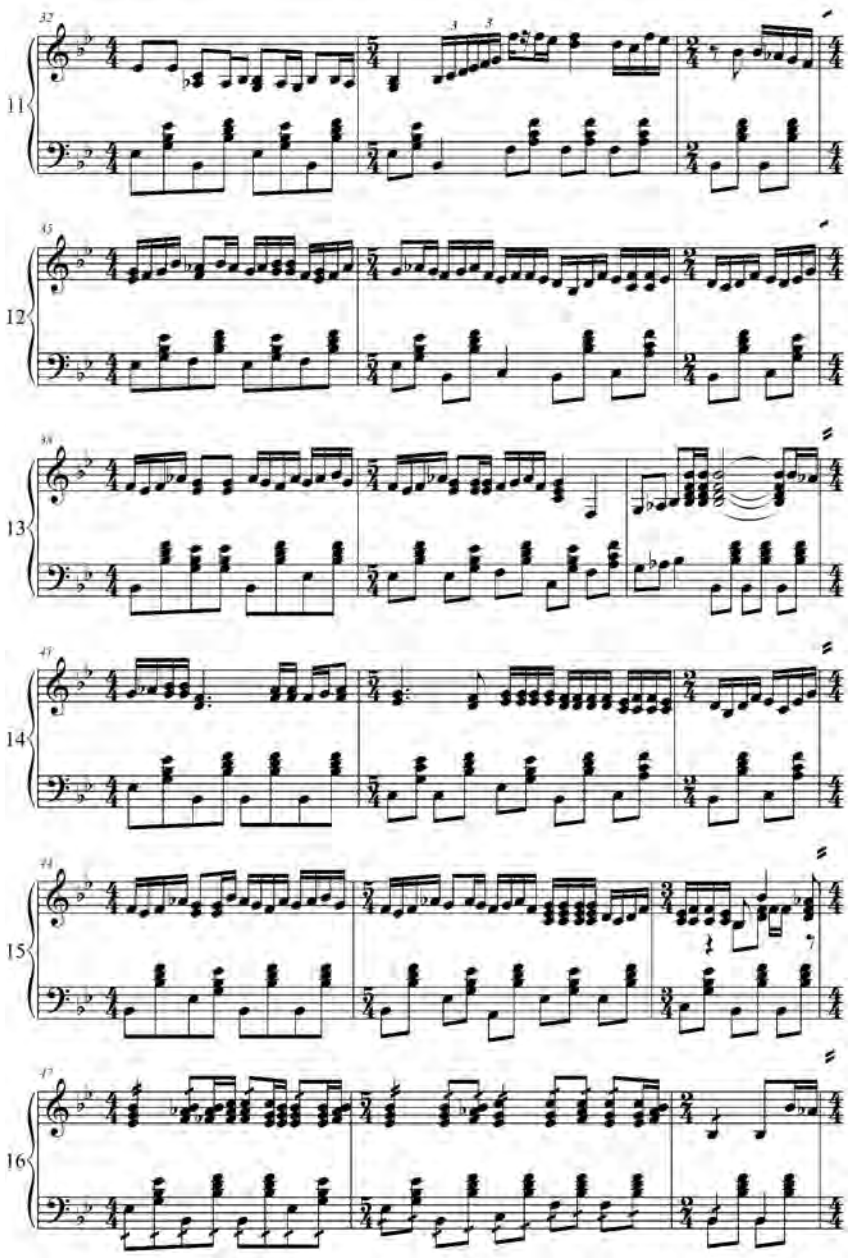


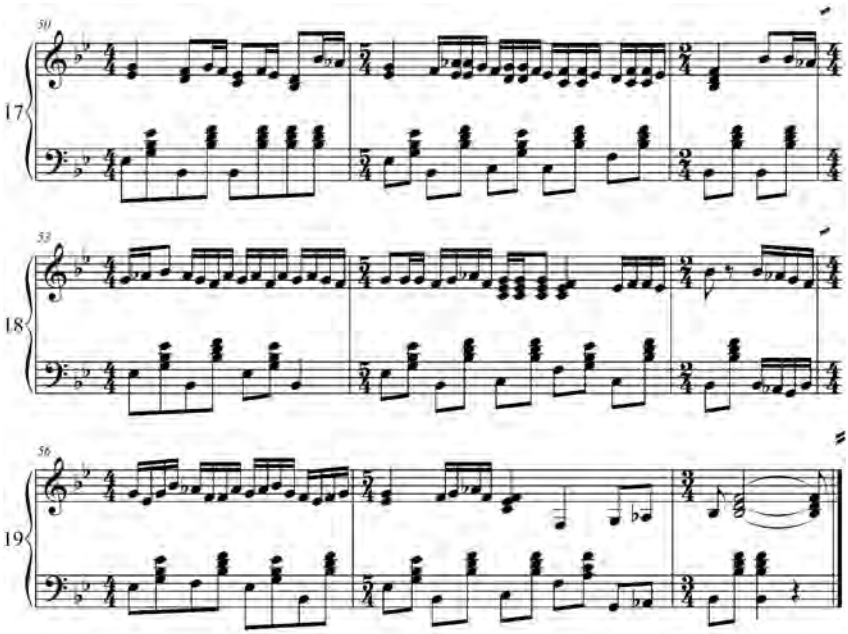
Архив КЭМ ВГАИ № 1259/11: с. Тербуны, Тербунский р-н, Липецкая обл., гармонист Газукин Александр Яковлевич, 1929 г. р., зап.: Глинская Е. В., 09.02.2003, нотация Петровой Е. М.

Пример 2. «Елецкие страдания»









Архив КЭМ ВГАИ № 1625/1: г. Елец, Липецкая обл., гармонист Афанасий Иванович Матюхин, 1927 г. р., уроженец д. Круглое Становлянского р-на Липецкой обл., зап.: Бессонова Е. М. (Петрова), Комаричева Ю. В., 03.07.2006, нотация Петровой Е. М. В данном примере расстановка знаков окончания периода проведена согласно аналитической схеме, представленной в тексте статьи (схема 6). Отмеченные апострофами границы музыкальных построений в большинстве случаев преодолеваются исполнителями за счёт мелодических связок.

Примечания

1 Другие инструменты, бытующие на территории Липецкой области: «любительская» гармонь (местное название кнопочной двухрядной гармоники кустарного производства), балалайка, мандолина, семиструнная гитара, «бубенцы» (местное название бубна).

2 В статье обобщаются материалы фольклорных экспедиций 1994–2009 годов кафедры этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств (далее – КЭМ ВГАИ) (до 1998 года – Воронежского государственного института искусств, до 2004 года – отделения фольклористики), осуществлённых под руководством заведующей кафедрой

Г. Я. Сысоевой при участии преподавателей и студентов, а также экспедиционные записи 2009–2010 годов, выполненные под руководством Г. В. Лобковой, научного руководителя Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, и при участии Е. М. Бессоновой (Петровой) и С. В. Булкина.

3 Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ: В 2 ч. – М.: Музыка, 2007. – Ч. 1. С. 304–305.

4 Этноним «цуканы» широко распространён на юге России. В. М. Щуров также указывает на бытование разновидности «Страданий» под местным названием «Цуканские» в селе Чернава Измалковского района: «...этнографические различия между жителями данного района нашли отражение в названиях типовых мелодий: особую группу населения в Липецкой области составляли так называемые "цуканы" (в отличие от местных однодворцев), и отсюда – появление частушечного напева под названием "Цуканская"» (см.: Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора... Ч. 1. С. 304–305). В учебном пособии приводятся два варианта наигрыша – «Чернавские лирические страдания» и «Загрядские лирические страдания» (Там же. Ч. 2. С. 527–529. Примеры 18а, 18б). Оба примера, исполненные на гармонике-ливенке с пением, имеют сходство на уровне структуры с «Елецкими страданиями».

5 Архив КЭМ ВГАИ № 1625/1: г. Елец, Липецкая обл., гармонист Афанасий Иванович Матюхин, 1927 г. р., уроженец д. Круглое Становлянского р-на, зап.: Бессонова (Петрова) Е. М., Комаричева Ю. В., 03.07.2006.

6 В районах Липецкой области, традиции которых не рассматриваются в рамках настоящей статьи, в роли «Страданий от ней» выступают другие локальные разновидности наигрышей: «Страдания простые», исполняемые в очень медленном темпе (иногда их называют «Растащихой»), «Страдания Грушевские», «Канарейка» – и множество их модификаций, сходных по структуре, но отличающихся индивидуальным местным колоритом игры или пения. Названия наигрышей, как правило, связаны с местностью их бытования («Студёновские», «Каликинские», «Хавские» и другие).

7 Тактировка в наигрышах основывается на выделении акцентных позиций, которые в большинстве наигрышей базируются на принципах равномерно-акцентной системы, что связано с задачами организации движения (пляски, шествия). В данном случае мы имеем неординарный пример: наигрыш исполняется под шествие, но главную роль организации движения выполняет пульсация по долям (четверть). Распределение акцентов в рамках одиннадцативременного инструментального периода (если брать во внимание только наигрыш без вокального наполнения) час-

то зависит от индивидуальной манеры игры отдельного инструменталиста. При этом отметим, что не только игру разных гармонистов можно тактировать по-разному (если следовать исполнительской трактовке выделения акцентов внутри периода), но и в пределах одного исполнения музыканта-виртуоза мы вынуждены будем отмечать переакцентировку внутри периода, что подтверждают опубликованные нотации других авторов. См., например: Богина Е. Г. Феномен «частушечного звука» (по материалам экспедиций Московской консерватории 1993–2002 гг.) // Звук в традиционной культуре: Сб. науч. ст. – М., – 2004. – С. 194–208; Богина Е. Г. О соотношении вокального и инструментального в южнорусской частушке на примере вокально-инструментальных традиций Липецкой области // Фольклор: Современность и традиция: Материалы третьей международной конф. памяти А. В. Рудневой. – М., 2004. – С. 104–112. Пример 5; Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора... Ч. 2. С. 527–529. Примеры 18а, 18б. В ходе проведённого сравнительного анализа различных записей нами было выявлено, что в более стабильном виде акцентно-ритмическая организация проявляется при исполнении наигрыша с вокальной партией. В связи с этим в статье используется принцип тактировки, который базируется на выделении закономерностей согласования музыкальной и стиховой акцентности.

8 Исходя из академических принципов анализа музыкальных форм такой период следует считать ненормативным (в связи с наличием трёх предложений и своеобразием метроритмической организации). По этим же показателям этот тип вокально-инструментального периода выделяется в ряду других образцов народной музыкальной традиции, но, вместе с тем, он является «нормативным» в типологическом отношении.

9 Записи от «случайных ансамблей» дают интересные, но не показательные варианты исполнения, так как гармонист во время сеанса старается «подладить» (в нужное время подхватить вокальную партию), в чём проявляется мастерство инструменталиста, но в результате разрушается основная структура наигрыша.

10 Как в женском, так и в мужском исполнении припевки звучат в высоком регистре, часто на предельной высоте, «с использованием регистровых "перебросов"». См. об этом: Богина Е. Г. Феномен «частушечного звука»... С. 194–208.

11 Как отмечает Г. В. Лобкова, *«...мотив* наигрыша – совокупность наиболее характерных, узнаваемых мелодических оборотов. Мотив наигрыша – это понятие собирательное, он принципиально вариативен и предполагает множество воплощений» (см.: Лобкова Г. В. Музыкально-хореографическая форма «Камаринского» в народных традициях Смоленской области // Новоспасский сборник: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф., 30 мая – 1 июня 2008 г. – Смоленск, 2008. – Вып. 5. С. 177).

[12] Диапазон правой клавиатуры рояльной гармоники делится в соответствии с двумя позициями игры – игра «на средних» и «на нижних», при этом «средними» называются клавиши, располагающиеся в середине клавиатуры и соответствующие игре в основной тональности инструмента, «нижними» – клавиши, находящиеся в нижней части клавиатуры (верхний регистр).

[13] Следует отметить, что аккорд седьмой низкой ступени заложен в конструкции рояльной гармоники. Особенности настройки инструмента предполагают возможность игры в двух мажорных (основной и тональности доминанты) и одной минорной тональностях. Таким образом, звукоряд основной тональности – натуральный мажор, звукоряд тональности доминанты – миксолидийский мажор.

[14] Архив КЭМ ВГАИ № 1633/12: г. Липецк, исполнитель на рояльной гармонике Вячеслав Мелихов, 1979 г. р.; зап.: Бессонова (Петрова) Е. М., Бессонов М. А., Курганникова В. Н., 23.08.2006.

[15] Архив КЭМ ВГАИ № 1627/5: с. Нижнее Казачье, Задонский р-н, Липецкая обл., Давыдова Валентина Владимировна, 1947 г. р., внучка мастера-изготовителя рояльных гармоник Давыдова Валентина Фёдоровича, зап.: Бессонова (Петрова) Е. М., Комаричева Ю. В., 08.07.2006.

А. Н. Соколова
Россия, Майкоп

Адыгский «Исламей» в историческом аспекте: к вопросу эволюции инструментального мелоса

Музыкальный язык, как и вербальный, поддерживается существованием двух противоположных тенденций. С одной стороны, в нём содержатся консервативные элементы, способствующие сохранению его неповторимости, оригинальности, узнаваемости. С другой – в нём всегда есть пространство для обновления, развития, эволюции и трансформации. То и другое создаёт условия для передачи традиции, связи настоящего с прошлым.

Безусловно, и в фольклоре, и в традиционной инструментальной культуре традиция преобладает над новацией. Тем не менее, обновление музыкального языка является непреложным фактом, наиболее чётко обнаруживающим себя в пределах определённой исторической дистанции. Мы имеем возможность проследить за изменениями, происходившими с адыгским танцевальным наигрышем под названием «Исламей» на протяжении последних ста лет.

Русскоговорящему человеку слово «Исламей» стало известно с середины XIX века благодаря блестящему фортепианному сочинению М. А. Балакирева. Пьеса, написанная в 1869 году под впечатлением поездок на Кавказ, звучала в салонах и концертных залах Москвы, Петербурга, Вены, Берлина и других европейских городов. Однако, между концертной пьесой «Исламей» и её народным прообразом существует большая разница. Более того, российские исследователи пытаются раскрыть содержание балакиревского «Исламея» через грузинские народные мелодии и романтические карнавальные образы[1]. Между тем, танец «Исламей», насколько нам известно, бытует только у адыгов (восточных и западных) и при этом имеет две различные версии (восточную – кабардинскую и западную – адыгейскую или кяхскую). Кабардинский «Исламей» исполняется мужчиной сольно и носит зажигательный искромётный характер. «Исламей» западных адыгов обязательно танцует пара (парень и девушка), а его лирическое содержание имеет развёрнутую поэтическую основу.

В Адыгее широко известна легенда о пастухе по имени Ислам, который в один из ясных солнечных дней увидел, как в небе орёл уха-

живал за орлицей. Он то приближался к ней, то удалялся, то кружил вокруг неё до тех пор, пока она не откликнулась на любовный призыв и не стала кружиться вместе с ним, описывая в небе большие круги. Танец птиц напомнил Исламу его возлюбленную, которой он никак не мог открыть свои чувства. И вот однажды, танцуя с любимой девушкой в кругу, Ислам стал повторять движения орла. Юноша то приближался к девушке, то удалялся от неё, и она чутко реагировала на смену его движений. Язык музыки и танца был понятен всем присутствующим. Когда девушка и пастух стали синхронно двигаться по большому кругу, и руки Ислама, распростёртые над любимой, словно оберегали её, – присутствующие поняли, что на их глазах молодые люди признались друг другу в чувствах, и родился новый танец. В честь юноши танец назвали «Исламей», что в переводе с адыгского означает «принадлежащий Исламу».

Приведённая легенда, объясняющая возникновение танца, не является единственной. Знаток адыгского фольклора З. П. Кардангушев считал, что «Исламей» привезли в Кабарду адыгские переселенцы из Дагестана и Ингушетии. «Приняв некоторые элементы дагестанского и ингушского танцев, кабардинцы дали новому танцу своё название, но и значительно изменили привнесённые в танец детали, внеся в него свои определенные специфические движения, и придали ему своеобразный адыгский колорит»[2]. Ш. Шу, пересказавший З. Кардангушева, категорически отрицает связь танца «Исламей» с религией ислама. Опираясь на данные З. Кардангушева, Ш. Шу определил время возникновения кабардинского «Исламея» серединой или второй половиной XVIII века.

Несколько иная информация от лица З. Кардангушева изложена в пересказе Заретой Зарамышевой. По её версии, название «Исламей» произошло от наименования села, в котором бытовал танец. А сам танец стал демонстрацией исполнительского мастерства пляски на пальцах ног и может быть назван танцем-соревнованием, танцем-состязанием между юношами или между юношей и девушкой. Кабардинский «Исламей» – танец ловких, сильных и выносливых. Соревновательный дух и популярность танца породили множество мелодий, под которые его можно исполнять[3]. В сборнике З. Зарамышевой помещены шесть мелодий под общим названием «Исламей». Только две из них сходны, и их можно считать вариантами одной версии, остальные – самостоятельные наигрыши, общими чертами которых являют-

ся быстрый темп, опора на квадратные структурные комплексы (двух или четырёхтактовые), нисходящий мелодический рисунок главного колена[4], нисходящее секвенционное развитие его ядра[5].

Танец с таким же названием был известен и осетинам. По свидетельству М. С. Туганова, «Исламей» был заимствован от черкесов или абхазов и существовал у осетин с 1840 по 1870 год. Нас, конечно, удивляет указание на точные даты бытования танца в осетинской среде, однако они же могут быть косвенным доказательством времени появления и распространения танца на Северном Кавказе. К примеру, вполне правдоподобно, что танец «Исламей» «привезли» из Дагестана и/или Ингушетии. Какой-либо искусный танцор (вероятно, юноша по имени Ислам) станцевал (исполнил, создал, сочинил) интересный и необычный для адыгов по пластике и рисунку танец, названный затем его именем. Танец мог так понравиться публике, что его стали исполнять не только кабардинцы, но и представители других адыгских субэтносов – абадзехи, шапсуги, бжедуги, темиргоевцы, бесленеевцы, а также осетины, абазины, абхазы и другие народы Северного Кавказа. В силу разных причин «мода» на «Исламей» у абхазов и осетин, к примеру, прошла, а в Адыгее за танцем закрепилась одна-единственная мелодия и строго определённый композиционный рисунок. В Кабарде же «Исламей» превратился в особый вид лезгинки, исполняющейся в быстром темпе под разные мелодии. Сейчас в Адыгее слово «Исламей» ассоциируется только с одной, очень известной для местной публики, по-особому приподнятой и величавой мелодией и таким же торжественно-лирическим парным танцем. Термин «Исламей» в Кабардино-Балкарии вызывает иные ассоциации: его понимают не как определенную мелодию, а, прежде всего, как зажигательный виртуозный танец на носках. Не случайно поэтому в Адыгее слово «Исламей» пишут с прописной буквы (как название легко узнаваемого танца, имеющего самостоятельную мелодию), а в Кабарде – со строчной (как показатель танцевального жанра, имеющего разные мелодии).

Наши дальнейшие рассуждения будут касаться только западноадыгского «Исламея». Кабардинский вариант не менее интересен для исследования, но для этого необходимо, наряду со стационарной работой, вести масштабные полевые экспедиционные изыскания. В отношении же «Исламея» западных адыгов накоплен значительный музыкальный материал, достаточный для теоретического обобщения. Нам

доступно около двадцати звукозаписей «Исламея» в исполнении «пщынао» (народных гармонистов) и «шычепщынао» (исполнителей на адыгской традиционной скрипке), а также современные оркестровые и ансамблевые обработки этого наигрыша. Кроме того, существует более десяти нотных записей «Исламея», часть из которых, к сожалению, не имеет звукового источника для проверки.

Для сравнительного анализа мы выбрали несколько образцов, записанных в пределах последних ста лет. Самый ранний вариант адыгейского «Исламея», известный нам, был записан на фонограф в Армавире в 1911 году. Игру знаменитого гармониста Магомета Хагауджа зафиксировали инженеры известной фирмы «Граммофон». Следующими контрольными точками стали фонозаписи «Исламея» в исполнении Паго Бельмехова (запись и расшифровку в 1931 году выполнил выдающийся фольклорист Г. М. Концевич)[6], звукозапись Алия Темизока 1957 года, хранящаяся в фонотеке телерадиокомитета Республики Адыгея[7], и авторская нотная запись Кима Тлецерука, опубликованная в 2004 году[8]. Таким образом, в сравнительное поле попадают расшифровки, сделанные в разные годы и разными авторами (Г. М. Концевич, А. Н. Соколова, К. Х. Тлецерук). Звукозапись игры Паго Бельмехова отсутствует, сохранилась лишь её расшифровка, выполненная Г. М. Концевичем. Тем не менее, мы посчитали корректным сравнение указанных материалов и документов.

Сравнивая между собой «Исламей» М. Хагауджа и П. Бельмехова, очевидно, что за двадцать лет, разделяющих записи, наигрыш претерпел значительные изменения. В исполнении М. Хагауджа «Исламей» имеет одно тематическое колено, повторяющееся с незначительными изменениями 14 раз (пример 1).

У П. Бельмехова Г. М. Концевич фиксирует три колена, среди которых «хагауджевским» является среднее. Первое и третье представляют собой новый тематический материал, возможно, неизвестный М. Хагауджу. Легенды гласят, что Паго Бельмехов считал себя преемником Магомета Хагауджа. После смерти великого гармониста он играл на его инструменте. Жена М. Хагауджа доверила П. Бельмехову пщынэ (адыгскую национальную гармонику) мужа, признав тем самым мастерство молодого гармониста. П. Бельмехов наверняка слышал игру М. Хагауджа, старался ему подражать (в те времена все музыканты хотели быть похожими на М. Хагауджа), но сам пошёл дальше, присочинив к хагауджевской мелодии новые колена (пример 2).

Первое из них имеет зачинный характер. Оно состоит из трёх звукокомплексов: 1) долго выдержанного звука (самого высокого звука наигрыша), 2) нисходящей двутактовой секвенции, звеном которой является трихорд и 3) финального оборота, представляющего собой поступенное схождение к заключительному устою. Второй звукокомплекс, повторенный дважды, воспринимается как «распетая фанфара», то есть имеет не столько развивающую, сколько зачинную функцию, вытекающую из начальной лонги.

Второе колено в наигрыше П. Бельмехова является хагауджевским ядром и представляет собой нисходящую секвенцию из четырёх звеньев, последнее из которых – неточная секвенция. Третье колено – это новый музыкальный материал, выполняющий функцию развитого завершения инструментальной строфы. Его содержание заключается в обыгрывании устойчивого тона и четырёхкратном повторе заключительной музыкальной лексемы.

Таким образом, у П. Бельмехова наигрыш вырос количественно: из одного колена получилось три. Исходный хагауджевский аккорд превратился в трёхэлементное первое колено, основная секвенция стала вторым коленом, а третье, новое, было присочинено. Но и в первом колене заметны следы звеньев хагауджевской секвенции. Аппликатурно-клишированные обороты нисходящих дихордовых и трихордовых попевок выполняют роль строительного материала наигрыша, из которого конструируются вариативные строфы. В целом вариант П. Бельмехова принципиально не противоречит варианту М. Хагауджа, а развивает его и вписывается в законы традиционного художественного мышления. Наигрыш по-прежнему воспроизводится от вершины-источника, в нём главенствуют нисходящая линия развития и малообъёмные ячейки. Разрастание формы и придание каждому элементу структурной оформленности сопряжено как с законами композиционного строения традиционной танцевальной музыки, так и с освоением нового музыкального орудия (гармоники), вошедшего в культуру только в середине XIX века.

В последующих аудиозаписях «Исламея» в конце 1940-х годов сохраняются выявленные у П. Бельмехова три колена. Иногда наигрыш начинается со второго колена, а зачин появляется следом. Но уже у Алия Темизока в записи 1956 года и у Ереджиба Аутлева в записи 1962 года в «Исламее» отчётливо прослеживаются пять колен, а в звукозаписях от других народных музыкантов число колен факти-

чески фиксирует уровень мастерства исполнителя. Наиболее талантливые из них стараются исполнять все пять колен, начинающие или неопытные ограничиваются исполнением двух основных колен – «фанфары» и секвенции.

Особо стоит обратить внимание на то, что в традиционном исполнении «Исламей» открывается аккордом или исходной лонгой. Ни один традиционный адыгский исполнитель до Кима Тлецерука не начинал наигрыш с ямбической кварты, которая в настоящее время служит фактически главным маркером «Исламея» западных адыгов. Скорее всего, эта кварта появилась в результате сценической деятельности К. Тлецерука, длительное время работавшего музыкальным руководителем инструментальной группы ансамбля народного танца «Нальмэс». Впервые наигрыш с ямбической квартой был зафиксирован на плёнку в 1975 году в исполнении инструментальной группы «Нальмэс», но и в этом случае наигрыш открывался коленом В (см. ниже), а затем появлялась «фанфара». Ямбическая кварта является музыкальной лексемой, выпадающей из языкового поля западноадыгской инструментальной традиции. Тем не менее, её «вживление» в наигрыш оказалось продуктивным и произошло во взаимодействии с другими речевыми формами, которые являются нормативными в культуре адыгов. Так, верхний звук кварты в так называемой «фанфаре» возникает девять раз, что соответствует принципу зависания на высоких нотах, известному со времён М. Хагауджа. Другим элементом этого же принципа является многократное повторение неизменной лапидарной попевки (пример 3). Кроме того, верхний звук «фанфары» оказывается шестой ступенью в общем звукоряде наигрыша, что также соответствует инструментальной ладо-гармонической норме.

В исполнении К. Тлецерука «Исламей» предстает семиколенным наигрышем. Прежде чем перейти к музыкальному анализу, необходимо уточнить, что К. Тлецерук является особым исполнителем. С одной стороны, он истинный народный «пщынао», так называемый народный профессионал, желанный музыкант на любой традиционной свадьбе или каком-либо другом торжестве. Музыкант был лучшим гармонистом конца XX века, знатоком адыгской традиционной музыки, мастером-изготовителем народных инструментов, мультиинструменталистом. С другой стороны, К. Тлецерук получил высшее музыкальное образование, выпустил два сборника адыгских народных наигрышей в собственной аранжировке, создал на основе народных ме-

лодий произведения крупной формы для дуэта гармоник и инструментальных ансамблей, то есть проявлял себя как профессиональный аранжировщик и композитор. Его «Исламей» принадлежит к числу пьес крупной формы, которые студенты-музыканты разучивают по нотам и исполняют как часть академической музыкальной программы. Нотную запись «Исламея» К. Тлецерук выполнил и издал в 1987 году (в 2004 году состоялось второе издание)[9]. С тех пор произошла канонизация наигрыша: все музыканты-баянисты и гармонисты Адыгеи, получавшие профессиональное музыкальное образование, имели в репертуаре «Исламей» со строго оформленным музыкальным текстом. В основу наигрыша положены семь колен, два из которых являлись «наследованным текстом» фольклорного прошлого. Первое колено – «фанфара» (A), второе – хагауджевская секвенция (B). Третье (C) и четвёртое (D) колена являются вариантами второго, шестое (F) – вариант первой «фанфары», а пятое (E) и седьмое (H) колена – новая музыка. При этом седьмое колено появляется в форме всего один раз в кульминационной зоне, а пятое имеет предыктовый (вспомогательный) характер. Оно предвосхищает знаменитую исламеевскую «фанфару».

Описанные семь колен группируются в наигрыше по принципу комбинаторики. Последовательное нанизывание колен образует 21-частную структуру:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
A	B	B	C	C	D	E	A+B	B	A	B

12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
D	E	A	B	B	F	H	A	B	B

Согласно тематическому содержанию колен весь наигрыш можно разбить на четыре своеобразные строфы, сходные по типу развёртывания. Каждая такая строфа открывается «фанфарой» (A), затем следует изложение основного колена (B) и несколько его вариаций, приводящих к появлению нового материала (E, H). Каждая новая тема выполняет функцию кульминации. Четвёртая строфа является заключительной, замыкающейся кодой:

1-я строфа ABBCCDE
2-я строфа (AB)B ABDE

3-я строфа ABBFH
4-я строфа ABB Coda

При такой развитости формы в основе, тем не менее, остаются два основных колена, названные нами зачинной «фанфарой» и хагауджевской секвенцией. Доминирующее значение хагауджевского колена (B) определяется количественными показателями – в наигрыше К. Тлецерука оно звучит девять раз. Колена C и D являются производными от него же, но достаточно самостоятельными, узнаваемыми при повторном изложении. Колена E и H, безусловно, можно назвать новыми мелодиями, ибо их интонационный облик, характер и функция отличны как от хагауджевского колена, так и от «фанфары». Колено E выполняет роль первой кульминационной зоны формы в целом. В двухкратном повторе фразы ассоциативно угадывается излюбленный приём М. Хагауджа «зависать» на высоких звуках.

Традиционные двух- и трёхколенные варианты «Исламея» обычно исполняются в ми миноре или фа-диез миноре, что связано с конструкцией адыгских национальных гармоник пщынэ, изготовленных в строе G или A (реже в строе F). Любопытно, что баянисты также предпочитают исполнять «Исламей» в тональностях, привычных для пщынэ. Согласно традиции, в варианте К. Тлецерука основной является тональность ля минор, однако в последней строфе исполнитель переходит в тональность ре минор. Такой сдвиг невозможен на диатонической пщынэ, но вполне допустим для любого баяна. В расчёте на баян и записывал свои обработки К. Тлецерук. Новая тональность содействует драматургическому развёртыванию многоколенного наигрыша, придаёт музыке большую активность.

Вариативность – онтологическая черта фольклора, наряду с устностью. Каждая версия исполнения наигрыша считается «правильной» и достойной. Тем не менее, по количеству исполняемых колен можно судить о мастерстве гармониста. У начинающего или слабого музыканта «под пальцами» будут только два колена – зачинная «фанфара» и основная секвенция. Их достаточно для идентификации наигрыша и его способности обслуживать танцевальное действо. Многократно повторяя основной секвенционный ход и изредка вставляя «фанфару», гармонист вполне удовлетворяет потребности танцующей пары и зрителей. Однако для сценического варианта этого же танца или в случае жанровой сублимации и исполнения наигрыша в функции музыки для слушания увеличение числа колен становится обязательным требованием.

Любой народный исполнитель, демонстрируя своё мастерство, имеет две задачи:

– воспроизвести музыкальный образ, однозначно идентифицированный в жанровом и интонационно-тематическом обликах;

– продемонстрировать высокий уровень исполнительского искусства и творческой фантазии через импровизацию и умение конструировать форму наигрыша в контексте танцевального круга или слушательской аудитории. В конечном итоге выполнение указанных задач обеспечивает преемственность традиции и эволюционные изменения внутри неё.

Возможность проследить за теми изменениями, которые произошли с «Исламеем», даёт повод размышлять о том, почему со временем меняется облик традиционных наигрышей, какими путями и способами происходят эти изменения. Первый вопрос достаточно сложный. Надо полагать, что в соответствии с эволюционными социальными процессами появляется определённая группа абсолютно новых наигрышей, отвечающих потребностям нового времени. Например, многие адыгские танцевальные наигрыши для танца «Зафак» производны от песен, поэтому появление всё новых и новых мелодий происходит постоянно. Однако существует и другая группа наигрышей (как правило, это уджи), мелодии которых достаточно консервативны. «Ислámей» более соответствует «Зафаку», поэтому изменения, происходящие в его интонационном облике, закономерны и согласованы с типом развития «Зафаков».

Нам представляется, что в процессе эволюции интонационного облика «Зафаков» в XX веке значительную роль сыграло радиовещание. Начиная с 1930-х годов радиоэфир Адыгейской автономной области постоянно был заполнен национальной гармошечной музыкой. В ежедневные 15-минутные утренние концерты регулярно включали игру народных гармонистов, и это способствовало отбору наиболее выразительных колен из одних и тех же наигрышей в разных исполнениях. Кроме того, адыгские мелодии записывались на пластинки, и начинающие музыканты нередко упражнялись в синхронном исполнении с записью какого-нибудь знаменитого народного музыканта. Отсюда и появлялись новые колена наигрыша, постепенно срастаясь с традиционной хагауджевской основой и «фанфарой». Другое дело – вариант К. Тлецерука. Рассчитанный на хроматическую гармонику и профессионального исполнителя, будучи зафиксированным в нотном вари-

анте, он имеет больше шансов быть сохранённым по числу и содержанию колен. Тем не менее, в аранжировках для различных исполнительских составов чаще всего число колен сокращается до пяти, используются наиболее выразительные. С точки зрения комбинации колен возможны самые разные варианты. К примеру, в обработке А. Тлехуча наигрыш открывается хагауджевской секвенцией, затем звучит «фанфара»[10]. Далее следуют ещё девять разделов, в которых комбинируются пять колен:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
B	A	B	B	C	C	D	E	A	B	B

Опыт анализа других наигрышей и наблюдения за ними в течение последних тридцати лет дают возможность выделить три направления, по которым происходят эти изменения:

– интонационное варьирование, приводящее к образованию новых вариантов мелодических клише;

– ладовая транспозиция целостной мелодии, понимаемой в традиции как новая музыка;

– присочинение новых колен и их контаминация с устойчивыми идентификационными коленами данного наигрыша.

Первое направление определяется, с одной стороны, творческой фантазией исполнителя, а с другой – интонационно-аппликатурными нормами, коррелирующими с конкретным типом инструментария. К примеру, на правом грифе пщынэ играют только четырьмя пальцами (большой палец вставлен в петлю, вынесенную на тыльную сторону грифа). Этим определяются некоторые особенности мелодического развертывания – опора на квартовые попевки, клишированная транспозиция интонационных блоков и тому подобное.

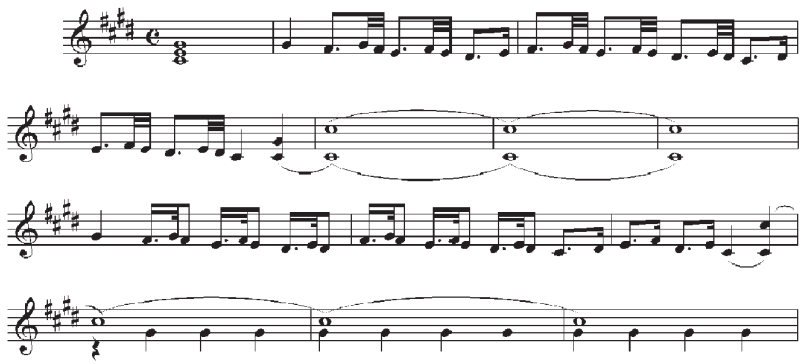
Второе направление не является ведущим, но весьма характерно для западноадыгской традиции. Одна и та же музыка, исполненная в разных ладах, определяется как два разных наигрыша или два разных колена (примеры 4 и 5).

Третье направление (контаминация колен из разных наигрышей) в традиции имеет негативную оценку, выраженную сентенциями типа «не доводит мелодию до конца», «неправильно играет», «обрывает музыку», «рвано играет». В то же время нам известны примеры устойчивой контаминации из двух песен, превратившейся в самостоя-

тельный наигрыш. Речь идёт о наигрыше под названием «СикIасэм сыкъыщинагъ» (‘Любимый меня оставил’). Большинство гармонистов исполняют его как самостоятельную и самодостаточную мелодию, и лишь К. Тлецерук относился к наигрышу с некоторой долей иронии, считая, что в нём первое колено воспроизводит начало одной песни, а второе взято совсем из другой. Более того, К. Тлецерук указывал на автора нового «музыкального кентавра». Он считал, что «СикIасэм сыкъыщинагъ» смоделировал Махмуд Шагуджев из Причерноморской Шапсугии.

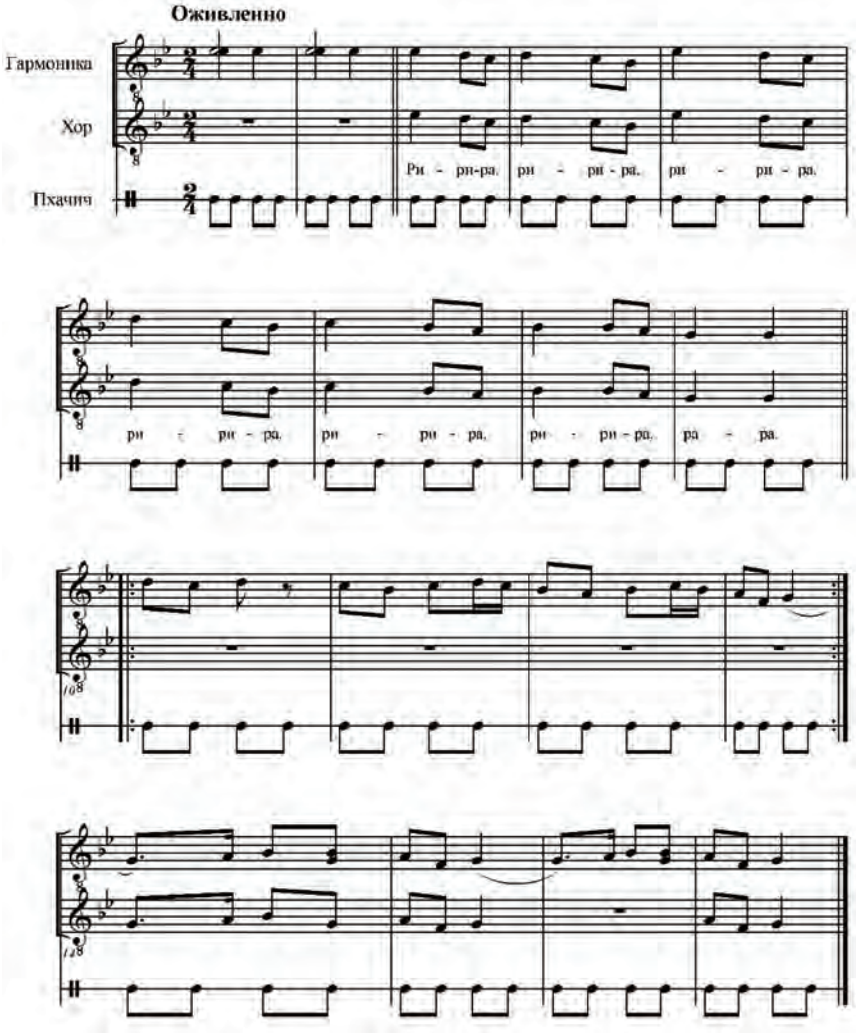
Пример «Исламея» более показателен в отношении первого и третьего направлений. При этом обновление интонационного облика наигрыша происходит в рамках одной стилевой системы. В фольклорной практике господствует единая система принципов, прежде всего – единая структурирующая система: фундаментальным остаётся принцип комбинаторики, ведущими сохраняются два колена, их варьирование приводит к образованию новых мелодических вариантов. Внутренние факторы развития обусловлены изменениями интонационного словаря. Таким образом обеспечивается сбалансированное существование обновления и консервации, стабильного и мобильного.

Пример 1. «Исламей» в исполнении Магомета Хагауджа (гармоника)



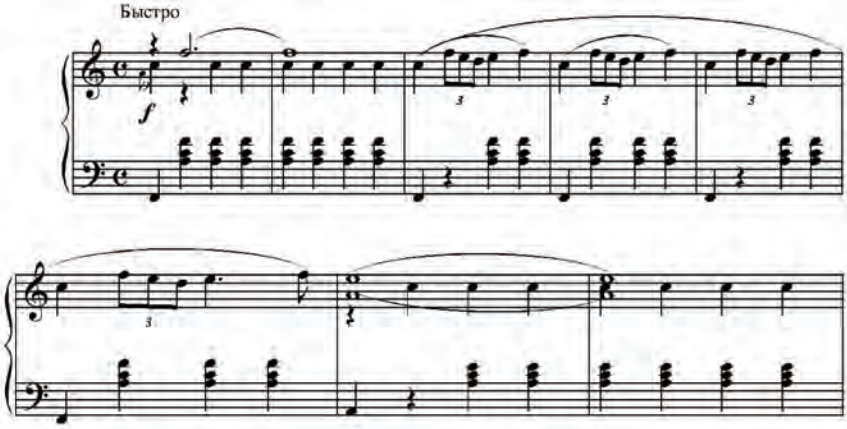
Виниловый диск. Запись фирмы «Граммофон», 1911 г., г. Армавир. Расшифровка А. Н. Соколовой.

Пример 2. «Исламей» в исполнении Паго Бельмехова



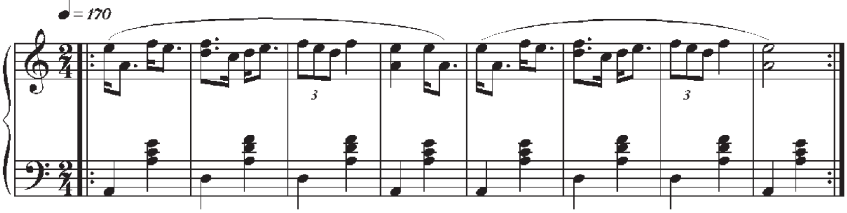
Запись 1932 г. Расшифровка Г. М. Концевича.

Пример 3. «Исламей» в исполнении Кима Тлецерука



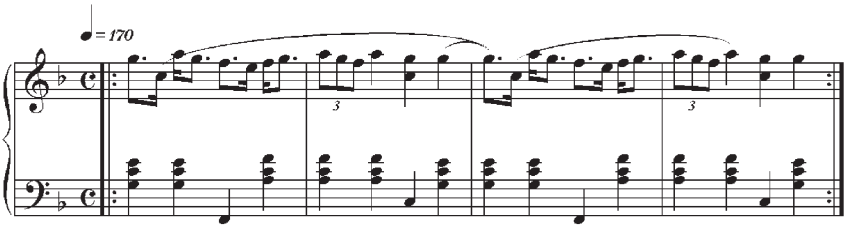
Нотная запись Кима Тлецерука, 2004 г.

Пример 4. Колено уджа 1



Нотная запись Кима Тлецерука, 2004 г.

Пример 5. Колено уджа «Си Мэмэт»



Нотная запись Кима Тлецерука, 2004 г.

Примечания

1 Агеева-Грамович С. Н. К вопросу о художественной концепции в Восточной фантазии «Исламей» М. Балакирева // Интегративная педагогика и психология искусства в полиэтническом регионе: Материалы четвертой междунар. конф. 15–17 апреля 2009 г. – Майкоп, 2009. – С. 120–126.

2 Шу Ш. С. Народные танцы адыгов. – Нальчик: Эльбрус, 1992. – С. 7.

3 Зарамышева З. Мелодии родного края. – Нальчик: Эль-Фа, 2003. – С. 16.

4 Автором используется термин «колено» в значении структурно-тематической единицы наигрыша.

5 Зарамышева З. Мелодии родного края... С. 104–109.

6 Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича / Сост. и ред. Ш. Шу. – Майкоп: Адыгея, 1997. – 328 с.

7 «Исламей». Исполнитель – Алий Темизок. Запись 1956 г. Фонотека телерадиокомпании Республики Адыгея. № 0001.

8 Играет Ким Тлецерук. Обработки адыгейских танцевальных мелодий. – Майкоп: Качество, 2004. – 100 с.

9 Там же.

10 Тлехуч А. Пьесы и обработки для различных составов хроматических гармоник: Репертуарный сборник для учащихся детских школ искусств. – Майкоп: Качество, 2006. – С. 55–60.

И. В. Пчеловодова
Россия, Ижевск
М. Дэметэр
Венгрия, Будапешт

Кубыз: способы и приёмы игры традиционных исполнителей

Инструментоведческое направление в удмуртской науке – относительно молодая область в отличие от исследований музыкально-песенных традиций. Материалы конца XVIII – начала XX века по традиционной культуре удмуртов содержат весьма скудную информацию о бытовании музыкальных инструментов, которые упоминаются в связи с тем или иным обрядом[1]. Основные источники, раскрывающие конструктивные особенности, исполнительские приёмы, репертуар, процесс изготовления и формы бытования некоторых музыкальных инструментов, появляются лишь с середины XX века. Это труды Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд, В. М. Беляева, А. Н. Голубковой, С. Н. Кунгурова, А. М. Карпова, И. М. Нуриевой[2]. В настоящее время накоплен значительный эмпирический материал по инструментальной культуре удмуртов. Большое значение приобретают экспедиции Удмуртского института истории, языка и литературы 2004–2010 годов, работавшие как на территории Удмуртской Республики, так и за её пределами (Республика Башкортостан, Томская область, Кировская область, Пермский край), благодаря которым сделаны важные открытия в области аэрофонов: впервые в научный обиход введены сведения о новых инструментах, не встречавшихся ранее в публикациях[3]. В данной статье основное внимание сосредоточено на кубызе – струнном смычковом инструменте, традиция игры на котором сохранялась вплоть до настоящего времени.

В удмуртской традиционной культуре зафиксировано три разновидности струнно-смычковых инструментов: пукыч (музыкальный лук), двухструнный кубыз (инструмент типа русского гудка) и трёхструнный кубыз.

О существовании первого из них имеются сведения в книге Г. Е. Верещагина[4], где пукыч упоминается в качестве детской игрушки. Как музыкальный инструмент он впервые описан музыковедом В. М. Беляевым. Пукыч – один из древних инструментов удмуртов –

изготавливался из ветки, имеющей два-три ответвления, между которыми натягивались струны из конского волоса. Другой такой же лук с одной тетивой-струной использовался в качестве смычка. Волос предварительно натирался еловой смолой[5]. Другими сведениями об этом инструменте (способы игры, характер исполняемых наигрышей) мы не располагаем.

О бытовании в удмуртской культуре двухструнного смычкового инструмента под названием кубыз упоминает В. М. Беляев. Исследователь отмечает его сходство с древнерусским гудком и марийской скрипкой ия-ковыж[6]. Возможно, он стал прообразом современного трёхструнного смычкового кубыза – инструмента, который на долгое время совершенно несправедливо остался вне поля зрения удмуртских исследователей.

Первые записи игры на кубызе были сделаны венгерскими учёными Ласло Викаром и Габором Берецки в экспедициях с 1958 по 1979 год. Некоторые записи инструментальных наигрышей на кубызе вошли в песенный сборник – «Votyak Folksongs» («Вотяцкие народные песни»)[7]. Одна из первых музыковедческих статей связана с именем венгерского этномузыколога Луизы Тари[8]. В своей работе исследователь проводит сравнительный анализ традиций игры на удмуртской, марийской и чувашской скрипках на примере экспедиционного материала, собранного Ласло Викаром. В статье есть несколько любопытных и спорных моментов. В частности, исследователем высказана очень интересная мысль относительно звучания кубыза, который якобы имитирует звучание волынки. Такое сходство нам представляется не случайным, так как у обоих инструментов имеется бурдонирующий бас: нижняя струна у скрипки и бурдонирующая трубка у волынки. Кроме того, это явление, по мнению Луизы Тари, связано с представлением о «человеке-оркестре». В удмуртской инструментальной культуре кубыз – преимущественно сольный инструмент, однако во время праздников исполнитель на кубызе (кубызчи), одновременно играя на двух-трёх струнах и при этом отбивая ритм ногой, создавал многоплановое звучание. Например, музыкант Михаил Владимирович Тувалов отмечает: «Ачиз ик выре пыд. Мынэськым уг юа пыд» (‘Нога сама двигается. У меня разрешения не спрашивает’).

Возникает вопрос о корректности проведённого в статье Луизы Тари сопоставления стиля игры на скрипке у поволжских народов со стилем игры на подобных инструментах у скандинавских народов

(шведская никелхарпа, норвежская хардингфель, эстонская таллхарпа, финская йоухикко, исландская фидла, ирландская крот). На наш взгляд, приёмы игры на кубызе более близки к инструментальной культуре тюркских народов, а также других народов Азии и Сибири (тувинцев, бурят, ханты, манси и других).

В отечественном музыковедении сведения о кубызе встречаются в трудах А. Н. Голубковой, А. М. Карпова, С. Н. Кунгурова. Значительная информация об инструменте появляется лишь в 2004 году в сборнике И. М. Нуриевой «Песни завятских удмуртов»[9]. Здесь исследователь даёт не просто описание инструмента и названия его частей, но и раскрывает процесс изготовления, формы бытования и репертуар народных музыкантов. Играют на кубызе аранжировки традиционных обрядовых напевов (календарных: «Акашка зоут» – ‘напев обряда Акашка’; семейных: «Сюан сямен/зоут» – ‘свадебный напев’; «Зоут» – ‘гостевой напев’; «Апай сямен зоут» – ‘девичья обрядовая плясовая’; «Пиос сямен» – ‘мужская обрядовая плясовая’), а также татарские и русские наигрыши. Среди последних особенно популярна мелодия песни «Когда б имел я златые горы» («Зарни гурезь»).

Однако до сих пор остаётся открытым вопрос исполнительства на кубызе (приемы и стиль игры традиционных музыкантов), не получивший освещения в литературе. Первые шаги в этом направлении предприняты венгерским музыкантом Миклошом Дэметэром[10]. На сегодняшний момент появилась востребованность работ подобного рода, так как в системе вузовского образования (в частности, в Удмуртском государственном университете) с недавнего времени преподаётся игра на кубызе. Инструмент используется во многих фольклорных коллективах. Выступления последних указывают на необходимость введения последовательного обучения игре на кубызе и создания не просто учебного, но научно-методического пособия, позволяющего научить правильной игре и показать широкий спектр форм функционирования кубыза в традиционной культуре.

В зависимости от региона бытования встречается несколько названий инструмента: у завятских (Балтасинский район Республики Татарстан, Малмыжский район Кировской области, Мари-Турекский район Республики Марий Эл) и южных удмуртов (Алнашский, Можгинский, Якшур-Бодьинский районы Удмуртской Республики) распространены термины «кубыз», «домбро»; у закамких удмуртов

Фото 1. К. Г. Картамышев

зафиксировано название «скрипка» («скрепка»); в центральных районах Удмуртской Республики (Завьяловский район) все музыкальные инструменты называются «крезь», а относительно скрипки вводятся уточняющие определения – «коскам крезь» или «куско крезь» (буквально: ‘скрипка с талией’); на севере Удмуртии встречаются заимствованные русские слова: «гудок», «бандурка», «скрепка». Первое наименование – «кубыз» – на сегодняшний день закрепилось как основное.

Как показывают последние экспедиционные материалы (1987–2008 годов), кубыз сохранился за пределами основного расселения удмуртов. Он бытует среди удмуртов, проживающих на территории Республики Татарстан (Балтасинский район), Республики Башкортостан (Татышлинский и Янаульский районы), Пермского края (Куединский район), Республики Марий Эл (Мари-Турекский район). Архивные материалы Удмуртского института истории, языка и литературы первой половины XX века свидетельствуют об исполнительстве на кубызе и среди южных удмуртов (Можгинский, Алнашский, Якшур-Бодьинский районы Удмуртской Республики), однако инструмент давно вышел из употребления[11]. Аналогичная ситуация наблюдается и в северных районах Удмуртии, хотя в памяти деревенских жителей до сих пор сохранились воспоминания об исполнителях на скрипке, которую здесь, на севере Удмуртии, называют «гудок».

Кубыз – мужской инструмент. Приведём имена некоторых исполнителей, которых удалось записать в экспедиционной практике за 1987–2008 годы.

1) Балтасинский район Республики Татарстан:

– Картамышев Кузьма Григорьевич (1930–2004, ур. д. Сырья, удм. Сэрья) – виртуозно играл на трёхструнном кубызе (фото 1)[12]. Инструмент привезён им из Германии после армии. Его отец, татарин-кряшен, также играл на кубызе.

Фото 2. А. Н. Копаров

– Тувалов Михаил Владимирович (1934 г. р., ур. д. Средний Кушкет, удм. Ӟаны) – играет на трёхструнном кубызе. Первый инструмент был изготовлен его деверем из д. Нижняя Ушма Балтасинского района. На свадьбе в последний раз играл в 1963 году. В 1968 году его записал Ласло Викар.

– Копаров Александр Николаевич (1927 г. р., ур. д. Кырык-Серма, удм. Турья Починка) – до сих пор играет на трёхструнном кубызе, который сделал сам (фото 2).

– Туктаров Туктагул Туктарович (1918 г. р., ур. д. Тагашур, удм. Бибакла) – играет на трёхструнном инструменте фабричного изготовления (четвёртая струна снята), использующемся в качестве кубыза (фото 3). Струны сделаны им из тонкой овечьей кишки. Его отец играл на кубызе домашнего изготовления.

– Романов Михаил Ефимович (1943 г. р., Нижняя Ушма, удм. Улын Ушмы, проживает в г. Казани) – играет на четырёхструнном кубызе (фото 4). Учился у отца, который играл на трёхструнном инструменте.

2) Мари-Турекский район Республики Марий Эл:

– Андреев Кузьма Демьянович (1927–2003, Карлыган, удм. Ӟаны Починка) – играл на четырёхструнном кубызе (фото 5).

Помимо вышеуказанных исполнителей, сохранились сведения и о других кубызчи. Например, известный в Балтасинском районе народный музыкант, играющий на скрипке, Захаров Никита Григо-

Фото 3. Т. Т. Туктаров

Фото 4. М. Е. Романов

рьевич (1917 г. р., Старый Кушкет, с 1950 года жил в д. Семёновка), имеет второе имя Кубызчи Микта (Никита Кубызчи), а также – Кузнецов Валентин Трофимович (1930 г. р., Сизнер Починка, удм. Сизнер), Эшмаков Роман Петрович (1926 г. р., д. Сизнер, с 1940 года проживает в с. Карлыган). К сожалению, в настоящее время ни один из них не играет на инструменте.

Специального обучения игре на кубызе не было. Каждый кубызчи самостоятельно осваивал инструмент. «Лушкем-лушкем шудӥсько вау» (‘[Я] втихаря/втайне играл было’), – вспоминает Михаил Владимирович Тувалов. Кузьма Григорьевич Картамышев о начале своего обучения говорит следующее: «Мон пичи дыръям кубызэн. Пичи дырысен ик... Атай скрипач вау. Красин татарин вау со. Съӧраз ик кубыз ваем со. Старая Ципъя гуртысь со. Монэ пуктэм со татын азяз тани кутса дышетӥз *[кубызэз макес вылаз пуктэ. – М. Д.]*. Сое тини дӥсеськи, куать-сизим арес маке ӧй вау, пичи маке...» (‘Я с малых лет с кубызом... У меня папа скрипач был. Он кряшен. Он с собой и кубыз привез. Сам он из деревни Старая Ципья. Посадил перед собой и поставил мне *[кубыз на колени. – М. Д.]*. Вот так и научился, пяти-шести лет мне ещё не было, маленький был’)[13].

В ходе экспедиций были получены сведения об изготовлении инструмента. По воспоминаниям народных исполнителей, в начале XX века кубыз был самодельным инструментом и изготавливался из отдельных частей. Александр Николаевич Копаров в качестве материала использовал корневище ели (для дек), берёзы (для головки инструмента), вяза (для боковых стенок, колков и смычка)[14].

Фото 5. К. Д. Андреев

Инструмент покрывали лаком. На смычок (коскан) натягивали конский волос, позднее – металлические струны. Трость делалась из бузины. Струны смычка натирали канифолью («сир»), в качестве которой применялась смолистая еловая ветка. В настоящее время народные исполнители используют скрипки фабричного изготовления, при этом четвёртую струну, как правило, снимают либо, оставляя четвёртую, играют на трёх струнах.

Кубыз имеет три струны («си»): «векчи дез» (тонкая), «шор», «гайтан» (средняя), «зӧк», «бозо», «гайтан» (большая). Завиток и колковую коробку называют «кубыз дьыр» («йыр») ('головка кубыза'); колки – «ӵог», «позыртэт» ('колышек'); шейку – «чырты» ('шея'); гриф – «вылын ашет» ('верхняя часть фартука') или «айшет» ('фартук, передник'); подставку под струны – «атас» ('петух'), «пыкы» ('гребень') или «атас пыкы» ('петушиный гребень'); дужку – «пыкет/пы'тет» ('подставка'), пуговку под струнодержатель – «ашет кутон» (буквально: то, чем привязывается фартук – 'пояс'), верхнюю деку – «бам» ('лицо'), нижнюю деку – «сьӧр» ('задняя часть'), обечайку – «урдэс» ('бок, сторона'), струнодержатель – «улын ашет» ('нижняя часть фартука'). Интересно заметить, что многие названия частей инструмента связаны не только с антропоморфными и зооморфными образами, но с элементами женской одежды, хотя игра на кубызе, как мы отмечали выше, относится исключительно к мужской традиции исполнительства. В связи с этим возникают интересные параллели с инструментальной традицией народов ханты и манси. Здесь смычковый инструмент, похожий на скрипку, является женским музыкальным инструментом и называется «ниэ-нарежух» – 'женский нарас-юх' (ханты) или «нэрнэ-йив» – 'женское дерево' (манси)[15].

Кубыз – традиционный свадебный инструмент. Особенно ярко это проявляется в традиционной культуре шошминских удмуртов (Балтасинский район Татарстана, Малмыжский район Кировской области, Мари-Турекский район Марий Эл). О свадьбе, проводимой с гармонью, говорили, что она подобна «собачьей свадьбе». Помимо местного населения, музыканты «обслуживали» и соседние деревни: если в деревне не было своего музыканта, то приглашали из других деревень. Традиция игры на кубызе во время свадьбы сохранялась вплоть до конца 1960-х годов, несмотря на широкое распространение гармони.

За игру на свадьбе музыканты не получали денежной платы. Вместо этого им предоставлялось угощение, а также в качестве подарка

на шею вешали белое полотенце. Удмуртские исполнители не являлись музыкантами-профессионалами в том смысле, что не могли содержать себя за счёт игры на кубызе. Они так же, как и их односельчане, занимались хозяйством, держали скот. Тем не менее, статус кубызчи выделял его среди других жителей деревни, что проявлялось в уважительном отношении к музыканту.

Во время игры инструмент обычно находится в вертикальном положении: играют сидя и инструмент держат между коленями, реже – на левом колене (фото 2–5). Кузьма Демьянович Андреев способ игры на коленях объясняет так (не без юмора): «Если держать скрипку на плече, можно кому-нибудь смычком в глаз воткнуть, а так в худшем случае только в живот попадёшь». Во время гуляний, а также при сопровождении свадебного напева («сюан сямен»), как правило, играют стоя, при этом кубыз придерживают на запястье при помощи верёвочки («кау»), которую привязывают к шейке инструмента. Бывали случаи, когда кубыз подвешивали к пуговице пиджака или привязывали к верхней одежде и, таким образом, облегчали игру стоя (фото 1). Смычок («коскан») обычно придерживают рукой ладонью вниз, то есть трость смычка обхватывается сверху. В одном случае мизинец находится между тростью и волосом; безымянный, средний и указательный пальцы обхватывают трость сверху, большой – свободен. В другом случае мизинец – у колодки, большой палец обхватывает трость снизу, остальные – сверху. И в третьем случае мизинец, безымянный, средний и указательный пальцы находятся сверху, большой палец снизу. Только Михаил Ефремович Романов держит смычок поверх ладони: большой и указательный пальцы находятся у колодки, остальные – придерживают трость.

Отличается и техника игры на кубызе – это игра сразу на двух или трёх струнах. Третья струна («гайтан», «зӧк гайтан»), если на ней не играют, является резонансной. Подставку («атас») вырезают более плоской, чем на классической скрипке, за счёт чего и становится возможным совместное звучание нескольких струн. Вибрато отсутствует. В качестве примера приведём варианты одного инструментального наигрыша, который имеется в репертуаре всех музыкантов – «Апай сямен» – напев, сопровождающий женскую обрядовую пляску (примеры 1–3). Все исполнители используют отрывистый штрих, который можно охарактеризовать как деташе: каждая нота извлекается отдельным движением смычка, но при этом вождение смычка не плавное, а

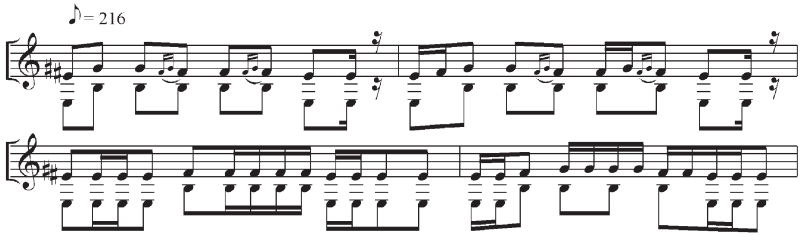
более активное. Игру Т. Т. Туктарова отличает острый и ритмически более чёткий штрих – маркированное деташе в верхней части смычка.

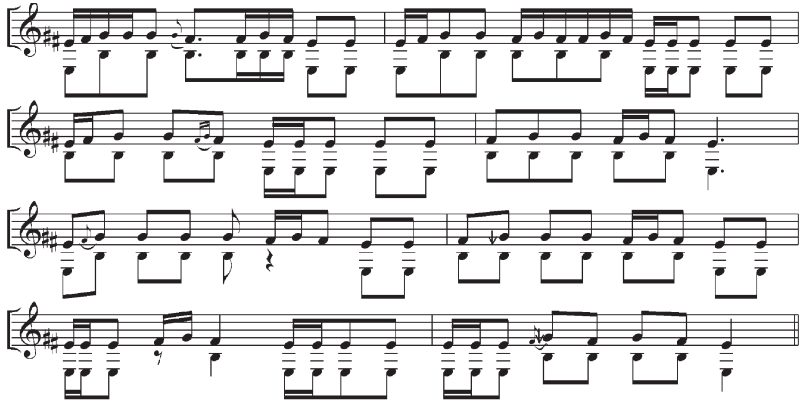
Отметим, что три музыканта, А. П. Копаров, Т. Т. Туктаров и М. В. Тувалов, в отличие от остальных, не прижимают струны к грифу инструмента, а только прикасаются к ним подушечками пальцев. Возможно, что это обычное явление в удмуртской традиции, ранее не подмеченное исследователями. Такую технику игры можно встретить и у других народов (игра на греческой лире, русском гудке, монгольском морин-хуре и так далее). Возможно, такая техника игры у удмуртов могла сохраниться со времён использования инструментов с долбленым корпусом, шейка и гриф которых состояли из цельного куска дерева. П. И. Чисталёв, исследователь музыки коми, возводит использование таких звуковых орудий к общепермской эпохе[16]. Однако нами подобной информации не зафиксировано.

Почти все исполнители украшают наигрыш разными типами мелизматики (форшлаги, морденты и тому подобное). Традиционно кубыз настраивают по квинтам (a^1-d^1-g), при этом высоту строя исполнители устанавливают сами. Анализ игры нескольких традиционных исполнителей позволил выявить индивидуальный стиль игры каждого кубызчи, который влияет на форму и характер исполняемого произведения, создавая множество вариантов одного и того же наигрыша.

В настоящее время кубыз может получить своё новое предназначение, так как, представляя ценность для традиционной культуры, способен принимать активное участие в музыкальной жизни народа. Надеемся, что материал, собранный нами у последних удмуртских музыкантов-кубызчи, поможет предотвращению исчезновения кубыза с лица земли, что стало бы невосполнимой утратой для удмуртской культуры.

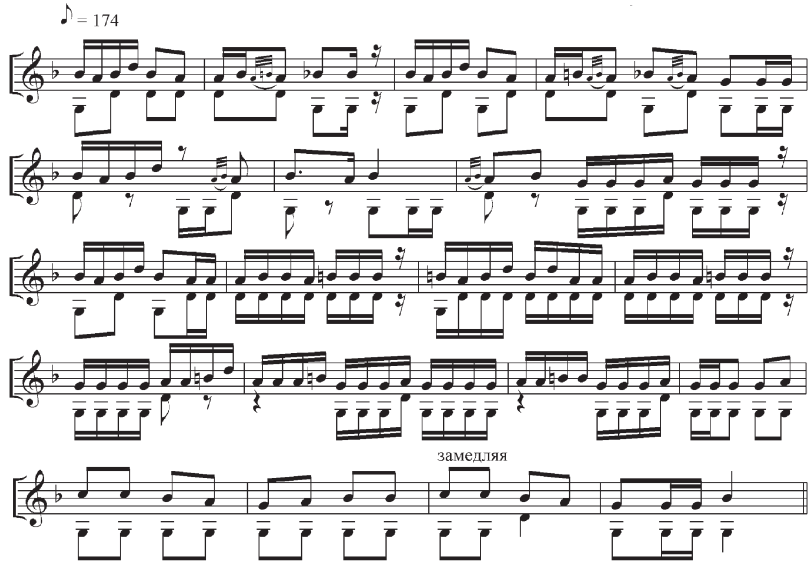
Пример 1. «Апай сямен» (женская обрядовая плясовая)





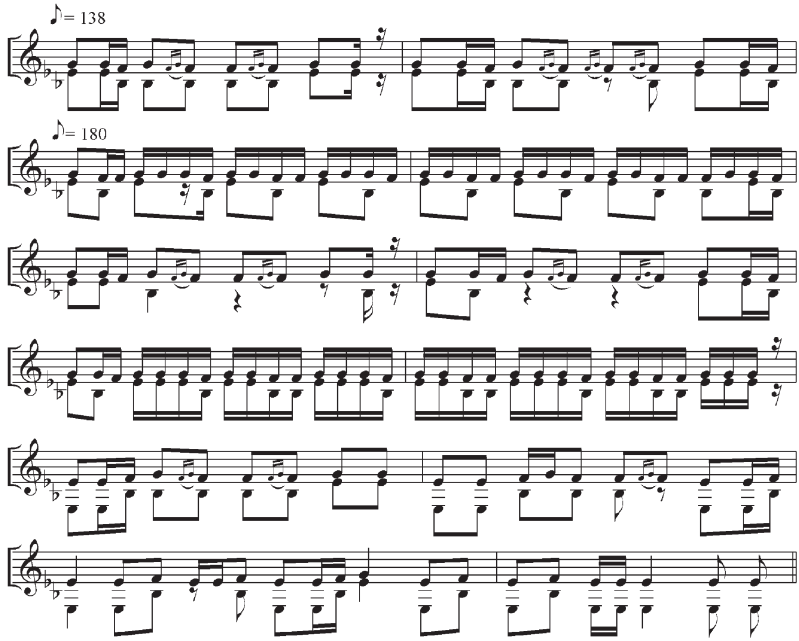
Исп.: Картамышев К. Г., д. Сырья Балтасинского района Республики Татарстан. Запись М. Дэметэра. Дата записи: 1999 г. Расш. И. В. Пчеловодовой.

Пример 2. «Апай сямен» (женская обрядовая плясовая)



Исп.: Тувалов М. В., д. Средний Кушкет Балтасинского района Республики Татарстан. Запись М. Дэметэра. Дата записи: 2008 г. Расш. И. В. Пчеловодовой.

Пример 3. «Апай сямен» (женская обрядовая плясовая)



Исп.: Туктаров Т. Т., д. Тагашур Балтасинского района Республики Татарстан. Запись М. Дэметэра. Дата записи: 2005 г. Расш. И. В. Пчеловодовой.

Примечания

1 Рычков Н. П. Журнал или путевые записки 1769–1770. – СПб., 1770; Георги И. Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов. – СПб., 1776. Ч. 1; Риттих А. Ф. Материалы для этнографии России: Казанская губерния: XIV. – Казань, 1870; Миллер Г. Ф. Описание языческих народов в Казанской губернии обитающих. – СПб., 1791. (Оттиск из календаря за 1896); Луппов П. Н. Материа-

лы для истории христианства у вотяков в первой половине XIX века. – Вятка, 1911.

2 Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Удмуртские народные песни. – Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. (Памятники культуры); Беляев В. М. Справка об удмуртских народных музыкальных инструментах // Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Удмуртские народные песни... С. 34–38; Голубкова А. Н. К вопросу о ранних этапах формирования музыкальной культуры удмуртов // Истоки искусства Удмуртии. – Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. – С. 3–11; Кунгуров С. Н. Удмуртские традиционные музыкальные инструменты. – Ижевск, 1992; Карпов А. М. Древние музыкальные инструменты (к этнографическому изучению) // Истоки искусства Удмуртии. – Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. – С. 12–22; Нуриева И. М. Кубыз/кубызчи в межнациональном контексте культур // Музыкант в культуре: Концепции и деятельность. – СПб.: РИИИ, 2005. – С. 46–50.

3 Пчеловодова И. В. Удмуртские традиционные музыкальные инструменты и современные находки // Материальная культура башкир и народов Урало-Поволжья / Отв. ред. В. Г. Галиева – Уфа: Гилем, 2008. – С. 310–321.

4 Верещагин Г. Е. Вотяки Сосновского края. – СПб., 1886. – С. 189.

5 Беляев В. М. Справка об удмуртских народных музыкальных инструментах... С. 36.

6 Там же.

7 Vikar L., Bereczki G. Votyak Folksongs. – Budapest: Akademiai kiad+, 1989.

8 Tari L. Ammerkungen zum Geigenstil der finnougrischen Wotjaken und Tscheremissen des Wolga-Kama-Gebietes // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. – 1997. – 38/3-4. S. 291–314.

9 Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. – Вып. 2. 332 с. (Удмуртский фольклор).

10 Дэметэр М. Традиция игры на кубызе у шошминских удмуртов // Fennougrica 1. – Йошкар-Ола, 2008. – Вып. 5. С. 188–195.

11 Научно-отраслевой архив Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН. Оп. 2Н. № 202. Л. 212.

12 Авторы фотографий: фото 1 и 2 – Галл Николетта, фото 3–5 – Дэметэр Миклош.

13 Личный аудиоархив М. Дэметэра. Записи 1999 и 2008 годов.

14 Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов... Вып. 2. С. 14.

15 Соколова З. П. Музыкальные инструменты хантов и манси (к вопросу о происхождении) // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. – Таллин: Ээсти раамат, 1986. – С. 9–21.

16 Чисталёв П. И. Музыкальные инструменты пермских народов. – Сыктывкар, 1980. – С. 17.

С. А. Жиганова
Россия, Краснодар

Народно-музыкальная культура Кубани в спектре своих проявлений накануне 200-летнего юбилея Кубанского казачьего хора

В 2011 году в России начнут осуществляться масштабные праздничные мероприятия, посвящённые 200-летию Войскового певческого – Кубанского казачьего хора. По замыслу организаторов, событие будет отмечаться не менее года: состоятся праздничные концерты Кубанского хора в значительной части станиц и хуторов Краснодарского края, пройдёт гастрольный тур коллектива по городам России и Украины, странам дальнего зарубежья. Пик торжеств намечен на осень 2011 года и будет связан с праздничными мероприятиями на Тамани (месте первой высадки казаков на землю Кубани) и в Краснодаре.

Размах празднества связан, прежде всего, со значительностью отмечаемой даты – 200 лет, которая необычна в контексте истории государственных народных хоров. Известно, что Государственный академический народный хор имени М. Е. Пятницкого, первый художественный коллектив данного типа, в этом же 2011 году празднует своё столетие, тогда как большинство иных государственных народных хоров образовалось около полувека назад, в советский период отечественной истории. Понимание исторического пути Кубанского казачьего хора как двухсотлетнего опирается на концепцию преемственности современного художественного коллектива от Войскового певческого хора. Начало его деятельности сопрягается с первым этапом формирования кубанского казачества на рубеже XVIII–XIX веков. Поскольку деятельность Войскового певческого хора сама по себе является очень значительной темой, коротко обозначим основное[1].

14 октября 1811 года созданием Черноморского войскового певческого хора была заложена основа профессиональной музыкальной деятельности на Кубани. У его истоков стояли духовный просветитель Кубани протоиерей Кирилл Россинский и регент Григорий Гречинский. Целью создания хора являлось духовное окормление кубанских казаков, непрерывно подвергавших свои жизни опасности во время несения службы. В качестве певчих отбирались казаки с музыкальными способностями. В 1861 году хор был переименован из Черноморского

в Кубанский войсковой певческий хор. С этого времени, кроме участия в церковных богослужениях, хор начал давать светские концерты, исполняя наряду с духовными классические произведения и народные песни. В 1911 году прошли пышные торжества по случаю 100-летия Кубанского войскового певческого хора (фото 1).

Советский период складывался для хора трагично. Летом 1921 года решением властей деятельность коллектива была прекращена, и лишь в 1936 году постановлением Президиума Азово-Черноморского крайисполкома был создан Кубанский казачий хор, который возглавили Григорий Концевич и Яков Тараненко, долгое время бывшие регентами Кубанского войскового певческого хора. Однако в 1937 году Г. М. Концевич был необоснованно репрессирован и расстрелян.

Воссоздание Кубанского казачьего хора в структуре государственных русских народных хоров произошло в 1968 году под руководством Сергея Чернобая. В 1974 году художественным руководителем Государственного академического Кубанского казачьего хора стал композитор Виктор Гаврилович Захарченко. Под его руководством

Фото 1. Войсковой певческий хор Кубанского казачьего войска в год столетия (1911)[2].

хор достиг расцвета и мирового признания: стал лауреатом многочисленных всероссийских и международных конкурсов и фестивалей, лауреатом престижных премий. В. Г. Захарченко была разработана новая художественная политика хора, основанная на претворении на сцене наиболее значительных образцов кубанского фольклора[3].

В октябре 1996 года вышло постановление главы администрации Краснодарского края «О признании правопреемства (исторического) Государственного академического Кубанского казачьего хора от Войскового хора Кубанского казачьего войска». В выработке концепции преемственности Кубанского казачьего хора от Войскового певческого ключевую роль также сыграл В. Г. Захарченко[4].

Двухсотлетний юбилей Кубанского казачьего хора требует осмысления не только деятельности этого знаменитого художественного коллектива, его роли в истории Кубани и России, перспектив его развития, но и современного состояния народно-музыкальной культуры региона.

Связь этих двух больших тем совершенно оправдана. Бесспорно высокое значение народной песни для художественной деятельности Кубанского хора. На всех исторических этапах народно-музыкальное искусство составляло важнейшую часть концертного репертуара хора. Это подтверждается содержанием труда И. И. Кияшко, посвящённого истории коллектива[5], сборника Г. М. Концевича[6], а также документами о деятельности хора в XIX – начале XX века. На настоящем этапе философский и эмоциональный смысл народной поэзии также являются школой воспитания и формирования духовного мира современных хористов. Глубина, серьёзность и последовательность этой работы, проводимой художественным руководителем хора профессором В. Г. Захарченко, вряд ли имеет аналоги в среде профессиональных хоровых коллективов.

Существует и обратная связь: значительно воздействие Кубанского казачьего хора на народно-музыкальную культуру Кубани. Важно, что на всех этапах истории кубанского казачества народные песни в репертуаре хора выполняли миссию духовной поддержки, сохранения исторической памяти кубанцев. Именно творчество возрождённого Кубанского казачьего хора в 70-е годы XX века послужило катализатором возвращения к жизни полузабытых народно-песенных текстов, активизации их в памяти многих носителей традиционной культуры края (фото 2). Оно дало толчок концепции возрождения традиционной культуры Кубани, сформулированной В. Г. Захарченко, под

Фото 2. Группа современного Кубанского казачьего хора. Фото С. А. Жигановой

знаком которой регион развивался в 1980–1990-е годы. В контексте работы по возрождению традиционной культуры Кубани и под впечатлением концертной деятельности Кубанского казачьего хора в станицах и на хуторах края были созданы около двухсот фольклорных и множество самодеятельных народно-хоровых коллективов. Среди них знаменитые фольклорные ансамбли станиц Старонижестеблиевской, Тбилисской, Ленинградской (Уманской), Воронежской, Темижбекской и многих других населённых пунктов Кубани (фото 3, 4).

Нельзя не отметить форм буквального подражания Кубанскому казачьему хору, характерного для творчества многих фольклорных и народно-хоровых ансамблей края. Особенно ярко эта тенденция проявлялась именно в 1980–1990-е годы, когда гремела мировая слава Татьяны Бочтарёвой, Геннадия Черкасова, Анатолия Лизвинского, Марины Крапостиной, Виталия Сушкова, Ольги Каражовой и ряда других ведущих солистов хора. Степень подражания проявлялась различно: от заимствования популярного репертуара до буквального копирования сценического облика солистов, их жестов, манеры поведения на сцене. Кубанская фольклорно-этнографическая экспедиция[7] в процессе работы со станичными самодеятельными коллективами в те годы регулярно фиксировала наличие в их репертуаре песен: «Ой, мий

мылый варэнычкив хоче», «Роспрягайтэ, хлопци, конэй», «Трава моя, трава» и других. Во многих фольклорных ансамблях для исполнения, например, знаменитых «Варэнычкив» скрупулёзно подбирались не только голоса, но и типажи Татьяны Бочтарёвой и Виталия Сушкова, очень приветствовалось внешнее сходство самодеятельных и профессиональных артистов. Народное исполнение знаменитых хоровых обработок в те годы не преследовало чисто коммерческих целей (сельские ансамбли практически не давали платных концертов). Оно отражало понимание этих песен жителями станиц как своих, кубанских, а также их искреннее восхищение искусством Кубанского казачьего хора.

Лёгкость, с которой переходили в станичный репертуар прославившиеся композиции Кубанского казачьего хора, объясняется, по крайней мере, двумя взаимосвязанными факторами. Одним из них является сходство музыкального мышления носителей аутентичной культуры Кубани с музыкально-профессиональным, что давало возможность быстрого «схватывания», «перенимания» песен в хоровой обработке. Другой фактор – деликатность обработки композиций хормейстерами, стремление сохранить напев как можно ближе к народной версии.

Возможность музыкально-языкового сближения коллективов разных типов обеспечил тот факт, что чаще других в круг особо популяр-

Фото 3. Участники фольклорного коллектива станицы Кубанской Апшеронского района. Фото С. А. Жигановой

Фото 4. Участники фольклорного коллектива станицы Челбасской Каневского района Краснодарского края. Фото С. А. Жигановой

ных попадали песни украинского происхождения, имеющие широкообъёмный амбитус напева, в ладовом сложении которых доминирует вертикальный, гармонический аспект. Хоровому складу именно украинских песен, бытующих на Кубани не только в черноморских, но и в линейных станицах, наиболее соответствует структура профессионального коллектива с его чётким делением на партии, возможностью присоединения оркестрового сопровождения. Предпочтение в выборе образцов черноморского фольклора для хоровой интерпретации является для Кубанского хора в каком-то смысле и исторической традицией (напомним, что до 1860 года хор был Черноморским войсковым певческим).

Другая особенность, которая также способствовала музыкально-стилевому единству самодеятельных и профессиональных музыкантов, – значительность пласта народно-музыкальных текстов позднего происхождения в самой фольклорной традиции. Песни с силлабо-тоническим складом стиха (8+7; 9+8) «Как паехал Александра / сваю армию сматреть»; «Последний нонешний денёчек / гуляю с вами я, друзья», гармоническим типом ладовой организации очень характерны для Кубани как традиции позднего формирования.

Таким образом, определённые исторические факторы, качества самой кубанской народной культуры в 1980–1990-е годы удачно сочетались со стремлением художественного руководителя Кубанского хора В. Г. Захарченко к подлинности в воплощении духа и образа казачества в фольклорных программах хора. В результате на рубеже XX–XXI веков в Краснодарском крае возникла ситуация активного культурного диалога коллективов разных типов и взаимного воздействия первичных и вторичных форм народной культуры. Популяризация определённых песен творческими силами Кубанского казачьего хора, их мировая слава, «вторичное» включение их в репертуар фольклорных ансамблей уже в версии Кубанского хора способствовали, с одной стороны, «затушёвыванию» местных особенностей народно-музыкальной традиции, но с другой – созданию культурных символов Кубани, сыгравших важную роль в выработке субэтнического менталитета кубанских казаков.

На современное состояние народно-музыкальной культуры кубанского региона повлияли не только особенности исторического и культурного развития края, профессиональная позиция, воля и деятельность конкретных личностей. Мощное воздействие на него оказали общие тенденции культурной жизни России и восточнославянского мира в целом. Они проявились в кубанском регионе в начале XXI века примерно в том же ключе, что и во многих других областях страны.

Реалиями сегодняшней жизни являются факты резкого сужения представительства аутентичного искусства в широком понятийном поле народно-музыкальной культуры. Доля художественных текстов, представляющих данное направление, так же как и число носителей корневой культуры (в первую очередь, сельского населения), неумолимо уменьшаются. Основания этому заявлению дают полевые исследования фольклористов. По результатам работы Кубанской фольклорно-этнографической экспедиции в июле 2010 года в Кореновском и Горячеключевском районах Краснодарского края[8], из обследованных шести станиц (Сергиевская Кореновского района, Мартанская Горячеключевского района) было записано ансамблевое пение. В трёх станицах (Дядьковская, Платнировская Кореновского района, Имеретинская Горячеключевского района) не только представительных групп, но даже ансамблей малого состава собрать не удалось. Произведены лишь сольные записи, анализ которых показывает, что материал, полученный от ряда исполнителей, мало сов-

падает в репертуарном отношении. Видимые причины – разность судеб, опора только на семейные традиции пения, поскольку доля коллективной певческой практики станичников в молодые годы была недостаточной[9]. Таким же образом можно охарактеризовать современные материалы и с точки зрения манеры пения, тембровых характеристик и так далее.

Всегда популярное на Кубани народно-хоровое направление в его самодеятельных версиях также заметно уменьшило своё влияние в культурной жизни края. На сегодняшний день деятельность коллективов этого типа ближе к творчеству ансамблей, поющих местный фольклор, чем это было в последние десятилетия XX века. В Краснодарском крае такое сближение очевидно: в фольклорных коллективах многих населённых пунктов всё больше участников, не являющихся уроженцами данной местности, не помнящих в силу возраста обрядовых практик и разучивающих песни с голоса руководителей и участников ансамбля. Примерно так же осваивают материал участники станичных народных хоров, тем более что в репертуаре многих из них есть местные песни.

Сужение удельного веса аутентичной народной культуры в современной жизни Кубани, сближение фольклорных коллективов с народными хорами хорошо заметно и в контексте проведения конкурсов и фестивалей народного искусства. Ежегодно в Краснодарском крае их проводится достаточно много: фестиваль кубанского фольклора «Золотое яблоко», фестиваль-конкурс обрядовых программ «Истоки», фестиваль детских и молодёжных фольклорных коллективов «Кубанский казачок», новый масштабный фестиваль казачьей народной культуры «Легенды Тамани»[10], фестивали казачьей культуры в посёлке Тульский Республики Адыгея, Славянске-на-Кубани, фестиваль фольклора линейных казаков Кубани «Старая Линия» в г. Гулькевичи и другие. Анализ заявок, поданных руководителями коллективов, конкурсные прослушивания, в которых регулярно принимает участие автор статьи, дают интересные факты для размышления. Руководители и участники станичных коллективов, исполняющих народные песни, часто затрудняются сами расценить принадлежность своего ансамбля к тому либо другому типу творческих коллективов, не понимая их принципиальной разницы. Другой тревожный факт – снижение в программах фестивалей количества собственно кубанских народных песен, реально бытовавших в станицах. При этом нарастает число композиций

различного происхождения: популярных русских и украинских песен, как правило, исполняющихся в обработке, авторских сочинений, в том числе эстрадных и прочих.

На рубеже XX–XXI веков в сфере народно-музыкального творчества на Кубани утвердилась ещё одна тенденция: к нарастанию числа концертирующих групп, репертуар которых также состоит из народных песен, но, скорее, в эстрадной обработке («Кумовья», «Пан Атаман», «Любо-дорого» и других). Отличительная особенность таких ансамблей – склонность к выбору композиций, наилучшим образом реализующих досуговые потребности населения. Этот широко распространённый сегодня тип художественных коллективов всё более завоёвывает себе место в культурной жизни Кубани, также выступая под флагом ансамбля народной песни. Таким образом, если несколько десятилетий назад основной обсуждаемой специалистами проблемой являлось противопоставление аутентичных фольклорных и народно-хоровых коллективов с их разным материалом и принципами его интерпретации, то на сегодняшний день нужно констатировать гораздо более мозаичную картину народного музыкального творчества. Важное место в этой картине занимает Кубанский казачий хор с его духовными и творческими исканиями, значительностью влияния на различные типы ансамблей.

В целом, на сегодняшний день народно-певческая отрасль культуры в Краснодарском крае представляет собой сложную систему взаимодействующих явлений и факторов, их определяющих:

– художественной деятельности носителей культуры, в роли которых по преимуществу выступают народно-музыкальные коллективы различного типа – от семейных аутентичных певческих и инструментальных групп до крупных профессиональных ансамблей и хоров;

– спектра различных устремлений руководителей и участников, составляющих эти коллективы;

– репертуарной политики художественных руководителей;

– представлений о народном творчестве специалистов управлений культуры и, как следствие, создаваемых ими предписаний, регулирующих всю палитру художественной деятельности.

На состоянии системы отражается также научное «кураторство» над областью народного музыкального творчества, образовательные процессы в учебных заведениях, готовящих специалистов в данной области, и ещё целый ряд факторов.

Таким образом, понятие «народная культура» соединяет сегодня различные направления:

– аутентичные формы традиционной культуры;

– самодеятельность в её собственно народных и полупрофессиональных проявлениях;

– авторская музыка, принятая и адаптированная в фольклорной традиции;

– профессиональные сценические формы, тематически связанные с народной культурой.

Этот сложный комплекс требует анализа и описания. Изучение современного состояния народно-песенной традиции открывает для исследователя множество перспектив. Особый ракурс темы, лишь затронутый, но не разработанный в данной статье, – трактовка культурного плюрализма в различных социальных и профессиональных средах: носителей традиции, музыкантов, получивших специальное образование, деятелей науки, педагогов, представителей управленческих структур. Наиболее эффективно заниматься этими проблемами можно, по-видимому, в сотрудничестве с представителями социальных, психологических и других наук. Приложения усилий (для Кубани это особенно важно в связи с предстоящими юбилейными торжествами) требует анализ популярного сегодня понятия «казачья культура», также имеющего множество трактовок.

Автор статьи убеждена, что, несмотря на глобальную природу процессов, охватывающих сегодня народное творчество, в своей большей части тревожных и негативных, активная позиция учёных и педагогов может способствовать сохранению специфики и разнообразия проявлений традиционной культуры, правильной, глубокой её трактовке в обществе и, как следствие, эффективному воздействию народного искусства на духовное состояние современников.

Примечания

1 Сведения по истории Войскового певческого – Кубанского казачьего хора даются по изданию: Из истории Кубанского казачьего хора: Материалы и очерки / Администрация Краснодарского края, Гос. научно-творческое учрежд. «Кубанский казачий хор»; сост. и общ. ред. профессора В. Г. Захарченко. – Краснодар: Диапазон-В, 2006. – 312 с., ил.

2 Там же. С. 269.

[3] Захарченко В. Г. Народные песни Кубани. – Краснодар, 1987. – Вып. 1. 316 с.; Краснодар, 1997. – Вып. 2. – 589 с.

[4] Захарченко В. Г. Слово о судьбе Войскового певческого – Государственного Кубанского казачьего хора и нашем духовном возрождении // Из истории Кубанского казачьего хора... С. 289–309.

[5] Войсковые певческий и музыкантский хоры Кубанского казачьего войска (1811–1911 годы): Исторический очерк столетия их существования / Сост. И. И. Кияшко // Из истории Кубанского казачьего хора... С. 7–95.

[6] Народные песни казаков из репертуара Кубанского войскового певческого хора / Сост. Г. М. Концевич; науч. ред. В. Г. Захарченко. – Краснодар: ЭДВИ, 2001. – 447 с.

[7] Кубанская фольклорно-этнографическая экспедиция начала свою деятельность на Кубани в середине 1970-х годов под научным руководством профессора Н. И. Бондаря. С конца 1980-х годов она ежегодно проводится Научно-исследовательским центром традиционной культуры Кубани Государственного научно-творческого учреждения «Кубанский казачий хор». В собирательской деятельности принимают участие специалисты в области истории, этнологии, фольклористики, материальной культуры кубанского казачества и народов Северного Кавказа, студенты краснодарских университетов. На настоящий момент фонотека и архив научно-исследовательского центра содержат крупнейшую в регионе коллекцию фольклорно-этнографических материалов, характеризующих традиционную культуру кубанских казаков.

[8] См.: Полевые материалы Кубанской фольклорно-этнографической экспедиции Научно-исследовательского центра традиционной культуры Кубани Государственного научно-творческого учреждения «Кубанский казачий хор» (научный руководитель – профессор Н. И. Бондарь). 5.07.2010–17.07.2010. Выселковский район Краснодарского края. Ст. Сергиевская, Дядьковская, Платнировская. А/к 4400–4450. 18.07.2010–30.07.2010. Горячеключевской район Краснодарского края. Ст. Мартанская, Имеретинская. А/к 4450–4500.

[9] Как правило, исполнителями народных песен в настоящее время являются жители станиц, родившиеся в 1930-х – начале 1940-х годов, чьи детство и молодость пришлись на период Великой Отечественной войны и голодные послевоенные годы.

[10] Фестиваль «Легенды Тамани» проводился дважды – в 2009 и 2010 годах. Его проведение связано с реализацией крупномасштабного проекта – созданием современного концертно-музейного комплекса в виде казачьей станицы «Атаманъ» на берегу Азовского моря, неподалёку от места первой высадки запорожских казаков на землю Кубани.

Д. Ж. Жумабекова
Казахстан, Астана

Народно-инструментальные истоки в произведениях для скрипки композиторов Казахстана

В конце XX – начале XXI века скрипичная школа Казахстана находится на высоком уровне. Об этом свидетельствуют рецензии, высказывания выдающихся зарубежных музыкантов. Замечательная плеяда молодых талантливых лауреатов многих международных конкурсов достойно представляет нашу страну в престижных концертных залах мира, на международных фестивалях, с каждым разом приумножая славные традиции казахстанской скрипичной школы.

Скрипичное искусство Казахстана изобилует именами блестящих исполнителей (А. Мусаходжаева, М. Бисенгалиев, Г. Мурзабекова и другие), покоривших современников своей виртуозной игрой и подлинно художественной интерпретацией произведений западноевропейских, русских и казахстанских композиторов.

Яркие самобытные скрипичные произведения композиторов Казахстана звучат на концертной эстраде и входят в репертуар музыкальных учебных заведений. Широкое признание получили многие произведения, созданные для скрипки композиторами Казахстана (концерты, сонаты, сочинения малой формы), в которых ясно прослеживаются тенденции к постепенному углублению идейно-художественного содержания, обогащению жанров скрипичной музыки, освоению опыта мировой музыкальной культуры. Всё это ставит изучение скрипичной музыки второй половины XX и начала XXI века в ряд неотложных задач, выдвигаемых современной творческой практикой.

Творчество известного казахстанского композитора Серика Еркимбекова характеризуется ярким мелодизмом, свежестью интонаций, «эмоциональной насыщенностью, экспрессией, стройностью формы, органичным синтезом интонаций и мелодики традиционной музыки, фольклора с современной композиторской техникой»[1].

До появления пьесы «Вокализ» для скрипки и камерного оркестра (2008) композитор С. Еркимбеков написал в студенческие годы Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1975), Сонату для скрипки и фортепиано (1979), позднее – концертную пьесу «Отан

таңы» («Утро Родины») (1982) для ансамбля скрипачей, «Жумбак» – дуэт для скрипки и виолончели (2001).

Концертная пьеса Серика Еркимбекова «Алтын-Арка» («Золотая степь») для скрипки и камерного оркестра (2008) была создана на основе монументального одноимённого оркестрового аллегро (2004) для симфонического и камерного оркестров, оркестра казахских народных инструментов, хора и пяти солистов (гобой, скрипка, виолончель, фортепиано, домбра), посвящённого 10-летию независимости Республики Казахстан.

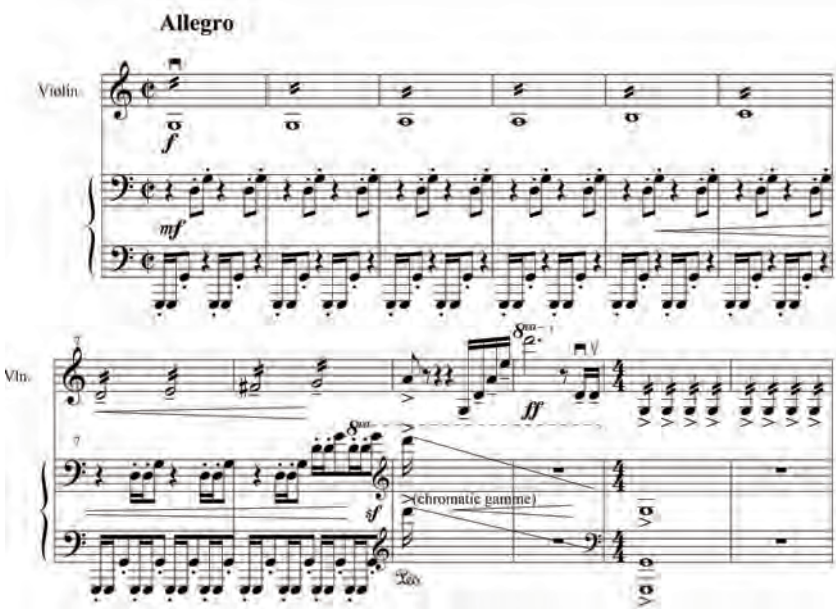
Эта пьеса в декабре 2008 года прозвучала на юбилейном авторском концерте С. Еркимбекова в зале «Конгресс-холла» в Астане и на международном фестивале в Швейцарии в исполнении народной артистки Республики Казахстан А. Мусаходжаевой и Государственного камерного оркестра «Академия солистов» под управлением Р. Канетти (Израиль). В декабре 2009 года в преддверии Председа-тельства Казахстана в ОБСЕ и 18-летия независимости Республики Казахстан пьесу «Алтын-Арка» С. Еркимбекова исполнила А. Мусаходжаева в сопровождении Королевского филармонического оркестра под управлением дирижёра М. Стравинского (Англия) в концертных залах «Кадоган-холл» и «Guildhall» в рамках международного фестиваля «Казахский фестиваль искусств 2009». В апреле 2010 года она прозвучала в концертном зале «Musikferein» в Вене, концертном зале «Gaveau» в Париже во время Европейского тура Евразийского студенческого симфонического оркестра под управлением дирижёра Ф. Мансурова (Россия). Солисты – А. Мусаходжаева и ансамбль домбристов «Шат».

В пьесе «Алтын-Арка» композитор использует интонации кюйя (инструментального произведения) «Сары-Арка» народного казахского композитора-инструменталиста XIX века Курмангазы Сагырбаева. Произведению свойственна открытость, мелодическая щедрость, энергия. С. Еркимбеков опирается на принцип контрастности образов и использует традиции формообразования кюйя – такие своеобразные приёмы игры, как глиссандо и эффект сурдины, которыми виртуозно владели домбристы. Стиль Курмангазы Сагырбаева, его специфические приёмы, «во многом развивающие музыкальную технику того времени, бережно восприняли, разработали и донесли до наших дней его ученики и многочисленные последователи»[2].

Пьеса «Алтын-Арка» написана в сложной трёхчастной форме с кодой. Вступление, изложенное в тональности соль мажор, можно

рассматривать как бас-буын (начальное звено или раздел кюйевой формы). С. Еркимбеков использует принципы формообразования кюйев Западного Казахстана – приём «төкпе» (‘кистью’). Бас-буын как бы цементирует форму. Он излагается в первой части и репризе пьесы (пример 1).

Пример 1. С. Еркимбеков. «Алтын-Арка», 1 часть



В концертной пьесе «Алтын-Арка» для скрипки и камерного оркестра органично соединяются традиционный и современный стили композиторской техники. Вместе с тем, С. Еркимбеков создал свой неповторимый индивидуальный стиль, «черты которого – динамика развития, неожиданность контрастов и образных перевоплощений тематизма, тонкая лирика. Над всем безраздельно властвует вдохновенная лирика, вероятно, основное и самое сильное свойство музыки Серика Еркимбекова», – пишет А. Нусупова[3].

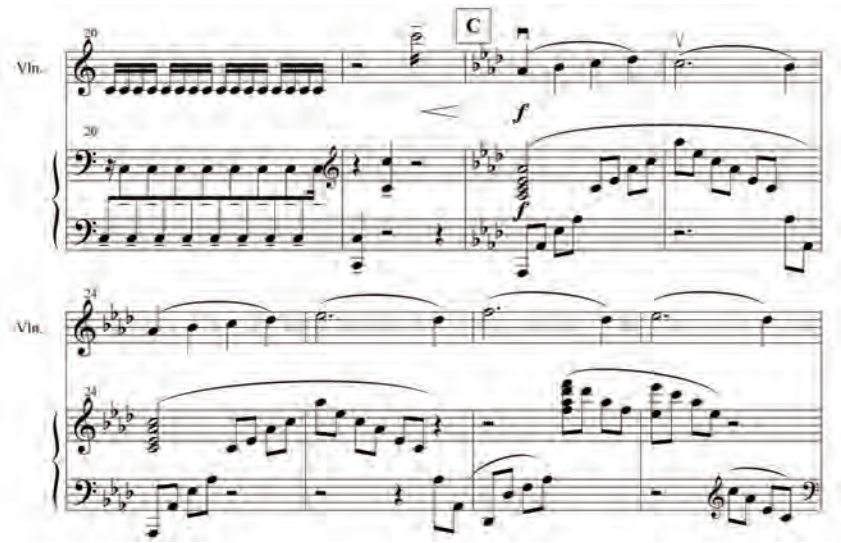
В концертной пьесе для скрипки, домбры и камерного оркестра С. Еркимбеков вводит форму инструментальных состязаний между ис-

полнителями – «тартыс», которые часто устраивались в XIX веке, «служили толчком в деле профессионализации певцов и кюйши»[4].

Основная тема, построенная на интонациях кюйя «Сары-Арка», в стремительном движении проходит в тональности до мажор в унисон со струнными инструментами. Использование квартового соотношения тональностей (соль мажор – до мажор) и движения разложенными квартами (соль – до; ре – соль) характерно для казахской домбровой музыки.

В тональности ля-бемоль мажор звучит в ритмическом увеличении лирическая тема (женский образ), основанная на интонациях кюйя «Сары-Арка» (пример 2). В ней проявляется один из признаков широкораспевных казахских народных песен – развитие мелодической фразы с устремлённостью к кульминационным звукам (до – ми – фа).

Пример 2. С. Еркимбеков. «Алтын-Арка». Лирическая тема



Далее партия солирующей скрипки пиццикато, подобно игре на домбре «шертпе» (‘щипком’), звучит в попеременном чередовании с оркестром. Последующие интонации вносят элемент певучести и связаны с лирическим, женским образом.

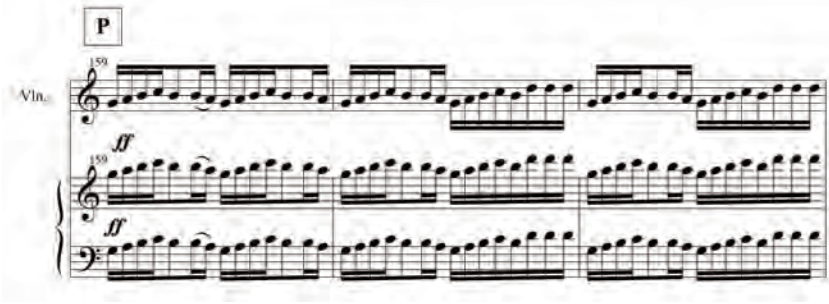
Метод тематического развития произведения в целом можно характеризовать как вариационное прорастание. Композитор вводит звукоизобразительные моменты – ритм скачки, «ржание» коня – при помощи различных приёмов игры, таких как глиссандо на одной струне вверх и вниз, эффект сурдины (в нюансе piano). Приём глиссандо использовался в первоисточнике кюйя «Сары-Арка».

Во второй редакции пьесы (2009) особый интерес вызывает эпизод (лирический центр пьесы) – диалог скрипки, исполняемый пиццикато правой руки (образ девушки) и домбры (образ юноши) под аккомпанемент партии фортепиано – изображающий бескрайнюю, колышущуюся степь. В дуэте скрипки и домбры использован приём «шертпе» (‘щипком’).

В репризе жизнеутверждающая основная тема излагается в тональности до мажор. Вступление – бас-буын – в сокращённом виде проходит в ритмическом уменьшении.

В коде в тональности соль мажор торжественно звучит цитата – мотив кюйя Курмангазы Сагырбаева «Сары-Арка» в ритмическом уменьшении в унисон всего оркестра на фортиссимо (пример 3).

Пример 3. С. Еркимбеков. «Алтын-Арка». Кода



Кюй «Сары-Арка» Курмангазы Сагырбаева служит живым источником, из которого черпают своё вдохновение многие поколения композиторов и исполнителей. Так, например, его элементы были использованы в 1940-х годах в опере «Тулеген Тохтаров» Л. Хамиди и А. Жубановым.

В третьей редакции (2010) пьеса «Алтын-Арка» – это яркое симфоническое произведение с солирующей скрипкой, выражающее, по

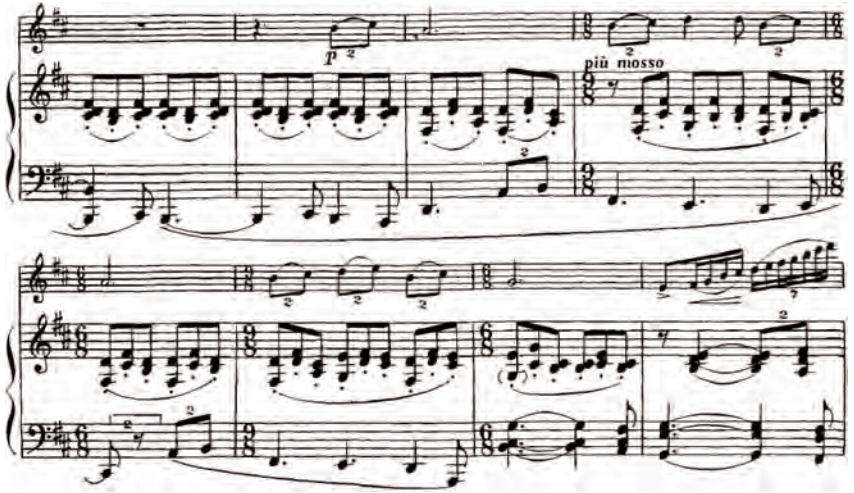
словам композитора, «энергию духа и красоту чувств души казахского народа»[5]. В музыке представлен синтез национального фольклора и традиционного оркестрового мышления с элементами современной композиторской техники конца XX века.

Концерт для скрипки с оркестром Еркегали Рахмадиева был написан в 1985 году. 9 июля 1985 года он впервые прозвучал на заседании Союза композиторов Казахстан в исполнении народной артистки Республики Казахстан, лауреата международных конкурсов, профессора А. Мусаходжаевой.

Сочинение характеризуется интонационной и драматургической цельностью. Концерт для скрипки с оркестром Е. Рахмадиева написан в трёх частях – Andante cantabile, Andante и Allegro ma non troppo. В партии солирующего инструмента нашли отражение характерные приёмы штриховой техники народных музыкантов (домбристов), которые придали ей импровизационно-виртуозный характер.

Светлая, лирическая главная тема повествовательного характера проходит у солирующей скрипки в тональности ре мажор. Она содержит в себе сплав песенного и инструментального начал (пример 4).

Пример 4. Е. Рахмадиев. Концерт для скрипки с оркестром. 1 часть, главная тема



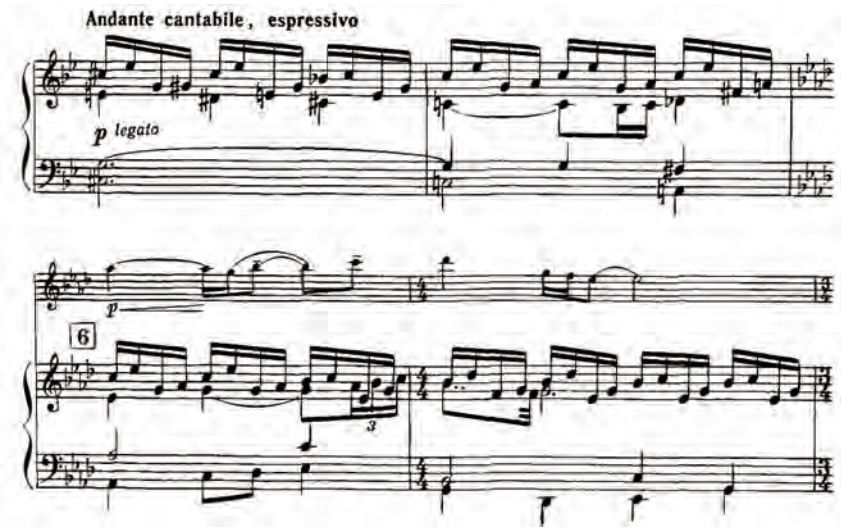
В тональности си минор главная партия у фагота создаёт образ жыршы-сказителя. Здесь впервые появляются скерцозные интонации, которые получат развитие во второй части концерта.

Во втором элементе главной партии у солиста излагается тема в виде орнаментального сопровождения – домбрового наигрыша. Введение квартовых созвучий, разложенных параллельных кварт в хроматическом движении, домбрового строя (ре – соль) придаёт ему особую выразительность.

Далее соревнование двух ведущих партий – оркестра и солиста – напоминает состязание певцов-«акынов» («айтыс») или же инструментальное соревнование («тартыс»).

Побочная тема состоит из двух элементов. В начале звучит светлая, проникновенно-лирическая тема «мечты» в темпе Andante espressivo на верхних струнах, в нюансе piano на фоне фигураций арфы и челесты (пример 5).

Пример 5. Е. Рахмадиев. Концерт для скрипки. 1 часть, побочная партия

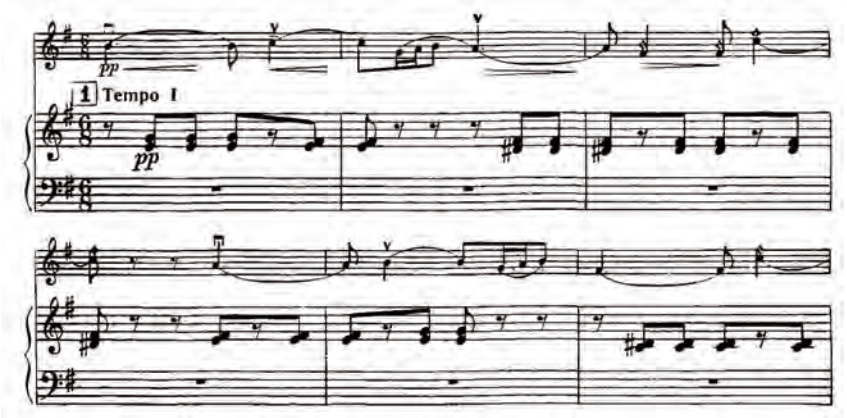


Разработка начинается с диалога альта и солирующей скрипки (затем с виолончелью), построенного на интонациях темы вступления. Вершиной кульминации является каденция солиста, написанная как

эпизод в разработке. В репризе побеждает лирическое личностное начало, которое выходит из драматического столкновения.

Во второй части концерта в оркестре Е. Рахмадиев использует колористические эффекты средствами тембра – для усиления нарочито жёсткого образа. А мелодия у солиста развивает образ сказочности, соединяя в себе черты распевности и речитативности. В партии скрипки появляются восьмые паузы, цезуры и искусственные флажолеты (пример 6).

Пример 6. Е. Рахмадиев. Концерт для скрипки с оркестром. 2 часть



Каденция скрипача в средней части создаёт атмосферу поэтической лирики, созерцательного спокойствия. На фоне самоаккомпанемента – вычлененных интонаций из оркестрового вступления на струне «ре» – интонации казахской народной песни «Екі-жирен» полифонически излагаются на струне «ля».

В средней части интонации основной темы преображаются. Они приобретают то скерцозный (чем создаётся образная арка с главной темой из первой части), то остро-гротесковый облик.

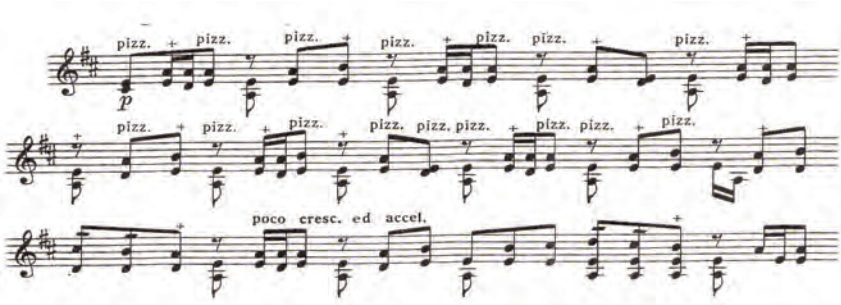
У солиста кюйевый элемент вначале излагается соло четырёхголосными аккордами пиццикато, штрихом (П П V П), близким к народно-исполнительской практике. Е. Рахмадиев советовал в данном случае держать инструмент подобно игре на домбре, о чём свидетельствует авторское обозначение (quasi dombra).

Третья часть цикла начинается с небольшого вступления-каденции скрипача. Данное вступление можно рассматривать как бас-буын (начальное звено или раздел кюйевой формы), характерным признаком которого является звучание верхнего голоса, в данном случае – открытой струны «ля» и общих стереотипно-интонационных оборотов, звучащих в переменном чередовании пиццикато правой и левой рук.

«Кюй почти никогда не начинается с самого яркого и важного тематического материала. Его появлению предшествует особая ритмическая или ритмомелодическая заставка, призванная наряду с легендой привлечь внимание слушателя, настроить на восприятие», – пишет А. Мухамбетова[6].

В третьей части концерта Е. Рахмадиев использует принципы формообразования кюйев западного Казахстана («төкпе» – 'кистью') (пример 7).

Пример 7. Е. Рахмадиев. Концерт для скрипки с оркестром. Начало 3 части



Постепенное нарастание звуковой градации (p – mf – ff), исполнение смычком (arco), состязание основных партий подобно инструментальному «тартыс», которое вносит элемент театральности, приводят к основной теме финала.

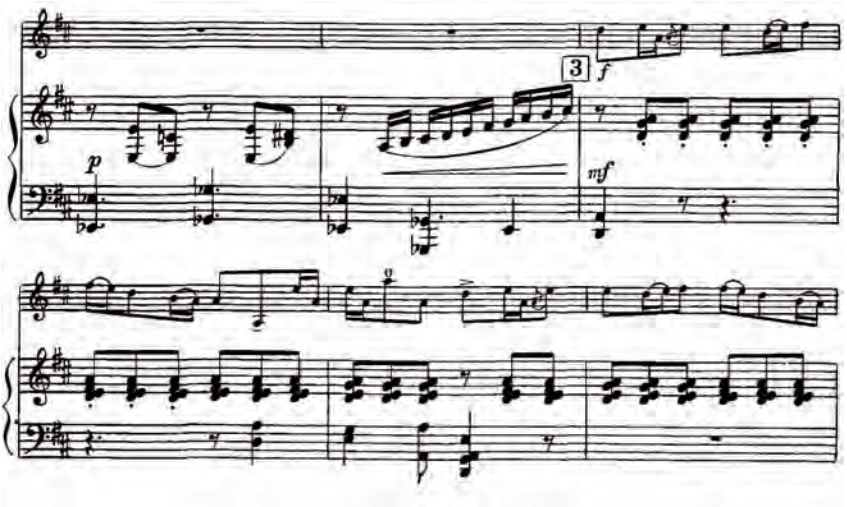
Главная тема финала – зона «орта-буын» (среднее, центральное звено) – написана в жизнерадостном, оживлённо-грациозном характере, чем перекликается с темой финала из скрипичного концерта А. Хачатуряна. Она – песенно-инструментального склада. Основой данной темы служит казахская народная любовная песня «Караторғай» («Скворец») (пример 8).

Казахская народная песня «Қараторғай» написана в тональности ля мажор, в пентатонном ладу и двухдольном размере 2/4. Основная тема излагается в пентатонном ладу (если не учитывать проходящий звук до-диез в седьмом такте) и в тональности ре мажор.

Лирический эпизод построен на интонациях припева вышеупомянутой казахской народной песни «Қараторғай». В скрипичном изложении припев проходит в ритмическом увеличении, где сохраняется повторность мотивов и типичная для жанра лирических песен трихордовая попевка, нисходящая к тонике.

Общая концепция концерта оптимистическая. Пафос преодоления сковывающих человека обстоятельств, как внутренних, так и внешних, определяет замысел всего сочинения.

Пример 8. Е. Рахмадиев. Концерт для скрипки с оркестром. 3 часть, главная тема



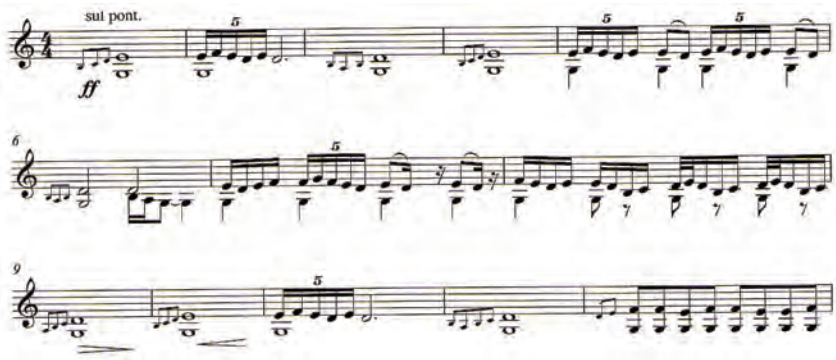
Концерт для скрипки и камерного оркестра казахстанского композитора Серикжана Абдинурова был написан в 2005 году. В первом варианте он был задуман как виртуозная концертная пьеса «Шабыт» для скрипки и струнного оркестра. Впервые скрипичный концерт прозвучал в Президентском культурном центре Республики Казахстан 17 сентября 2008 года в исполнении скрипача Ержана

Кулибаева и симфонического оркестра государственной филармонии Астаны под управлением дирижёра А. Абжаханова.

Сочинение представляет собой сложную трёхчастную форму, где первая часть исполняется в темпе Allegro, вторая часть – в темпе Moderato, а третья часть – в темпе Allegretto.

Концерт С. Абдинурова начинается с развёрнутой сольной каденции скрипача, воспринимаемой как пролог-вступление (пример 9). Она проходит в характере Maestoso с авторской ремаркой sul ponticello. Здесь композитор опирается на традиции кобызовой музыки. Солирующая скрипка, по словам композитора, «имитирует звучание древнего смычкового инструмента кылкобыза, бытующего у баксы и шаманов, и тем самым мне хотелось передать дух народных истоков и черты национальной самобытности»[7].

Пример 9. С. Абдинуров. Концерт для скрипки с оркестром. 1 часть, 1 каденция

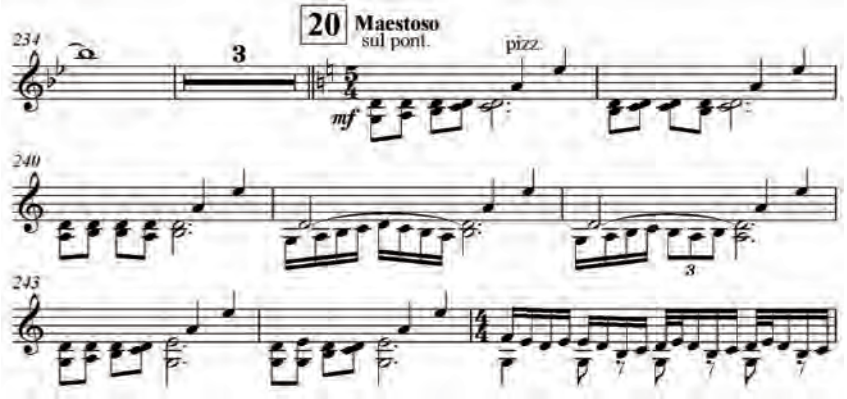


Вторая сольная каденция скрипача в характере Maestoso, исполняемая после второй медленной части, звучит как философское размышление. В ней заметно взаимопроникновение традиций народного музицирования на кобызе и домбре, претворены своеобразные особенности тембровой палитры и штриховой техники (sul pont., пиццикато левой руки открытых струн «ля» и «ми», звучания бурдонов – открытой струны «ре»). Эта каденция как бы «ломает» структуру трёхчастной классической формы (пример 10).

В первой и третьей частях произведения использованы традиции домбровой музыки «токпе», придающие ему концертно-виртуозный

стиль исполнения. В скрипичном концерте С. Абдинуровым показаны инструментальные состязания «тартыс» между солистом и оркестром. Яркие переклички естественно приведут в конце произведения к слиянию двух основных партий, в особенности, по словам композитора, «эти точки соприкосновения будут заметны в финале концерта моторно-виртуозного характера»[8].

Пример 10. С. Абдинуров. Концерт для скрипки с оркестром. 2 часть, 2 каденция



Подводя краткие итоги, можно констатировать, что во второй половине XX – начале XXI века в Казахстане было создано множество интересных произведений, которые отличаются разнообразием жанров. Их основу неизменно составлял народный материал, в них органично включались и народные приёмы музицирования.

Именно яркая образность, глубокая содержательность, демократизм предопределили художественное достоинство таких сочинений, как скрипичные концерты Е. Рахмадиева, Г. Жубановой, С. Абдинурова, концертные пьесы С. Еркимбекова.

Процесс обогащения репертуара шёл параллельно с определёнными достижениями в исполнительском искусстве. Мастерство казахских скрипачей, общие достижения мировой скрипичной культуры оказывали и оказывают заметное воздействие на процесс композиторского творчества в инструментальной области.

Наиболее значительно это проявляется при непосредственном творческом содружестве композитора и первого исполнителя в период создания нового сочинения (скрипичного концерта, произведений малой формы), в котором воплощаются индивидуальные качества скрипача, спектр используемых им выразительных средств, звуковое мастерство и интерпретаторское искусство.

Примечания

1 Международный форум композиторов: Буклет. – Алматы: Дауір, 2002. – С. 43.
2 Жубанов А. Струны столетий. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – С. 28.
3 Нусупова А. С. Вдохновленный созидательным творчеством (композитор Серик Еркимбеков) // Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы). – Алматы: Онер, 2005. – С. 284.
4 Жубанов А. Струны столетий... С. 26.
5 Из беседы с композитором С. Еркимбековым 22 февраля 2010 года.
6 Мухамбетова А. Казахский кюй как синкретический жанр (типы программности). – Алматы, 1991. – С. 37.
7 Из беседы с композитором С. Абдинуровым 1 марта 2010 года.
8 Там же.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Адищев Владимир Ильич – декан факультета музыки, заведующий кафедрой музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного педагогического университета, профессор, доктор педагогических наук

Альмеева Наиля Юнисовна – старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, кандидат искусствоведения

Анзарокова Марзиет Чесиковна – научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения

Балуевская Светлана Владимировна – ассистент кафедры этномузыкологии Вологодского государственного педагогического университета

Белогурова Лариса Михайловна – доцент кафедры истории музыки, старший научный сотрудник Проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур Российской академии музыки имени Гнесиных, кандидат искусствоведения

Беркович Татьяна Леонидовна – заведующая Кабинетом народной музыки, доцент Белорусской государственной академии музыки, кандидат искусствоведения

Валевская Екатерина Александровна – главный хранитель фондов Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Газиев Идрис Мударисович – доцент кафедры вокального искусства Уфимской государственной академии искусств имени З. Исмагилова, кандидат искусствоведения

Гилярова Наталья Николаевна – профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, научный руководитель, заведующая Научным центром народной музыки имени К. В. Квитки, заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов России, председатель правления Российского фольклорного союза, кандидат искусствоведения

Голубева Марианна Сергеевна – научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Данченкова Наталия Юрьевна – заведующая аспирантурой, старший научный сотрудник отдела народной художественной культуры Государственного института искусствознания, кандидат искусствоведения

Деверилина Надежда Владимировна – заслуженный работник культуры России

Демидова Ирина Алексеевна – ведущий методист отдела народного творчества Ленинградского областного Учебно-методического центра культуры и искусства

Дианова Татьяна Борисовна – доцент кафедры русского устного народного творчества филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, кандидат филологических наук

Добровольский Владимир Александрович – правнук Владимира Николаевича Добровольского, предприниматель

Дорохова Екатерина Анатольевна – старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, кандидат искусствоведения

Дэметэр Миклош – преподаватель Удмуртского государственного университета

Елеманова Саида Абдрахимовна – профессор кафедры истории музыки Казахского национального университета искусств, доцент, кандидат искусствоведения

Енговатова Маргарита Анатольевна – профессор кафедры истории музыки, руководитель Проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур Российской академии музыки имени Гнесиных, кандидат искусствоведения

Жиганова Светлана Александровна – доцент Краснодарского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения

Жумабекова Дана Жунусбековна – профессор Казахского национального университета искусств, кандидат искусствоведения

Капицына Наталья Сергеевна – заведующая методическим кабинетом по вопросам среднего профессионального образования Новосибирского музыкального колледжа имени А. Ф. Мурова, магистр музыкального искусства

Карпова Галина Михайловна – хормейстер ансамбля народной музыки «Тойве» кафедры культурологии Петрозаводского государственного университета

Карташова Татьяна Александровна – и. о. профессора кафедры хорового дирижирования Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова, кандидат искусствоведения

Кастров Александр Юрьевич – научный сотрудник Отдела русского фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Клименко Ирина Витальевна – заведующая Проблемной научно-исследовательской лабораторией по изучению и пропаганде народного музыкального творчества, доцент Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, кандидат искусствоведения

Кондратьева Наталья Михайловна – доцент кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки, кандидат искусствоведения

Кривошейцева Екатерина Николаевна – методист Кабинета народной музыки Белорусской государственной академии музыки, кандидат искусствоведения

Леонова Наталья Владимировна – и. о. профессора Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки, доцент, кандидат искусствоведения

Лобанов Михаил Александрович – профессор Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, доктор искусствоведения

Лобкова Галина Владимировна – заведующая кафедрой этномузыкологии, заместитель начальника по научной работе Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доцент, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, член Петровской Академии наук и искусств, кандидат искусствоведения

Мехнецова Ксения Анатольевна – научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова, преподаватель кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Михайлова Алевтина Анатольевна – доцент кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, кандидат искусствоведения

Михайловский Ангеле – доцент факультета музыки Университета имени Гоце Делчева (Македония), магистр искусств

Москвина Ольга Ивановна – ведущий методист Отдела художественного творчества и досуга Новгородского областного Дома народного творчества

Мурашова Наталья Сергеевна – заведующая кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности Новосибирского государственного педагогического университета, доцент, кандидат искусствоведения

Назина Инна Дмитриевна – профессор Белорусской государственной академии музыки, доктор искусствоведения

Нуриева Ирина Муртазовна – старший научный сотрудник Удмуртского института истории, языка, литературы Уральского отделения РАН, кандидат искусствоведения

Парадовская Галина Петровна – заведующая кафедрой этномузыкологии Вологодского государственного педагогического университета, доцент, заслуженный работник культуры России, кандидат искусствоведения

Петкова-Марчевска Славка Георгиева – преподаватель кафедры музыки педагогического факультета Великотырновского университета имени Святых Кирилла и Мефодия (Болгария), главный ассистент

Петрова Есения Михайловна – научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова, преподаватель кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Пчеловодова Ирина Вячеславовна – научный сотрудник Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения РАН, кандидат филологических наук

Пьянкова Светлана Викторовна – заслуженный работник культуры России, научный сотрудник Смоленского областного Центра народного творчества

Редькова Евгения Сергеевна – доцент кафедры этномузыкологии, заведующая Кабинетом народного музыкального творчества Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения

Резниченко Евгения Борисовна – доцент Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета

Рудиченко Татьяна Семёновна – профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова, доктор искусствоведения

Сайфуллина Марина Витальевна – профессор Консерватории дель Лисео г. Барселоны, Университета Барселоны (Испания), доктор культурологии

Светличная Ирина Валерьевна – начальник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Соколова Алла Николаевна – профессор кафедры теории, истории и методики музыкального воспитания Института искусств Адыгейского государственного университета, доктор искусствоведения

Сысоева Галина Яковлевна – заведующая кафедрой этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств, кандидат искусствоведения, профессор

Теплова Ирина Борисовна – доцент кафедры этномузыкологии, ведущий научный сотрудник Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения

Тирон Екатерина Леонидовна – ведущий инженер сектора фольклора народов Сибири Института филологии Сибирского отделения РАН

Христова Галина Павловна – старший преподаватель кафедры этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств

Чернова Екатерина Алексеевна – методист Кабинета народной музыки Белорусской государственной академии музыки, кандидат искусствоведения

Шенталинская Татьяна Сергеевна – член Союза композиторов России

Шкредова Ирина Николаевна – преподаватель Красноярской государственной академии музыки и театра

Якубовская Елена Ивановна – старший научный сотрудник Отдела русского фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, кандидат искусствоведения

Ярешко Александр Сергеевич – заведующий кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, профессор, доктор искусствоведения

СОДЕРЖАНИЕ

III. РЕЗУЛЬТАТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА И СТИЛЯ, ТИПОЛОГИИ И КАРТОГРАФИРОВАНИЯ

И. Н. Шкредова
Некоторые особенности звуковысотного строения мезенских былин 5

С. В. Балуевская
Похоронно-поминальные причитания в уфтюгской традиции Нюксенского района Вологодской области 18

М. А. Енговатова
Плачевая культура Закамья: вопросы региональной специфики 37

Н. Ю. Данченкова
Свадебные причитания восточной Владимирщины 49

А. Михайловский
Свадебные песни, танцы и обычаи в Штипе и его окрестностях (свадебные обычаи и песни в селе Лесковица) 63

Н. Н. Гилярова
Стилевые черты песен свадебного обряда юго-западных районов Калужской области 77

Л. М. Белогурова
Материалы к Смоленскому этномузыкологическому атласу: свадебные песни двух ритмических типов – «Липушка» и «Трубушка» 95

И. В. Клименко
Свадебные напевы со стихом 3+4 в восточнославянском макроареале спондеических комбинированных ритмоформ 111

Е. Н. Кривошейцева
К вопросу о перспективах типологического подхода в исследовании календарно-песенной культуры Беларуси 133

Е. А. Чернова
Песнопения православного богослужения в исполнительских версиях («переводах») носителей белорусской народной песенной традиции 147

Т. Л. Беркович
К вопросу типологии песенно-игровых структур в белорусской календарно-обрядовой традиции (на материале действ периода солнцеворота) 156

Г. П. Парадовская
Плясовые песни в ритуале праздничного застолья братчины (на материалах восточных районов Вологодской области) 169

М. Ч. Анзарокова
К проблеме изучения традиционного танцевального искусства адыгской диаспоры в Турции 182

IV. ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПЕРЕДАЧИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ, ОСНОВЫ НАРОДНОГО ВОКАЛЬНОГО И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

А. Ю. Кастров

Из истории творческих контактов пудожских сказителей: И. Т. Фофанов и Н. А. Ремизов 195

А. С. Ярешко
Народная музыкальная культура Нижнего Поволжья:
к проблеме соотношения традиций и инноваций 206

С. В. Пьянкова
Песни села Аннинского 222

М. С. Голубева
Лирические песни села Красный Зилим
Архангельского района Республики Башкортостан:
особенности исполнительского стиля 233

И. М. Газиев
Исполнительская традиция протяжной лирики
казанских татар и башкир 244

Г. М. Карпова
Музыкально-поэтические импровизации саамов
Кольского полуострова: проблемы структуры
поэтического текста 253

А. А. Михайлова
О стабильных композиционных элементах
традиционного наигрыша «Саратовские переборы» 264

Е. М. Петрова
Принципы и приёмы варьирования в инструментальной
традиции Липецкой области (на примере наигрыша
«Елецкие страдания») 274

А. Н. Соколова
Адыгский «Исламей» в историческом аспекте:
к вопросу эволюции инструментального мелоса 296

И. В. Пчеловодова, М. Дэметэр
Кубыз: способы и приёмы игры
традиционных исполнителей 310

С. А. Жиганова
Народно-музыкальная культура Кубани в спектре своих проявлений накануне 200-летнего юбилея Кубанского казачьего хора 322

Д. Ж. Жумабекова
Народно-инструментальные истоки в произведениях для скрипки композиторов Казахстана 333

Сведения об авторах 346

Научное издание

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ:
история науки, методы исследования, перспективы развития
Материалы Международной научной конференции,
30 сентября – 3 октября 2010 года

Том II

Редакционная коллегия:
Г. В. Лобкова (научный редактор, канд. иск.),
К. А. Мехнецова (ответственный редактор),
С. В. Подрезова (ответственный редактор, канд. иск.), Е. А. Валевская,
М. С. Голубева, Е. А. Панова, Е. Л. Попок, И. В. Светличная

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редактор: Л. В. Кипнес

Оригинал-макет:
Е. А. Панова, М. С. Голубева, Е. Л. Попок, С. В. Булкин
(Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова)

Подп. к печати 16.12.2010. Бумага офсет № 1.
Форм. бум. 60x90 1/16. Печ. л. 22,12
Тираж 300 экз.

Университетский образовательный округ
Санкт-Петербурга и Ленинградской области

Отпечатано в типографии МС-ПРИНТ
Санкт-Петербург, наб. канала Грибоедова, д. 64