

С 9
И 868

Искусство Севера

ЗАОНЕЖЬЕ

vk.com/ethnograph

258209

vk.com/ethnograph



302.7

КРЕСТЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО СССР

СБОРНИК СЕКЦИИ КРЕСТЬЯНСКОГО
ИСКУССТВА КОМИТЕТА СОЦИОЛО-
ГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВ

I

vk.com/ethnograph

«АКАДЕМІА»

ЛЕНИНГРАД

1927

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

С 9
11008

ИСКУССТВО СЕВЕРА

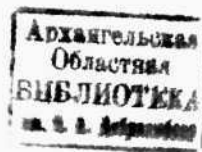
ЗАОНЕЖЬЕ

vk.com/ethnograph

1995

1955

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927



1966 г.

258209.

125

Печатается по распоряжению Президиума Комитета Социологического
изучения искусств

Председатель Комитета Я. А. Назаренко

1-го февраля 1927 г.

2002

ПРЕДИСЛОВИЕ

Октябрьская Революция поставила на очередь планомерное изучение крестьянского хозяйства и быта. В этой области имеются уже крупные достижения, однако, круг затронутых вопросов и проблем не исчерпывает многих сторон жизни деревни. Собираание материалов и изучение только экономики, классового и бытового облика деревни недостаточно для полного представления сущности жизни крестьянства. Значительным пробелом является слабое внимание к культуре деревни, в особенности, к художественному творчеству. Между тем, крестьянское искусство сравнительно полно и доступно может представить идеологию крестьянства в наглядных продуктах его творчества. С одной стороны, исследуя художественные произведения, мы можем обнаружить корни и источники, которые продолжают жить до сих пор в крестьянском быту, тем самым уяснить истинную природу и значение крестьянского искусства, с другой, подчеркнуть новейшие привнесения, которые усваиваются крестьянством извне или слагаются под влиянием изменившихся условий быта. Таким образом, искусство должно стать одной из наиболее серьезных областей в деле познания деревни.

Для целесообразной постановки изучения искусства в деревне недостаточно собирать и изучать материал только по какой либо одной отрасли искусства. Во первых, здесь не может получиться общей картины бытования искусства, а во вторых, не все виды искусства эволюционируют одновременно и одинаково; не все одинаково воспринимают привходящее новое. Необходимо изучать различные виды искусства в их связи с экономическими и историко-бытовыми условиями жизни.

Такая постановка исследования художественной культуры деревни значительно отличается от характера и методов этой работы в дореволюционную эпоху. Обычно этнографы или отдельные искусствоведы являлись в деревню затем, чтобы собрать „первобытные“ „нетронутые“, старые образцы искусства; полученный ими, изолированный от своей бытовой и художественной среды материал попадал затем в музеи или издавался в специальных трудах и утрачивал свой действенный смысл.

Вместе с тем современному исследователю совершенно ясно, что задача найти в деревне нетронутый, издревле сохранившийся материал бесплодна. Деревня никогда не жила вполне изолированно; она всегда жадно воспринимала городские особенности и перерабатывала их сообразно своим потребностям и вкусам. Процесс коллективного, безымянного творчества шел постоянно, не прекращаясь.

Таким образом, изучение художественной культуры деревни требует обстоятельного одновременного собирания материалов по всем отраслям искусства одного какого либо района. Следовательно, необходимы для этой цели синтетические искусствоведческие экспедиции.

Такой тип экспедиции и был организован летом 1926 г. Секцией изучения крестьянского искусства Социологического Комитета ГИИИ. Названная экспедиция стремилась всесторонне изучить художественную жизнь деревни, остатки старого искусства и проследить влияние больших центров, как Ленинграда, на творчество деревни. В 1926 г. экспедиция Института работала в Красной Карелии, в Заонежье ¹⁾. Летом 1927 г. она отправится на крайний север СССР.

Экспедиция 1926 г. провела на работах немного более месяца. К сожалению, в связи с крайней ограниченностью средств, имевшихся в распоряжении экспедиции (на все снаряжение и выполнение было израсходовано лишь 1975 руб.), а всестороннее изучение требовало значительного числа участников и разнообразного оборудования, задача собрать весь материал по искусству обследованного района не могла быть выполнена полностью. Пришлось брать хотя и в огромном количестве, только то, что было наиболее характерным; собрать все основные образцы по всем отраслям искусства и многочисленные варианты их не оказалось возможным.

Тем не менее, собранный материал, по его богатству, разнообразию и новизне превзошел ожидания, причем вопрос о влиянии города на деревню, поставленный как ближайшая задача, получил широкое и разностороннее освещение.

Обследовано всего 72 селения в 4-х волостях.

При этом подробно обмерено 5 крестьянских усадеб, 2 амбара, 2 бани, 4 деревянные шатровые церкви, (показавшие большую неточность даже таких, казалось, больших специалистов по их обследованию, каким был покойный Д. В. Милеев), выполнены архитектурные детали 45 домов, причем подробно обмерены 16 различных наличников; 33 наличника выполнено с их росписью. Зарисована масса предметов крестьянской мебелировки, 17 прялок, 3 саней, много женских костюмов; собрано в рисунках с натуры 201 узор вышивки различными приемами. Обследован ряд производств, технически связанных с искусством или важных в местном быту; обработка льна, шерсти, и тканья, обработка дерева и резьба по нему, роспись предметов обихода и проч. Записано: былин — 42 (из них одна слитая из 9-ти отдельных былин), духовных стихов — 24, с вариантами к ним; около 500 песен, более 1000 частушек, 278 загадок, 138 сказок, 63 заговора, 38 причетов, и около 300 номеров различных иных словесных жанров: пословиц, поговорок, баек, прибауток, присказок, и т. п. По музы-

¹⁾ Программа экспедиции была напечатана в Сборнике Комитета Социологического изучения искусств „Проблемы социологии искусств“, Л. 1926 г.

кальному отделу записано до 250 мелодий на слух и 112 посредством фонографа различных песен, былин, романсов в местной обработке, причетов и пр. По театральному отделу записана редкая игра, ранее в литературе неизвестная „Пахомушко“ — пародия на свадьбу и семейный быт — найденная в 6 редакциях. Также записано 16 игр и танцев. Во время экспедиции выполнено около 250 фотографических снимков, иллюстрирующих материал, и заполнено 99 фонографических валиков.

Необходимо заметить, что эти большие сборы по намеченным заданиям могли быть выполнены лишь благодаря содействию Корельского Центрального Исполнительного Комитета и Наркома по Просвещению; Корельского Государственного Музея в лице его Заведующего В. И. Крылова, печати и властей на местах; особенно же благодаря отзывчивому культурному отношению всего населения исследованного района, всегда помогавшего работам экспедиции по собиранию материала с редкой самоотверженностью, позволяя нарушать свой нормальный распорядок жизни вмешательством собирателей-членов экспедиции ¹⁾.

Район деятельности экспедиции обнимал Шуньгский полуостров Онежского озера (см. карту). Этот полуостров омывается с востока Онежским озером, с юго-запада — Великой Губой — заливом того же озера, с запада — длинным узким (около 1—1½ верст шириною при 25 верстах длины) озером „Космозером“ и параллельно ему идущим восточнее длинным узким заливом Онежского озера „Свентухой“, спускающимся с севера (около 30 верст длиной, при ширине не более 1½ верст). С севера и с северо-востока полуостров ограничен тем же Онежским озером и Шуньгским заливом его.

Основным районом экспедиции была западная часть полуострова. Работа производилась так, что экспедиция в полном составе выбирала базу, из которой затем по радиальным направлениям изучался и собирался материал. Радиус иногда доходил до 10 верст, но, обычно, имел в среднем около 5 верст.

¹⁾ Состав всей экспедиции, выразился в цифре 20 чел., а именно: Заведующим экспедицией состоял Председатель Секции изучения крестьянского искусства Социологического Комитета К. К. Романов; секция Изобразительных Искусств включала в свой состав — Е. Э. Кнатц, Ю. Н. Дмитриева, Л. М. Шуляк и К. А. Большеву; Секция Литературы и Словесности: А. М. Астахову, Н. П. Колпакову, И. В. Карнаухову, С. И. Бернштейна и Т. В. Попову, а также присоединившегося к экспедиции сотрудника Толстовского Музея Академии Наук СССР — А. И. Никифорова; по Музыкальной Секции в экспедиции участвовали: А. В. Финагин, Э. В. Эвальд и Е. В. Гиппиус; по Театральной Секции: В. Н. Всеволодский-Гернгросс, С. С. Писарев и Р. Р. Суслович.

Кроме того, в состав экспедиции входили, примыкавшие ближе всего к группе изобразительных искусств, проф. Д. К. Зеленин с сотрудницей К. А. Сытовой, занимавшейся этнографической стороной исследований, и фотограф экспедиции, прикомандированный к ней Ленинградским Отделением Главнауки, Ф. М. Морозов.

Особо следует отметить работу проф. В. В. Эвальда добровольно присоединившегося к экспедиции и оказавшего ей огромные услуги по собиранию песенного музыкального материала.

Первой базой была Великая Губа. Под этим именем подразумевается район, тянувший в старину к Великогубскому погосту, а ныне к Великогубскому Вику. Вообще в Олонецком районе обычны такие собирательные названия. В узком значении, район Великой Губы включал в себя пять селений: Тарасы (в нем и остановилась экспедиция), Погост, Моглецы, Репный Посад и Верховье; но фактически район влияния „Великой Губы“ шире, как шире был взят и район действия экспедиции. Второй базой было „Космозеро“ с соседними селениями. Третьей базой — „Великая Нива“ и чрез район „Фоймогубы“ экспедиция прибыла в свою последнюю базу — „Шу́ньгу“, обнимающую очень большое число селений, экономически с ней связанных, но культурно-самостоятельных.

По окончании работ по этому основному маршруту, отдельные группы экспедиции бегло ознакомились с восточным районом полуострова. Таких групп было три: группа из представителей ЛИТО и ТЕО ¹⁾ проделавшая путь от Шу́ньги до Кижей с остановками на Подмозере, в Толвуе и Типиницах; группа из представителей ИЗО и ТЕО ²⁾, проделавшая путь от Толвуя до Типиниц, имевшая более длинную остановку в Типиницах; и наконец, третья группа в составе представителей ИЗО и ЛИТО ³⁾, вернувшаяся для дополнительных работ в Великую Губу и оттуда, в составе ИЗО, выезжавшая на работы в село Типиницы.

Кроме того, в самом почти начале экспедиции, отколовшаяся от нее небольшая группа ЛИТО ⁴⁾ произвела обследование в Сенногубском районе, не входившем в основную территорию работ экспедиции.

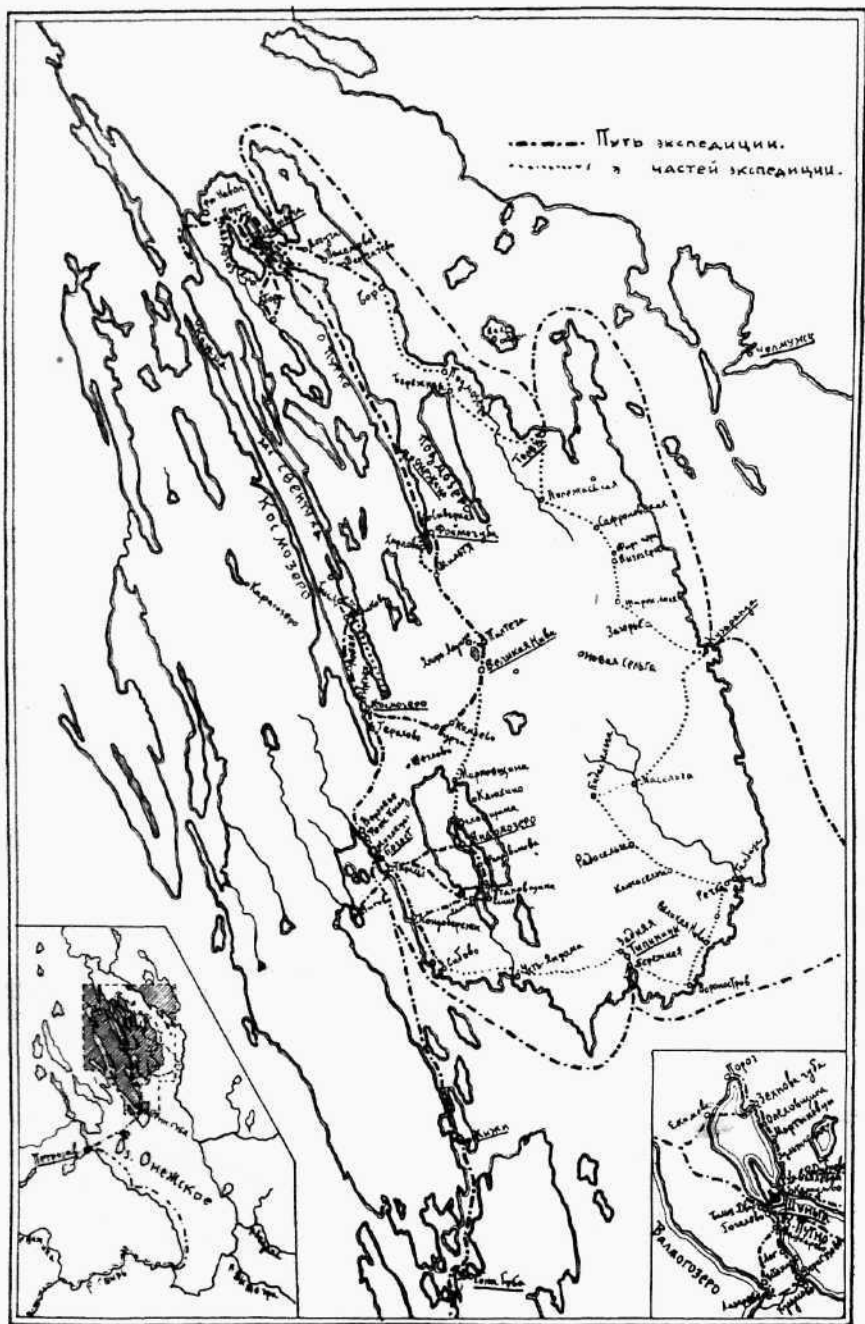
¹⁾ В составе А. М. Астаховой, И. В. Карнауковой и З. В. Эвальд

²⁾ В составе Ю. Н. Дмитриева и С. С. Писарева.

³⁾ В составе Е. Э. Кнатц, Н. П. Колпаковой и К. К. Романова.

⁴⁾ В составе С. И. Бернштейна и Т. В. Поповой.

ЗАОНЕЖСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ



ЗАОНЕЖЬЕ В ИСТОРИКО-БЫТОВОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОТНОШЕНИИ

Общий характер района, обследованного экспедицией, отмечается в отношении естественного облика обилием озерных берегов, камня разных пород и остатками леса. Каменные кряжи, как и оси находящихся между ними длинных озер, идут в направлении с северо-запада к юго-востоку¹⁾, сплетаясь с заливами Онежского озера.

Южная часть полуострова, у Великой Губы, вообще, довольно низменная, местами болотистая, хотя попадаются и холмы (рис. 1). С района села

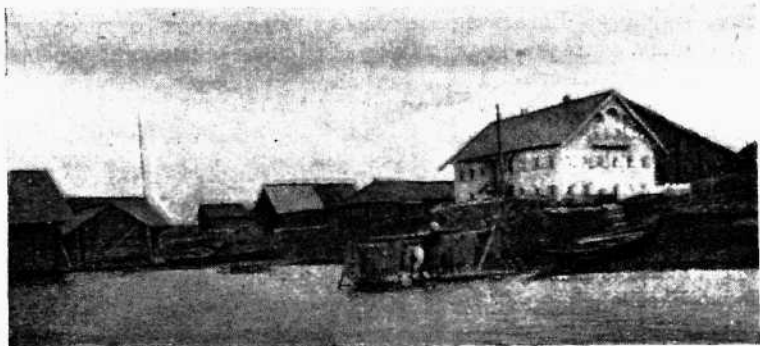


Рис. 1. Великая Губа, дер. Погост; восточная линия домов.

Космозера и севернее идут каменистые утесы, иногда высокими обрывами обрезающиеся к озерам или низинам (рис. 2). Чем севернее становится район, тем преобладание камня заметнее и под Шуньгой наблюдаются возвышенности из почти голого камня (например, Майская гора, рис. 3).

Земли, пригодной для посевов, в пройденном экспедицией районе, мало. Поля каменисты: иногда, кажется, что они состоят из одного только

¹⁾ Ср. описание Озерного Края у П. П. Семенова. „Россия“, изд. Девриена, т. III, в издании „Живоп. Россия“ Вольфа и др.

щелбня; так под Великой Губой. Поля обычно окружены забором из собранного с пашни камня или прерываются сложенными в груды валунами.

Хорошая полевая земля только у Великой Нивы; насколько это редко — видно по самому названию села; но и здесь недалеко красуется высокая, обрывистая, каменная гряда, „сельга“, заросшая по верху лесом.

При отмеченных условиях местности, естественно, главное богатство края были леса, которые безжалостно уничтожались для надобностей Петербурга и его экспортных лесных фирм; в настоящее время

лес сильно изведен. С лесом был связан небольшой охотничий промысел, а с озерами, рыбный. Естественные особенности края определили уклад жизни населения. История края также объясняет очень многое.

Первые русско-славянские поселения в Прионежье или в Заонежье, как его называли в древности, заселенном финскими племенами, появились очень рано. Колонизация шла из Новгорода¹⁾. Свидетелями ее служит образование монастырей Палеостровского (предположительно основан в XII в, но достоверно известен с XIV в.), Муромского (основан в XIV ст.), а затем и еще более северного Соловецкого (основан в начале XV в.).

Эта колонизация, как вообще вся новгородская колонизация, носила характер торгово-промышленный. Каждый новый опорный пункт имел значение фактории и по мере



Рис. 2. Космозеро, дер. Погоост.



Рис. 3. Шуньга, „Майская Гора“.

¹⁾ Ср. „Очерки по истории колонизации Севера“ вып. I и II. Петерб. 1922.

развития колониальной политики Новгорода колонии его продвигались все далее на восток и к Белому морю. В XV столетии эта новгородская колонизация столкнулась с колонизацией московской, шедшей с юга на рр. Сухону и Вагу с тем, чтобы также выйти к Белому морю через рр. Северную Двину и Печеру.

Московская колонизация, была более прочной, с более постоянными поселениями; монастыри, здесь также служившие опорными этапами, носили скорее характер крупных хозяйственных единиц, чем простых факторий (Кириллов-Белозерский, основанный в 1397 г., Гледенский—XII—XIII в., Ферапонтов-Белозерский, основанный в начале XV в., Сийский — в 1520 г.).

С падением Новгорода струя новгородской колонизации пресеклась. Прионежский край, служивший путем, по которому проходила почти вся торговля Новгорода с Северо-Востоком, оказался в стороне. Пути сношений с Севером перешли на московское направление на рр. Вагу и Северную Двину с Сухоней (города Вологда, Великий Устюг, Сольвычегодск, Холмогоры). Оторванность Прионежья стала особенно серьезной после налажившихся сношений Москвы с Западной Европой через Архангельский порт и когда выход в Балтийское море оказался закрытым шведами.

Оторванным от шедшей мимо него жизни Заонежский район пробыл до второй половины XVII в. В него даже ссылали опальных людей, которым для этого, однако, не надо было сидеть в остроге или за стенами монастырей — тюрем; так в Толвуйский погост была сослана в начале XVII в., перед тем постриженная, Марфа Романова, мать Михаила Романова и жена Федора Никитича, впоследствии патриарха Филарета; в Палеостровский монастырь в XVII в. сослан епископ Коломенский Павел после борьбы его с патриархом Никоном.

Естественно в этот период Прионежье, главным образом, хранило старые традиции, а не меняло их.

Во второй половине XVII в.—в эпоху обострившейся вплоть до вооруженных столкновений борьбы старообрядцев разных толков с господствующими никонианцами — волна старообрядцев идет в глухой по тому времени прионежский край при поддержке монастырей Палеостровского и Соловецкого¹⁾. Когда правительственные войска подавляют „раскольников бунт“ и в Палеострове, старообрядчество, частью, уходит в северо-восточный район Заонежья, образуя Выговские скиты (Данилов, Лекинский, Тихвин Бор и Шелтопорог), частью остается на прежних местах в Заонежье, но без прежней воинственности, крепко сохраняя однако старые наследованные традиции.

В этих сложных историко-бытовых процессах лежит ключ к пониманию причин той сохранности старины, которая поражала всех исследователей Заонежья, дожившей и до настоящего времени.

¹⁾ Свидетелями влияния Соловецкого монастыря даже в XVIII и XIX вв. могут служить часовни его, разбросанные по Прионежью (наприм., под Толвумом) и обилие соловецких изданий в Заонежье.

Эпоха Петра I (в XVIII в.) с борьбой за побережье Финского залива снова выдвинула в передовую жизнь прионежский край. Подобно тому, как это было и в новгородское время, он стал близким к основному центру внимания жизни — выходу в море через р. Неву — старому новгородскому выходу.

Петр I обращает внимание на прионежский край, во-первых, как на место схождения двух намеченных им путей к территории Петербурга — пути с Волги по будущей Мариинской системе и кратчайшего пути от северного культурного центра — с Поморья. Первый путь развился, второй не достиг того же значения как первый, но тем не менее стал, вплоть до конца XIX в., одной из магистралей, соединявших Россию с Поморьем (постройка недавней железной дороги на Кемь есть, по существу, замена водного пути от Петербурга до Повенца и далее пути санногок Белому морю).

Во-вторых, Петр I обратил внимание на Прионежский край, как на близкую к Петербургу внутреннюю базу и, учитывая минеральные богатства края (руды), устроил металлические заводы в Петрозаводске и Повенце, оказавшие влияние и на образование кустарного („поморского“) медного литья в Заонежье.

Вся последующая история края, вплоть до революционного времени, определяется условиями, создавшимися еще в начале XVIII в.

Лишенное в достаточной мере собственного хлеба ¹⁾, население Прионежья должно было идти на промыслы, частью заводские у себя, частью в торговлю, частью, при удобном водном пути, удовлетворять различные потребности Петербурга, и все это при стойко охраняемом на месте старом укладе.

Переходя в близкую нам эпоху к более тесной характеристике района работ экспедиции, мы видим резко выраженными все эти особенности.

Главным торговым пунктом Шуньгского полуострова, а вместе с тем и всего Заонежья, была Шуньга (рис. 8 и 21). Здесь два раза в год, зимою, были ярмарки. На эти ярмарки съезжались продавцы (рыбы, пушнины) из Поморья, торговцы местными кустарными изделиями и продуктами промыслов (рыбного и охотничьего); торговцы среднерусские, преимущественно из Петербурга, для продажи мануфактурных и галантерейных товаров, фарфора фабрики Кузнецова на Волхове, гончарства с р. Ояти и пр.

Насколько Шуньгский торг был велик в XIX в., свидетельствует то, что, сгоревший около 10 лет тому назад, деревянный гостинный двор в Шуньге имел, по словам местных жителей, до 400 лавок. Эти лавки открывались лишь во время ярмарки и их занимали приезжие. Шуньга приобрела поэтому своеобразное значение почти города, с местным купечеством, иногда довольно богатым. Первый удар Шуньгскому порту нанесло проведение железной дороги на Архангельск, когда торговля с Поморьем пошла с Волги через Вятку; окончательно значение Шуньги пало после

¹⁾ В некоторых местностях в неурожайные годы его хватало лишь месяца на 4.

проведения Мурманской железной дороги так как поморы почти, перестали ездить в Шуньгу. В первые годы революции ярмарки совсем не действовали, но теперь, по словам местных людей, начинают, хотя и слабо, оживать.

Местная постоянная торговля вывозная была по преимуществу кустарными изделиями (дугами, санями, телегами и прочими предметами из дерева) и сырьем или продуктами промыслов (кожами, пушниною и рыбою). Для торговли рыбою устраивались даже, иногда, сложные живорыбные садки с каменной дамбой к ним, как в Яндомозере, где рыболовство было сильно развито и где остатки каменной плотины и садков сохранились до настоящего времени. Рыба, кожи, пушнина частью продавались скупщикам в Шуньге, а частью отвозились в Петербург. Ввозная торговля, кроме предметов ярмарочных, заключалась главным образом в доставке хлеба местными купцами по Марининской водной системе.

Отхожие промыслы были частью в Прионежские же частновладельческие дачи для рубки леса и сплава его в Петербург, частью на местные заводы, что было, пожалуй, наиболее редко, так как заводы имели своих казенных крестьян. В очень большом количестве молодое мужское население уходило на заработки в Петербург, поступая в обучение к своим же землякам еще мальчиками 13 — 14 лет. Таким образом выходили из местного населения торговцы (преимущественно хлебом и кожей) и мастера — столяры, плотники, сапожники, кожевники, портные и проч. Они не порывали связи с родиной, имели большею частью там свою семью, помогали ей своими заработками и часто в зрелом возрасте возвращались к хозяйству в деревню. Местное хозяйство велось или отцами и братьями ушедших или остающимися на родине частями их семей. Неоторванность от родного угла — типичная черта Заонежских отходчиков, даже наиболее богатых (например, семья Корельских в д. Вигове). На месте промыслы были те же, что и на стороне, а обилие столяров и деревообделочников объясняет в значительной мере строительство Шуньгского полуострова и Обонежья с их деталями. Указанные условия объясняют многое из того, что дает собрание и исследование материалов экспедиции и прошлых сборов.

Эпоха революции сильно сказалась на Шуньгском полуострове. Достаточно вспомнить, что белый фронт стоял под Космозером. Это очень резко отдалило местное население от старых политических идей, сделало его более сознательно-революционным. Мы видим комсомольские группы в главных селах, правда, немногочисленные. Находим там же избы-читальни, самодеятельный театр, физкультурные состязания. В избах встречаем красные уголки, портрет В. И. Ленина и, что особенно характерно, все новое уживается рядом со старым, без протеста со стороны „стариков“, одобряющих новую жизнь, но живущих по старому, в старом бытовом окружении внешней домашней обстановки. Вся сумма противоречий постепенно уступающего, но всегда крепкого в деревенской среде, старого быта с напорающей извне, главным образом из Петербурга, новизной, как

была в XVIII — XIX в. до революции, так осталась и теперь. Старый быт уступает новому, Ленинградскому; уступает мирно, сознательно, но упорно задерживаясь на всех возможных позициях.

В отношении состава различного рода искусств материал Шуньгского полуострова, обследованный экспедицией, показывает, что на старую основу все время отлагались и отлагаются новые особенности, идущие из города — Петербурга, а потом и Ленинграда, по преимуществу; Петрозаводск, сам живший теми-же влияниями, самостоятельного значения на художественную жизнь Заонежья не оказал. Городские влияния не во всех родах искусства одинаково заметны и не везде одинаково сильны. Постепенное изменение форм, под указанными влияниями яснее всего прослеживается в искусствах изобразительных, где памятник иногда надолго переживает и эпоху и людей его создавших, оставаясь свидетелем их. Поэтому в искусствах изобразительных можно иметь памятники искусства разных периодов, указывающие путь эволюции.

В искусствах словесных и музыкальных проследить это значительно труднее; помочь наблюдению могут лишь, с одной стороны, то содержание, появление которого может быть приурочено к определенному моменту, раньше которого такое заимствование не могло иметь место; с другой стороны — сличение вновь записанного материала с материалом ранее собранным, но собранным точно, вследствие чего и на будущее время, для будущих исследователей особенно важна точная фиксация материала.

В отношении сохранности древних форм, можно отметить, что некоторые из них живут и бытуют доньше, хотя подвергаются значительным изменениям соответственно пережитому: таковы в изобразительных искусствах тип построек, особенно служебных, соответственно сохранившимся издавна внешним условиям быта; также бытуют вышивки, роспись предметов обихода; в словесном искусстве бытуют сказки, песни, а также мелкие виды и разновидности их; в музыкальном — песни и романсы; в театральном — танец, как явление общее.

Наряду с этим замечается разложение многих форм, ранее бытовавших, или их деталей; например, былин, обряда, многих форм орнаментации и т. п.

Ускорение темпа жизни в деревне сказалось на всех бытующих формах искусства. По сравнению с наиболее близкими к ним формами более старого искусства наблюдается упрощение, вызванное сбережением времени при исполнении. Это явление идет параллельно внедрению городских представлений и форм, иногда осложняющих формы более старого искусства, бытующего в деревне.

Наиболее отстают усвоение новых форм в искусствах изобразительных, где основа, например, архитектурной конструкции меняется очень мало. Косно церковное зодчество и в его деревянных формах до сих повто-

ряются формы, в основе восходящие к эпохе не позднее XVII в.; оно же сохранило лишь с малыми переделками подлинные памятники XVIII века. Рядом с такими давними пережитками можно поставить лишь некоторые обрядовые формы или формы эпоса. Гораздо интенсивнее внедряются новые формы в орнаментальные мотивы, будь то наличник окна или вышивка.

Быстрее усваиваются из города словесные и музыкальные произведения (песня, романс, анекдот, новелла), они идут параллельно и, подобно орнаментальным мотивам изобразительного искусства, вытесняют старые формы. Наконец, наиболее интенсивно внедряется новизна в область театра, внося даже самодеятельный театр в Заонежье и вытесняя все старые формы, быстро отступающие.

Без полной публикации собранного материала трудно дать характеристику этих явлений, но в самых различных отраслях искусства мы наблюдаем общие процессы, обусловленные изменениями в быте и интересах крестьянства. Обследование материала показало также, что, даже, на той небольшой территории, которая была изучена экспедицией, замечаются в разных местах различные изменения того или иного рода искусств или преобладание того или другого „жанра“ их.

Так в Великой Губе, понимаемой в смысле района, мы видим строительство, сохраняющее главным образом старый тип большой избы-усадьбы под одной кровлей с хлевами и двором, но рядом, сразу, переход к замене избы двухэтажным домом с теми же хлевами и двором, а одновременно и переход к новейшим постройкам специального назначения, как, например, к избе-читальне с радио и т. п. (рис. 1 и 7). В отношении словесном и музыкальном видим здесь большую репертуар протяжных песен, много песен, занесенных из современного города (больше чем в других базах экспедиции), есть импровизация и индивидуализм исполнения, характерно почти полное отсутствие былин и стихов.

В Яндомозере (рис. 4) — над песнью преобладает сказка.

Крестьянское искусство.



Рис. 4. Яндомозеро, дер. Потаповщина (Обельщина)

В Космозере архитектурный и орнаментально-изобразительный характер более однообразен, много старых пережитков лучше сохранных (рис. 2).



Рис. 5. Великая Губа, Погост, дом Пахомовых с юго-востока.

разом под песню, поэтому много плясовых песен. Здесь же найдена наиболее цельная, то есть наиболее старая, редакция старинной пародии на свадьбу — „Пахомушко“.

Великая Нива питалась, повидимому, с одной стороны тем, что давало соседнее, твердое традициями Космозера, с другой — город довоенного времени. Так во всех отраслях искусства. И именно здесь нашлись наиболее пышно-безвкусные орнаментации мещанского пригорода в резьбе по дереву рядом с хорошими мотивами более раннего времени.

Наконец, в окрестностях Шуньги оказалась во всех отраслях искусства настолько сильная старая традиция, что даже новые привнесения подверглись влиянию „досюльщины“ и соответственным образом были переработаны. Именно под Шуньгой встретились наиболее старинные формы орнаментации и деталей в изобразительном искусстве; шов досюльской

В словесно-музыкальном отношении характерно, что здесь редко встречаются современные городские песни, зато широко распространен „романс“ и протяжная песня; найдены былины и стихи, частью в сравнительно хорошо сохранившемся состоянии, частью в разлагающемся. Танец главным об-

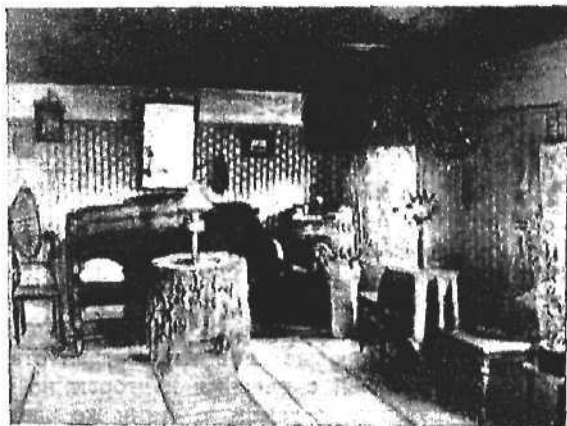


Рис. 6. Великая Губа, дом Пахомовых; комната по второму этажу.

и мотивы вышивок; крыльца на столбах в виде рундуков; „коник“ под кровлей и старинные напевы причетов.

Внимательное изучение искусства в Заонежской деревне в его общем состоянии (как видно даже уже по тем небольшим примерам, которые только что приведены) показывает, что между различными родами искусства в деревне и бытом существуют тесные связи. Входя в селение, при первом, беглом осмотре, всегда можно было представить основные возможности по собиранию материала. Если здания селения носили старый тип, со старинной орнаментацией и раскраской, всегда там же находились и наиболее старые словесные и музыкальные памятники (Великая Губа, Яндомозеро — рис. 4, Космозеро — рис. 2, окрестности Шуньги). Если же селение имело облик новый по внешности с домами пригородского типа (селение Шуньга — рис. 8, частью Великая Нива), то соответственно и в ином собираемом материале встречалось больше нового, городского; а старинные формы попадались лишь в разложившемся виде.

Сказанное об общем облике селения приложимо, в очень большой мере и к характеристике семейного быта. Обычно семьи, сохранившие у себя старинный запас всевозможного рода искусств не изобразительных, жили в домах, сохранивших и во внешней и во внутренней обстановке старые пережитки (семья Лопаткиных в Великой Губе и др., ср. рис. 9, 10 и 12). Иначе обстояло дело с семьями, живущими в городской по внешности обстановке. Здесь всегда бывала городская новизна их интересов и в прочих отраслях искусства. В редких случаях бывало однако и так, что очень старое здание во внутренней обстановке совершенно не отвечало внешнему облику. Характерен в этом отношении дом Пахомовых в Великой Губе, где старинное здание 1865 года, весьма типичное, оказалось внутри отделано в мешанско-городском облике со столиками, диванными подушками, вязанными салфетками и пр. (рис. 5 и 6).

Новейшие течения еще не достаточно длительно действовали на месте, чтобы отразиться на внешнем облике селений и жилых домов; сказались они, пока, главным образом, практическими установками, например, радио, вывесками кооперативов и т. п. (рис. 7).



Рис. 7. Великая Губа, дер. Погост; северная и восточная линии домов.

Сложность взаимоотношений между городом и деревней, резко сказывающаяся на искусстве, все же на территории Шуньгского полуострова несколько проще, нежели во многих других местностях. Здесь исторически и экономически ясна зависимость, еще с XVIII в., с одной стороны, со старой не подновляемой, но упорно оберегаемой традицией XVII в. и более раннего времени; с другой стороны, городские влияния Петербурга. Эта относительная простота и была одной из побудительных причин выбрать район Шуньгского полуострова для работ экспедиции, поставившей целью изучение влияния города на деревню.

С другой стороны, район Шуньгского полуострова имел уже предшествующих исследователей в различных областях искусства, преимущественно словесного (Рыбников, Гильфердинг, Дютш и Истомин), и изобразительного (Билибин, Плотников, Романов, Дружинин), следовательно вновь собираемые материалы можно было сличать с ранее собранными и таким



Рис. 8. Шуньга. Площадь с могилами красных борцов.

образом получить характеристику изменений, происшедших за время между исследованиями.

Экспедиция показала, что старые пережитки во всех видах искусства наиболее крепки в местностях более удаленных от побережья Онежского озера (Космозеро). Старина сильнее уступает напору новизны близ паромных пристаней, как (Великая Губа и особенно Шуньга, принявшая облик пригорода или провинциального городка (рис. 8). Но необходимо же отметить что все окружение Шуньги, довольно значительное по количеству населения, сохранило полнее, чем во многих других местах, старые пережитки.

ЖИЛОЙ ДОМ В ЗАОНЕЖЬЕ

При изучении памятников искусства, лишенных точной хронологической определенности, всегда встает заманчивый прием расположить их в известный ряд и этот ряд, объявив его естественно законным, или начать от простейших памятников, переходя к более сложным, и считать эту последовательность развитием типа, или обратно сначала поставить наиболее сложные памятники, чтобы затем отметить эволюцию их в порядке упрощения. Такой прием обработки материала, к сожалению, благодаря своей простоте и внешней стройности применяется довольно часто, особенно в науке о крестьянском и бытовом искусстве. Неудовлетворительность его ясна и не требует объяснений, но тем не менее некоторым подобием этого приема все-же приходится пользоваться; необходимо только всегда помнить, что ни более простую форму нельзя считать более старой, так как она может быть не примитивом, а упрощением или огрубением, ни более сложную форму считать более поздней, так как по тем же соображениям она может предшествовать форме более простой.

Нужно отметить также почти полную бесплодность желаний подойти к „прототипу“. В сооружениях из дерева это особенно трудно в виду малой долговечности их. В церковных сооружениях можно найти здания, имеющие давность нескольких столетий, но в жилых эта давность редко достигает 150 лет. Причины разнообразны, но нельзя объяснить такую недолговечность пожарами, как иногда пытались это делать (Забелин и др.).

Чаще всего старые гражданские сооружения гибнут от их естественного изнашивания. Жилое здание скорее требует капитального ремонта с заменю венцов, чем редко используемая церковь, к тому же, лишь в редких случаях, имеющая отопление. Лет 40—50 для избы с двором часто бывает сроком почти гибельным, как мы наблюдали и во время Заонежской экспедиции и ранее. Прогнивают прежде всего хлева, затем венцы избы, лежащие прямо на земле, и наконец, венцы под окнами, как наиболее подверженные вредному влиянию сырости. Типичный пример такой разрушающейся и уже брошенной избы, держащейся лишь бревенчатой подпоркой, был встречен в Яндомозере.

Там, где жизнь не замирает, чем она живет, тем чаще заменяют старый дом новым и вместо капитальной починки, связанной с выселением

семьи на время работ, строят прямо новый дом. Старый дом может быть при этом еще, сравнительно, очень хорошей сохранности и он гибнет за ненужностью ранее естественного срока. Такой пример также был встречен во время экспедиции в деревне Лазорево под Шуньгой, где семья переселилась в новый дом, бросив старый, еще вполне крепкий, расписанный внутри и снаружи, но слегка покосившийся. При выселении были взяты некоторые декоративные части в новый дом, а старый дом был оставлен на постепенную гибель; части кровли на нем при нас уже не было.

При таких условиях частой замены одного здания другим жилой дом подвергался и подвергается значительным изменениям не только в декоративном отношении, но и в основных формах. Формы изменялись не всегда постепенно и в одном известном направлении, но иногда даже возвращались к старым образцам; примеров можно было бы привести довольно много. Все отмеченное осложняет работу исследователя, если он хочет быть точен в своих положениях, тоже самое не дает возможности без большой натяжки говорить, о формах давних, а тем более о древних „пра-формах“. Приходится ограничить исходные формы временем относительно недавним, а таких форм всегда будет несколько сосуществующих и в связи с ними приходится определять остальные.

Однако есть некоторые общие положения, или формы, которые можно наметить, иногда лишь приблизительно, как точные вехи, и по ним уже строить некоторую систему. При этих условиях ошибка в оценке эволюции форм будет меньше, но все-таки неизбежна. При изучении крестьянских сооружений усадьбы или двора, понимаемого в смысле комплекса жилья и хозяйственных построек одного крестьянина, или одной семьи, такими вехами для области Заонежья могут служить прежде всего памятники точно датированные, например, дворы, усадьбы Пахомовых в с. Великой Губе (1865 г.) на Погосте (рис. 5) или дом Марушиных в деревне Верховье (1887 г.), имеющие даты в украшающей их резьбе.

Во вторых — данные, полученные посредством опроса, несомненные лишь для ближайших двух, редко трех-четырёх десятилетий, так как год сооружения обычно забыт и определение производится при помощи „живой хронологии“, сбивчивой и сомнительной.

Наконец, помогают формы как общей конструкции здания, так и его декоративного убранства, но пользоваться ими приходится с большой осторожностью.

Формы и общего типа и орнаментации живут очень долго, рядом с более новыми привнесениями, иногда частично влияющими на старую форму, а иногда сосуществующими с ней. Чтобы пользоваться признаками формы, необходимо тщательно изучить все материалы данного места, так как в каждой местности, почти в каждой деревне, формы привносятся, изменяются и живут с некоторыми большими или меньшими особенностями. Влияет на это вся совокупность быта с местными традициями, отхожими промыслами аборигенов, их местно-кустарной и отхожей специализацией,

с составом семей и тому подобными причинами, не всегда легко усматриваемыми, но всегда по изучении дающими точное отражение в формах.

При описании двора и избы прежде всего необходимо заметить, что они всегда строились для одной семьи или хозяина, но и семья и хозяин имели очень разное значение и разный характер в различное время, подвергаясь очень сложному изменению. Вообще, прежняя обширная семья, включавшая, иногда, в себя несколько женатых сыновей хозяина с внуками, в Прионежье постепенно разлагается, переходя в семью, состоящую из мужа, жены и детей. Соответственно мельчает и тип „двора“. Но провести точную хронологическую грань для этого признака нельзя, так как малые старые семьи имели соответственно небольшие дворы.

Сопоставление всего имеющегося собранного и изученного материала, а также сопоставление его с ближайшими соседями русского населения Шуньгского полуострова позволяет сделать заключение, что основной формой двора - усадьбы, формой наиболее старой, доступной для изучения, в Заонежье был тип избы-усадьбы под одним общим покрытием. Все сооружение всегда делается из дерева, и ни в одном селении Шуньгского полуострова нами не было встречено ни одного каменного или кирпичного жилого здания. Исключение составляли лишь церкви (например, в Великой Губе, Шуньге).



Рис. 9. Великая Губа, дер. Тарасы, дом Лопаткиных с северо-запада.

„Изда-усадьба“ имеет две основные части, на которые делится: жилую, или предназначенную для людей, и большой крытый двухэтажный двор с хлевами и сараями. Обе части вплотную примыкают друг к другу своими срубами, а иногда слегка скрещиваются посредством внесения в дворовый сруб холодных комнат-кладовых, „клетей“ или горниц, служащих в летнее время для ночлега (рис. 11).

Обе части перекрываются тесовой или досчатой кровлей, причем скаты кровли являются общими для обеих частей всего здания, или общим бывает только один скат (рис. 1, 4, 5, 9, 15).

В большинстве сооружений Заонежья часть служебная бывает по площади значительно больше жилой, а потому делается и значительно шире второй. Очень часто, служебная часть не только примыкает к одной

стороне жилой части, но и огибает ее, закрывая еще одну сторону, чаще всего северную (рис. 1, 15 и 22).

Жилье, обычно, приподнято над землей, так что под ним образуется большое помещение для складов с отдельными входами снаружи. Окна жилья закладываются в 8-м или 9-м венце над землей (рис. 9, 10, 15, 20, 24).

Основная часть жилья, обычно, из двух помещений — «пятистенная»; широкой своей стороной она примыкает ко двору (рис. 11, II и III). Потолки из теса, настланные по балкам, врубленным в стены (рис. 12).

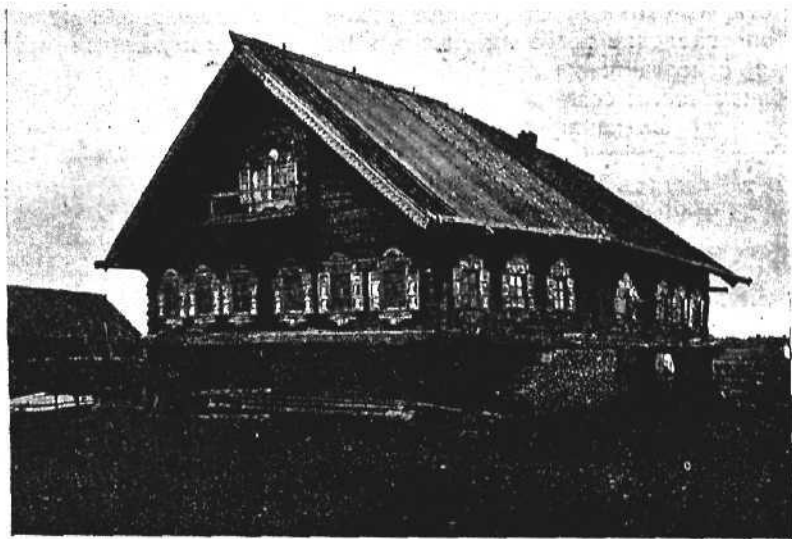


Рис. 10. Великая Губа, дер. Тарасы; дом Лопаткиных с юго-запада.

Вход в жилье, обычно, возле узкой стороны сруба, с юга, через сени, они же лестничная клетка для подъема с уровня земли на уровень пола жилья (рис. 10 и 11).

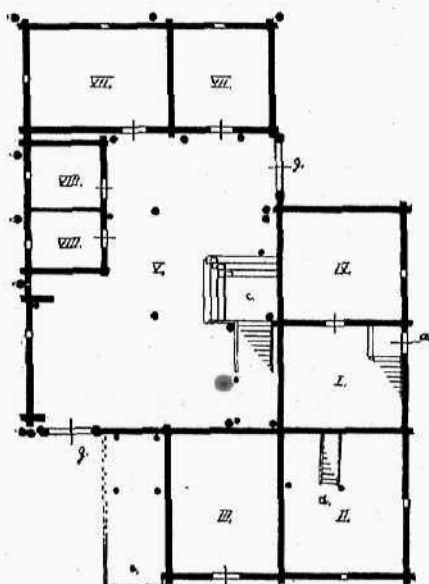
Из сеней, с пола жилья, особая узенькая лестница ведет на чердак над жильем (рис. 11). Под лестницей устраивают, обычно, ящик для постели с пологом, на летнее время.

Первая комната зимнего жилья, в которую попадают из сеней (рис. 11, II; 12), служит главной жилой частью дома и кухней; здесь у дверей стоит русская печь на деревянном основании, а возле нее — сход в подполье, обработанный в виде «лавки» с поднимающимся верхом (d).

Вторая комната, следующая за первой, — парадная, она же и спальня хозяев (рис. 11, III). Кровати обычно скрыты шкафами и пологом,

Печи в Заонежских домах, почти всегда, с кирпичными трубами. Кирпич плохого качества местного кустарного производства. Топка „по черному“ в избах очень редка, но всегда бывает в банях. „Курные“ избы, тем не менее, встречены в нескольких деревнях в районе великой Губы

ДВОР И ПОДГОЛЬЕ



ЖИЛОЙ ЭТАЖ

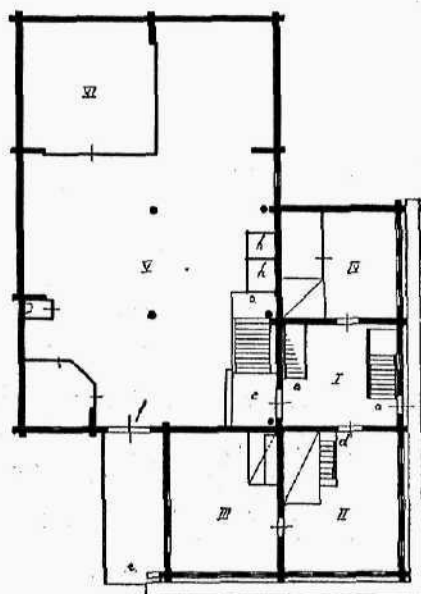


Рис. 11. Схематический план дома Лопаткиных в дер. Тарасы (Великая Губа). Нижний этаж: I—сени, *a*—входная дверь в жилье; II, III и IV—подклети, *d*—лестница в жилье; V—двор (под сараем), *g*—ворота, *c*—крыльцо лестницы, ведущей в жилье, VII—хлева для овец. Жилой этаж, приподнятый над уровнем земли: I—сени, *a*—входная лестница, *b*—лестница на чердак; II—жилье с „русской“ печью, *d*—сход в подклети; III—чистое жилье с лежанкой; IV—клеть, ныне переделанная в дополнительное жилье с „русской“ печью; V—сарай, *e*—сход по двор, *e*, *f*—въезд на сарай, *h*—закром для верна; VI—выделанное, что бывает не всегда, место для хранения сена или скарба.

и Яндомозера—одна в деревне Моглецы, две избы в деревне Есино, одна в Яндомозерском погосте, очень большие. Большая, богато украшенная журная изба Лукина в деревне Есино (Яндомозеро) построена около 39 лет тому назад; но, повидимому, были постройки курных изб и позднее. Дымари черных изб делаются квадратными в поперечном сечении; каждая

стенка их сбивается посредством шпонок из двух тесин. Помещаются дымари у конька кровли, на месте обыкновенной кирпичной трубы. Декоративной обработки их не встречено.



Рис. 12. Жилье в доме Лопаткиных в дер. Тараси (Великая Губа).

часть всего здания. Пол его бывает, чаще всего, в уровень пола жилья, но иногда несколько опущен (дом Пахомовых в Великой Губе и др.).

Срубы изб стоят прямо на земле без фундаментов и иногда имеют завалинку, ограниченную бревенчатым срубом (деревня Верховье). Срубы двора высоко приподняты над землей и стоят на очень толстых столбах (рис. 9, 15, 22). На столбах же, подпирающих толстые бревна-прогоны, укреплен пол сарая (бревенчатый накат по погонам (рис. 13). Причина устройства всего сарая на столбах, а не на срубах, чисто конструктивно-хозяйственная: под сараем находится двор, а по его периферии помещаются

хлева для разного скота, поэтому дерево у основания сарая быстро гниет. Устройство сарая на столбах позволяет менять сгнившие части хлевов,

Из сеней можно пройти через дверь, противоположную жилью, в особую комнату, клеть, не имеющую отопления. Эта комната служит зимой как кладовая для платья и сундуков; летом в прежнее время ею пользовались для приемов гостей. Потолки над жильем и клетью делаются из бревенчатого наката по балкам, врубленным в стены. Из сеней же выход в „сарай“.

Сарай, как отмечено, наибольшая по площади

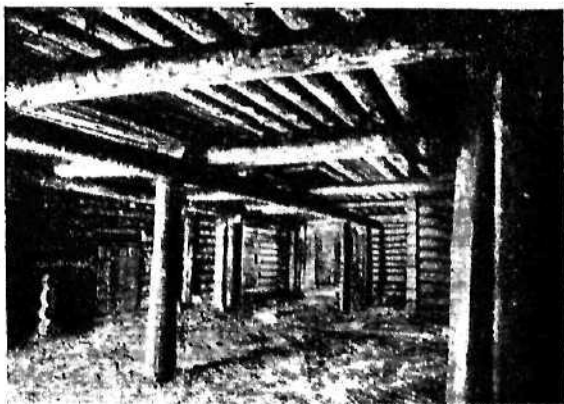


Рис. 13. Двор и хлева под сараем дома б. Михеева в дер. Тараси (Великая Губа).

не трогая находящегося выше сарая, и, в случае сгнивания стояков, на которых он поставлен, легко заменять их новыми.

В старых зданиях эти стояки бывают, чаще, не первоначальными, но иногда старые стояки остаются не вынутыми и тогда „сарай“ стоит на двойных, рядом стоящих, стояках.

Сарай имеет особый въезд — „мост“, накатанный из бревен, по которому можно въехать в сарай на лошади (рис. 9, 17, 22). Сарай служит для хранения сена, соломы, сбруи, саней и всех более мелких, необходимых в хозяйстве предметов (прялок, кадушек, гребней, трепал и проч.). Сено хранится, обычно, под высоким фронтоном сарая открытым внутрь, на особых нарах-антресолях. Конструкция поражает размерами и мощностью (рис. 11, 14). Несмотря на то, что сарай стоит на столбах, все основные части его делаются из рубок; длинные стены предохраняются от прогибов рубками и кровля сарая основывается на тяжелой рубленной конструкции вместо стропил. В сарае находится лестница для спуска вниз к хлевам, отверстие в полу для сбрасывания сена прямо в ясли и, обычно, уборная (рис. 11). Свет в сарай попадает только чрез ворота и чрез маленькое окно в стене, противоположной сеням; последнего иногда не бывает.

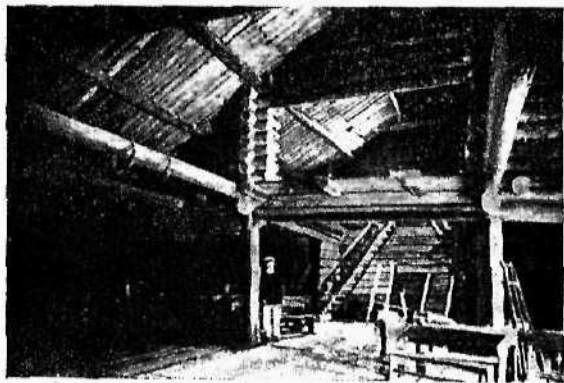


Рис. 14. Сарай в б. доме Михеева в дер. Тарасы (Великая Губа).

Упомянутая выше „клеть“, выходящая в сени, является особой прирубкой к жилью (рис. 11, IV), но иногда она входит в рубку сарая у одного из его углов, примыкающих к жилью.

Под сараем находится, в собственном значении этого слова, двор. Средняя открытая часть двора всегда очень загорожена столбами, поддерживающими прогоны верхнего наката (рис. 13) и имеет ворота в разные стороны (в две, а иногда и в три), через которые попадает свет. Пол двора земляной, обычно густо покрытый вязким навозом, выгребаемым сюда из хлевов. Скота в Заонежье много, так как необходимо удобрение для неродящей каменистой земли, поэтому и хлева часто огибают двор со всех сторон. Хлева освещаются маленькими отверстиями, прорубленными в двух соседних бревнах, на половицу.

Кроме отмеченных входов во двор снаружи и по лестнице с сарая есть еще, обычно, вход из нижнего этажа сеней.

Если двор примыкает к жилью только одной стороной, то у жилья три стены с окнами (дом Лопаткина в Тарасах, Костина в Верховье и др. см. рис. 9, 10, 11) и каждая комната зимнего жилья имеет, обычно, две освещенных стенки с окнами. Окна всегда большие косячатые. По сообщению жителей деревни Есино под Яндомозером волоковых окон у них не делали после пожара. Дату пожара они определяли постройкой креста и часовни в их деревне в память пожара „года через три после него“. На кресте дата его устройства — 1849 год и имена заказчиков и строителей. Если сведения старожиллов точны, то пожар был около 1845 года. Из указанного видно лишь, что волоковых окон в Есине не делали уже очень давно; нами волоковых окон в жилье вообще в Заонежье не встречено. Окон в каждой стенке каждой комнаты, обычно, три. Иногда, однако, одна из стенок жилья, выходящая на север, или вовсе лишена окон (дом Якова Герасимова в Великой Губе на погосте), или освещена слабее других; например, в северной стенке жилой комнаты дома Костина в деревне Верховье всего одно окно.

В „клетки“ всегда освещение только с одной стороны, даже тогда, когда в редких случаях, свободна от застройки и еще одна стенка ее, например, в доме Лопаткина в деревне Тарасах (рис. 10, 11 IV).

При указанном положении двора относительно жилья и при всегда большей ширине двора против пятистенной широкой части жилья двор выступает частью из за жилья. В этой то выступающей части двора, обычно, и делаются ворота с поднимающимся к ним мостом для въезда на сарай. Возле моста внизу, если позволяет место, всегда устраиваются ворота в нижний двор (дом Лопаткина в деревне Верховье и др.—рис. 9, 22).

В некоторых случаях старых домов жилье примкнуто ко двору двумя сторонами; т. е. кроме широкой стороны двором застроена и одна узкая. Это значительное развитие двора, становящегося в одну линию с длинной стороной жилья, встречается не редко, но чаще всего технически показывает прируб, т. е. более позднюю пристройку. Таковы дом Пахомова в Великой Губе на Погосте (рис. 5), дом Петунова там же ¹⁾ и ряд других домов по всему району Шуньского полуострова (ср. рис. 15, 22).

В этом случае мост для въезда на сарай делается у стенки сарая, противоположной жилью и идет или параллельно ей, срезая часть сарая (дом Петуновых, Пахомова и др.) или перпендикулярно ей, вылезая из общей массы здания (первоначальный въезд в доме Петунова, ряд иных домов). В редких случаях, что, однако, типично для многих построек деревни Верховья, мост идет под косым углом к зданию.

При всех отмеченных выше разновидностях старого дома Заонежья кровля делается всегда двухскатной и конек ее проходит через все сложное сооружение жилья и двора, не прерываясь.

¹⁾ Модель этого дома была выполнена в 1912 г. под моим наблюдением для Этнографического Отдела Русского Музея.

Над жильем устраивается симметричный фронтон, а один из скатов сарая, соответственно стороне его уширения, делается более пологим (рис. 5, 9, 15). Таким образом получаются фронтоны: симметричный над широкой частью зимнего жилья и несимметричный над противоположной ему стороной двора.

Если двор выступает до линии широкой стены жилья, то конек все же располагается над серединой сруба жилья, следовательно, в таком случае скаты кровли делаются над всем зданием с разными склонами и на

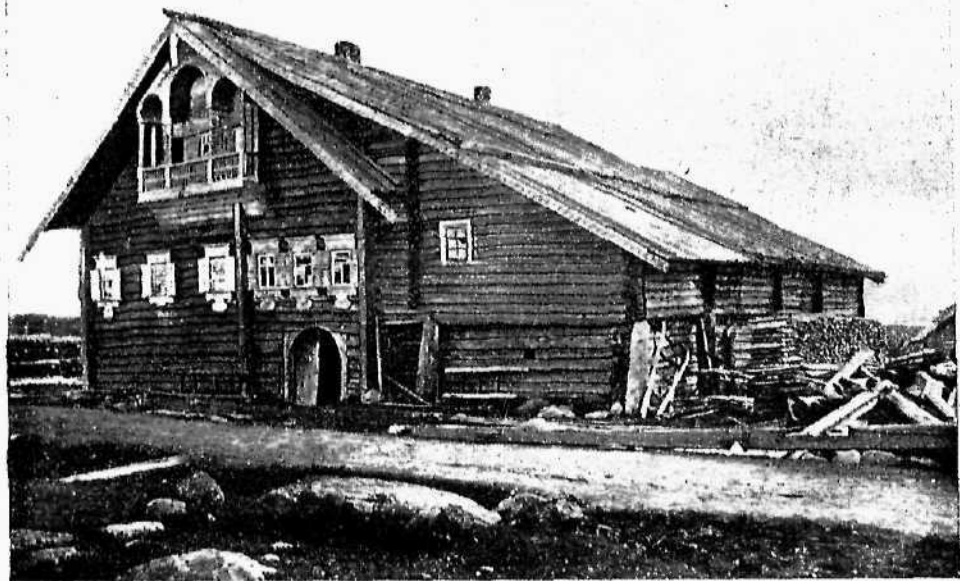


Рис. 15. Дом в селе Великая Низа.

обе стороны выходят несимметричные фронтоны. Однако, для сохранения декоративной симметрии широкой части жилья над ним всегда делается декоративный фронтон посредством выступа из плоскости большого несимметричного фронтона небольшой кровли. Так во всех случаях; примерами могут служить дома Петунова, Пахомова и других (рис. 5, 9, 15).

Нужно, однако, заметить, что благодаря декоративному уширению узкой части жилья сенями и клетью, обрабатываемой чаще всего также тремя окнами и сходно с жильем в декоративном отношении, боковая сторона жилья с входом оказывается более вытянутой и с большим количеством окон чем фасадная (рис. 5, 10, 16).

Своим фасадом дом, обычно, смотрит на запад или юго-запад, где, обычно, проходит и проезжая дорога селения — улица. Только в осо-

бых случаях расположения селения эта ориентировка бывает иной¹⁾. Таким образом вход в дом через сени оказывается сбоку, с южной стороны, на которую выходит и клеть, и жилая комната с печью (рис. 10, 11). Войти в дом, следовательно, можно лишь через промежуток между двумя соседними усадьбами; этот промежуток занят открытым местом со складом дров, ящиками для рассады, а иногда и небольшим огородом. Въезд в сарай



Рис. 16. Дом Костиных в дер. Верховье (Велпкая Губа); вид с юго-востока.

при нормальном, выдвинутом из сарая, жилье остается выходящим к главному проезду—улице, с северной стороны от жилья (дом Лопаткина и др. рис. 9, 22). В не частых случаях ориентировки старых домов на восток, как, например, дома Костина в деревне Верховье, соответственным образом перемещаются части здания, но вход в сени и клеть, а также комнату с русской печью остаются на южной стороне, а въезд в сарай с северной (рис. 16).

Декоративные основы Заонежских домов связаны с их конструктивной стороной. Здесь слились в сложных сплетениях пережитки старого плот-

¹⁾ См. ниже,

ничьего искусства, основанного только на рубке топором и на работе долотом, с идущим из города строительством, употребляющим в значительной мере скрепления из металла: гвозди и скобы.

Главный фасад жилья обусловлен внутренним расположением пятистенного сруба и его скреплениями. С земли (рис. 9, 10, 15, 16) идет торец средней стены, разделяющей его на две неравные части; обычно комната с печью бывает больше. В каждой части, обычно, по три окна, следовательно в одной половине фасада окна поставлены теснее чем в другой. Окна всегда с остекленными рамами, чаще всего на шесть стекол. Фасады окон богато орнаментированы наличниками, прибитыми к косякам. Наличники закрывают неровную, по городски, пригонку косяков к стенам. Ставни наличников на петлях и лишь в новых домах наглухо приделаны, являясь декорацией.

Подклеть имеет двери с хорошо пригнанными, по старому, косяками и маленькие отверстия для света, вроде волоковых окон (рис. 9, 10). Отверстия прорезаны в двух бревнах, срезанных на половину, и волокового устройства не имеют; иногда в них вставлены рамы со стеклом. На уровне пола жилья по два бревна срубов выдвинуты наружу и вокруг жилья по ним шел настланный из тесу обход, имевший перила в виде вырезанных из доски очертаний балласин различной формы и с различными, иногда, украшениями в виде сквозной порезки или высверленных дырок. Обход нужен был для закрывания ставень жилья в морозы и для отопления окон соломой.

Фасадная стена непосредственно переходит во фронто́н (рис. 5, 9, 10, 15, 16). Фронто́н высокий, угол его достигает почти прямого. Так как выше стен жилья фронто́н не имел бы связи рубкою углов, он закрепляется всегда сначала двумя параллельными стенками, связанными сзади, на чердаке жилья, также стенкою. Эти три стенки и фасадная стена фронто́на образуют светелку. Последняя всегда симметрично поставлена по отношению нижнего сруба.

Для маскирования перехода от несимметрично расположенного торца средней стенки жилья к симметрично поставленным торцам боковых стенок светелки, у основания ее выпущены с каждой стороны по два торцовых бревна-кронштейна и поверх них настилаются доски балкона (рис. 9, 10, 16). Иногда устройство балкона этим и ограничивается, иногда же у него делается баллюстрада, подобно нижнему балкону.

Дверь в светелку делается в ее задней стене, со входом по накату на чердаке; но иногда этой двери совсем не бывает, так что попасть в светелку можно лишь через необработанный лаз, что, конечно, подчеркивает конструктивное значение светелки для удержания фронто́на, а не хозяйственное — для устройства летнего жилья.

Над светелкой, в той части фронто́на, где боковые стенки ее прерываются, делается еще одна рубка, поддерживающая верхний угол фронто́на и торцом выходящая на фасад. Также устраивается и верх заднего фронто́на над сараем, удерживаемый рубками, но светелки там не устраи-

вают, а рубки образуют небольшие стенки-контрфорсы, связанные с пала-
тами сарая (рис. 14).

Длинные стенки сарая также удерживаются от прогиба поперечными
рубками, имеющими характер контрфорсов, длиной 1—1½ м. (рис. 11, 14).

Характерно устройство кровли. Фронтон, удерживаемый средними
рубками, связан еще в своих наклонных сторонах врубкою продольных
бревен-обрешетин, расположенных симметрично с каждой стороны его. Вся
кровля избы-усадьбы опирается на ряд фронтонных рубок, заменяющих
стропила (рис. 14) и поставленных, кроме двух наружных стен избы-
усадьбы (лицевой и задней), также над каждой поперечной стеной жилья
и двора (т. е. над задней стеной жилья, примыкающей к сеням, и над
стеной сарая, также примыкающей к сеням), а затем над контрфорсными
рубками сарая, т. е. приблизительно через каждые 5—7 м. Бревна-обре-
шетины имеют ту же длину.

На главном фасаде и на заднем бревна-обрешетины далеко выпу-
скаются из за плоскости фронтона, для устройства сильно выступающего
навеса кровли, прикрывающей верхний балкон и стены здания. Концы
свеса кровли подпираются у основания кронштейнами, образуемыми выпу-
щенными концами бревен торцовых стен здания.

Конструкция кровли аналогична уже не раз описанной ¹⁾, но в раз-
ных местах различно называются конструктивно-одинаковые части.

Употребляя терминологию Заонежья, в обрешетины врубаются „ку-
рицы“ — крющья, сделанные из нетолстого дерева срубленного с корнем.
(рис. 17).

На „курицы“ накладывался „поток“ — род желоба, в который опира-
лись концы тесин, положенных на обрешетины и ничем к ним не прикре-
пленных. Поток делается из обтесанного с четырех сторон бревна; для
приема концов тесин в нем устраивался прямоугольный в сечении желоб.
Назначение „потока“ — не давать тесинам кровли сползать вниз и посред-
ством желоба удерживать их концы от сноса ветром, а также отводить
воду.

В настоящее время почти все кровли сделаны из обструганных досок,
но нам посчастливилось на одном из амбаров в Великой Губе (деревня
Погост) найти настоящие тесины, т. е. доски вытесанные топором; при
этом поперечный разрез их представлял слегка желобчатую форму;
верхний конец тесин был без этого желоба.

Верхние концы тесин кровли, у конька ее, ложатся на верхнюю
обрешетину, непарную, носящую название „коня“ и идущую под верхним.

¹⁾ В. В. Сусл ов. О древних деревянных постройках северных окраин России.
(„Очерки по истории др. русск. зодчества“) СПб. 1889.

Л. В. Даль. Материалы для истории русск. гражданского зодчества. „Зодчий“,
1874 г.

М. В. Красовский, повторивший В. В. Сусл ова в своем „Курсе истории рус-
ской архитектуры“. Т. I. СПб. 1916 г.

углом фронтона вдоль всей кровли, связывая внутренние фронтоны, заменяющие стропила.

Щель, образуемая сходящимися над „конем“ досками кровли, закрывается сверху „шоломом“, вытесанным из толстого бревна. „Шблом“ представляет опрокинутый широкий желоб, обработанный на конце небольшим выступом, закрывающим с фасада стык „коня“, тесин и „шолома“ (рис. 17, С). Шолом делается всегда из толстого дерева, так как назначением его было также удерживать своим весом тесины кровли от сноса ветром. Однако указанная система, обычная, например, для Сольвычегодского района, осложнена в Заонежье; здесь сделано дополнительное скрепление, стягивающее деревянной вязкой „шолом“ с „конем“. Для этого оба бревна вертикально продолблены и в образовавшуюся прямоугольную дыру вставлен засов, сверху обработанный шишкой, подражающей токарной форме (рис. 17, D). Эта шишка удерживает засов от соскальзывания вниз и закрывает щель между засовом и „шоломом“. Низ засова закреплен чрез продланное в нем отверстие горизонтальной заклинивающей шпонкой, которая и вяжет окончательно „шолом“ с „конем“. Шишка засова видная снаружи называется „шариком“, а отсюда и весь засов носит название „шарика“.

„Курицы“, „поток“, „шолом“ и кронштейны под нижними концами фронтона вполне аналогичны северно-русским конструкциям других губерний и являются основными, а вероятно и древнейшими элементами декоративного убранства кровли Заонежской избы. К ним присоединяются мотивы, вводящие в технику конструкции применение гвоздя. Эта техника, очевидно, благодаря близости Петербурга, уже давно вошла в обиход Заонежья и мы видим ее даже в старейших формах, дошедших до нашего времени. Первым свидетелем ее в убранстве фронтона является „подзор“ — узорная доска с долбленым орнаментом, прибитая к выступающим концам слегобрешетин и закрывающая их торцы. Верх „подзора“ прикрывается прибитыми по краю поверхности кровли досками, иногда, в несколько рядов одна над другой.

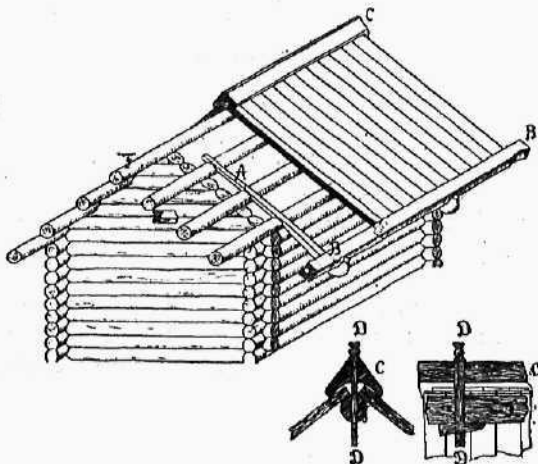


Рис. 17. Схема конструкции кровли: А—„курицы“; В—„поток“; С—„шблом“; D—D—„шарики“; E—тес кровли; F—„конь“.

Таким образом „подзоры“ обрамляют наклонные стороны фронтона, декорируя их. При подзоре нижняя поверхность навесов кровли подшивается досками и концы, выступающих из плоскости стен, обрешетин называются невидными.

Шов между двумя подзорами или остается открытым, или закрывается прорезной доской, набитой вертикально—„кистью“ по местному выражению. На „кисти“ помещают иногда дату (например, 1865 г. на доме Пахомовых в Великой Губе на Погосте — рис. 5).

В связи с применением гвоздей и употреблением больших косячатых окон стоит их убранство богатыми наличниками. Наличники декорируют щель между рубкой и косяком окна, прибиваются гвоздями и имеют сложную долбленную орнаментацию, причем в ней можно найти и мотивы рваных фронтонов, обыкновенных и гребешком,—XVII века (в деревне Чульчинской под Шуньгой), и барочные формы XVIII и XIX в.в. (преобладают повсюду), и формы классики XVIII в. (типа Louis XVI—дома в деревне Верховье, в деревне Терехово и в Типиницах, с их гирляндами) и XIX века (подражание „ампиру“). Во всех этих орнаментальных мотивах видна сильная переработка каменных городских мотивов в деревне, а не прямое перенесение форм, что представляет большой интерес и является предметом особого исследования ¹⁾.

Сложные мотивы убранства требовали высокой столярной техники, присутствие которой в обследованном районе может быть объяснено лишь поставкой Заонежьем в Петербург мастеров-деревообделочников, не порывавших с родиной. Некоторые из хозяев Заонежских домов были даже хозяевами-столярами в столице, как, например, Мелехов в деревне Терехово под Космозером.

Древнейшие дошедшие до нас орнаментации всегда долбленной техники, хотя бы они и походили внешне на набитые одна на другую доски. Позднее на более новых постройках, входит в обиход украшение прорезного орнамента крупными дырками, высверленными коловоротом. Еще позднее орнаментацию делают выпиленную из ряда набитых друг на друга досок, но по формам подражающую первоначальной долбленной орнаментации, причем сохраняется часть и работа долотом ²⁾; здесь видно техническое упрощение в изготовлении привычной формы.

Описанный старейший тип Заонежского дома-избы, уже в древнейший свой период, доступный изучению, по сохранившимся образцам, имел разнообразность, состоявшую в том, что жилье делалось не в один этаж, а в два, т. е. подклеть делалась выше и с большими окнами. Таковы дома Мелехова в деревне Терехово, Пахомова в Великой губе, на Погосте, Костина в деревне Верховье и целый ряд других (рис. 16).

¹⁾ Над этим вопросом работает участница экспедиции Л. М. Шуляк.

²⁾ В новейших постройках встречается перенос в Заонежье и «дачных», выпиловочных мотивов (Великая Нива и особенно Шуньга).

Второй разновидностью также давней, но пошедшей, вероятно, не без влияния города и не раньше XIX века, был мезонин-„вышка“, помещаемый над сенями по боковому фасаду дома (дома Костина в Верховье, Н. Г. Котова в Якорь-Ледине и др.). В доме Н. Г. Костина мезонин помещен на обыкновенном одноэтажном доме Заонежья¹⁾.

При двухэтажном жилье пол верхнего этажа поднимался выше 9-го венца от земли, а потому он оказывался соответственно поднятым и над полом сарая. Такой тип старого дома, местами лишь с иной декоративной обработкой, распространен по всему побережью Онежского озера и вдоль реки Свири.

В своем указанном наиболее старом дошедшем до нашего времени типе, Заонежский дом примыкает к типу домов-усадеб Архангельского, Вологодского и Северо-Двинского районов, а также Ярославского и Костромского. То есть примыкает к типу так называемого „северно-великорусского“ двора-усадьбы.

Эта близость выражается в схеме расположения жилья и двора, поставленных по одному направлению главной фасадной оси здания, по объединению кровли жилья и двора, по подъему основного жилья над землей, по подъему над землей сарая, всегда поставленного на стояки, а также по расположению хлевов во дворе, входов во двор и въезда во второй этаж двора-сарая по „мосту“ из наката²⁾.

Близость старых домов указанных районов видна также в технике постройки. Одинакова рубка венцов в чашку; сходно расположение фронтонов над жильем; фронтоны одинаково скрепляются поперечными рубками, начало которых обрабатывается на фасаде или просто консольными выступами, или, иногда, и балконным настилом над ними. Но в домах архангельских часто есть и светелки, а в домах вологодских их обычно нет, так что торцовые стенки подчеркивают этим лишь свое назначение укреплять рубку фронтонного фасада.

Одинакова также техника устройства кровли со всеми ее рубками и деревянными перевязками³⁾, только неодинаково называемыми в Заонежье и, например, в Сольвычегодском уезде Северо-Двинской губернии⁴⁾.

¹⁾ О мезонине—„вышке“ см. ниже.

²⁾ См. В. Суслов, о. с.

³⁾ Материалы автора.

⁴⁾ Сравн. изданные материалы напр.: Суслов, В. В. о. с.

Его же — путевые заметки о север. России и Норвегии СПб 1889 г.

R h a m m, K. Germanische Altertümer aus der slawisch-Finnischen Urheimat. I Buch Die altslawische Wohnung. Braunschweig. 1910.

Л. Д а л ь о. с.

М и л е в Д. В. „Дерев. строительство русск. сев.“ („Труды IV съезда зодчих“ 1911).

Б о б р и н с к и й, А. А. „Русское резное дерево“.

„Верхневолжская этнологическая экспедиция. Крестьянские постройки Ярославско-Тверского края“. Ленингр. 1926.

Часть этих отличий в номенклатуре незначительна, например „курица“ Заонежья называется „курой“ в Вологодской, Северо-Двинской и Ярославской губерниях.

Но некоторые отличия существенны. Так „поток“ Заонежья в Сольвычегодском районе носит название „водопуска“, „шолом“ — „охлупня“ сходно с Шенкурским уездом и всем Северо-Востоком и т. д.

Особенно в этом отношении интересны сопоставления „потока“ с „водопуском“ и „шолома“ с „охлупнем“, названий происходящих по смыслу от одинаковых представлений о их назначении, или месте и виде, но произведенных от разных корней.

Скрепление коньковой слезы с накрывающим доски кровли „шоломом“ („охлупнем“) особыми деревянными скрепами „шариками“ — (см. выше) обычное в Олонецкой губернии есть и в Архангельской, но отсутствует в Вологодском районе.

Есть и некоторые другие особенности. Так кровли Заонежья и Олонецкого края, равно как и Архангельского района, всегда сделаны с прямыми плоскостями скатов, следовательно, фронтоны имеют прямые, наклонные стороны. В Сольвычегодском крае эти скаты очень часто бывают согнутыми (например, в большинстве селений по р. Уфтюге ¹⁾, в Великоустюжском уезде и др.) ²⁾, а потому боковые части фронтонов оказываются округлыми, чуть приближающимися к изгибу „бочки“.

„Гнефы“, т. е. бревна, положенные поперек скатов кровли для ее удержания, бывают как в Заонежье так и в Вологодском и Северс-Двинском районах, но в последних они удерживаются связывающей их поперек фронтона доской „огнивом“, а в Заонежье они подкрепляются прибитыми к кровле горбылками, например в доме Петунова в Великой Губе на Погосте, модель которого находится в Русском Музее. Значительно отличается и тип жилья Заонежского от привологодского. В Вологодском районе по р. Сухоне и в Сольвычегодском уезде общая схема фасада под фронтоном получается близкая к Заонежской — две комнаты по три окна. Но в Заонежье этого достигают пятистенным срубом, а в бассейне реки Сухоны приставкой рядом двух четырехстенных срубов. При этом каждый сруб имеет вход снаружи только через коридор — „мост“, отделяющий жилье от сарая и клетки, как в Заонежье, но срубы не соединены дверью между собой и в каждом совершенно одинаково устроены печь и жилье, лишь на разные стороны, соответственно разно-поставленным относительно фасадной стороны боковым стенкам жилья с окнами. Таким образом в Заонежском доме, как было

Едемский М. В. „О крестьянских постройках Тотемск. у.“ („Жив. стар.“ 1917).
Осипов, Д. П. „Крестьянская изба“. Тотма 1924.

Красовский М. В. „История русской архитектуры“, т. I СПб.

I. Manninen, *Setude ehitused* („Eesti Rahva Muuseumi Aastraamat“ II, Tartu 1926).

Материалы автора настоящей статьи и др.

¹⁾ Матер. автора и сборы его для этнограф. Отдела Русского Музея в 1911 г.

²⁾ То же.

указано, лицевое жилье состоит из двух комнат, а в доме бассейна р. Сухоны или р. Уфтьюги (например, дом Заозерского) ¹⁾ на фасад выходит два совершенно одинаковых жилья, попеременно занимаемых семьей.

В бассейне р. Сухоны мы часто находим волоковые окна, хотя иногда уже закрытые, или замененные косячатыми. В Заонежье окна волоковые в жилье нами не встречены.

В Архангельской губернии, в ее западной части дома большей частью с жильем в два этажа. В районе старых поселков р.р. Сухоны и Уфтьюги жилье в один этаж. Упрощена в этом районе и обработка соответствующая балкону под окнами Заонежья. В Сольвычегодском районе взамен балкона бывает иногда простая жердь упертая концами в выступы рубок угла избы.

С соседящими районами Ленинградской губернии Заонежские дома имеют общее лишь в том отношении, что жилье и сарай стоят друг за другом; но дома Ленинградской губернии чаще всего только в три окна и гораздо более мелки, редко подняты над землей на значительную высоту, крыты часто соломой и не имеют высокого сарая над хлебом.

Близость заонежского дома к большим старым домам-усадьбам северного и восточного районов (по отношению к Заонежью) показывают с одной стороны общность корня, из которого они развились, с другой стороны сходство многих экономически-бытовых условий, позволивших им одинаково развиться в основных хозяйственных частях, особенно в части сарая и двора с хлебом. Жилые части рознятся больше. Заонежский дом большее пространство отводит под жилье, повидимому в связи с большими семьями, связанными с необходимостью сохранения единства семьи работников, ушедших в город на заработки, с семьей, оставшейся дома в деревне. Влияло на это и городское требование иметь специально "чистую" комнату, отделенную от "кухни".

Терминологически, как указано на некоторых примерах выше, отдельные технические, а также и хозяйственные детали называются в Заонежье и, например, в Сольвычегодском районе различно. Между тем терминология Заонежья, более связанного с городом, чем второй отмеченный район, не идет из города в том, что касается основных частей здания. Естественно является предположение, что непосредственная связь в техническом отношении между названными районами бассейнов Онежского озера и р. р. Сухоны с Северной Двиной порвалась давно, или никогда и не была тесной, вследствие чего и номенклатура различна.

Исторически такие предположения оправдать возможно (см. введение). Если же принять такое предположение, придется предположить далее, что все, технические, очень сложные в их деревянно-плотничьем деле сходные для обоих названных районов особенности сложились очень давно и являются ветвями очень отдаленного корня. Тогда же должны были сложиться

¹⁾ Материалы автора.

и экономико-бытовые условия, создавшие большой, поражающий нас теперь, двор-усадьбу под одной огромной кровлей, усадьбу, зарывающуюся зимой в снежные сугробы, причем не порывается хозяйственная связь внутри ее. Не предвещая хронологически этого периода, можно лишь отметить, что на предполагаемой основе не сказались влияния каменных форм.

Высказанные предположения подтверждаются и разбором декоративных форм зданий сравниваемых районов.

В районах Архангельской губернии, особенно востока ее, в бассейнах рек Сухоны и Северной Двины вся декорация старого здания ограничивается незначительными по количеству, но крупными долбленными или тесанными мотивами, причем часто для декоративных целей используется естественная форма ответвлений корней от ствола дерева. Так обрабатывают концы „охлупней“ (по заонежски „шоломов“) в виде ветвистых рогов, звериных голов, коньков, с завивающимися на противоположных концах хвостами, вроде волют. Волутообразными формами оканчиваются также концы выступающих из рубок бревен-кронштейнов. „Водопуск“ (по заонежски „поток“) украшают у концов перехватами или подражанием витому жгуту, „курам“ придают очертание птичьей головы. Под кровлей подзоров и „кистей“ не бывает и слег-обрешетины свободно выступают на фасад без обшивки досками. Вообще заметно бережливое отношение к доске, в буквальном смысле, — „тесу“; гладкая ровная поверхность уже сама по себе является декоративным противоположением бревну. Далее не бывает здесь набитых посредством гвоздей каких бы то ни было декоративных частей. Все эти части ограничиваются необходимыми в конструкции деревянными крепежами. Окна и двери всегда обрабатываются плоскими простыми косяками.

Заонежский дом с его обильными, набитыми посредством гвоздей и скоб декоративными, выдолбленными и часто раакрашенными наличниками окон, подзорами, балконами и „кистями“, кажется поэтому очень разукрашенным по сравнению со своими северными и восточными соседями (из Архангельской, Вологодской, Северо-Двинской и Ярославской губерний) и декоративно резко отличается от них.

Из декоративных городских мотивов особенно выделяются в Заонежье обработки наличников в формах, вышедших из „русского барокко“ конца XVII или начала XVIII в. Эти формы настолько броски, настолько обычны в Заонежье, что являются наиболее типичными для всего района. Формы эти попадают, даже, в совершенно недавних и новых постройках. Здесь ясна прочная старая традиция (рис. 5, 16, 20).

Отсутствие барочных мотивов XVII в. в обработке из Северо-Двинского района и обилие их в зодчестве Заонежья и бассейна р. Свири, повидимому, указывает на то, что разрыв между районами Прионежским и Северо-Двинским произошел раньше второй половины XVII столетия. Отсюда можно заключить, что черты общие в обоих типах могут восходить ко времени ранее второй половины XVII века, если только они не явились

следствием одинаковых экономических воздействий более позднего времени.

К таким чертам можно отнести, кроме общей планировки дома и двора с разделяющим их корридором, еще устройство высокого двора с хлевами и „мостом“ и первой жилой комнаты с печью иходом вниз в подклеть. В декоративно-конструктивном отношении — все рубки, „куры“, „охлупень“ („шолом“), „водопуски“ („потоки“).

Зная более простую основу и убранство домов северного и восточного по отношению к Заонежью районов, в домах Заонежья видишь искусственно-наложенную декорацию на старую простую и логично проведенную в жизнь форму.

Причину этого следует видеть, во первых, в вообще сильно развитой пестрой декоративности Прионежского края, во вторых в особых бытовых условиях. Местные условия жизни мало менялись, но, тесно связанный экономически с Петербургом, Онежский район получал отсюда значительные технические усовершенствования, через своих отходчиков, частью тех же мастеров деревообделочников-столяров (например, Мелихов). Поэтому, очевидно, относительно рано могли появиться здесь подражания городу с его вычурными формами убранства.

В обработке входов и ворот простота сохранилась, так как Заонежью прямо подражать было нечему, и они остались лишенными городских прикрас. Чуждо в них деревянной форме лишь подражание арке, то-есть стремление сделать арочную форму из дерева. Легче обстояло дело с оконными отверстиями, на формах которых прежде всего сказались XVII и XVIII века с их богатыми сандриками и рваными фронтонами.

Для изготовления рваных фронтонов и их волют, нужны были особые технические усовершенствования, для прибивки „кистей“ к фронтонам, для наложения в несколько рядов досок на них, необходимо было большое употребление гвоздей. Все это было очень сложно, по сравнению с примитивной техникой иных районов Севера и Северо-востока, куда даже лила попала, местами, лишь в XIX в., и где простой косяк, гладкий или слегка побранный дорожкой и по ребру, был уже орнаментацией.

Заонежье заимствовало городскую вычурность и далее.

Рассмотренный основной тип дома, повидимому, наиболее старый, а во всяком случае сохранивший наиболее старые традиции, подвергся переработкам, дополнениям и даже частичным изменениям.

Наиболее варьирующей частью Заонежского дома-усадыбы оказалось жилье. Наиболее стойкой — сарай и скотный двор. То есть и в новейшее время продолжается процесс, начавшийся ранее. Причины этого ясны. Все изменения дома шли в Заонежье под влиянием городских форм жилья и городской декорации. Естественно, что на устройство деревенского скотного двора город повлиять не мог ни конструктивно, как на форму в городе

несуществующую, так и декоративно, так как узорных деталей. Поэтому-то двор сохраняет



Рис. 18. Дом б. Михеева в дер. Тарасовы с юго-запада.

двор с сараем, хотя большею частью здесь он оказывается по размерам не больше, как обычно в Заонежье (например рис. 9, 22), а меньше жилья,

сильно развившегося всегда двухэтажного и рассчитанного на одну семью. Таковы дома в самой Шуньге, и в д. Большей Двор, отделенной от Шуньги только мостом, изображенным на снимке (рис. 19, 21).

При этом дом устраивается из нескольких самостоятельных квартир, а в глубине открытого двора, в стороне противоположной въездным воротам пригородного типа, по городски, устраивается ряд небольших сараев.

В назначении обслуживать одну большую составную семью или несколько более мелких семей, размещенных в самостоятельных помещениях, „квартирах“, я вижу основное отличие между большой двухэтажной деревенской избой и двухэтажным обыкновенным домом городского или пригородского типа,

скотный двор и сарай лишены свой традиционный старый вид даже там, где жилое помещение приняло и конструктивно и внешне облик городского дома, покрытого железом, например, бывший дом Михеева в Тарасах, ныне школа, в которой останавливалась экспедиция во время пребывания в Великой Губе (рис. 13, 14, 18). В селениях торговых, как Шуньга, у домов с городским двухэтажным обликом, стоящих вдоль улиц граница к границе и имеющих открытый двор с воротами, все же сзади жилья находится скотный

оказывается по размерам

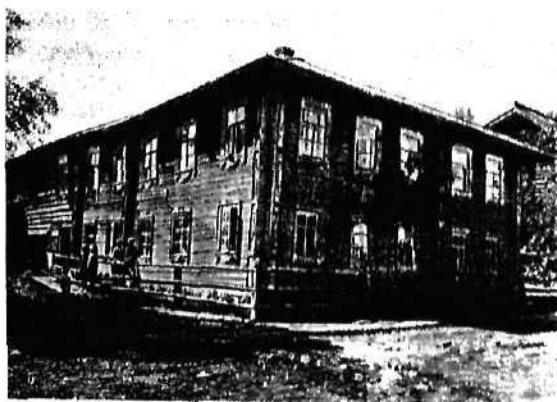


Рис. 19. Дом в дер. Большой Двор (Шуньга).

С этим же многосемейным жильем связывается устройство отдельных сараев в открытом дворе, т. е. получается обычный вид провинциального городского обывательского дома, типа первой половины XIX века, который живет, однако, и позднее и одинаков для всей Северной и Средней России. В нем жилая постройка может делаться не только из дерева, но и из камня, как в городах Ленинградской, Олонецкой, Новгородской, Вологодской, Ярославской, Владимирской и др. губерний.

Постройка купеческого дома с самостоятельно выделенными помещениями для служащих, по существу, вполне подходит в основном типе жилья к дому в несколько самостоятельных квартир и отличается только взаимоотношениями между размерами отдельных частей. Устройство двора со специальными надворными постройками для складов является также лишь осложнением городского обывательского двора, большого, открытого, с сараями.

Лицевая, выходящая на улицу, сторона городского обывательского дома, обычно, или украшена фронтоном, отрезанным от плоскости стены особым карнизом, иногда в середине оборванным, или совсем лишена фронтона и оканчивается прямым карнизом. В последнем случае кровля устраивается со скатами на все стороны жилья, т. е. один скат выходит и на фасад. Такая форма особенно развилась с употреблением на покрытие домов железа. Очень часто при последней форме кровли в ней устраивается мезонин.

Все указанные вариации фасадов в той или иной разновидности привились и в Заонежье. Наиболее развитые формы их, передающие почти вполне городской тип сооружения, наблюдаются в Шунье (рис. 8, 19), но попадаются и в прибрежных селах, например, бывший дом Михеева в Великой Губе в Тарасах, в его жилой части (рис. 18).

Между первым основным, сельским типом усадьбы и вторым пригородным ("шуньгским" для Заонежья) идет целый ряд промежуточных типов, указывающих различную степень изменения древней формы под влиянием городских привнесений. Из сказанного выше видно, что они касаются исключительно жилья; но отчасти переходят и на примыкающие к нему стороны, "сарая" с горницами, входящими в жилье.

Изменение жилья сводится в основе к двум группам: изменениям вызванным только декоративными заданиями, и к изменениям, вызванным изменившимися требованиями быта или техники постройки. Естественно, есть смешанный тип.

Чисто декоративные особенности, при отмеченной конструкции домов, могли коснуться лишь кровель, венчающих дом, обработки окон, и, отчасти, формы воротных отверстий, входов и поверхности стен.

Повидимому, уже давно над длинной стороной жилья стали устраивать небольшую светелку, выходящую в виде мезонина на боковой фасад здания. Мезонин этот ставится над сенями и встречается как при одноэтажном, так и при двухэтажном жилье.

Примеры первого вида находим в деревне Потаповщине под Яндомозером в целом ряде домов (рис. 4), в деревне Якорь-Ледино в доме Н. Г. Котова и в др. Мезонин при двухэтажном жилье встречается еще чаще в больших домах, например, в доме Костина в деревне Верховье (рис. 16), Марушина там же, Мелехова в деревне Терехове и в других. Светелка-мезонин, вырезающаяся из ската кровли, как жилое помещение, не имеет большого значения и также лишена отопления, как и светелка под фронтоном. Технически она бывает выполнена во многом одинаково со всеми остальными соответствующими частями старых Заонежских домов; но имеет конструктивно слабую часть в деревянных рубках, именно разжелобок между двумя скатами кровли, коньки которых взаимно перпендикулярны. Здесь в конструкцию вводятся стропилы, а доски кровли мезонина держатся

только гвоздями, не имея „потоков“. „Шолом“ и „шарики“, однако, сохраняются.

В этом очевидно влияние городских мезонинов, что могло сказаться едва ли раньше начала XIX века.

Очень странную конструкцию, объясняемую только подражанием городским железным кровлям, представляют в Заонежье кровли со скатом и на фасад дома, вместо фронтона.

Очень типичен в этом отношении дом в три окна¹⁾, в Яндомозере на



Рис. 20. Яндомозеро. Дом на Погосте.

Погосте (рис. 20). Сарай дома обыкновенного вида. Вся конструкция дома старой системы рубок с „курицами“, „потоками“ и „шоломом“. Но „потоки“, в которые упираются концы досок, для кровли со скатами на три наружные стороны, должны были обойти кровлю с трех сторон, что и есть на самом деле. „Потоки“, нормально, задерживая скат воды у нижнего края кровли, отводят ее, как желоба, к углам фронтона. В рассматриваемом Яндомозерском доме „потоки“ в углах сошлись на равной высоте под прямым углом и образовали задержку водоотвода, а следовательно, вызвали лишнее, вредное отсыревание кровли. По ребрам кровли пришлось в нарушение традиции все же набить доски, а не нарубить какую либо часть. Ясно в данном случае декоративное подражание городской железной кровле, выполненное в деревенской технике для этого не приспособленной. В результате,

¹⁾ В чем также можно признать влияние малого провинциально-городского дома.

лишенное конструктивной логики решение, которое так типично при усвоении чужих форм и воспроизведении их в чуждой им технике.

Описанное устройство кровель со скатом на фасад, опертом на „курицы“ и „потоки“, не единично и встречается даже в деревне Большой Двор, всего мостом отделенной от Шуньги. Здесь на доме внешне чисто городского облика, обшитом досками, с воротами, но имеющем, правда, традиционный, примыкающий к жилью сарай, видим ту же систему кровли и ее конструкции как в Яндомозере (рис. 19, ср. рис. 21).

К декоративным же подражаниям городу относятся многие обработки балконов светелки под фронтонами фасада и обработки наличников окон. О последних необходимо специальное исследование, которое уже готовится, и поэтому останавливаться на них не будем.



Рис. 21. Шуньга. Вид со стороны деревни Большой Двор.

В обработке балконов прежде всего следует отметить подшивку досками нижней поверхности их в виде падуги (рис. 1, 15), часто затем расписываемой; черта общая не только Заонежью, но всему побережью р. Свири, и также островам Онежского озера (районы Сенной Губы и Кижей).

Затем в обработке балконов наблюдается еще одна очень часто встречаемая форма — балкон с тремя, часто витыми, столбиками, поддерживающими три деревянные арочки, обшитые досками (рис. 1, 15). Форма арки, чуждая дереву, естественно является подражанием камню, а следовательно городу. Балконы указанного вида распространены по всему пути от Ладожского озера к Заонежью и в Заонежье, например, ряд домов в Великой Губе, Великой Ниве, Фоймогубе и других местах.

К подражаниям городу в конструкции, форме и практической пользе можно отнести целый ряд особенностей, нашедших на первоначальный вид дома и изменивших его. Такими особенностями являются прежде всего обшивки домов досками целиком (рис. 19, 21), или только торцовых

частей рубок (рис. 15)—почти одна декорация, имеющая, однако, задачу сохранить сруб от непогоды.

К чисто конструктивным изменениям форм всего сооружения относятся вариации жилья и кровли, особенно резко наблюдаемые в постройках последнего времени перед войной. Таков, например, отмеченный выше дом бывший Михеева в деревне Тарасы, в котором останавливалась экспедиция. Здесь скотный двор вполне сохранил старую форму и конструкцию, но жилье сделано двухэтажным с двумя кухнями и покрыто по стропилам железной кровлей городского вида без фронтона, с подшитым карнизом (рис. 13, 14, 18).

Точно такие же формы кровель делают и из нашитых поверх обрешетин досок, как в вышеприведенных примерах Яндомозера и Шуньги, но все же чаще делают их при железной крышке (рис. 19, ср. рис. 20, 25). Оба



Рис. 22. Великая Губа, дер. Тарася.

вида кровли часты в Шуньге. Сруб делают при этом не только пятистенным, но и шестистенным (рис. 21).

Применение стропил, чуждых старому Заонежскому строительству, дает ряд новых для Заонежья деревянных обработок венчания здания. Так „по городски“ выходящий на фасад фронто́н зашивают досками, а у основания его делают выпускной карниз, покрытый маленькой кровлей — тип городского „классического“ фронтона (рис. 22). „Кисти“ при этом, однако, часто сохраняют.

При стропильной кровле, для освещения чердака устраивают лукарны, например, в ряде домов деревни Великий Двор, Шуньги (рис. 21) и даже в Космозере (рис. 2).

В связи с применением стропил и городских форм встречается в Заонежье и тип дома, обычного в пригородах или дачных местах, имеющего четыре или три мезонина, иногда с балконами; устройство, дающее целый этаж без углов, закрытых кровлей. Но в Заонежье, при общем

большом размере домов, мезонин становится особенно большим. Таков дом в деревне Тарасы с теплыми мезонинами в три окна (рис. 22).

Наконец, совершенно новый облик дают постройки купца Корельского на его родине, в деревне Вигово, в виде дома на острове и рядом целого поселка благотворительных учреждений. Здесь перед самой войной оказалось полностью перенесение форм и техники строительства казенного образца поселков, например, у станции железных дорог, лишь лишенное пышной декорации „петушиного“ стиля. В этом внесении городского строительства в Заонежский район, разительную картину представляет брошенная постройка шатровой церкви¹⁾, начатой тем же Корельским в его поселке (рис. 23). В районе шатровых церквей, которыми полно Заонежье²⁾ с их большими повалами, иногда двойными, при постройке новой церкви

не сумели сделать повала и заменили его выпуском концов бревен. Вместо уширяющегося подхода к шатру получилось неприятное для глаза зажатие верхних стенок восьмерика. Последний пример наиболее яркий в истории разложения Заонежского строительства и разложения строительства вообще. Для постройки из дерева здания, изжитой ко времени его закладки формы, нарочито берут старую форму и в том самом районе, где имелись все данные хотя бы для логичной копии старого в старой технике,—делают подделку чуждой техники, с лишенными смысла применениями напуска бревен, а также „бочки“ и фронтона из бревен, сложенных на шпалы. Старые сооружения шатрового вида служат укором со стороны технической логичности, а заброшенность огромной начатой работы лучше всего свидетельствует о ее ненужности и о личной прихоти, легкой в основу ее замысла.

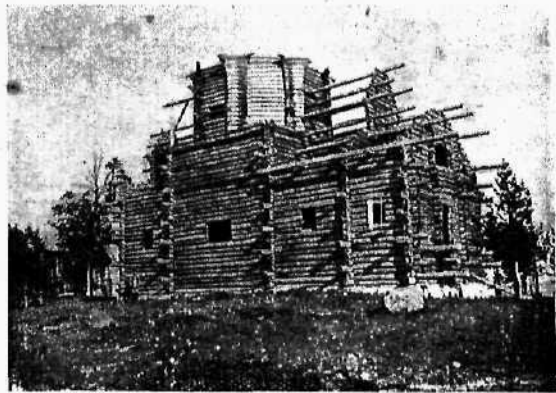


Рис. 23. Заброшенная постройка церкви в поселке купца Корельского при д. Вигово.

Резюмируя сказанное, видим, что в Заонежье старый тип большого дома усадьбы северной и восточной русской формы хорошо сохранился в основе всех старейших построек. Но этот тип, имеющий сходство с типом

¹⁾ На месте упорно утверждали, что она строена по проекту известного ленинградского архитектора.

²⁾ Влиявшие из них всего верстах в 10—20 от Вигова — в Яндомозере, Типиницах и Космозере.

сооружений привологодского района по р. р. Сухоне и Северной Двине, уже давно культурно оторвался от него. Самые постройки сохранились от времени не старше первой половины XIX века.

В декоративном отношении видно сильное влияние XVII — XVIII в.в. и Петербурга. В ближайшее к нам время последнее влияние переходит на основные формы жилья и техники. Сильнее всего оно заметно в торговой Шуньге, а затем в давней торговой пристани, хотя и местного значения, в Великой Губе.

В своих и жилых и декоративных формах, как наиболее старых из сохранившихся, так и новых, Заонежье стоит не одиноко, но связано со всем водным путем к нему от Ленинграда по р. Свири и Онежскому озеру. Это также указывает на путь заимствования. Петрозаводск, сам живший влиянием Петербурга, имеет значение лишь передаточное



Рис. 24. „Зимняя“ половина дер. Кондобережной под Великой Губой.

и едва ли значительное, в виду всегда бывшей непосредственной связи Заонежья как раньше с Петербургом, так и сейчас с Ленинградом.

В заключение настоящего предварительного описания жилых домов Заонежья, более полное исследование которых будет возможно лишь по издании собранных экспедицией материалов, я считаю не лишним сделать некоторые замечания относительно взаимных группировок домов, т. е. общей конструкции селений.

При внимательном исследовании материала в расположении селений наблюдается известная закономерность, хотя на первый взгляд может показаться, что никакой правильности в расположении домов во многих селениях нет.

Наиболее старым приемом постройки селения была постройка усадеб-домов рядами и всегда лицом к солнцу. Большинство старых домов ориен-

тировано в селениях к западу и к юго-западу; таковы, деревни Тарасы (рис. 22), Верховье, окрестности Яндомозера (рис. 4) и др. При этих условиях, если селение состояло из двух рядов усадеб по двум параллельным линиям, получалась одна улица, которая по одну сторону имела фасады домов, а по другую зады их, такова до сих пор старая часть деревни Кондобережной (рис. 24), деревня Вигово и др. Если селение состояло из большого числа подобных рядов, соответственно получалось и большее число подобных же разнобоких „улиц“; примером могут служить деревни Потаповщина под Яндомозером, село Фоймогуба и др.

Такое расположение обычно для старых русских поселений и отмечалось не раз для различных местностей Северной России.

В более позднем типе тех же северно-русских селений замечается изменение отмеченного типа в том отношении, что начинают выстраивать избы-усадебные лицом не к солнцу, а на дорогу, по обеим линиям домов, получая таким образом улицу в собственном значении этого слова.

Соответственно и все селения начинают выстраиваться в ряды параллельных улиц, взамен параллельных рядов домов с проездами между ними. Форма селений с главной улицей есть и в Заонежье, например, Великая Нива, часть деревни Есино под Яндомозером, отчасти Верховье, Терехово, Кулдасово под Шуньгой и друг. Но в изученном районе для перехода от первой формы селения ко второй, есть одно очень интересное хронологическое указание.

Селение Кондобережное стоит на берегу одной из мелких бухт Великой Губы и при расположении улицы, приблизительно с севера-северо-запада на юго-юго-восток, имеет две линии домов. Селение разделено пересохшим ручьем, впадающим в озеро, на две части — северную и южную. Селение дважды горело. В первый раз оно выгорело все, по словам жителей, лет 33 — 35 тому назад. Второй пожар был лет около 14-ти тому назад, когда сгорело 6 домов „летней“ (южной) половины деревни и один остался.

Вся северная половина деревни, построенная после первого пожара и не тронутая вторым, имеет две линии домов вдоль улицы, при чем все дома обращены фасадом к солнцу, к западу, т. е. выходят на улицу то фасадом, то задней частью дома-сараями (рис. 24). Западная линия домов выходит при этом лицом к озеру и перед ним имеет огороды — черта не раз встреченная в окрестностях Великой Губы (например, деревня Вигово).

Иначе выстроена южная часть деревни, новая. Здесь все дома, выстроенные после пожара, обращены лицом на улицу, т. е. смотрят фасадом то на запад, то на восток, следовательно западная линия домов выходит к озеру задними частями.

Особенно интересно в этой части селения то, что единственный дом, сохранившийся от пожара и стоящий на западной стороне улицы, был обращен, как в старой части селения, первоначальным фасадом к западу — к озеру, а задворками на улицу; но в этом доме приделан балкон на улицу

и нынешний главный фасад обращен к югу, к соседу. Аналогичный случай переделки фасада видим и в новой части деревни Терехово (рис. 25).

Указанная дата дает, однако, хронологический материал лишь для деревни Кондобережной и не может быть распространена шире по Заонежью, как дата перехода от одного типа селения к другому, тем более, что в Заонежье есть и другие типы селений. Не менее старая, а частью даже состоящая из домов гораздо более старых, Великая Губа имеет другую систему расположения домов в части Погоста. Здесь селение обстроено по трем сторонам маленькой бухты Великой Губы, причем старые избы ориентированы (рис. 1 и 7), соответственно воде, на которую они смотрят, то на запад (восточная часть селения), то на юг (в северной части), то



Рис. 25. Новая часть дер. Терехово (Космозеро).

на восток (в западной части Погоста). Эта ориентировка вызвана, повидимому, значением озера, как места рыбной ловли и главного пути. Все продукты, привезенные по озеру, складывались в амбары, поставленные частью у воды, а частью на воде, для удобства причала. От жилья соответственный амбар отделен проездом-улицей, идущей вдоль воды.

Припомним, что во многих местностях Великороссии, сохранивших старую систему постройки (например, во Владимирской губ. и др.), мы встречаем амбары, поставленные через улицу, против окон жилья. Делается это для того, чтобы амбар был под наблюдением и в безопасности от огня; сходно с таким типом постройки стоит по середине улицы и амбар в Кондобережной (рис. 24). Если видеть систему в постройке амбара, как ценной кладовой, против окон, а в Заонежских амбарах у воды хранится самое ценное — хлеб и улов¹⁾, то эта система, связанная с удобством по-

¹⁾ Два таких амбара подробно обмерены экспедицией.

становки амбара у воды, могла повлечь и соответственную ориентировку жилья на озеро.

Также к воде в необычном относительно солнца направлении, но также к амбарам, поставленным у воды, ориентированы некоторые деревни под Шуньгой по западному берегу озера.

Наряду с указанными двумя старыми типами расположения селения в очень старом по основанию селе Шуньге встречаем резко отличающийся тип расположения домов. Здесь, несмотря на неровную скалистую поверхность почвы и неправильную форму острова, на которой стоит Шуньга (рис. 21), все дома поставлены лицом на улицу, а все селение вытянулось правильными рядами по двум продольным улицам, выходящим на два моста и по двум улицам перпендикулярным к первым. У пересечения улиц осталось пустое место после пожара гостиного двора. В Шуньге, конечно, тип планировки не местный, а занесенный из города. Это доказывается не только прежним крупным торговым значением села с его ярмарками ¹⁾, но и самым характером зданий всего села, носящих облик не сельских, а чисто пригородных домов окрестностей Петербурга (рис. 8, отчасти и 19).

В большинстве селений тип их не столь строго выдержан и получается смешанный из двух первых, т. е. тип селений из рядов домов, обращенных к солнцу, смешивается с типом из рядов домов, обращенных на улицу (Верховье, Тарасы, Терехово, Космозеро и др.) или с типом селения из домов, обращенных к воде (Моглецы в Великой Губе, частью Космозеро, Фоймогуба и пр.).

Во всяком случае, как планировка селений, так и отдельные входящие в его состав постройки его указывают на постепенный переход от старой системы к новой, идущей из города не раньше конца XVIII в. и приспособляемой к местным условиям.

¹⁾ См. введение, статью „Заонежье в историко-бытовом и художественном отношении“.

КРЕСТЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ЗАОНЕЖЬЯ ¹⁾

Обилие леса северного края создало деревянное строительство, которое в Заонежье поражает необыкновенным богатством резьбы; украшая фасад дома, мастер не исходит из шаблона, он оперирует немногими привычными мотивами, комбинирует их, варьирует, дополняет и обязательно раскрашивает. В малярном ремесле мы имеем начало живописи, ту окраску резного узора, без которой этот узор почти не мыслится местному мастеру.

Подзор или колонки раскрашиваются в несколько тонов, а наличники кроме того дают небольшие поля для живописных мотивов. Наконец, дома с „вышкой“ украшаются уже крупной росписью, предохраненной от дождя навесом кровли: росписывается потолок (звездное небо в доме Сотниковых в Косьмозерском погосте), стена же дома, к которой пристроена вышка, трактуется выше наличников как целое живописное панно, обработанное одним крупным сюжетом (дом Харламовых в дер. Воробьево, Шуньга); наконец, крупная узорная роспись украшает опалубку той выкружки, которая закрывает консоли балкона. Все же наружная роспись, конечно, сильно страдает от сырости, и многие дома давнишней постройки, богато украшенные резьбой, не имеют никакой окраски; последняя сгнила и обычно не возобновляется.

Далее, внутренность дома представляет много живописных возможностей. Во первых, комнатные двери: филенчатые, часто с ромбовидным заполнением поля филенок, они покрашены в несколько тонов. Затем стол барочного типа с массивным подстольем на ножках в виде приземистых балясин, скрепленных по низу рамой, обычно покрашен в два тона: выделено обрамление филенок на подстолье, заполнение полей, часто в виде ромбов, и раскрашены звенья ножек. Наконец, удобное поле для живописи представляют дверцы настенных шкапчиков.

Образцом богато росписанной обстановки является дом Ростовцевых в д. Истомино (Шуньга), пришедший в ветхость и потому брошенный, причем росписные части перенесены в новый дом — наследников Ростовцевых — Анисимовых. Здесь росписаны: двери, подпольница у печи, два сундука, стол, шкапы большой и малый, зыбка (люлька).

¹⁾ Под живописью в данной статье рассматривается роспись различных предметов домашнего обихода и обстановки.

В середняцком доме живопись можно искать на вышеупомянутых стенных шкапчиках, на прялках и дугах, а в домах посостоятельнее 1, 2, 3 и 4 еще и на саях.

У заонежской росписной прялки „лопаска“ — довольно длинная и прямая, иногда с волнистыми краями, с небольшим резным украшением вверху и на точеной ножке; с одной стороны, она украшена богаче, чем с другой. Прялки часто именные, дуги же и сани, в особенности новейшие, редко не имеют подробной надписи с обозначением имени и местожительства владельца и часто датированы (рис. 1, 2, 3 и 4).

Роспись новейшая исключительно масляная, она не имеет контуров, то есть исполняется чисто-живописным приемом; излюбленной краской является мумия: ею кроют большие плоскости — фоны, она же, смешанная с белилами, дает розоватые оттенки.

Группа живописи пережиточной значительно разнообразнее бытующей, которая за последнее десятилетие сильно сдушила круг своего применения, а также своих мотивов, приняла более ремесленный характер, и даже, пожалуй, пала количественно.

Узорно-росписная прялка встречается редко в употреблении, большей частью ее приходится разыскивать в чулане, где она впрочем хранится с некоторым почтением к ее нарядности и давности: это обычно приданое матери или даже бабки молодухи, последняя же употребляет прялку, крытую масляной краской одним тоном без росписи. Упорнее всего живопись держится на дугах и саях, что имеет свое объяснение.

Если мы приступим к общей характеристике Заонежской живописи, то придется в первую очередь отметить ее сюжетное содержание. Уже при первом знакомстве бросается в глаза одна особенность: полное отсутствие жанровых сюжетов, почти исключительно растительные мотивы, к которым (на старейших вещах) в незначительной степени прибавляются изображения птиц и льва.

Что касается композиции, то преобладает пятно, — растительный мотив образует букеты — кусты; бесконечные узоры, как коврового, так и поясного типа являются исключением; нет боязни пустого пространства фона. Впрочем в пределах данного пятна отдельные составные мотивы бывают распределены правильно и равномерно.

Разделяя материал с точки зрения стилистической, можно выявить две основные группы; первую можно было бы назвать группой пережитков XVII века, вещи в этом духе писались еще в прошлом веке, но в настоящее время больше не пишутся; вторая группа имеет связь с так называемым „новым“ русским искусством, то есть искусством Запада, проникшим через город в деревню — мотивы круга Людовика XVI — 30 годов XIX века; эта группа относится тоже к прошлому веку, но к ней непосредственно примыкает современная живопись Заонежья, имеющая тесную связь с полукустарной, полуремесленной росписью такого же применения больших городов. Это деление несколько искусственно и приведено мною только для удобства

в смысле общепонятных стилистических терминов, которые, как мы увидим ниже, имеют за собой некоторое историческое обоснование в зависимости от связи в разные эпохи с тем или иным городским центром; но вообще говоря, с точки зрения общепризнанных стилей к творчеству крестьянина

отнюдь нельзя подходить. Та общественная среда, которая обуславливает идеологию крестьянской массы в корне отлична от условий городских центров, создавших все общеизвестные стили, а потому и в Заонежской живописи надо искать свои, местные стилистические особенности и подразделения, которые иногда скрещиваются с направлением центров, идут параллельно им, но никогда не по одной дороге.

Нисколько не претендуя на точную фиксацию времени производства того или другого образца живописи, мне все же при группировке памятников придется придерживаться известной хронологической последовательности. Довольно известно, что архаические формы в деревне живут значительно дольше, чем в городе. Поэтому всякая группировка не исключает возможности, что тот или другой памятник ранней группы произведен, как пережиток в более позднее время, когда преобладающим являлся уже другой тип. Кроме того, хронологии в смысле фиксированной датировки и не имеется ввиду, так как большинство памятников наиболее старых не поддается часто и приблизительной датировке; расположение групп, охарактеризованных наиболее типичными памятниками, имеет значение только

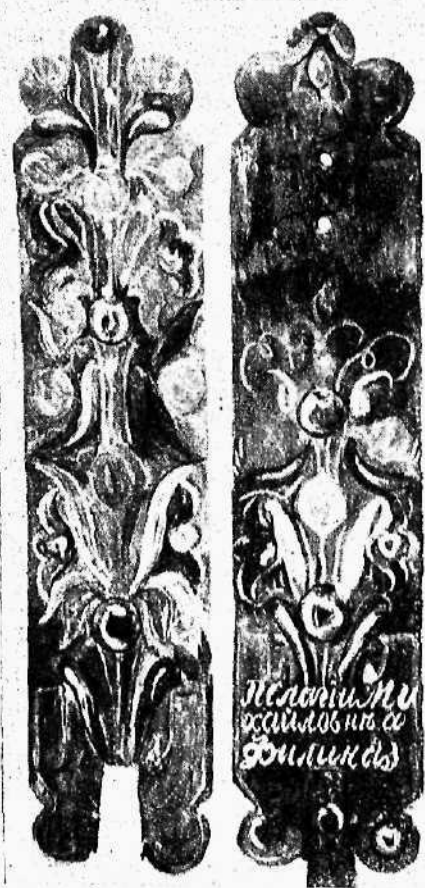


Рис. 1. Лопаски прилок.

последовательности отдельных этапов развития; этапов, которые могут быть легко передвинуты на несколько десятков лет в ту или другую сторону.

Оставляя в стороне несколько исключительных вещей, о которых речь будет особо, я отмечу две прялки в Шунье, характеризующие

наиболее старую группу живописи; впрочем, насколько удалось установить их происхождение, обе они были исполнены около середины прошлого века; лопаски обеих прялок писаны на темно-синем фоне, причем верх одной из них, как видно по срезанному рисунку, обрезан был позже. Эта лопаска (рис. 1) богато украшена росписью, имея, с одной стороны, сплошное заполнение в виде симметричного, вытянутого в высоту букета из широко написанных в малиновых и зеленовато-желтых тонах с белыми оживками листьев, яблок-шаров и цветов, соединенных обрезками стеблей и завитков. Цветы, типа трехлепестковых лилий (тюльпанов), и листья—длинные изогнутые или вздутые—напоминают растительные мотивы XVII века; написанные широко и свободно, они преследуют только декоративную цель, часто в ущерб логичности их растительного происхождения; с другой стороны лопаска имеет до половины высоты букет такого же характера и надпись белым над ножкой: „Пелагii Ми-хайловнѣ Филина“.

Другая лопаска имеет на одной стороне до половины высоты букет в духе предыдущих, но значительно беднее, красной, зеленой и белой краской; вверху той же стороны—три кустика пальметок; на другой же стороне в нижней части—три деревца из мелких зеленых листиков с белыми и красными цветочками-мазками; в верхней части этой стороны—три звездчатых круга в тех же тонах, заимствованные от деревянной резьбы.

Ближе всего стоит к этой группе роспись дверцы стенного шкапчика (0,92 X 0,52 м.) в Шуньге (д. Большой Двор), разделенной на три неравные части длинными оковками-петлями и росписанной по лазоревому полю; среднее, большое панно имеет куст яйцеобразной формы, усаженный довольно равномерно разной величины „розами“, т. е. кругами в белых и розовых тонах отделанных точками и лепестками; куст окружен летающими птицами—белыми, черными и красными (мумия)—того типа, который мы видим в старых русских рукописях; верхние и нижние панно имеют каждое подобие крылатой склянки песочных часов с такими же птицами по сторонам. Очень родственна этой росписи роспись поставца Олонецкой губернии, изданного Бобринским¹⁾.

Цветы, очень схожие по типу с росписью этого шкапчика, в пережку с цветами типа XVII в. имеются на прялке привезенной из Шуньги Ф. М. Морозовым, писанной по зеленому фону и имеющей дату 1863 года. К „группе XVII века“ принадлежат еще вещи не характерные для Заонежья, но интересные по своему происхождению.

Это, во первых, прялка, росписанная беглым раскольником лет 20—30 тому назад; раскольник этот укрывался некоторое время в окрестностях Шуньги и был повидимому профессионалом-живописцем, так как писал лицевые книги; таким образом мы имеем здесь образец росписи, находящейся в связи с церковной живописью. На одной стороне лопаски по охренному фону—бесконечный волнообразный орнамент поясного типа

¹⁾ Бобринский, „Нар. русск. дер. изд.“, таб. IX,

с красными и зелеными яблочками без оживок и черными отрывистыми усиками; основная волнообразная ветвь исполнена тоже черным на другой же стороне лопасти в ее нижней части букет в тех же тонах, приближающийся по типу к первой описанной прялке, под букетом надписью небрежной скорописью черным: „Сусан: Федо-ро-вной“. Уверенный мазок и некоторая небрежность штриха, не нарушающая правильности рисунка, указывают на привычную руку.

Особняком стоит также вышеупомянутая группа росписи из дома Ростовцевых (дер. Истомино под Шуньгой). Геральдические парные львы с черной птицей между высунутыми языками львов писаны на подпольнице по мумии с черным контуром и восходят к искусству XVII в. Остальная роспись в этом доме растительного характера, причем в композиции учтено построение росписанного предмета: окрашены в несколько тонов обрамления и поля филенок, роспись хорошо вкомпанована в данное поле; мотивы — букеты в вазе или без вазы, составленные из розаноподобных цветов; на одном панно двери по сторонам букета по птице, типа петуха; мелкие поля заполнены легкими травами. Здесь рисунок тоже уверенный — профессиональный. Роспись эта — работа кочующей артели костромских мастеров, проработавшей при построении дома Ростовцевых, лет 30 тому назад, в течение двух месяцев.

В это же примерно время росписывался дом Харламовых в деревне Воробьево (под Шуньгой), где на стене вышки помещен сильно стертый букет; покрытие вышки и опалубка под балконом разбиты живописными филенками в красных обрамлениях на отдельные поля, из них два крайних поля опалубки имеют по букету в вазе на

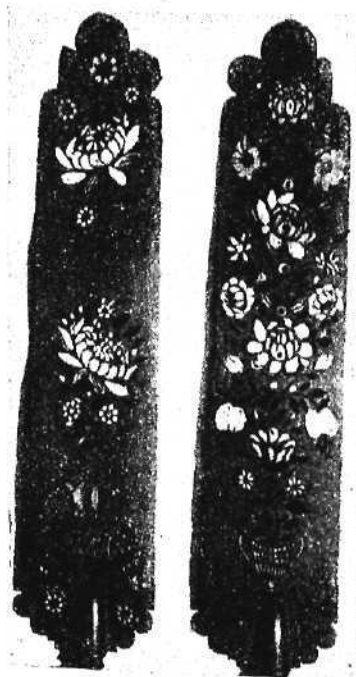


Рис. 2. Лопастка прялки (две стороны).

зеленом фоне. Букет ромбовидной формы, состоит из однообразных овальных зеленых листьев с оживками из правильно расположенных розанов красных и синих, которые можно было бы принять за яблоки, если бы не небрежные лепестки-оживки; ваза в виде полукруглой чаши на ножке коричневого цвета. Это все тот же букет, та же психология пятна, но с нашей точки зрения стиля здесь уже не „XVII в.“, а городское искусство Петербургского периода, не розетообразные цветы „Москвы“, а крутые розаны того типа, который встречается на трактирных подносах и чайниках с конца XVIII в.

К группе „Петербургского периода“ принадлежит в первую очередь роспись (сильно потертая) стенного шкапчика в той же Шуньге; шкапчик этот имеет заполнение средней филенки букетом розанов по мумии, двойной борт по фону мумии и зеленого тона таких же цветов, но в этих цветах уже видно влияние „классического“ искусства: группировка их строго симметрична и отдельные букетики соединены прямыми двусторонними веточками классического типа: шкапчик имеет полустертую дату 1833 (или 1835, или 1853 или 1855), роспись мелкая и изящная.

Затем, сюда же принадлежит роспись прялки, из д. Кажма около Шуньги, принадлежащей К. К. Романову (рис. 2) и исполненная по зеленому фону: на одной стороне лопасти — посреди и вверху по букету распустившихся роз, внизу — овальный веночек со сплетенным инициалом „П А К“, над ним надпись: „Друже истинный || близъ и далече || 1846 года“ и два сердца с пламенем и крыльями; здесь мы имеем явное отклонение в сторону городского, нового искусства, впрочем принцип букета сохранен; на другой же стороне лопасти те же цветы образуют букет, вытянутый в длину и заполняющий всю лопасть, как у наиболее ранней росписи; букет этот выходит из вазочки украшенной ложками.

Того же примерно типа прялка, привезенная из Шуньги Ф. М. Морозовым; она писана тоже по зеленому фону и является исключением по своему сюжетному содержанию, так как имеет на одной стороне лопасти жанровую сцену, очень неловко вставленную среди цветочной росписи: пряха в сарафане и переднике сидит на скамейке, рядом с ней молодой человек в черном городском костюме 1830-х годов; сценка обрамлена раздернутыми красными занавесками.

Богатая роспись имеется на дуге в д. Терехово (Космозеро); рисунок исполнен по белому фону тонким черным штрихом и расцвечен, состоит из отдельных распластанных продолговатых букетов с красной розой посреди; букеты разделены круглой розеткой; гребень дуги имеет цепочкообразный орнамент черным каллиграфического характера, на концах же дуги видны остатки росписи, частично срезанной (дуга в недавнее время была укорочена), с изображением в орнаментальном обрамлении льва, повидимому стоящего на задних лапах. Тщательная графическая роспись дуги указывает на хорошего мастера, и по своему характеру не типична для Заонежья. Впрочем, эта дуга считается ранней работой местной знаменитости, Космозерского иконописца, Михея Ивановича Абрамова (см. ниже).

Цепочкообразный орнамент этой дуги является обычным на современных дугах Ленинграда, в Заонежье он встречается редко, но имеется еще на дуге, приписываемой тому же Михею Ивановичу. Дуга эта писана по зеленому фону, примыкая таким образом к довольно обширной группе живописи конца прошлого века, имеющей почти исключительно зеленый фон. Сюда относятся почти все достоверные работы Михея Ивановича, его дуги и прялки (рис. 3 и 4), имеющие как основной мотив пятилепестковый распластанный цветок (шиповник), иногда в соединении с ягодообразными бут-

нами или яблочками и окруженные плетеньем легких восточек и завитков черной или темно-зеленой краской; цветы имеют оживки и оттенки в тон темнее; в рисунке видна уверенная рука, легко владеющая кистью. На прялках мотив букета сохранен, на дугах же отдельные пятна сбли-

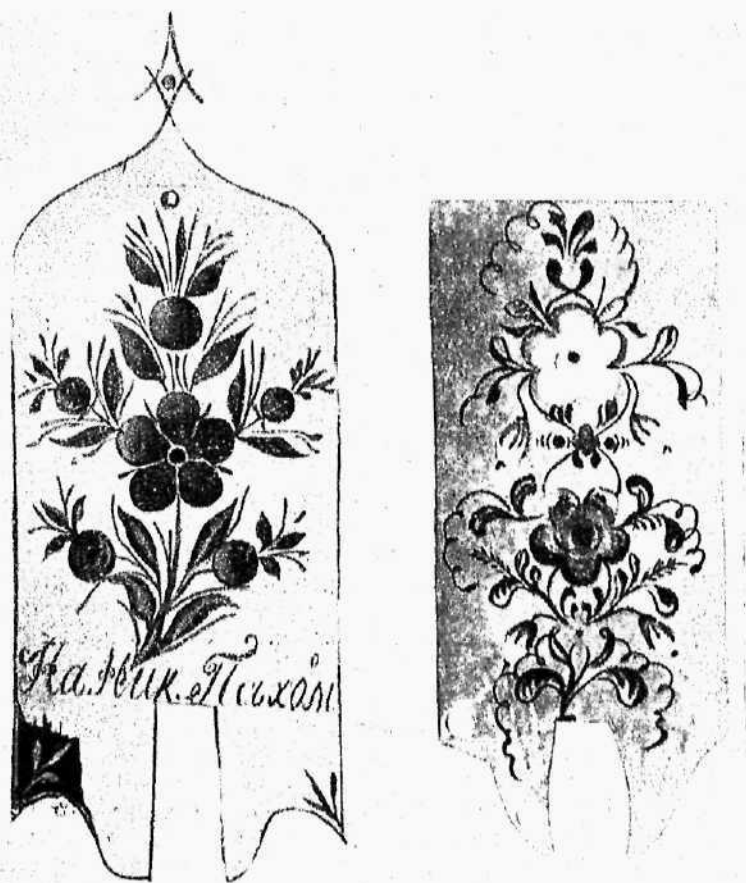


Рис. 3. Лонаски прилок.

жены в непрерывную цепь, и только по построению можно отделить друг от друга отдельные мотивы.

В то время, как наибольшее количество образцов старой росписи встречается в Шунье, центром современной местной живописи является

Космозеро (центральное Заонежье), где работает несколько мастеров, получающих заказы из разных мест. Росписывают почти исключительно дуги и сани, причем для тех и других выработался особый тип декорировки. Дуга расписывается одинаково с двух сторон; по гребню помещается надпись, обозначающая владельца дуги. Сани украшаются мелким графическим орнаментом по краям всех плоскостей, на задке посреди помещается иногда живописный букет. Наиболее распространенный в настоящее время фон — „под дерево“, то есть крытый коричневым тоном или просто мумией с перистыми разводами черной краской подражающими строению дерева.

Из Космозерских мастеров ныне живущих, старшим является Ефим Богданович Банцов, приближающийся в своих ранних росписах к Мих. Ив., Абрамову но отличающийся от последнего более примитивной трактовкой сюжета. Ему принадлежит дуга в дер. Потапово (Яндомозеро) 1886 г. (рис. 4, вверху), писанная по зеленому фону, дуга в Космозерском погосте с тем же узором, писанная по зеленому фону 1924 г. и две дуги в деревне Верховье (Великая Губа) 1907 (рис. 4) и 1917 гг. обе по „деревянному“ фону.

Наибольшей известностью пользуется в настоящее время сын Михея Ивановича — Иван Михеич Абрамов, наследовавший от отца его мастерскую и отличающийся уверенным и мастерским рисунком.

Михей Иванович Абрамов, из крестьян Космозерского Погоста раскольник родился в 1830 г., учился около двух месяцев иконописи у старца из Данилова (Выговского) скита и 12-ти лет остался сиротой. Одновременно сгорел дом Абрамовых, и брат Михея Ивановича поставил новый недалеко от настоящего. Женился Михей Иванович 25-ти лет, на крестьянке дер. Демидово Матрене Евстигнеевой Силкиной; он имел шесть сыновей и две дочери, из них осталось в живых, кроме Ивана Михеевича, одна дочь, вышедшая замуж в другую деревню и имеющая сына маляра (он же и охотник); один из сыновей Михея Ивановича, умерший 20 лет, был тоже маляр. Первая живописная работа Михея Ивановича, когда ему было 18 лет, это роспись часовни в деревне Палтега, одновременно он писал иконы, беря по 75 к.—1 р. за икону в 7—8 вершков. Постепенно приобретая известность, Михей Иванович получал заказы на росписи часовен и церквей и переписку местных образов: в Великой Ниве, в монастыре Кли-

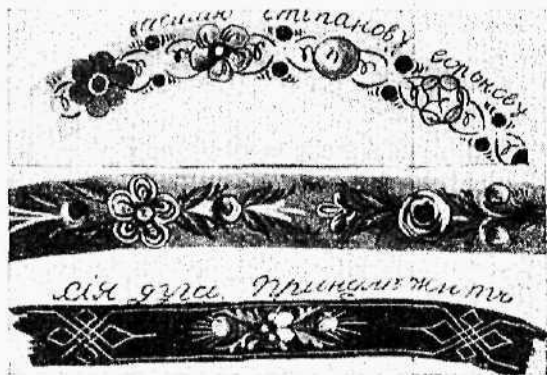


Рис. 4. Роспись дуг.

вицы (Кижы); в Коселье росписывал „небеса“ за 120 р.; последняя его работа—роспись часовни в Космозерском Погосте, для которой он же сработал столярный иконостас. Писал также много икон на заказ, в том числе и для Петрозаводска; одновременно исполнял малярные работы, столярные, обойные, печные, сапожные, а также сочинял надгробные эпитафии, дойдя до всего самоучкой. Отбывая воинскую повинность в Петрозаводске, научился чинить замки, часы, паять и переписывать. Все эти работы он исполнял в нерабочее время, летом же крестьянствовал, производя сам все орудия; по праздникам же его любимым занятием была переписка



Рис. 5. И. М. Абрамов в своей мастерской (Космозеро, Погост).

старых книг, которые он украшал заставками и тщательно переплетал в кожу; книги переписывал для себя, изредка получая заказы. Будучи раскольником, он в молодости исполнял обязанности попа, шел на клиросе и соблюдал все посты. В 1910 году упал с саней, расшиб голову и до смерти в 1912 г. страдал слабоумием. На его могиле находится надпись, сочиненная его сыном: „Подъ симъ живоноснымъ древомъ честнаго живо-творящего креста поконится тело раба Божія иконописца Михея Ивано-вича Абрамова, скончался 1912 года января 3 дня“ — и стихи:

Прохожий, видя сей надгробный хладный дерзъ,
Вспомни о концѣ всѣмъ общія судьбы,
А обо мнѣ пролей ко Господу слезы.

Иван Михеевич Абрамов родился в 1869 году, кончил сельское училище в Космозерском Погосте с похвальным листом и работал у отца с 12 лет по росписыванию дуг и саней, кроме того перенял у отца многое другое: он хорошо столярничает, паяет, чинит часы, склеивает посуду; иконы же начал писать 42-х лет, когда отец захворал. Из его крупных живописных работ — роспись церкви в Уницах, роспись дома купца Морозова в Селецком „букетами“, кроме того он росписывал наличники на заказ и на своем доме, построенном в 1892 г. Вступил в брак первый раз 18 лет, с Натальей Петровной Спириной и имел 5 детей, из них живы дочь (замужем в Тверской губ.) и сын Петр, знающий простое малярное дело, побывавший в Петербурге, где учился в златобойной мастерской Грибулина, и живущий теперь с отцом. Овдовев, женился в 1899 г. вторично на Анастасии Александровне Куницыной, имел от нее 8 детей, из которых не осталось в живых ни одного. Иван Михеевич с сыном крестьянствует, в течение 13 лет имел торговлю разными товарами. Иван Михеевич, как и отец его, дальше Петрозаводска никуда не ездил и в столице не бывал.

Мотивы росписей Ивана Михеевича в основе те же: распластанные букеты, соединенные на золоченой дуге 1912 г. (рис. 4, середина) в непрерывный пояс; ветка-букет на „деревянном“ фоне прялки (рис. 4, низ) и такой же на задке саней.

К этой же группе современных мастеров принадлежит Яков Григорьевич Матвеев в д. Воробьево (Шуньга), учившийся в Петербурге в вывесочной мастерской Волкова. Его дуги исполнены несколько аляповато, но красочно и приводят нас к дугам ломовых извозчиков столицы.

Попробуем сделать выводы.

На вопрос, как зародилась заонежская живопись, определенного ответа дать, разумеется, нельзя, но можно с большим вероятием предположить следующее: мотивы XVII века могли проникнуть в Заонежье в разное время, либо в лубках, либо в церковной живописи (недавний пример: роспись прялки книгописцем-раскольниковом), наконец путем заезжих мастеров-профессионалов, как видно на примере костромских мастеров, росписавших дом в Шуньге и принесших с собой старые традиции — пример, который легко мог повториться и в старое время.

Заонежское крестьянство приняло из этих мотивов растительный орнамент, отбросив все фигурные изображения. Нам надо здесь рассматривать Заонежье не как отдельную страну, заимствовавшую кое-что из-за границы, а как часть того целого, которое мы привыкли обозначать именем Московской Руси, может быть несколько провинциальной сравнительно с Москвой, с местными уклонами, но все-таки частью этого целого, не имевшего еще той резкой границы между идеологиями низших и высших классов, которая появилась в Петровской Руси. В пережитках „Московских“ мотивов крестьянского творчества мы имеем в XVIII и XIX веках еще живую, бытующую „Московскую“ Русь, лишь понемногу и отчасти присоеди-

нящуюся к новому „западному“ течению оторвавшихся от массы высших классов.

Влияние „нового“ искусства появляется благодаря общению Заонежья с новой столицей, путем отхожего промысла и извоза; последнее объясняет, почему особенная забота в смысле украшения направлена на дуги, причем и самый стиль этих росписей, имеет прямую связь с росписными дугами Питера, тем более, что в самом Заонежье появляются живописцы, обучавшиеся в столице.

Впрочем, резкую перемену в быте Заонежья эта связь с центром не произвела; возвратившись по истечении 10—20 лет на родину, крестьянин продолжал жить своей обычной жизнью, и только кой какие привезенные им из столицы вещи указывают на то, что из этого дома отходили в город. Даже в центральных деревнях Заонежья можно иногда увидеть в доме обстановку красного дерева и редкий фарфор; интересно отметить, что эти вещи преимущественно николаевского времени, и действительно, большая часть поездок в Питер относится к этому периоду — отсюда явное влияние городского стиля второй четверти XIX в. на крестьянскую живопись Заонежья.

Это было, повидимому, временем наибольшего материального преуспевания заонежцев, отходивших в столицу; позже зажиточность может быть и поддерживалась, но дальше не развивалась, с проведением же в 1914 г. Мурманской ж. д., которая удешевила и облегчила провоз товаров, она падает; по словам одного Шуньгского старожила „стало легче беднякам, а людям посостоятельнее — хуже“. Это чувствуется особенно в Шуньге — в недавнее время, еще крупном торговом центре Заонежья, получившем слегка городской, мелко-мещанский оттенок; здесь можно найти наибольшее количество образцов старой росписи.

Влияние городского искусства шло таким образом непосредственно из города (Петербурга и Петрозаводска), а не через усадьбу, которой Воронов в своих статьях о крестьянском искусстве отводит такое значительное место, ибо в Заонежье помещичьего быта никогда не было.

Для полного выяснения крестьянской живописи Заонежья, следует поставить вопрос о заказчике и потребителе; на это можно ответить, что в области живописи потребитель преобладал местный, массового производства, рассчитанного на случайного покупателя нет вовсе, в мастерской живописца не найти ни одной готовой вещи, да и современные росписные вещи почти всегда именные, так как сделаны на заказ. Однако это все же ремесло, находящееся в руках профессионалов, которые в то же время являются и малярами. Впрочем, эти профессионалы одновременно рядовые крестьяне; они, как и все их односельчане, ковыряют примитивной сохой каменистую землю и очень часто столярничают и плотничают. Это большей частью самоучки, наиболее способные в своей среде, „на все руки мастера“, как видно из типичной биографии семьи Абрамовых. Эта неоторванность от почвы очень важна; работая на местного

потребителя, принадлежащего к одной с ним среде, живописец естественно работает в духе наиболее соответствующем спросу, а потому, несмотря на городские влияния, следует признать заонежскую живопись вполне местной, стойко удержавшей свои традиции от наводнения ложными стилями XIX века.

Крестьянское творчество принято называть коллективным; с этим нельзя не согласиться, и даже современные мастера-живописцы „с именем“ не нарушают этого правила, если понимать коллективное творчество не как одновременное сотрудничество над одним предметом, а как сотрудничество во времени, как постепенное наложение отдельных изменений на основном мотиве, в результате чего, путем отбрасывания случайных (индивидуальных) особенностей, получается ядро, соответствующее запросам данной среды; но так как творец каждой вещи все же индивидуум, а не нейтральный передатчик, то некоторые стилистические особенности исполнителя все же имеются может быть в давно определившемся мотиве. Надо только помнить, что крестьянский живописец отнюдь не является художником-творцом в нашем городском смысле, что видно уже из того, что вещей подписных нет; это ремесленник, часто производящий сам те вещи, которые он потом росписывает — украшает; его искусство исключительно декоративное, и он претендует на славу только в той мере, как всякий другой ремесленник, стремящийся создать себе доброе имя в области своего производства.

ВЫШИВКИ ЗАОНЕЖЬЯ

Работа Отдела Изобразительных Искусств в экспедиции ¹⁾, как это естественно вытекает из самого материала, проходила не в одном направлении. Наряду с самой существенной работой над обмерами памятников деревянного зодчества, с наблюдением над предметами крестьянского быта, украшенными резьбой и живописью, пришлось не мало времени уделить и памятникам своеобразной народной живописи — крестьянским вышивкам.

Эта отрасль народного творчества всецело сосредоточивается в руках женской половины крестьянства и, быть может, в силу большей косности женщин и приверженности их к старине, до сих пор ярко бытует в деревне. Остатки всех отживающих обрядов связаны с костюмами, с украшением полотенцами помещений и людей, с подарками, — а чем женщина, при полном отсутствии личного заработка, может дарить, как не своей работой — предметами тканья и вышивки, чем может она проявить свои достоинства перед старшими женщинами в семье, как не мастерством в этой области искусства. В каждой избе поэтому, обычно в „горнице“, части избы, не отапливаемой летом, вдали от печки с квашнями, рыбниками, калитками и т. п. висят на стене или стоят на лавке „пялы“ с начатой работой. Иногда, в зависимости от состава женской половины семьи, таких „пял“ бывает несколько. „Пялы“ несут с собой девицы, когда они идут погостить к родственникам в дальнюю деревню; им хочется хвастнуть своими художественными талантами перед товарками, а может быть и привлечь жениха. Девочка лет с восьми получает уже „пялы“ и учится вышивать; она таскает за собой вышиванье, когда, в отсутствие матери, нянчит младших ребят, с ним же она сидит на бугорке у входа в деревню со своими подругами в свободное время или у окошка в ненастную погоду. Научившись работать, она с очень еще раннего возраста начинает складывать плоды своих трудов в сундук — „коробейку“, где уже лежат запасы, сделанные для нее матерью в раннем ее детстве. И „коробейка“ — эта сокровищница крестьянской девушки постепенно наполняется и богатеет. До сих пор еще в обследованной нами местности существует обычай держать в тайне содержимое этого святого святой девицы на выданье. Старые бабушки,

¹⁾ Настоящая работа является предварительной обработкой материала, собранного летом 1926 г. в экспедиции.

открыто выражая опасение показать имеющиеся у внучки вышивки, объясняют его тем, что „а то еще другие узнают, что у нее есть“ (Великогубский погост); да и матери неохотно открывают коробейку при посторонней публике. Но не только в сундуках можно найти в деревне памятники этой отрасли искусства: входя в избу можно увидеть над зеркалом или в переднем углу нарядное полотенце; шитое полотенце попроще висит в избе на деревянном гвозде в качестве утиральника для всей семьи; в праздник кровать покрыта простыней с широкой вышитой „закрайкой“; всякого рода вышитые предметы приходится видеть развешанными после стирки на изгородях и перильцах балкончиков. Предметы эти часто сильно поношены, что ясно указывает на то, что это памятники живые, входящие в повседневный обиход крестьянской семьи.

Таковыми памятниками богаты все уголки нашей страны, о чем свидетельствуют огромные коллекции памятников шитья, собранные в Этнографическом Отделе Русского Музея из всех частей Союза ССР. Они очень разнообразны, как по своим орнаментам, так и по расцветке, и по технике выполнения, но, к сожалению, чрезвычайно мало изучены. В существующей художественной литературе после вышедшего в 1872 г. альбома „Русский народный орнамент. в. I. Шитье, ткани, кружева“, изданного О-вом Поощрения Художеств с объяснительным текстом В. Стасова ¹⁾, мы находим упоминание о народных вышивках в статье о великорусском народном искусстве А. Сидамон-Эристовой и Н. Шабельской в специальном сборнике журнала Studio „Peasant Art in Russia“; три страницы посвящены северным вышивкам в статье художника-коллекционера И. Я. Билибина „Народное творчество Севера“ ²⁾. За последние годы, несмотря на то, что интерес к крестьянскому искусству сильно оживился и появился ряд посвященных ему работ и статей, вызванных к жизни преимущественно выставкой русского крестьянского искусства в Государственном Историческом Музее в Москве в 1921 г., народное шитье осталось почти не затронутым. Ему уделил лишь Воронов 14 страниц в своей книжке „Крестьянское искусство“. Только в 1926 г. в I выпуске Трудов Государственного Исторического Музея появилась целая статья, посвященная народным вышивкам — проф. В. А. Городцова, „Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве“ ³⁾. Самое название статьи очень ярко свидетельствует об узко специальном ее характере; если же к этому прибавить, что ни при одном из приведенных автором памятников русского шитья не указано его происхождение, придется признать, что и она очень мало дает для изучения русских народных вышивок, этой обширной отрасли русского народного творчества

¹⁾ Стр. XX+25 на двух языках, табл. 75.

²⁾ Мир Искусства, 1904 г. № 11.

³⁾ Труды Гос. Ист. Музея Вып. I. Разряд Археологический. М. 1926. Стр. 1—37, 26. рис.

в его целом. Есть указания на заимствованные сюжеты (Стасов и Городцов), на чуждые влияния в стилистической обработке этих сюжетов (Стасов), но нет основы для какой бы то ни было систематической научной работы в области народного шитья: материал, хотя и собран (большое количество памятников в Этнографическом Отделе Русского Музея и в Государственном Историческом Музее, в Москве, в Отделе крестьянского быта), но собран не достаточно последовательно, страдает часто отсутствием точного определения своего происхождения и совершенно не систематизирован. Вследствие этого поле для работы в области крестьянского шитья так обширно, что не знаешь, с чего начинать: окинуть ли взглядом все поле, обращая внимание на сюжет, стиль или технику, или же сосредоточиться на отдельном территориальном обособленном участке, собрать возможно полнее его материал и тогда уже начать сравнительное изучение этого материала.

Работая в Заонежской экспедиции, обследовавшей народное творчество русского севера на небольшом участке Шуньгского полуострова Олонецкой губернии, мне удалось сделать наблюдения над крестьянской вышивкой на этом участке и собрать довольно большой и разнообразный материал по этой отрасли народного искусства. К сожалению краткость поездки не дала возможности исчерпать весь имеющийся на месте материал; хотелось бы вернуться в тот же район, сделать еще кое-какие обследования и наблюдения. Кроме того, ввиду отсутствия ассигнования на приобретение памятников, пришлось ограничиться копированием их, фотографированием или сниманием на бумагу узоров шитья, а всякая копия, само собой разумеется, для изучения не сравнится с самим памятником. Все же материала много, и научная разработка его, думается мне, может дать интересные результаты. Но такая разработка потребует большого времени, и мне хотелось бы пока поделиться теми общими впечатлениями, которые получились при работе на месте и сравнении привезенного материала с некоторыми коллекциями вышивок нашего богатейшего хранилища — Русского Музея.

Первое, что останавливает внимание при сравнении вышивок, бытующих на Шуньгском полуострове, с общей массой хранящихся в Русском Музее памятников шитья — это скромность их расцветки. За все время моей работы в экспедиции мне пришлось видеть только две вещи, на которых к белому и красному цвету присоединялись, в одном случае, синий, а в другом — черный. И оба эти полотенца были так мало интересны, так ярко напоминали листы с узорами от мыла Брокера или Ралле, что не было даже стремления зафиксировать их. Материалом для вышивок в обследованной нами местности служит исключительно красная и белая бумага, заменяемая иногда белой катушечной ниткой. Льняная белая или суровая нить теперь мало в ходу; ниток же льняных домашней окраски мне нигде не пришлось видеть. Красная и белая бумага редко комбинируется на одних узорах; несколько вещей, украшенных такими двцветными вышивками, зафиксировано в погосте Типиницы (№№ 190, 193 и 198 коллекции узоров,

привезенных экспедицией), ¹⁾ по характеру своих женских рукоделий несколько отличающемся от остальной местности. Чаще же всего встречаются красные узоры по белому холсту, белые вышивки по вставленным в холст полосам красного кумача или, наконец, наиболее нарядные вышивки белым по белому. Некоторые отдельные памятники комбинируют эти расцветки и дают среднюю полосу кумачевую с белым узором, „верхний подзор“ ²⁾ и „галун“, как обычно называют на месте нижнее украшение полотенца, заканчивающееся большею частью зубцами или „фестонами“, белые по белому. Это явление исключительного пользования красным и белым цветом для обследованной местности подтверждается и материалом Русского Музея, где коллекции Петрозаводского и Повенецкого уездов тоже двуцветны, исключая некоторые образцы в коллекции намышников, смешанной по трем уездам с преобладанием Каргопольского, что дает возможность предполагать, что образцы из уездов Петрозаводского и Повенецкого относятся к области более южной, чем обследованная нами. Коллекции же Пудожского и Каргопольского уездов дают уже пеструю расцветку.

На ряду с вопросом о скромности красок и материала, употребляемых для вышивок в Заонежье, становится вопрос, как этот материал применяют — вопрос о технике шитья. Здесь нужно указать целый ряд приемов шитья или швов.

Во-первых — шов, который на всем Шуньгском полуострове носит одно название — шов „досюльный“ — прежний (рис. 1 наверху); И. Я. Билибин называет его „досельным“, в описях же Русского Музея он часто фигурирует под именем „двустороннего“ или „русского шитья“. Стасов в своем альбоме называет его „двусторонним“. Этот прием состоит в накладывании на холст одинакового размера, по счету ниток холста, небольших стежков, расположенных вертикально, горизонтально и по диагонали и совершенно одинаково как на лицевой, так и на изподней стороне холста; комбинация этих стеж-

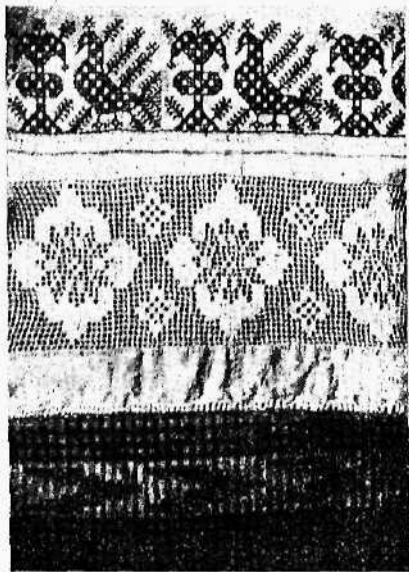


Рис. 1.

¹⁾ В дальнейшем изложении при ссылках на узоры этой коллекции буду указывать только №№.

²⁾ По терминологии Стасова.

ков красных на белом фоне холста и дает узор. Этот узор вполне оправдывает свое олонекское название „досюльный“, т.-е. старинный: он в настоящее время выходит совсем из моды; редкая девушка пользуется им для украшения своего приданого, только старшее поколение применяет его.

Второй, изредка присоединяющийся к „досюльному“ или к шву тамбуром, Стасовым называется шов „набором“, в нем стежки того же размера и направления, как в „досюльном“, накладываются группами, образующими квадратики, полосы и т. п. На территории, захваченной экспедицией, этот шов встречался очень редко; удалось получить только два хороших его образца: № 139 шитый лет 100—120 назад прабабушкой теперешней бабушки и закрайка Ильиной из д. Моглецов (Великая Губа)

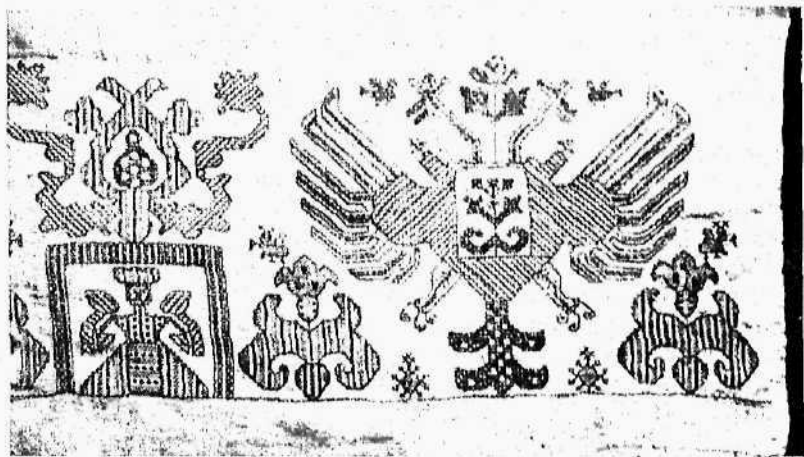


Рис. 2.

(рис. 2), шитая лет 30 назад, и один грубый экземпляр из села Тилиниц (№ 195). В таком грубом виде этот шов часто встречается на памятниках Новгородской губернии в Русском Музее.

Третий шов — „тамбуром“; в описях Русского Музея он иногда называется швом „косичкой“. Этот прием представляет собою нечто среднее между шитьем и вязанием; для него пользуются особой иглой с крючком на конце, которой продергивают сквозь холст нитку, образующую на лицевой поверхности холста ряд мелких, прилегающих друг к другу петелек; полоска петелек бывает одиночная или, чаще, двойная. Шитье „тамбуром“ встречается в большом количестве предметов и белой, и красной бумагой, но за последнее время уже редко в какой избе можно найти тамбурную иглу; они засунуты куда нибудь на дно сундуков матерей, потому что молодежь предпочитает другие, более модные и более легкие швы.

„Тамбур по филе“, как его называли наши олонечские собеседники, обычно называется швом „по вырези“; Билибин называет его швом „по письму“. Контур рисунка намечается карандашом на холсте и обводится для закрепления полосой „тамбура“; на фоне же выдергиваются нити (из основы и из утка); около рисунка выдерганные нити подрезаются, и тамбур их закрепляет; оставшиеся невыдерганными нити фона перевиваются обычно льняной ниткой (за последнее время льняная нить заменяется иногда катушечной) и образуют сетку или филе, на котором очень рельефно выступает сплошная масса белого узора. Большие плоскости узора разделяются иногда дырочками, вышивкой „набором“ (треугольниками, квадратиками, полосками и т. п.) или елочками; иногда же в них обводятся тамбуром какие нибудь фигуры, в которых снова выдергиваются нитки, оставленные же нитки скрепляют в виде филе, но уже не в простую клеточку, а различными узорами. Старухи указывали мне целый ряд названий способов обработки таких выдерганных кусочков: щеголюха, филейный, колотый, крученный и т. д. Лучшими из виденных мной образцов такого шитья являются: лев с львенком из Кижей из Билибинской коллекции в Отделе крестьянского быта Государственного Исторического Музея ¹⁾ и купленная мной в Космозере пава с павенком (рис. 3 наверху). Старые образцы шва „по филе“, „по вырези“ или „по письму“ дают нам очень тонкую, мастерскую работу, современные же обычно значительно грубее и по тамбуру, и по обработке деталей, но и в настоящее время предметы, шитые „по филе“, являются самыми нарядными и красивыми.

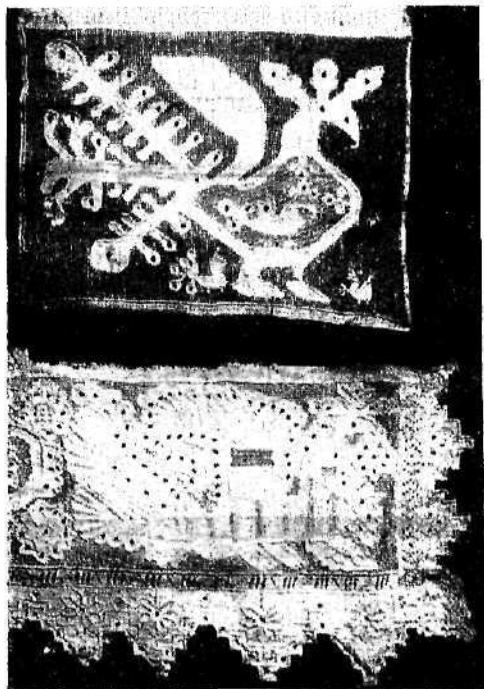


Рис. 3.

На том же принципе выдерганных ниток и образуемой скрепленными, перевитыми оставшимися нитями сетки основан шов „по намету“, как его зовут в Заонежье, или шов „по перевити“ по терминологии Стасова

¹⁾ Издан по указ. статье Билибина „Народное творчество Севера“.

и описей Русского Музея ¹⁾. Здесь нитки выдергиваются на всем подлежащем украшению пространстве, и уже по этой сетке накладывается рисунок белой бумагой. Сетка может быть тоньше или грубее, ячейки в ней крупнее или мельче, бумага для вышивания по сетке тоньше или толще, и соответственно этому и сама вышивка будет изящнее или грубее. Шов „по намету“ часто встречается на всей почти обследованной нами территории; девочки учатся шить „по намету“, и он до сих пор сохраняет свое значение, вероятно, благодаря своей сравнительной несложности и потому, что его можно применять к современным городским узорникам, приспособленным для шва крестиками; каждому крестику соответствует здесь затянута белая бумажная ниткой ячейка сетки. Но, как и все современное шитье, этот прием значительно огурубел в своем применении, и трудно подумать,

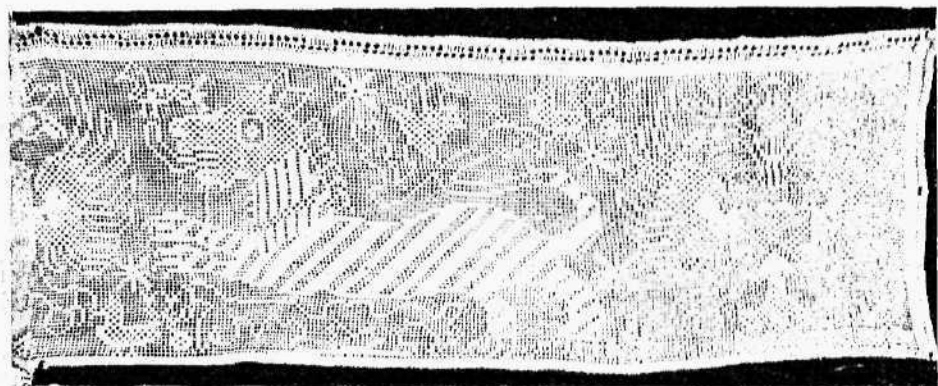


Рис. 4.

что один и тот же способ может дать такие различные результаты, как закрайка, шитая старухой 60 л. Ак. Матв. Ефремовой из д. Большой Двор в Шульге (№ 122), или закрайки со львами и двуглавыми орлами из Шульгского погоста (рис. 4) и любое из полотенец и закраек, шитых себе в приданое Катей Лопаткиной (14 л.) в деревне Тарасах в Великой Губе (№№ 149—154), точной копией одной из которых является закрайка из коллекции Русского Музея № 737—58 или полотенце, изображенное на рис. 1 посредине.

За последнее время появился и получил большое распространение еще один способ вышивки по выдерганным ниткам; нити при этом выдергиваются иначе, чем для перевити — они не образуют ровной сетки,

¹⁾ Название это применяют часто и к приему работы „по вырези“, сливая тем самым, равно как и названием „строка“, две группы вышивок.

напротив их местами выдергивают большими, местами меньшими группами; оставшиеся нити обрабатывают различных узоров мережками, а образованные или выдергиванием нитей двух направлений, или подрезанием и обметыванием некоторых из них дырочки-квадратики затягиваются различными паутинками (рис. 5). Эта манера шитья самая модная: работа идет быстро, требует мало материала, и ее можно найти в „пялах“ почти в каждой избе Заонежья. В ней сильно чувствуется влияние города с его дамскими рукоделиями — филе гипюр.

Наконец, последний все более и более распространяющийся шов—это шов крестом. Работа быстрая, результат яркий; городские узорники, в большом количестве проникшие в деревню в виде тетрадошек, альбомов (напр.,

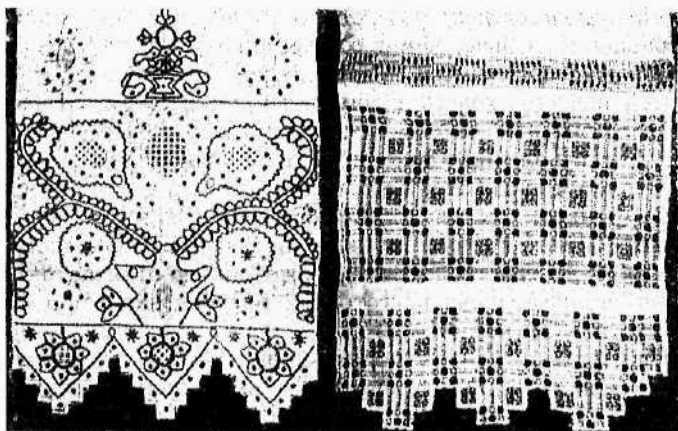


Рис. 5.

изд. Н. Кремер у Н. Абрамовой в Космозере) или в виде отдельных листов, распространившихся в качестве реклам мыльных фабрик через офеней, заходивших в самые глухие деревенские уголки, привлекают своей новизной и городским колоритом. И современная девушка пренебрегает ради него и „досюльным“ швом и швом „по филе“, и даже „швом тамбуром“. Это все не модное, отжившее, и у невесты в коробейке поверх материнных работ старого образца кладутся полотенца и „станушки“¹⁾, шитые крестом по современным городским узорам, изображающим едущего на извозничьей пролетке седока (рис. 6 наверху), или чисто городского типа цветочную гирлянду и т. п.; рядом с ними идут полотенца и закрайки, шитые грубой бумагой по намету или катушечными нитками по выдергу мережками и паутинками.

¹⁾ Нижняя вышитая по подолу часть женской рубахи по терминологии Заонежья в других областях носит название „подстава“.

При моей работе в Заонежье мне совершенно не пришлось встретить шитья очень распространенного в Каргопольском уезде б. Олонецкой губ., шитья подражающего узорному тканью, преобладающего в Каргопольских намышниках и дающего при своей мелочности и богатстве красок этих намышников очень богатую и тонкую игру тонов.

Шов „досюльный“ встречается в памятниках всех частей б. Олонецкой губ. и широко распространяется за ее пределы с тою разницей по сравнению с Шуньгским полуостровом, что к красной бумаге часто присоединяется кубовая и различных цветов шелковая и шерстяная нить. Очень большое распространение по всей России имеет шов „по перевити“, „по выдергу“ или „строкой“ в широком понимании этих названий; но он значительно видоизменяется в зависимости от места своего применения. В соседней с б. Олонецкой — Вологодской губ. „строкой“ шьют очень много, но здесь дырочки несравненно мельче, чем в б. Олонецкой, они часто образованы не выдергиванием некоторых нитей и скреплением остающихся, а просто стягиванием нитей редкого холста в определенном порядке, чтобы образовалась сетка фона; рисунок же образуется частями оставленного необработанного холста; рисунок при такой технике получается слепой и мало выступающий; несмотря на это, подобная техника очень часто применяется, особенно на ширинках, небольших сравнительно памятниках, требующих тонкой работы. Шитье „по вырези“ или „по филе“ Вологодской губ., составляющее, пожалуй, самую гордость ее, тоже сильно отличается от того же шитья Олонецкого. Одинаково подготавливая рисунок наведением его карандашом на холст и обметыванием его тамбуром одиночим, а не двойным, как в б. Олонецкой губ., и фон — выдергиванием ниток основы и утка и перевивкой остающихся, вологодские мастерицы несравненно богаче обрабатывают оставшееся невыдерганным пространство. Мы видим здесь самые разнообразные комбинации полосок, звездочек, крестиков, квадратиков, ромбиков, зигзагов и т. п., которые значительно разнообразят узор и придают ему жизнь. Основа этой техники и в б. Олонецкой, и в б. Вологодской губ. одна, но применение ее пошло по разным путям и дало совершенно различные результаты. Более резкое оттенение рисунка двойным тамбуром и белая гладь узора придают олонецким работам „по вырези“ и больший рельеф, и большую колоритность. Новгородская губ. в этом отношении стоит гораздо ближе к Олонецкой.

Шов тамбуром часто встречается на предметах, происходящих из Архангельской губ. Но сравнивая их с тамбурными вышивками Заонежья, приходится отдать предпочтение последним: архангельские вышивки производят впечатление некоторой бедности и недостаточной насыщенности.

Разобрав материал и технику заонежского шитья, можно перейти к самой интересной части работы, к вопросу об орнаменте этих вышивок, о том содержании, которое вкладывает в свою работу заонежская девушка или женщина. Систематизируя эти узоры, нельзя не отметить резкого пре-

обладания орнамента растительного (растит. — 193, животн. — 72, геометр. — 62, чел. — 19) или совершенно самостоятельного, или комбинированного с фигурами людей, животных и птиц или с элементами геометрического характера. Такое богатство растительных мотивов в вышивке совершенно естественно влечет за собой и их разнообразие, которому способствует и разнообразие техники: геометризованный цветок или дерево, вышитые „досюльным“ швом с тонким и нежным узором его ветвей (№№ 132, 183) очень далеко стоят от мягко изгибающейся гирлянды, густо украшенной цветами и листьями, вышитой белым тамбуром „по филе“ (№ 38) или от сложных белых растительных композиций на широких полосах кумача (№ 76). Да и тамбурный шов, взятый в различных его проявлениях, чаще всего применяющийся в растительном орнаменте, дает уже большое разнообразие: тут и узенькие красные полосы с очень компактной гирляндой цветов от П. Ермолиной из погоста Великой Губы (№№ 160 и 161) с соответствующей им по характеру полоской белого тамбура „по вырези“ из Русского Музея (кол. № 737 — 9), или край станушки с красными стилизованными травами от невестки Абрамовых из Космозера (№ 83), и сложная запутанная легкая гирлянда листьев красным по холсту или белым тамбуром по кумачу на аналогичных закрайках № 41 и 13, и пресыщенный узор в стиле „Ренессанс“ на шитой „по филе“ закрайке Лопаткиных старших из Тарасов (№ 39), модернизованные дубовые листья на полотенце Поспеловой из Шуньгского погоста (№ 133), напоминающие плохенькие штампованные металлические изделия стиля „Модерн“, и, наконец, явно искусственно удвоенные для создания иллюзии большей пышности и богатства узоры на полотенцах Матвеевой из д. Большой Двор и Зайцевой из д. Олеховщины в Шуньге (№№ 127 и 136). Шитье „по намету“ и крестом дает нам сравнительно мало интересных растительных орнаментов; в них чувствуется мало деревенской свежести. Тщательное исследование всех этих растительных мотивов, выяснение их характера и через них влияний, отразившихся на Заонежских вышивках, является одной из интересных проблем, естественно вытекающих из беглой обработки привезенного экспедицией материала.

Орнамент геометрический представлен в привезенной коллекции узоров несравненно беднее, но и он не может быть оставлен в стороне при научной разработке результатов экспедиции.

Фигуры, же людей, зверей и птиц даже при беглом их разборе позволяют сделать уже кое какие выводы. Из 19 предметов с человеческими фигурами на 13 мы имеем фигуры женские в окружении, ясно свидетельствующем о культовом происхождении этих изображений: они или стоят с воздетыми вверх руками, или держат за поводья коней всадников, или к ним обращаются стоящие по сторонам их птицы, или, наконец, фигуры женщин чередуются или даже сливаются с священными деревьями ¹⁾.

¹⁾ См. Городцов, указ. статья, стр. 12.

В двух случаях мужские фигуры помещены в узорах вне связи с женской; узоры эти чрезвычайно близко подходят друг к другу: — на одном изображено в середине дерево, по сторонам его два обращенных к нему лебедя, а за ними у краев полотенца по симметричной мужской фигуре в высоких сапогах и русской рубашке с поднятой для пляски ногой (№ 19); на втором — дерево заменено третьей мужской фигурой, и всем трем придана спокойная поза (№ 8). Сопоставление этих двух узоров дает возможность видеть в них двух обычных в древнерусских узорах птиц у дерева; мужские фигуры, вероятно, связаны с тем же деревом; на втором же полотенце ставшее непонятным, некогда священное, дерево уничтожено и заменено третьей мужской фигурой.

Возможность такого видоизменения и приспособления рисунков к новым вкусам я считаю вполне допустимой, ввиду слов О. В. Сотниковой в Космозере, которая, указывая мне на свои работы, говорила, что в некоторых из них она допускала комбинацию рисунков, „а то скучно повторять все одно и то же“. Ярким доказательством комбинации узоров вышивальщицами могут служить и указанные выше полотенца Зайцевой и Матвеевой (№ 127 и 136).

Животные, фигурирующие на узорах, обычно тоже лишены признака обыденности: это или скачущие львы с поднятым кверху процветшим хвостом (рис. 4), или геральдические львы по сторонам священного дерева (№ 5) или светильника (№ 32), или совершенно фантастические животные, часто называемые „конями“ (рис. 3 внизу), в своих вариациях совершенно сближающиеся с фигурами фантастической птицы „павы“ и сливающейся с ней; разницу между ними составляет часто только число ног (2 или 4, характер ног от их числа не меняется) и незначительное изменение в передней части головы, подходящей ближе к птичьему клюву или к звериной морде.

Птицы представляют довольно большую составную часть крестьянского орнамента на Шуньгском полуострове; они встречаются на 65 вышивках коллекции. Этот сюжет в его происхождении, развитии, деформации и приспособлении к современным вкусам крестьянства составит тему моей ближайшей работы. Пока же мне хотелось указать, что виденные мной в Заонежье памятники ясно свидетельствуют о стремлении фантастическую птицу „паву“ низвести до птицы близкой к обыденной жизни человека: по сторонам священного дерева на станушке А. С. Лопаткиной в Тарасах (Великая Губа) и на полотенце Пахомовых в Великогубском погосте стоят самые обычные птички вместо пав с широкими распущенными хвостами и крыльями (рис. 6 внизу и 1 вверх), на других узорах павы сменяются нахохлившимся голубем (№ 18). Эта реальная птица шита обычно крестом или „по намету“ и является отражением в деревне городского вкуса.

Особую группу в изображениях птиц составляет фигура двуглавого орла; она встречается в образцах различной техники, часто повторяется

и до сих пор, представляя, очевидно, интерес своими художественными формами; но иногда, как и всякая часто повторяющаяся мало понятная форма, сильно искажается и становится почти неузнаваемой (№ 192).

Старые сюжеты, связанные со священными изображениями и фантастическими животными на предметах шитья Шуньгского полуострова очень часто повторяются на памятниках Новгородской губ., что дает возможность предполагать очень раннее их происхождение и утверждение их до распространения на Заонежье властной московской руки.

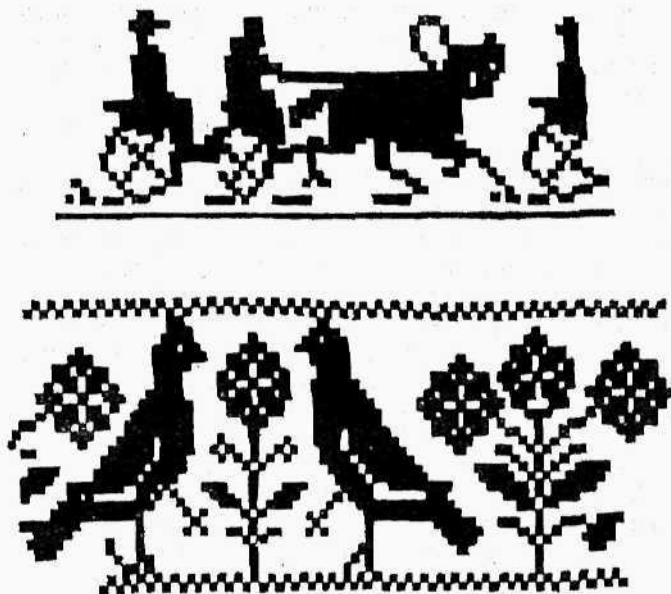


Рис. 6.

Бытового сюжета, кроме чисто городского извозчика с седоком (рис. 6), встретить мне при работе не пришлось. В Типиницах только некоторое разнообразие в обычные сюжеты внес архитектурный пейзаж (в двух повторениях) — двухэтажный дом с резными подзорами, с огороженными палисадниками по сторонам и с птичками в палисадниках и на ветках срезанных краем полотенца деревьев (№ 194).

Заканчивая беглый обзор сюжетной стороны крестьянских вышивок Шуньгского полуострова, мне хочется еще отметить три встреченные мной на этих памятниках надписи.

Одна из них читается: „ково люблю тому дарю Өедору Петро отъ д-анне еим.“ (№ 57 у П. Коренной в Космозере); вторая — „по зарям

птица воспевала, по веснам девица полотенце вышивала" (д. Большой Двор, Шуньга), третья является соединением двух первых и прибавляет дату исполнения вышивки; на одном конце полотенца тамбуром писанными буквами вышито: „сие полотенце вышивала Надежда Андре—вна 1887 года ок 29 дня кого люблю того дарю“, на другом — „по зарям птица воспевала, по тым часом девица полотенце вышивала" (Шуньга, д. Карауловцы, у Попковых). Слащаво наивный тон этой надписи очень подходит к общему складу и характеру населения Шуньги, из крестьянства выродившегося в мелкое купечество и воспринявшего его мелко-мещанский дух.

При разборе материалов экспедиции по народному шитью нельзя не остановиться на том обстоятельстве, что, хотя экспедиция захватила и очень незначительную территорию, материал в отдельных ее частях был получен не совсем одинаковый, — характер вышивок слегка варьирует в зависимости от места их выполнения. Наибольшее разнообразие и в технике и в узорах вышивок наблюдается в районе Великой Губы; до 38⁰/₁₀₀ всех вышивок там шиты белым по белому, что, как я уже отмечала, придает им нарядность; в некоторых домах с любовью сохраняются старые образцы с совершенно отжившей манерой шитья, как, напр., в коробейке Щелгачевых в Верховье есть полотенце, шитое, по словам хозяйки, лет 50 назад „досюльным“ швом и „набором“, близко подходящим к глади, — большие поверхности холста покрываются при этом шитье близко прилегающими друг к другу нитями красной бумаги. Но это бережливое отношение к старине не мешает молодежи увлекаться новыми манерами шитья и заполнять свои коробейки вышивками „по намету“ и „крестом“ с городских узоров, переходящих из дому в дом. Во втором крупном пункте наших работ, в Космозере, чувствуется большая любовь к яркому, преобладает шитье красное по белому и белое по красному; только 24⁰/₁₀₀ собранного там материала одноцветны, и очень мало попадает работ „тамбуром по филе“ или „по вырези“; кроме красной вышивки крестом, модной является работа по выдергу на подобие филе-гипюр.

Зато в Шуньге нужно признать господствующей технику „тамбуром по филе“; если численно она, быть может, и не преобладает над другими манерами, зато неоспоримо признается высшим достижением в области шитья. Объяснение этому явлению найти очень не трудно. В Шуньге в 1907 г. был устроен пункт Общества помощи ручному труду, возникшего в 1901 г. с целью „организации производства и сбыта кустарных изделий народного творчества“. Устроители общества исходили, как они пишут в журнале „Трудовая помощь“ ¹⁾, из мысли, что „в нищенских и невежественных руках мелких торговков, странствующих со своими коробами по всему лицу земли русской, кустарные изделия достигли крайней дешевизны, и когда то прекрасные работы пришли едва ли не к полному упадку. В этом слу-

¹⁾ 1901 г. № ноябрь. Попытка организации производства и сбыта кустарных изделий народного творчества (По поводу учреждения о-ва помощи ручному труду, стр. 603).

чае вмешательство города в деревню дало безусловно отрицательные результаты". „Для усовершенствования кустарных изделий“, пишут они дальше, „во-первых надо организовать сбыт; во-вторых надо обратиться снова к первоначальному источнику народного творчества“.

Сношения Общества с Шуньгой начались еще до 1907 г. и заключались в закупке готовых вещей и холста. В 1907 г. началась раздача работ ¹⁾. Деятельность пункта под руководством А. А. Пономаревой продолжалась, с перерывом года на $1\frac{1}{2}$ во время господства в Шуньге белых и смены правительства, до 1925 г.; после революции пункт из ликвидированного о-ва помощи ручному труду с 1921 г. перешел в ведение Северо-кустаря, который за недостаточностью оборотов принужден был в 1925 г. закрыть Шуньгской пункт.

Имевший в 1907 г. 30 работниц, пункт, согласно отчету за 1911 г. охватил уже район в 30 верст в округе при 300 работницах ²⁾; позже число их, по словам А. А. Пономаревой, достигало 500—550. В 1912 г. Шуньгской пункт доставил товару на 4739 р. 17 к. ³⁾; из этих денег немного больше $\frac{2}{3}$ шло в руки работниц. Хорошая работница при большой усидчивости могла выработать в день до 50—60 к. Несмотря на скудность оплаты, признаваемую и отчетами о-ва и А. А. Пономаревой, работницы были ею довольны, и местные женщины очень жалеют о закрытии пункта. По сведениям, сообщенным мне А. А. Пономаревой, Шуньгской пункт обслуживал преимущественно Калифорнию, Париж и Англию. Отчет же о-ва за 1912 г., отмечая большой спрос на изделия этого пункта, указывает, что они продавались главным образом в Америку.

Пункт получал заказы и материалы; „узоры воспроизводились только те, которые удалось найти на старинных краях и полотенцах, собранных о-вом по деревням уезда“ ⁴⁾. Компановать узоры по размерам и характеру заказываемых вещей приходилось на месте; работа эта падала, главным образом, на заведующую пунктом, хотя иногда попадались и удачные, талантливые работницы, компановавшие рисунки сами (их было человек 10). Шили преимущественно полотенца, скатерти, салфетки, чайные приборы, дорожки, наволочки, отделки для платьев: прошивки, воротники, нарукавники. Шили не только на белом, но и на окрашенном полотне. Материал шел не местный, а преимущественно более тонкое и широкое, присланное полотно.

„Характер шитья—тамбурный контур по выдерганной и расшитой решетке“, как его изображает отчет о-ва за первое десятилетие, по местной же терминологии это—„тамбур по филе“. Только в самый последний момент деятельности пункта стали шить „досюльным“ швом и собирать для него узоры.

¹⁾ О-во помощи ручному труду в С. Петербурге 1901—1910 г.

²⁾ Отчет О-ва помощи ручному труду за 1911 г. СПб. 1915.

³⁾ То-же за 1912 г. СПб. 1915 г.

⁴⁾ О-во помощи ручному труду в С.-Петербурге. 1901—1910 г.

Заведующая пунктом свидетельствует о большом влиянии пункта; по ее мнению работа послужила возрождению тамбура „по выдергу“. До сих пор в Шуньге ярко это чувствуется: когда начинаешь расспрашивать о вышивках, женщины сразу настораживаются, предполагая возможность обследования для восстановления пункта, просят похлопотать об этом, охотно показывают снятые с заказных работ узоры, которые они применяют уже для себя. И на Шуньгских предметах шитья „по филе“ лежит отпечаток пункта. Прежде всего, здесь кроме обычных, шитых по филе закраек и полотенец, можно встретить такие же наволочки и салфеточки на стол. Сами узоры тоже под влиянием пункта изменились, в них чувствуется измена традиции, какая то подкомпанованность, оставшаяся от вышитых предметов недеревенского фасона. Фотография с витрины Шуньгского пункта на выставке О-ва помощи ручному труду ясно дает это чувствовать. И хочется повторить слова учредителей Общества: „вмешательство города в деревню дало безусловно отрицательные результаты“, оговорившись, что эти отрицательные результаты касаются только безыскусственности и художественной свежести народного шитья.

Противоположностью Шуньге в этом отношении может служить погост Типиницы. Это пункт из всех, затронутых нашей экспедицией, наиболее сохранивший старые художественные традиции. Господствующим там приемом шитья является тамбур красный или белый по сплошной невыдерганной материи; из 31 зарегистрированных там узоров только 5 относятся к другой технике. Кроме того, Типиницкие вышивальщицы комбинируют красный и белый тамбур по холсту на одних и тех же предметах (рис. 5), как я уже это отмечала в начале статьи. Эта комбинация встретила мне кроме Типиницы только один раз и то на предмете довольно неопределенного происхождения, на полотенце, купленном в церкви в Яндомозере. В Типиницах же за все время экспедиции мне пришлось встретить хоть некоторый намек на другого рода женское художественное творчество — на узорное тканье. В семье Кононовых пришлось видеть тканые из льняной нити в клетку белые с синим станушки, украшенные красной тканой же полосой по подолу, причем одна из этих полос была выткана в узор (рис. 1 внизу). Кроме синей и коричневой „полосатины“ с более или менее широкими, смотря по назначению, полосами и простого „точива“ женщины остальных частей Шуньгского полуострова ничего не ткут.

Подводя итог этому беглому обзору мастерства заонежских женщин, приходится с грустью сказать, что оно очень сильно идет на убыль, — нет хороших материалов, бумага дорога, нет времени и охоты усидчиво работать, город вводит соблазн более легких, требующих меньшей затраты труда способов шитья и более броских узоров; одеваясь по городски, девушки, как неизбежное зло, исполняют требования отживающих обрядовых традиций и иногда даже охотно расстаются с частью содержимого своих коробеек, чтобы купить фабричной материи на блузу или платье.

БЫЛИНА В ЗАОНЕЖЬЕ

I

Современное состояние былевой поэзии в Олонецком крае, столь богато представленной в записях прошлого столетия, является вопросом чрезвычайного интереса. Если еще собиратели 60-х и 70-х годов, Рыбников и Гильфердинг, в условиях мирного развития страны предвидели близкое вымирание былевого эпоса на побережьях Онежского озера ¹⁾, то тем более несомненным казалось полное разрушение былинной традиции под влиянием событий последних десятилетий. Исчезают главные условия, необходимые для сохранности эпической поэзии, которые отмечались прежними исследователями: почти полное отсутствие грамотности, уважение к старине, общий спокойный, медленный темп жизни, слабое развитие промышленного духа и т. п.

Сохранит ли что либо из эпической старины память человека, прошедшего годы на различных фронтах, пережившего напряженнейшую борьбу за жизнь последних лет? А если и удержит некоторые осколки старого, то какую аудиторию он найдет в поколении, слушающем передачу широковеЩательной радио-станции ²⁾, читающем газеты и, несомненно, в общей массе, скептически настроенном в отношении преданий старины!

Задача — проверить эти предположения, посмотреть, осталось ли что либо из богатого эпического наследства, и если осталось, то в каком состоянии, — и была поставлена среди ряда других задач перед словесной группой нашей экспедиции.

Судьба былины была лишь одной из многих тем, входивших в план нашей работы. Нам предстояло всесторонне изучить художественный быт и судьбу всех жанров народного словесного творчества среди всех групп населения. Поэтому вполне возможно, что нам не удалось извлечь весь былинный материал, который еще имеется в районе нашей работы, то есть

¹⁾ Песни собранные П. Н. Рыбниковым, ч. III, Петрозаводск, 1864 г., стр. LII. Онежские былины, записан. А. Ф. Гильфердингом, СПб, 1894 г., т. I, стр. 18.

²⁾ Великогубский погост.

на Шуньгском полуострове. Однако, и собранное нами, записи былин и ряд наблюдений по вопросу о бытовании былины, дает достаточно отчетливые представления о состоянии былевой поэзии в указанной местности.

Наш район сравнительно слабо был обследован в прошлом веке. Рыбников (в отношении былины), и Гильфердинг, увлеченные богатством былевого эпоса, который открылся им в южных частях края, большую часть своих записей произвели здесь, частью же в еще более богатом былинами районе восточного побережья Онежского озера. Великая Губа, Яндомозеро и Шуньга не были отмечены собирателями, и лишь средняя часть полуострова, Космозеро да Толвуйское побережье выдвинули в свое время несколько сказителей с довольно значительным репертуаром, как Касьянов (Космозеро)¹⁾, Гришине (Толвуй)²⁾ и некоторые другие. Однако, у нас есть указания, которые заставляют нас предполагать, что все же былина еще в XIX веке встречалась на Шуньгском полуострове повсеместно. Так, сказитель И. А. Калинин, давший Гильфердингу 14 былин, часть этих былин, по его собственному признанию, перенял от стариков Толвуя и Шуньги³⁾. Крестьянин М. Е. Самылин из Космозера, хранящий сейчас в своей памяти остатки былевой поэзии, ссылается, как на источник своих знаний, на деда своего Плакидина из Шуньгской волости. В разных местах полуострова некоторые старики еще помнят, что былины у них певали. Собранный нами материал записан в самых различных частях полуострова.

Но, очевидно, в этих местах уже во времена Рыбникова и Гильфердинга не было таких мастеров, как Троф. Гр. Рябинин, как В. П. Щеголёнок и т. п., а от больших мастеров по преимуществу и были сделаны записи в 60-х и 70-х годах.

Несомненно же, что в последнее время большая сохранность, в тех или иных местах, былинной традиции обуславливается, в значительной степени, семейными преданиями и воспоминаниями односельчан о былой славе отдельных крупных мастеров. Там же, где не было выдающихся сказителей, происходил более быстрый процесс вырождения и исчезновения былины.

Вот почему, обследование судьбы былевой поэзии на Шуньгском полуострове дало в результате довольно резкую картину разрушения былинной традиции⁴⁾.

¹⁾ Гильфердинг, т. II, стр. 517; Истоини и Дютш, „Песни русского народа“, был. №№ 5, 8, 14.

²⁾ Гильфердинг, т. I, стр. 220.

³⁾ Гильфердинг, т. I, стр. 3.

⁴⁾ В дальнейшем своем изложении я буду опираться на материалы, собранные нами на самом полуострове, но присоединяю к ним еще некоторый материал, полученный в Кижках, в семье К. Г. Рябинина, представляющей одну из ветвей рода Трофима Григорьевича Рябинина, и в Петрозаводске от Н. Ст. Богдановой, — поскольку этот материал поддерживает наши наблюдения и дополняет общую картину современного положения былины в части Заонежья.

II

Прежде всего, следует отметить самый резкий случай — полное вымирание былинной традиции в семье.

Так, в Толвуе, в семье Гришиных, два брата, 32 и 20 лет, правнуки сказителя, не только ничего из былин не знают, но даже ничего не слышали о своем знаменитом прадеде ¹⁾. Мать их, старуха лет 60, сохранила о нем самые смутные воспоминания. Отец, умерший лет 10 тому назад, былин тоже уже не певал. Былинная традиция в семье Гришиных, видимо, умерла вместе с дедом, Егором Ивановичем, который, по словам соседа старика, еще пел былины. В этой семье особенно остро чувствуется отрыв от старого. Кроме старухи матери, все члены семьи люди молодые. О старом слушают с любопытством, но каким то холодным любопытством людей посторонних, весь интерес которых не в семейных традициях, а в другом, в насущных заботах нынешнего дня, в нуждах этой молодой, сильно разросшейся семьи. Как бы символом этого разрыва с прошлым показалось мне совпавшее с моим посещением семьи Гришиных торжество освящения их нового дома.

Темный, весь покосившийся, грозящий, быть может, в скором времени рухнуть, но все еще прекрасный, со старинными наличниками дом, где жил старик Иван Артемьевич, когда то в станку певавший свои старины, уступал место новому, светлому, чистому, правда, пока еще безличному, дому, где будет создаваться совершенно иная жизнь. Рядом с ним в той же деревне выстроилось еще несколько таких же, новых домов. Во всей деревне как-то веет молодой жизнью: много молодежи, детей. „В Загубье стариков то совсем не осталось, все перемёрли“, так говорили мне об этой деревне толвуяне. Лишь одна из былин Гришина сохранилась, и то в неполном уже виде, у старика Грибанова из соседней деревни. В молодости он с Иваном Артемьевичем на рыбную ловлю ездил, „так там в станку и научился“.

Такова же судьба и традиций других сказителей восточного побережья полуострова: Андрея Тимофеева ²⁾ правнук которого, по словам местных жителей, „балбес“ и ничего не знает ³⁾, и Тимофея Антонова ⁴⁾ из Типиниц, в семье которого тоже не сохранилось даже памяти о нем. Воспоминание о Тимофее Антонове я услышала лишь из уст слепой 89 летней старухи ⁵⁾, помнящей еще, как приезжали „с Тимофея Антоновича списывать“, как он „перепал“ и „для смелости две рюмочки выпил“. „Тимофей Антонович хромой был, сапожник, певец хороший. Работает и ста-

¹⁾ См. Гильфердинг, т. I, стр. 220.

²⁾ Гильфердинг, т. I, стр. 247.

³⁾ Одну из былин Тимофеева, сильно испорченную, записал этим же летом А. И. Никифоров.

⁴⁾ Гильфердинг, т. I, стр. 296.

⁵⁾ Огафья Александровна Сидорова, д. Типиницы-Бережная.

рыны поёт". „А после его старин не было и певцов не стало". Сама же она сохранила лишь скудные обрывки из былины о Добрыне и Алеше, из которых ничего уже сложить не может.

В тех же семьях, где что то еще сохранилось, это сохранившееся весьма скудно, укорочено, обеднено, часто искажено.

Из 9 былин Ивана Аникиевича Касьянова ¹⁾ сын его Иван Иванович 61 г. знает лишь одну былинку „о Вольге", сильно укороченную (вместо 196 стихов — 95), и не поет, а рассказывает. Кирик Гаврилович Рябинин 71 г., родной внук Трофима Григорьевича и племянник Ивана Трофимовича, мог сообщить нам только две былины „об Илье Муромце и Соловье Разбойнике" и „о Вольге и Микуле", из которых последняя — тоже сокращенная, с выкинутыми описательными деталями и без конца. Дочери его, Марье Кириковне Сарафановой 45 лет, удалось вспомнить, и то с трудом, часть одной лишь былины „О Дюке Степановиче". Молодому же поколению даже эти остатки семейной былинной традиции переданы не будут, несмотря на все уважение к памяти знаменитых предков и ряд воспоминаний о различных эпизодах их выступлений, которые хранятся в этих семьях ²⁾. Дети Касьянова былинами не интересуются; да и сам Иван Иванович предпочитает рассказывать сказки, репертуар которых специфичен — это, по преимуществу, реалистические рассказы о глупых людях, полах, плутнях шута — с рядом фривольных подробностей ³⁾. Один из его сыновей, Александр Иван. 24 л., уже сейчас становится его преемником в области такого рода анекдота. Дочери его — одни из лучших, среди Космозерских девушек, исполнительницы песен. То же мы наблюдаем и в семье К. Г. Рябинина. Былина там почти не исполняется. „Раньше изредка пела, а теперь редко пою и забыла", говорит Марья Кириковна. Сын Кирика Гавриловича, Михаил Рябинин 29 лет, по его же словам, былинами никогда не интересовался, хотя и видел издание былин с портретом Трофима Григорьевича.

Живой, честолюбивый, он пробует проявить свои дарования в жанре стихотворного фельетона и пишет ряд стихотворений на местные события ⁴⁾. Так, одаренность, присущая тому или иному роду, в молодом поколении ищет себе выражения в жанрах, связанных с бытом и живою современностью.

Вообще, все наши наблюдения в этой области, т. е. по вопросу, бытует ли еще былина, или нет, приводят к ответу, определенно отрицательному.

¹⁾ Гильфердинг, т. II, ст. 517; Истомин и Дютш, „Песни русского народа". Б. 5, 8, 14.

²⁾ И. И. Касьянов, например, вспомнил интересный эпизод приезда к его отцу, в Космозеро, Ив. Троф. Рябинина и своеобразное составление двух певцов.

³⁾ И. В. Карнаухова записала от Касьянова и две фантастич. сказки; но несомненно тяготение его к указанному репертуару.

⁴⁾ Несколько таких стихотворений из „Собрания сочинений М. К. Рябинина об разных советско-гражданских делах" мы получили от автора.

Сказителей мало. В Великой Губе, где мы пробыли неделю, и в районе которой тщательно обследовали 8 деревень, нам удалось найти лишь 3-х крестьян, знающих былины ¹⁾. Больше всего дал нам район Космозера — 11 былин на 5 сказителей. Знание сказителей скудно: обычно одна, много две былины. Петр Григорьевич Горшков из Космозера, знающий 4 былины, уже выделяется.

Но самым существенным фактом является то обстоятельство, что крестьяне, еще помнящие былинку, лишь хранят ее в своей памяти, свое знание не сообщают окружающим: ни своей семье, ни соседям, ни на беседах. Случаи бытования исключительны.

Авдотья Петровна Мерзлякова из деревни Зяхнова-Губа в Шуньге, 87-летняя слепая старуха, рассказывает свою былинку о Добрыне 4-летнему внуку „вместо сказки“. П. Г. Горшков изредка еще рассказывает былины в семье: брат его 30 лет, слушая при нас исполнение былины Петром Григорьевичем, несколько раз поправил его. Совершенно своеобразный случай бытования былины в одной семье пришлось наблюдать мне в Великой Губе, в д. Вигово. Петр Ефимович Коковкин, старик 75 лет — рассказывает былинку о Дюке Степановиче. Былинку он выучил по „листочкам“, которые оказались одним из изданий записей П. Н. Рыбникова. Раньше знал, из того же источника, и другие былины, теперь забыл. Былинку частью рассказывает, и очень точно — по книге, частью же, отдельные эпизоды, уже позабытые, кратко пересказывает. Что особенно любопытно — никогда никого из сказителей не слышал. Поэтому никакого напева не имеет. Его племянник, Петр Михайлович, 42 л., эту же былинку о Дюке выучил еще ребенком, когда в семье ее читали, или когда дядя рассказывал. В настоящее время помнит ее слабо. Но и теперь еще, изредка, оба Коковкины читают или рассказывают былинку, а оборванными и разрозненными листками дорожат, как семейной ценностью, и не хотели мне уступить их ни за деньги, ни за обещание выслать взамен целый сборник былин.

Но подобные случаи, когда в семье, хотя изредка, еще вспоминается былина, эпизодичны; за пределы же семьи былина и совершенно не выходит и, как общее правило, хранится, частью в полузабытом виде, в памяти отдельных лиц, и только обращение к сказителю с просьбой спеть или сказать былинку вызывает медленный, напряженный, подчас мучительный процесс постепенного припоминания, сопровождаемый искренним огорчением о том, что „из памяти вышло“. На мой вопрос, поются ли, рассказываются ли и сейчас былины, обычным бывал ответ: „Смолоду пел, теперь совсем не пою“ ²⁾, „Теперь — уже не спеваю, потому и забываю“ и т. д. ³⁾.

¹⁾ Кузьма Семенович Кудров, 83 л., из д. Сибово. Записана былина „О двух братьях ливаках“ и побывальщина об Иване Грозном; Петр Ефимов Коковкин, 75 л., и его племянник Петр Михайлович Коковкин, 42 л., знающие былинку о Дюке Степановиче из книги, о чем см. ниже.

²⁾ М. Е. Самылин, 47 л., Космозеро.

³⁾ Марфа Александровна Белоусова, 79 л., Падмозеро.

Крестьяне, хранящие еще в памяти своей былины и сами, обычно, относящиеся с большим уважением к этим остаткам прошлого, и хотели бы иметь своих слушателей, но—аудитории им уже не найти. Старик Кудров из Великой Губы говорит, что много знал, да все „из памяти вышло“. „Здесь не было людей опытных, некому сказывать. Здесь место темное, как Литва“. „Раньше старики слушали, отец и другие“, а теперь,—„только смех да непорядки“. И действительно, во время исполнения им былины „О двух братьях ливаках“, группа подростков и молодежи, зашедшая в избу из любопытства, всем своим поведением обнаружила полное отсутствие уважения к старине и ее носителю.

Кузьма Семенович Кудров — старик 83 лет, живет крайне скудно, бедствует. Изба его совсем развалилась, а среди односельчан не находится никого, кто бы захотел помочь ему: подправить избу, починить крыльцо и т. п.¹⁾ На отсутствие аудитории указывают и другие сказители. „Нуньку лишь три-три“, жалуется Огафья Александровна Сидорова из Типиниц, вспоминая, как раньше упрасивали ее спеть, как ее слушали. Был даже случай пренебрежительного отношения к сказительнице в самой семье²⁾, хотя, обычно, именно в семьях сохраняется уважение к старикам-хранителям эпической старины³⁾.

Матвея Егоровича Самылина из Космозера, тихого, кроткого крестьянина, с громадной любовью к былине, односельчане с легкой усмешкой называют „чудаком“. Популярность же П. Г. Горшкова и Ив. Ив. Касьянова обуславливается, главным образом, их обширным сказочным репертуаром.

Нам пришлось в целом ряде деревень встретиться даже с фактом полной неосведомленности крестьян относительно самого жанра былины. Не говоря уже о том, что термин „былина“ или „старина“ многим крестьянам не знаком, и не только молодежи, среди которой это обычное явление, но и взрослым и пожилым крестьянам—не вспоминали о былине, не узнавали ее и по описанию мною этого жанра; иной же раз отождествляли с более известным „стихом“, т. е. с духовным стихом. Даже слава столь популярного в свое время в южном районе имени Рябинина оказывается весьма негромкой. Так, в районе, близкой к Кижам, Великой Губы, найдется целый ряд взрослых и пожилых крестьян, которые или совсем этого имени не знают, или весьма смутно слышали что-то о каком-то „Рябинкине“. А прозвище „Щеголёнок“ в самом родном селе сказителя, Воярщине, оказывается почти позабытым.

¹⁾ Ср. отнош. к сказителям в XIX в., обращение, напр., рыболовов к Троф. Г. Рябину: „Если бы ты к нам пошел, Тр. Г., мы бы на тебя работали: лишь бы ты нам сказывал, а мы тебя все бы слушали“. Песни собр. Рыбниковым, т. III, стр. XXII.

²⁾ В семье Пел. Никит. Филипповой из дер. Комлево, со стороны зятя и его детей.

³⁾ Напр., в семье Мёрзляковых в Шуньге старуху Авдотью Петровну, знающую былинку о Добрыне и дух. стихи, берегут и гордятся ею. В семьях Самылина, Горшкова, К. Г. Рябинина — атмосфера полного уважения.

III

Какая же именно былина более держится в памяти народа?

В обследованных нами районах преимущественно сохраняется былина на романтические сюжеты, былина-новелла¹⁾: о сватовстве Дуная, о Ставре Годиновиче, о Добрыне и неудачной женитьбе Алеши Поповича. Правда, первые две былины записаны нами лишь в двух вариантах каждая²⁾, но именно об этих былинах мы чаще слышали упоминание от тех сказителей, которые помнят другие былины, но отмечают, что раньше и еще знали; о героях именно этих былин чаще вспоминали и крестьяне, которым когда-то приходилось слышать исполнение былин. Следует отметить исключительную популярность, повидимому, еще в недавнее время, былины о Добрыне и Алеше. Былину эту мы встречали во всех частях полуострова; у нас имеется 6 вариантов ее³⁾, в то время, как другие былинные сюжеты дали по одной, по две записи. Кроме того, несколько раз пришлось встретить эту былинку в совершенно позабытом состоянии, в виде отдельных обрывков, или слышать упоминание о ней. Большая сохранность именно этой былины обуславливается, несомненно, ее широкой распространенностью в Заонежье и в прежнее время, о чем свидетельствуют записи Гильфердинга⁴⁾.

Из былин новеллистического типа записаны нами еще вариант быliny „Молодец и худая жена“⁵⁾, отрывок о Чуриле⁶⁾, былина о Дюке Степановиче⁷⁾ и былина „Князь, княгиня, старицы“⁸⁾ — две последние записаны вне района экспедиции. Изредка встречали упоминание об именах Василия Буслаевича и Садко, но былин о них не находили. Имя Ильи Муромца значительно менее известно, чем имена Добрыни, Алеши, Дуная и Ставра. Записана большая сводная былина об Илье⁹⁾ и былина о Соловье Разбойнике¹⁰⁾.

Из былин героических записаны еще два варианта о Вольге и Микуле¹¹⁾ и наезд литовцев¹²⁾. Кое-где сохранившимися оказались и бы-

¹⁾ Наблюдения наши по этому вопросу, таким образом, вполне совпадают с наблюдениями Ю. М. Соколова, опубликов. в газете „Известия Центр. Исполн. Комит.“ от 5/IX—26 г.

²⁾ „Сватовство Дуная“, П. Г. Горшков, Космозеро; П. Н. Филиппова, д. Комлево, Космозеро. „О Ставре“, П. Г. Горшков; М. Е. Самылин, Космозеро.

³⁾ М. Е. Самылин, Космозеро; А. П. Мёрзлякова, Шуньга; М. Ал. Белоусова, Падмозеро; Ф. М. Грибанов, Тóлвуй; Н. С. Богданова, Петрозаводск.

⁴⁾ Ср. Гильфердинга: былин о Вольге и Микуле—10; о Сватовстве Дуная—9; о Ставре 7; о Добрыне и Алеше—29.

⁵⁾ М. Е. Самылин, Космозеро.

⁶⁾ Д. В. Белоусов, 62 л., Падмозеро.

⁷⁾ М. К. Сарафанова, Кижы.

⁸⁾ А. Ф. Оргина, 26 л., из Петрозаводска, записано на парох. „Бебель“.

⁹⁾ П. Г. Горшков, Космозеро.

¹⁰⁾ К. Г. Рябинин, Кижы.

¹¹⁾ И. И. Касьянов, Космозеро; К. Г. Рябинин, Кижы.

¹²⁾ К. С. Кудров, Великая Губа, д. Сибово.

лины об Иване Грозном (гнев Грозного на сына): записано два варианта ¹⁾. Наконец, найден еще отрывок из былины „Птицы и звери“ ²⁾.

Из найденных нами былин две я выделяю в особую группу: это песни „О двух любовниках“ и „О братьях разбойниках и сестре“.

Собираемыми XIX века они помещались в отдел былин, но и тогда уже в некоторых местах начинали переходить в разряд другого жанра и воспринимались певцами, как особый тип песни ³⁾. В настоящее время, во всех местах, где нам приходилось быть, эти старины осознаются крестьянами или как „стихи“, или как „припевки“ ⁴⁾. Они, подобно духовным стихам, сохраняются сейчас преимущественно в женской среде, часто у тех, кто о былине не слышал никогда ⁵⁾, поются распевом стихов и с ними наряду ⁶⁾. Стих о двух любовниках, „Василии и Софеи“ встречается редко; записано два варианта ⁷⁾. Но стих о братьях разбойниках, известный обычно под заглавием стиха „О вдове Пашице“, довольно популярен и сейчас в северной части обследованного экспедицией района, и поется в быту, наравне с песнью протяжной и романсом, иногда и хором ⁸⁾.

IV

Перейду теперь к описанию тех типов сказителей, с которыми нам пришлось встречаться.

Я уже отметила, что преобладающим моментом в нынешнем положении былины является хранение ее в памяти отдельных, немногих крестьян, причем хранящий, не имея аудитории, не получая повода к повторению былины, постепенно забывает ее. Типичным представителем этой группы сказителей, „забывающих“, является Матвей Егорович Самылин, 47 л., из Космозера. Это грамотный крестьянин, занимавшийся и занимающийся, кроме сельского хозяйства, сапожным ремеслом, живавший в Ленинграде и принимавший участие в Германской войне. Былины он знает от своего деда, Александра Тимофеевича Плакидина из Шуньгской волости, и от деда другого сказителя Космозера и сказочника П. Г. Горшкова, Павла Пер-

¹⁾ От него же и от П. К. Горшкова, Космозеро.

²⁾ П. Н. Коренная, Космозеро.

³⁾ См. хотя бы у Григорьева „Архангельские былины“, т. I, стр. 175.

⁴⁾ Петрозаводская сказительница Н. Ст. Богданова, напр., в разговоре с нами укоряла членов Московской экспедиции за неправильное, по ее мнению, название этих стихов былинами.

⁵⁾ Все записи сделаны нами от женщин: у Гильфердинга и Рыбникова есть запись от мужчин, у Григорьева же и у Маркова почти исключительно от женщин.

⁶⁾ Случаи смешения с духовными стихами отмечает и Григорьев, т. I, стр. 296.

⁷⁾ М. В. Могучева, 43 л., Шуньга; Н. С. Богданова, Петрозаводск.

⁸⁾ Записано три варианта: М. В. Рагозина, 16 л., Шуньга; Н. Я. Истомина, старуха, Шуньга; А. Д. Егорова, 23 л., Шуньга.

фильевича Горшкова¹⁾. Кроме того, сам Самылин упоминает, что видел в семье и книжку, где была, например, былина о Дюке Степановиче. Однако, если книга поддерживала, быть может, знание его деда, то для самого Самылина основным источником служило исполнение былин теми двумя стариками, о которых было сказано. Старик Плакидин, по словам его дочери и самого Матвея Егоровича, пел хорошо, не пересказывал, постоянно пел на бесёдах. Сам он „холост был—пел на бесёдах, да никто не перенял“. „Пел смолоду, память сшибло в Германскую войну“. Помнит былины о Ставре и о Добрыне, но от пения переходит к сказу, сбивается, начинает передавать прозой, просто пересказывая отдельные эпизоды, иногда лишь вставляя былинные выражения и стараясь попасть в былинный ритм. Получается пестрый, нестройный рассказ, в котором одни места передаются совсем сокращенно, другие развернуты, в прозу вплетаются отдельные былинные стихи; целый отрывок былины, хорошо сохранившийся, сменяется кратким пересказом. При передаче Плакидин забывает целые эпизоды. Так, из былины о Добрыне совсем выброшенным оказался эпизод об Алеше, как обманщике, уверяющем мать Добрыни в его смерти. При дальнейшей передаче Плакидин сам чувствует, что выходит неловко: неясно, как же узнают о смерти Добрыни. Когда я напоминаю о роли Алеши, пытается припомнить, „как это сказано“. При названии ряда былинных сюжетов, загорается радостью, пробует вызвать в памяти то отдельные стихи, то целые эпизоды. Видно, в памяти залегло много осколков прежнего, но лишь только осколков. От него записано, кроме указанных двух былин, еще, тоже сильно позабытый и сокращенный, вариант былины „Молодец и худая жена“ и ряд духовных стихов. Относится Матвей Егорович к старинам и стихам с громадным уважением. Трогательно было видеть то напряжение, с каким пытался он восстановить в своей памяти забытое: как огорчался он, когда не мог вспомнить, и с каким восхищением слушал, когда я напоминала ему некоторые стихи. Иное отношение у него к сказкам: „Сказки“, говорит он, „неинтересны, другое дело старины“. Исключение он делает лишь сказке про Еруслана Лазаревича, которая в его восприятии объединяется с былинами.

Степень забывания и проявления его у сказителей различны, в зависимости от сложившихся условий жизни, быть может, и от личных особенностей памяти сказителя — случаи этого явления будут описаны мною ниже. Но самый факт — обычно на лицо.

Такому нетвердому, колеблющемуся тексту соответствует и сопровождающий его напев, который представляет уже разложение обычной формулы былинного напева²⁾. Но часто сказители этого типа былинку уже не поют, а сказывают, как Ив. Ив. Касьянов из Космозера, как А. П. Мёрзлякова из Шуньги и некоторые другие.

¹⁾ О нем см. ниже очерк И. В. Карнаухова: „Сказочники и сказка Заонежья“.

²⁾ См. ниже очерк Е. В. Гиппиуса, „Крестьянская музыка Заонежья“.

Но особенный интерес представляет тип сказителя, не просто забывающего былину, но ее разрушающего, лишаящего ее привычной строгой формы и вводящего в нее ряд моментов, дисгармонирующих с былинным стилем. Ярким примером такого исполнителя „разрушителя“ является не раз называвшийся уже Петр Григорьевич Горшков 50 л. из Космозера. Он достаточно хорошо владеет своими текстами, помнит все эпизоды былины и может передать ее с начала до конца, не сбиваясь. Сказывая длинную былину в несколько приемов, с значительными промежутками, Петр Григорьевич запоминает момент, на котором остановился, и легко продолжает былину. В то же время, при очень уверенной передаче, происходит полное разложение былины. Былина не поется вся, только часть ее, а далее исполнитель отбрасывает напев, видимо его затрудняющий, ставящий ему определенные рамки, в которые уже не вложить создаваемый им текст, переходит к размеренному сказу, и вот постепенно, у нас на глазах, часто незаметно для самого сказителя, былинный ритм разлагается, появляются чисто сказочные приемы сказа, совершенно прозаические, не былинные фразовые конструкции. При чем это явление совершенно отличается от того пересказа былины, который часто наблюдается и у прежних сказителей, и к которому они прибегали тогда, когда их утомляла длинная былина, или когда просто забывали текст и заменяли его передачей основного содержания — явление обычное сейчас у описанных мною сказителей первого типа.

В то же время при передаче такой разлагающейся былины, с чисто прозаическим складом речи, замечается желание удержать подобие былинной конструкции стиха при помощи дактилических окончаний, которые достаточно четко разграничивают речь на такты — подобие стихов.

Тут он кончил свое путешествие,
Сел в терем и начал читать книги божественные и Богу молится.

Удалая поленица ехал дорогою, раздумался:
„Приеду я, говорит, в царство Лотаринское,
Чем я там похваляюсь.
Съездил в Киев град и привезу поклон от поворотима митери“.

„Ты скажи, удалая поленица,
Ты ли сын есть не Латыркин“?
Поленица и рѹку снял.
— „Да, действительно: я есть сын Латыркин“.
— „Как ты сын Латыркин — мне по крови сын“.

Поселился тут Илья Муромец в Кйеве,
Вот он год живѣт, другой живет,
На третий год поднадаело в Кйеве,
Он поехал гулять — путешествовать по белѹ светѹ,
Долго ли, коротко ли ехал по белѹ светѹ,

Он наехал во чистом поле
 На великий белый камень¹⁾.
 Стоит камень на три дороги.
 На камени три надписи... и т. д.²⁾

Таким образом, творимый П. Г. Горшковым текст еще не является „побывальщиной“, так как характерный признак ее — полное освобождение от былинной конструкции и переход к строю сказки³⁾ с присущими ему интонациями. Здесь же как бы переходный этап.

Эти моменты разложения былины при попытках удержать ритмическую ее структуру, наблюдаемые нами у Горшкова, мы встречали и у сказителей порвого типа; в то же время и у „разрушителей“ в основе самого процесса разрушения лежит забывание точного былинного текста. Но основное и существенное различие в том, что в одном случае забывающий пытается точно воспроизвести забытое, вспомнить текст буквально, тогда как в другом сказитель стремится лишь удержать самые общие ритмические рамки, в пределах которых свободно творит, правда, частью из привычных оборотов, новый текст. Нам пришлось встретиться с еще одним типом современного сказителя. Это Марья Кириковна Сарафанова, внучатная племянница Ивана Трофимыча Рябинина. Давно не певшая былину о Дюке, Марья Кириковна совсем ее забыла. Она по частям стала припоминать содержание, восстанавливая общую повествовательную схему, и сейчас же, тоже по частям, оформляла ее в стихах. Таким образом, мы присутствовали при любопытном моменте воссоздания совсем позабытой былины при помощи хорошо удержанных в памяти былинных образов и готовых былинных формул — явление, обратное описанному моменту разложения былины, но представляющее еще новый случай забывания и припоминания, характеризующий современное состояние былины.

Припоминание в данном случае было не механическим, а творческим, причем эта создававшаяся на наших глазах былина свидетельствовала о прекрасной, чистой традиции. Хотя, правда, ряд эпизодов был пропущен, былина сокращена, конец так и не удалось вспомнить, но, в общем, былинный стиль и ритм сохранены были в чистоте. Приведу небольшую выдержку из этой былины:

Только видли они молодца тут сядуци,
 Яй не видели оны молодца поехавши.
 Как ведь бурушка-капурушка поскакивал,
 Ай маленький — косматенький провёртывал,
 С горы на гору, да с холмы на холму,
 Все реки то ведь озёры между ног спускал.

1) Выпадение из строя дактилических окончаний.

2) Дальше опять следуют стихи с дактилем на конце. Все примеры взяты из своей былины об Илье Муромце, записанной от П. Г. Горшкова.

3) Что не исключает, конечно, вставок отдельных былинных оборотов.

Первый зйаставы пришли вить горы потолкучие.
 Не успели горы столнутца — растолнутца,
 Как вить бурушка - кавурушка поскакивал,
 Аще маленький — косматенький провёртывал,
 С горы нй гору, с холмы нй холму,
 Все реки да и озёры между ног спускал.
 Дрўга зйастава ведь змеи поедучии,
 Не успели змеи хобутов расправити,
 Ай ще маленький — косматенький провёртывал,
 С горы нй гору да с холмы нй холму,
 Ай-ли реки — озёры между ног пушлал
 Третья зйастава тут птицы поклевуции.
 Не успели птицы крылышков расправити,
 Как ведь бурушка — кавурушка проскакивал,
 Аще маленький — косматенький провёртывал,
 С горы нй гору да с холмы нй холму,
 Все реки то озёры между ног спущлал.

Тип сказителя, уверенного в себе, владеющего твердым текстом, четким былинным ритмом и соответствующим твердым напевом, в обследуемых нами районах оказался исключительным явлением. Такова Комлевская сказительница Пелагея Никитишна Филиппова¹⁾, от которой записаны 2 былины: „Женитьба Владимира“²⁾ и „Добрыня в отъезде“. Недоверчивая и суровая старуха, она долго отказывалась петь, а согласившись, привычным жестом пододвинула к себе прялку и прекрасным, звучным и полным голосом запела свою былинку. Я слушала ее три раза, и изменений в тексте почти никаких, за исключением некоторой перестановки тех частей, которые вставляются в текст для сохранения определенного ритма. И каждый раз та же поза: на лавке за прялкой. Сказать былинку словами, без напева, она не может. Кажется, тесно слились вместе слова, напев и ритмические движения пальцев вокруг кудели.

Такой же классической сказительницей, но уже вне обследованного района, является старушка Настасья Степановна Богданова, живущая в Петрозаводске, владеющая очень значительным, для теперешнего состояния былины в этом крае, репертуаром³⁾. Знает она, по ее словам, 10 былин и 4 духовных стиха. Текстами, как былин, так и песен, владеет она в совершенстве и может сказать их „словесно“, но предпочитает петь. Поет тоже всегда в определенной позе, подперев щеку правой рукой, а правый локоть левой рукой. Память ее изумительна. При первом нашем знакомстве она спела нам „часную“⁴⁾ былинку о Добрыне и Алеше. Дня четыре спустя была у ней, выехавшая несколько позже из Ленинграда,

¹⁾ Д. Комлево, близь Космозера.

²⁾ Вариант былины „Сватовство Дуная“.

³⁾ В былинных напевах Настасьи Степановны замечается, однако, уже отход от классического былинного напева.

⁴⁾ Очень длинную, на час времени и больше.

наша сотрудница И. В. Карнаухова. Узнав, что И. В. едет туда же, где мы, Настасья Степановна велела ей записать те 25 стихов, которые она пропустила, когда пела нам, и которые составляют небольшой эпизод, легко в былинне, без ущерба для повествования, выпускаемый. Об этом пропуске Богданова вспоминала уже после того, как мы ушли, и была крайне рада, когда узнала, что может эти стихи нам дослать.

Один момент, уже отмеченный у М. Е. Самылина, является общим для всех типов сказителей — это огромное уважение к эпической старине. Это уважение вместе с неуверенностью в себе заставляло некоторых крестьян отказываться спеть, или сказать былинну. „Соврать то каждый сможет, да все это не то“, так мотивировал свой отказ К. Г. Рябинин. Он же останавливал во время исполнения меня, говоря: „постой, постой, не дай соврать. А. П. Мерзлякова, сказав мне былинну, просила меня прочесть и очень одобряла: „Вот как хорошо ты записала, складно вышло“, и по детски обрадовалась моим словам: „Это ты, бабушка, так складно рассказываешь“.

Это уважение к старине у стариков-сказителей связано с еще сохраняющейся уверенностью в действительности тех событий, о которых рассказывается в былинне: „Сказка складница, а песня былинца“, говорит Мерзлякова. На мой вопрос о сказках Федор Митрич Грибанов ¹⁾ ответил следующими словами: „О! эти пустяковины знал, когда молод был, о Еруслане Лазаревиче да о Бове; а вот о старинах и теперь размышляю, что это правда была“. Ив. Ив. Касьянов, передавая про „хитрости-мудрости“ Вольги, прибавляет: „Раньше волшебники были“. А К. Г. Рябинин эпизод о том, как Вольга не мог наехать ратая, комментирует фразой: „Вот какой человек мужественный был, кто наши заборы из камней из земли своротил!“

V

Из сказанного ясно, что собранный нами материал представляет интерес, главным образом, в области былины разлагающейся.

Посмотрим, как происходит это разложение, в каком направлении идут главные изменения и искажения. Наиболее показательный материал дают, конечно, те былины, которые записаны и нами и прежними собирателями от учителей нынешних исполнителей. Таковы былина о Вольге, записанная нами от И. И. Касьянова, а Гильфердингом от его отца, Ивана Аникиевича ²⁾, и былина о Добрыне и Алеше—Грибанова и его учителя Ив. Арт. Гришина ³⁾. Относительно других записанных нами вариантов непосредственных источников их в прежних записях обнаружить пока не удалось; однако, сопоставление их с близкими вариантами тоже дает указания на некоторые из характерных изменений.

¹⁾ Село Толвуй.

²⁾ Гильфердинг, т. II, стр. 517.

³⁾ Ibid. т. I, стр. 220.

Основным моментом разрушения былины является самый простой и понятный факт забывания целых эпизодов, порядка их, отдельных деталей и т. п., о чем мне пришлось уже отчасти говорить в связи с характеристикой одного из типов современных сказителей. Чаще всего более твердым оказывается начало былины, затем исполнитель начинает путаться и конец уже просто пересказывает, или обрывает, ссылаясь на то, что позабыто. Передав в своей былине о Вольге и Микуле эпизод с сошкой, К. Г. Рябинин заключает былинку словами: „Потом они отправились в город. Не помню больше ничего. Они купили соли или чего-то“. Иногда к концу, досказанному прозой, присоединяется удержанная в памяти былинная концовка. Так, старик Грибанов из Толвуя, совсем кратко досказав былинку о Добрыне, заканчивает:

Схватил Добрыня Алешу за желтй-кудрй,
Только Алеша и женат был.

Полузабытый вариант былины „Молодец и худая жена“ ¹⁾, часть которой пересказывается уже прозой, сохраняет следующую концовку:

Тут выскакиваѣт родитель ихня матушка.
На белый двор, на улицу широкую,
Увидала тут она своего мужа
И говорит она да таковы слова:
— Что-ль двенадцать лет да солнышко ведь испекло,
А теперичу то солнышко ведь запекло:
Любимая семеюшка домой пришло.

При пропуске эпизода сам сказитель иногда смутно помнит, что в том или ином месте было еще что то, как Касьянов, который, выходя из своей былины весь эпизод в 14 стихов ²⁾, заключает исполнение былины словами: „Дальше не знаю, забыл, что дальше было в Чернигове“.

В процессе забывания мы наблюдаем перестановку эпизодов. Например, эпизод с кобылкой, стоящий во всех вариантах былины о Вольге и Микуле в конце, у Ив. Ив. Касьянова вставляется до эпизода с сохой. У Грибанова к отъезжающему Добрыне сперва выходит „любимá“ семья“, потом, „рѣдна матушка“, вопреки обычному, установившемуся во всех вариантах этой былины, порядку.

Сопоставление былин Ив. Ив. Касьянова и его отца дает нам еще несколько случаев забывания. Забыта лишь форма выражения, а самый эпизод с его подробностями передается в иных словах, но довольно точно:

¹⁾ Записана в Коснозере от М. Е. Самылина.

²⁾ См. Гильфердинг, т. II, стр. 522, стихи 183—196.

У Касьянова отца:

А тут ли оратай-оратаюшка

Гужики шелковыи повыстегнул,
Кобылу из сошки повыдернул,
Они сели на добрых коней, прехали.

У Касьянова—сына:

Микула Селянинович лошадь и сошку повы-
стегнул,
Гужики-вожжики завернул вокруг сохи

И сел на кобылку и поехал с ними в Чер-
нигов град

Забыты все подробности эпизода, он помнится лишь в самых общих чертах, как, например, столкновение Микулы с „мужичками-разбойничками“¹⁾. Эпизод в 18 стихов сведен к 4-м, причем сущность его совершенно искажена и передана так:

Я недавно там был собирать казенных податей.
Не хотели мужики платить казенных податей.

Твердо запомнилась только последняя формула расправы:

Который стоя стоял, тот сидя сидел,
Кто сидя—сидел, тот лежа лежал.

Особенно интересен случай искажения эпизода в конце былины о Вольге и Микуле. Обычно Вольга в конце спрашивает неизвестного ему пахаря о его имени, и тогда следует ответ Микулы, который раскрывает его взаимоотношения с мужиками. У Ив. Ив. Касьянова, Вольга, прося пахаря ехать с ним „во Чернигов град“, уже называет его Микулой Селяниновичем. Обращение это повторяется и в эпизоде с кобылкой.

Последний же эпизод передается так:

У Касьянова—отца:

Тут проговорит Вольга Святославович:
„Ай же ты, оратай-оратаюшко!
Как то тебя да именем зовут,
Нарекают тебя да по стечеству“?
Тут проговорит оратай-оратаюшко:
„Ай же ты Вольга Святославович!
Я как ржи-то напашу да во скидры сложу,
Я во скидры сло-у да домой выволочу.
Домой выволочу да дома вымолочу
А я пива наварю да мужиков напою,
А тут станут мужички меня похваливат.
Молодой Микула Селянинович!“

У Касьянова—сына.

„Ай же ты Никула Селянинович:
Что же ты пашешь таку пашню ве-
ликую?“

„А я хлеба напашу да в скирду складу́,

Я домой вывожу, вымолочу,
Пива наварю, да мужиков напою,
Будут мужики пить да Никулу Селя-
ниновича хвалить.

Ясно, что вопрос об имени в варианте Ив. Ив. Касьянова, при прежних обращениях Вольги, становится бессмысленным, и он заменен другим вопросом, постановка которого определена ответом Микулы, прочно, видимо, отложившимся в памяти, и данной раньше картиной огромной пашни: „Он едет из конца в конец и другого не видать“.

¹⁾ Гильфердинг, т. I, стр. 519.

Возможно, что пропуск эпизода часто обуславливается тем, что этот эпизод говорит о том, что уже давно отжило и стало непонятным. С подобным случаем мы как раз и встречаемся в этой же былине. Весь рассказ Вольги о городах с крестьянами, которыми его „пожаловал“ „рѣдной дя-дьюшка“, „ласковый Владимир стольне-киевской“, и куда он едет „за пол-лучкою“, в размере 9 стихов, заменяется кратким сообщением:

Я поехал во Чернигов град.
Сбирать казенных податей.

Пропуск эпизода в 14 стихов, о чем я уже говорила, объясняется, вероятно, тем же, так как и здесь идет речь о тех же городах, о посещении их Вольгой и Микулой и о пожаловании Микулы „трема городами со крестьянами“.

Все отмеченные случаи забывания отдельных частей былины прежде всего приводят к сильному сокращению текста.

Но не только простым забыванием обуславливается сокращение былины.

Мы замечаем совершенно определенное стремление к ускорению самого темпа повествования ¹⁾, в противоположность медлительному разворачиванию действия в былинах старой записи. При этом, наиболее сильные сокращения падают на описательную часть былины:

У Ив. Аник. Касьянова:

У оратая кобыла солѣвая,
Гужики у нея да шелковыи,
Сошка у оратая кленовая,
Омешики на сошки булатнии,
Присошечек у сошки серебряной,
А рогачик у сошки красна золота,
А у оратая кудри качаются,
Что не скачен ли жемчуг рассыпаются.
У оратая глаза да ясна сокола,
А брови у него да черна соболя,
У оратая сапожки зелен сафьян;
Вот шилом пяты, носы востры,
Вот под пяту пяту воробей пролетит
Около носа хоть яйцо прокатит,
А оратая шляпа пуховая,
У кафтанчики у него черна бархата

У Ив. Ив. Касьянова:

У оратая кобылка то солѣвая,

А сошечка то кленовая
А омешики серебряные,
А гужики то тесмяно-шелку.

Таким образом, совершенно выбрасывается описание самого оратая и несколько сокращается описание его кобылки и сошки. Поездка Вольги и Микулы у обоих дается так:

¹⁾ См. статью „Сказочники и сказка Заснежья“.

Как хвост у ней расстилается,
А гривы то нея завивается,
У оратай кобыла ступлюю пошла

А Вольгин конь да ведь поскакивает,
У оратай кобыла грудью пошла
А Вольгин конь остается.

У Микуды Селяновича кобылка
ступлюю пошла,
А Волгин то конь рысью бежит.

Тот же процесс сокращения мы наблюдаем и по другим нашим записям, например:

Описание скачки Добрыни.

У Ив. Арт. Гришина:

Они видли тут молодца то сядучись,
А не видели его молодца поедучись.
Он не воротами поехал, сам через стену,
А через стену махнул да городовую,
Лишь только во чистом поле пыль пошла
З горы на гору он ведь перескакивал,
С холма на холму он ли перепрыгивал,
Так реки ты озера промеж ног спускал,
Куды падали копыта лошадиныя,
Суды ставились колодецы глубокия,
А глубокий колодецы е кипячя.

У Фед. М. Грибанова:

Тут видели Добрынюшку сядучи,
А не видели его поедучи.

Только видели во чистом поле
пыль пошла.

Итак, описание скачки, заключающее 11 стихов, передается в 3-х стихах!

Совершенно ясно, что при этой тенденции к ускорению повествовательного темпа будут выпускаться повторные части. Так, в первом обращении Вольги к Микуде у Касьянова повторяются описания действий пахаря, данные уже в его изображении. У сына этого повторения нет.

У Касьянова-отца:

Говорит то Вольга таковы слова:
„Божья помощь тебе, оратай—оратаюшкoi
Орать, да пахать, да крестьяноватй,
А бороздки тебе да помётыватй,
А пенья-коренья лывертыватй,
А большие то каменя в борозду
валиты!

У Касьянова-сына:

„Божья помощь тебе, оратай оратаюшкai!”

Приведу весь эпизод с сошкой, сопоставление которого у обоих сказителей особенно ясно передает нам этот процесс сокращения.

Говорит оратай таковы слова:
„Я оставил сошку во бороздечке
Не для ради прохожего проезжего:
Маломожный-то наедет — взять нечего,
А богатый то наедет — не позарится,
А для ради мужичка деревенщины.

Ай же ты Волга Святославович
Поехал я с вами во Чернигов-град.
А сошку оставил в бороздочке.

Как бы сошку из земельки повывернуть
Из омешиков земельку повытряхнуть,
Да бросить сошку за ракитов куст,
Тут ведь Вольга Святославович,
Посылает он дружинишку хоробрую,

Пять молодцов да вдь могучих,
Как бы сошку из земли повывернули
Из омешиков земельку повытряхнули,
Бросили бы сошку за ракитов куст
Приезжает дружинишка хоробрая,
Пять молодцов да ведь могучих,
К той ли ко сошки кленовенькой.
Они сошку за оборы вокруг вертят,
А не могут сошки из земли поднять,
Из омешиков земельки повытряхнуть,
Бросить сошку за ракитов куст.
Тут молодой Вольга Святославович
Посылает он дружинишку хоробрую,
Целым он да ведь десяточком,
Они сошку за оборы вокруг вертят,
А не могут сошки из земли поднять,
Из омешиков земельки повытряхнуть,
Бросить сошку за ракитов куст,
И тут ведь Вольга Святославович
Посылает всю свою дружинишку хоробрую,

Чтобы сошку из земли повывернуть,
Из омешиков земельку повытряхнуть,
Да бросить сошку за ракитов куст.
Они сошку за оборы вокруг вертят.
А не могут сошки из земли выдернуть,
Из омешиков земельки повытряхнуть
Бросить сошку за ракитов куст.
Тут оратай-оратаюшко
На своей ли кобылы соловенькой,
Приехал ко сошки кленовенькой,
И брал то ведь сошку одной рукой,
Сошку из земли он повывернул.
Из омешиков земельку повытряхнул.
Бросил сошку за ракитов куст.

Из приведенных параллелей мы видим сильное сокращение эпизода (с 45 стихов до 23) за счет или совершенного выпуска повторной части (у отца повторений 7, у сына всего 5), или сильного укорочения самой повторной части путем сведения всей этой части к одному, двум стихам.

В связи с указанным процессом происходит и разрушение эпической троичности¹⁾, что мы видим тоже из приведенного сопоставления: у Касьянова-отца посылаются сперва пять молодцов, потом 10 и потом уж „вся дружина хоробрая“: у Касьянова-сына сперва 20 молод-

А сошку то надо из земли поднять,
А земельку повытряхнуть из омешиков.
А бросить сошку за ракитов куст.
Тут Волга Святославович
Посылает к сошке свою дружинику
хоробрую,

Двадцать молодцов самолучших,
Чтобы сошку из земли поднять

Бросить бы сошку за ракитов куст.
Тут подъехали все молодцы хоробрые.

Они сошку вокруг вертят
А не могут сошки из земли поднять.

Тут же Волга Святославович
Посылает всю свою дружинишку хоробрую,

К той сошке кленовой.

Они подъезжали к сошке кленовой
Они сошку вокруг вертят,
А не могут сошку из земли поднять.

Тут поехал сам Никула Селянинович.

Одной рукой сошку из земли поднял,
Земельку повытряхнул.
И бросил сошку за ракитов куст.

¹⁾ О подобном же явлении в сказке см. ниже у И. В. Карнауковой „Сказочники и сказка Заонежья“.

цов, потом вся дружина. В этой же былине Вольга у Касьянова-сына наезжает оратая на второй день, а не на третий, как у отца и у других сказителей. Это разрушение троничности встречается не только в передаче событий, но и в описательной части при повторениях. Например, изображение быстро-летающего времени у Гришина и у его ученика Грибанова дано так:

Гришин:

Как дёничок за дёничком как дождь идет,
А неделька за неделкою быв трава растет,

А как годышек за годышком как сокол летит.

Грибанов:

День на дёнецком бытто дождь идёт,
А неделька за неделкой как метла
метёт.

Возвращаясь к сопоставлению старой и новой записи эпизода с сошкой. В начале его мы видим пропуск указания, кто говорит приводимые слова, т.-е. опущение обычной формулы: „Тут проговорит“ и т. д. Этот случай пропуска в той же былине встречается еще три раза, и встречался мне вообще нередко и в ряде других былин. Любопытно обратное явление, когда при удержании этой формулы опущено самое обращение, явление, изредка встречаемое и в прежних записях (см. у Ив. Аник. Касьянова в том же эпизоде с сошкой), но особенно характерное для современной былины при ее общей тенденции к сокращению. При этом, у одних сказителей мы наблюдаем преимущественно первый случай, как, например, у Касьянова, у других второй, например, у Грибанова, который проводит его систематически через всю былинку (повторяется 5 раз, тогда как первый случай встречается лишь один раз).

Гришин:

Тут возговорит ему да родна матушка,
Честна вдова Офимья Олександровна:
„Ай ты мой ешь чадо милое,
Ты Добрынюшка Микитинец!
Я бы рада была тебя спородити.... и т. д.

Грибанов:

Тут прогдзорит роднй матушка
Честна вдова Офимья Александровна

Это знала бы я и ведала,
„Спородила бы я Добрынюшку...“

Наконец, в приведенных выше параллелях мы находим и еще один, тоже типичный случай сокращения: соединение двух стихов в один.

Он брал то ведь сошку одной рукой,]
Сошку из земельки повыдернул

[Одной рукой сошку из земли поднял

В той же былине:

Я купил эту кобылу жеребеночком,]
Жеребеночком да из под матушки.

[Эту я кабылку купил жеребеночком
из-под матушки.

Из былины о Добрыне:

У Гришина:

Выходит тут его молодой семья,
Еще молода Настасьюшка Микулична,
Приходит ко его к стремену булатному.]

Положу я теперь ко свою заповедь,]
Прожду я мужа друга шесть лет.]

Еще из былины о Вольге:

Я как ржи то напашу да во скірды сложу,
Я во скірды сложу да домой выволочу]
Домой выволочу да дома вымолочу.]

Последний случай любопытен еще тем, что здесь происходит разрушение характерного для былины повторения с подхватом и троичности в повторении.

Отмеченные случаи сокращения текста неизбежно приводят к обеднению стиля былины. Теряется колоритность и выразительность описания (см., например, описание оратая у обоих Касьяновых), исчезают словесные варьянцы при повторениях, вместе с самыми повторениями; все повествование становится более прозаичным. Сравнить хотя бы следующие два изображения:

Касьянов — отец:

Повыхали во раздольице чисто поле
Услыхали во чистом поли оратая,
Как орет в поле оратай, посни-
стывает,
Сошка у оратая поскриливает,
Омешки по по камешкам почиркивают.

Или:

Тут Вольга стал да он покрикивать,
Колпаком он стал да ведь помахивать,
„Ты постой-ко ведь ратай-оратаюшко!
Как бы этая кобыла коньком бы была.
За эту кобылу пятьсот бы далй.“

У Грибанова:

Тут подходит к его стремену булатному
[Его любимй семья Настасья Мику-
лична.

[Еще положу заповедь на семь лет.

А я хлеба напашу да во скірду складу
[Я домой вывожу, вымолочу.

Касьянов — сын:

Они въехали во чисто полё,
Во чистом полё оратай орёт,

У оратая сошка поскриливает,
Омешки по камешкам почиркивают

Тут же Волга Святославович
Сказал Микуле Селяниновичу

Эта бы кабылка жеребцом была,
За эту бы кабылку пятьсот рублей
далй.

Кроме того, мы видим, как, в результате этого тяготения к более динамичному повествованию, разрушается былинная традиция в целом ряде моментов: разлагается троичность, опускаются или укорачиваются традиционные формулы повторений. Так один момент разрушения влечет за собой и другой. Нам пришлось даже встретиться с заменой традиционных для определенной былины чисел другими: у Грибанова Добрыня

дает завет не на 6 лет, а на 7 лет, и Настасья Микулична ждет мужа не 12 лет, а 14.

Одним из главных начальных моментов разложения былины является также потеря чувства былинного стиля. Сказитель не останавливается перед внесением слов и оборотов речи, дисгармонирующих со стилем.

Например:

В а к к у р а т поспел во пору во времячко ¹⁾.

И действительно, Настасья-королевна
Она ездит во чисто поле и голякует ²⁾

Как засвистал соловей по соловьиному,
Зашипел как он по змеинному,
Заревел как он по звериному,
Как действительно от того от свисту соловьиного
Лес к землй да дугой клонитця ³⁾.

Как подходит к нему Солнышко Владимир князь,
„Ты посвисти-ка Соловей по соловьиному,
Ты зашипи ка Соловей по змеинному,
Ты зареви ка Соловей по звериному,
Ты потешь нашу компанию“ ⁴⁾.

Въехал он на широкий двор,
Подъехал ко крыльцу боярскому,
Как выходили к нему двенадцать девиц,
Одну ведут под руки, что царицу, богиню какую
Весьма прекрасную ⁵⁾.

В былине „О Вольге“ Ив. Ив. Касьянова в ответ на приветствие Вольги Святославовича:

Говорит оратай таковы слова;
„Спаси бо вам, добрый молодец,
Надо нам Вожья помощ орать да крестьянствовать“ ⁶⁾.

Тот же Касьянов в следующем месте отцовской былины:

Тут ведь Вольга Святославович
Посылает дружинишку хоробрую,
Пять молодцов да ведь могучиных.
Как бы сошку из земли повыдернули... ⁷⁾

¹⁾ Сводная былина об Илье Муромце, зап. от П. Г. Горшкова в Космозере.

²⁾ Былина о Сталовёрсте, от него же.

³⁾ *Сводн. был. об Илье Муромце.

⁴⁾ Ibid.

⁵⁾ Ibid.

⁶⁾ Обращение на вы в былинах П. Г. Горшкова постоянно.

⁷⁾ Гильфердинг, т. II стр. 520.

Третий стих заменяет следующим:

Двадцать молодцев самолучших.

Вместо коня в былине появляется лошадь ¹⁾ и т. д.

При потере чутья к былинному стилю особенно легко вторгаются детали, знаменующие собой позднейшие влияния: города, иных условий быта, современности.

В былине „Молодец и худая жена“, записанной от Самылина, эпизод возвращения молодца на родину передается так:

*Он и видит, что село широко да развѣдено,
Оно божьими церквами разукрашено,
Много магазинов, и жена его торговала, стала богатой,
Держала много прикащиков и сама работала ²⁾.
В этой пути во дороженьки
Приходила палата белокаменная;
Столбчики точеные, а повыше рук золоченые
Обиты окошечки кунницами, лисицами
И дорогими соболями заморсками .*

„Палаты белокаменные“ князя Владимира заменяются комнатами ³⁾. Василиса Микулична, переодеваясь мужчиной, „обмундирование“ одела на себя ⁴⁾.

Известной формуле, передающей в былине о Добрыне быстро летящее время:

День за днем бытто дождь дождит и т. д.

у Самылина соответствует:

День за днем, как часы то бьют.

У Касьянова вместо „Теперь еду к городам да за получкою“ стоит:

*Я поехал во Чернигов град
Сбирать казенных податей.*

„Казенные подати“ фигурируют и в другом эпизоде той же былины: о мужиках разбойничках, о чем было уже указано.

В былине „Сватовство Дуная“, записанной от П. Г. Горшкова, Настасья Королевична при состязании своем с Дунаем

*Положила ему кольце на голову
И в кольце вставила перочинный ножичек ⁵⁾
Стрела хлестнет по сыру дубу,
Изломав его в черенья ножевые*

(Кирша Данилов, Ред. Шеффера, 52)

¹⁾ В Былине „о Вольгѣ“ Касьянова.

²⁾ Ср. у Романова, Гильфердинг, т. II, стр. 207.

³⁾ Самылин, Космозеро; была на „Про Ставра“.

⁴⁾ Ibid. Самылин был в солдатах.

⁵⁾ Ср. соответствующие места в других былинах:

...Стрелять в колечко золоченое,
Во тое острій да во ножевое
Расколоть бы стрелочка да на двое

(Гильфердинг, т. II, стр. 482).

И станем стрелять стрелочки каленые
Из этого из лука из тугаго
Противу колечика серебряна
По тому по ножичку булатному

(Рыбников, т. III, стр. 118).

Князь Владимир, недовольной похвальбой Сталовёрста.

Он велел Сталовёрста арестовать Годинова¹⁾
Посадить его в погреба, глубокие,
На хлеб на соль и на воду.
Упросил он написать письмо на родину²⁾.
И написал то млад Ставер Годинович,
На свою родимую сторонушку
Ко молодой жены к Василисы Микуличной
Написал скорописчату грамотку.

(Рыбников, т. II, 115).

Далее в той же былине рассказывается, как на свадьбу стали приглашать „музыкантов“ со всего Киева, а когда Василисте Микуличне „все не ндравятся“, бояре напоминают Владимиру о Ставре,

Что он спец играть на музыке³⁾.

Старушка Марфа Александровна Белоусова из Падмозера оканчивает былину о Добрыне и Алеше, как обычно, описанием расправы с Алешей:

Тут брали Олёшу Пововиця,
Его брали за желты кудри,
Выводили во цисто поле,
Да там его растреляли⁴⁾.

Среди ряда других изменений, которые мы находим в былинах новой записи, следует отметить довольно нередкие случаи замены мало понятных выражений, более понятными, например в былине о Добрыне:

¹⁾ „Сталовёрст“, запис. от Горшкова, Космоозеро.

²⁾ Обычно Вас. Микул. получает известие от Ставра через „своего человека“. Ср. в наиболее близком к данному варианту Щеголенка:

³⁾ Ср. в былинах старой записи в соответств. месте:

„Младые гусельщики“ или „загусельщики“, поигрывающие в „гусельшки яровчатые“.

Напр., Гильфердинг, т. I, стр. 101 и др.

⁴⁾ Она же, рассказав с увлечением сказку про Жар-птицу, тоже окончила тем, что братьев Ивана Царевича расстреляли.

У Гришина:

Стал то он тут латиться, да стал коль-
чужиться
Добрый конь, чтобы спод него не вы-
прянул.

У Грибанова:

Тут стал удалый млодец справля-
тисся
Чтобы добрый конь спод него не вы-
прыгнул.

У Горшкова и Самылина мы находим употребление слов „почет-
ный“ и „почётный“ пир, вместо обычного: „почестен пир“.

„Был то собранный да почётный пир“ (Самылин).

Интересны также попытки осмыслить образ в духе окружаю-
щей сказителя обстановки, которые мы находим у Ив. Ив. Касьянова.

У отца:

Щукой-рыбою ходить ему в глубоких мо-
рях.

Как орет в поле оратай посвистывает,
А бороздки он да пометывает,
А пенёк коренья вывертывает,

А большие то каменья в борозду валит.

У него:

Щукой-рыбой ходить по глубоким,
озерам“.

Мелкие каменья и пенья в борозду
валит,

А крупные каменья в кучи
кладёт.

Работа Микулы над очищением пашни здесь продолжена, и дан образ
тех огромных куч камней, которые так типичны для Олонецких полей ¹⁾.

Мне много пришлось говорить о сокращении материала в былине,
о тенденции к ускорению повествования. Стремления обратного—распро-
странить, увеличить материал деталями наблюдать не приходилось. Редкие
случаи небольших вставок новых, по сравнению с былиной старой записи,
стихов, объясняются несомненно тем, что источником данной былины была
былина более распространенная, чем та, которая записана у прежних соби-
рателей. В частности, например, Гильфердинг характеризует Ив. Арт. Гри-
шина, как 75-летнего старика, который в значительной мере уже позабывал
свои былины ²⁾.

Вероятнее всего, что Грибанов запомнил былины от Гришина еще
в то время, когда сам Гришин знал их более твердо. Могли быть и слу-
чайные пропуски во время исполнения. Наконец, эти вставки могут быть
объяснены и перенесением стихов из другой былины. Так, например,
у Грибанова в его былине есть описание коня, которое отсутствует в записи
Гильфердинга от Гришина. Но у того же сказителя мы находим соответ-
ствующее место в былине о Чуриле ³⁾, и сличение этих мест опять сви-
детельствует о сокращении текста:

¹⁾ См. выше комментарии К. Г. Рябинина к его былине о Вольге и Микуле.

²⁾ Гильфердинг, т. I, ст. 220.

³⁾ Ibid., т. I, стр. 236.

Гришин (был. о Чуриле).

Подруги были да все шелковые,
Пряжечки были да золоченыя,
А шпенёчки были булатныя,
Еще шелк не рвется, как булат не гнется.
Красно золото с земли оно не ржавеет,
Не ради красы, не ради бодрости,
А ради крепости богатырския,
Добрый конь, чтобы спод него не выпрынул.

Грибанов (был. о Добрыне).

У седёлышка пряжечки золощёныя,
А у пряжечек шпенёчки все булатныя

Не для красоты, не для бодрости,
А для крепости богатырския,
Чтобы добрый конь спод его не выпрыгнул.

Вглядываясь в самый процесс разрушения былин и наблюдая различные его стадии, мы пытались уловить начальные моменты этого процесса. Таковыми являются отмеченные мною явления: забывание, потеря чувства былинного стиля, тенденция к ускорению действия¹⁾. Но несомненно, что у многих таким начальным моментом является и освобождение былинного текста от напева. Сказитель усваивает от своего учителя только текст, не воспринимая напева. Былина, которую сказитель запомнил только со стороны текста, уже тем самым обречена на более быстрое разрушение. Исчезает напев, направляющий, организующий, определяющий ритм былины, становится более свободной ритмическая конструкция стиха, и является возможность вставок новых слов, замен, вторжения прозаизмов и т. п.

Это явление ведь наблюдалось часто и у сказителей, хорошо поющих былинку, когда они от пения переходили к сказу. С другой стороны мы видим порой и иной порядок явлений: начинает забываться текст, все труднее становится заключить его в твердые рамки напева; начинает разлагаться и напев, а затем он отбрасывается и совсем, и былина продолжает быстро разрушаться дальше. Такие случаи мы и наблюдаем у Горшкова, Самылина и др., которые когда то усваивали былинку полностью потом же постепенно приходили к частичному или полному отрыву текста от напева.

VI

Все отмеченные мною особенности, характеризующие былинку разрушающуюся, не встречаются, конечно, у сказителей в равной мере. Если совершенно несомненным является известное влияние личности исполнителя на его былины, даже при сохранении твердых текстов, то еще более сильно должны проявиться индивидуальные черты сказителя в былинке разлагающейся. Так, например, у Ив. Ив. Касьянова мы наблюдаем прежде

¹⁾ Интересно, что та же тенденция, наблюдаемая в современной сказке и песне, приводит к иным результатам, см. работы И. В. Карнауковой и Н. П. Колпаковой. Былинку указанный процесс несомненно приводит к разрушению, лишая ее всех тех свойств, которые составляют ее опору: эпических повторений, сообщающих былинке ее величавое, спокойное течение, описательных деталей, дающих былинке краски, и т. д.

всего вторжение прозаизмов и крайнее обеднение стиля, лишение его всех украшающих, колоритных деталей. В его былине мы видели также и отражение впечатлений от окружающей обстановки. Все это согласуется с его тяготением, как сказочника, к бытовому материалу. У П. Г. Горшкова мы наблюдаем вкус к книжным выражениям, заимствованным им из лубочной литературы романов, хорошо ему известной (см. „Богиня весьма прекрасная“, „и действительно“, „на довольное пространство“ и т. п.). Любит он щегольнуть и современными словами („спеc по музыке“). Как сказочник, П. Г. тяготеет к большим и тяжеловесным формам лубочного романа ¹⁾, и в былине он также крайне обстоятелен (его былины значительно длиннее других). Чрезвычайно интересным моментом в его репертуаре является былина об Илье Муромце, сливающая 9 былинных сюжетов и занимающая 876 стихов. Это целая поэма об Илье Муромце, где дается полная биография Ильи с момента его исцеления и кончая смертью и включающая в себя редко встречающийся эпизод о женитьбе Ильи Муромца. Это произведение представляет большой интерес, как один из любопытных моментов эволюции былины ²⁾, в основе которого лежит тот же факт сокращения ряда отдельных былин об одном герое, хранящихся в памяти одного сказителя. Подробнее остановиться на этой былине, к сожалению, не представляется возможным.

Таким образом, на былине сказывается влияние и личности хранителя ее и влияние других, смежных жанров. Не останавливаясь подробно на последнем вопросе, я отмечу лишь несомненное влияние на былин у жанра, сохраняющего всю свою действительную силу и в настоящее время, именно песни. Влияние это сказалось прежде всего на тех былинах, которые, как таковые, уже крестьянами не осознаются. Мне пришлось уже указать на то, что былина „О братьях разбойниках и сестре“ исполняется подчас хором, наравне с песнью. У нас есть интересный случай появления в такой былине повторений, не былинного характера, не служащих целям ретардации или достижения обстоятельности повествования, а носящих характер песенного рефрена, заключающего в себе лейтмотив произведения. Это былина или стих о Васильи и Софеи, записанный в Шунье от Марьи Васильевны Могучевой 43 лет, которая знает еще духовные стихи и ряд песен. Он отличается от других известных мне вариантов тем, что в нем исчезла вся начальная часть, в которой дается объяснение поступка Васильевой матери. Несмотря на этот пропуск, старина и в таком виде производит впечатление вполне цельного и законченного произведения ³⁾, благодаря такому лейтмотивному стиху, который начинает и заканчивает собою произведение.

¹⁾ См. реперт. П. Г. Горшкова, указанный в статье И. В. Карнауковой.

²⁾ Сводные былины встречались и раньше, но не было случая объединения такого значительного количества сюжетов.

³⁾ Ср. соответствующие моменты в эволюции песни, в статье Н. П. Колпаковой.

Васильева мать лиходейка была,
 По городу по Киеву похаживала
 На гривенку купила зеленъ винъ
 На другую купила зелья лютого,
 — „Васильюшка, пей и Софеи не давай.
 Софеюшка, пей и Василью не давай.“
 Васильюшка пил да Софеи подносил,
 Софеюшка пила да Василью поднесла,
 С вечера головушки побаливали,
 С полуночи сердечко пощипливало,
 К утру ко свету приготовилися.
 Васильюшку крутили в золотую парчу,
 Софеюшку крутили в чернобархатную.
 Василья полагали в золотой во гробок,
 Софею полагали в кипарисно деревцо.
 Василья хоронили по праву руку церквы
 Софею хоронили по леву руку церквы.
 На Васильи выростала золотая вербъ,
 На Софии выростало кипарисно деревцо.
 Листочки с листочками слипалися,
 Прутьышки с прутьочками свивалися,
 Корешки с кореньями срасталися.
 Васильева мать лиходейка была:
 На Васильи вырывала золотую вербъ,
 На Софеи вырывала кипарисно деревцо.
 Васильева мать лиходейка была:
 Софею извела да Василья извела¹⁾.

Заканчивая свой очерк о современной былине, я должна отметить, что характеристика, которую я дала этой разрушающейся и исчезающей былине, далеко не является исчерпывающей. Так, факты языка былины совсем не включены в поле исследования, так же как и явления ритма, о котором у меня сказано в самых общих чертах. Былина рассмотрена пока исключительно со стороны изменений в тексте, но и здесь дальнейшая работа над сопоставлением текстов былин старой и новой записи может дать еще ряд интересных указаний, в каком направлении происходят изменения. Мне хотелось выделить наиболее яркие моменты того замечательного явления, при котором мы присутствуем. Мы оказались наблюдателями последнего этапа в судьбе былины в части Заонежья, а умирание жанра, в особенности жанра, столь богатого художественными средствами, бывшего столь долгое время источником художественных эмоций для русского крестьянства, хотя и представляет явление чрезвычайно грустное, но оно интересно для науки не в меньшей степени, чем зарождение и развитие жанра.

¹⁾ Записано в деревне Мишкарево, Шуньга 6/VII—26 г., Н. П. Колпаковой.

СКАЗОЧНИКИ И СКАЗКА В ЗАОНЕЖЬЕ.

Под словом „сказка“ в Заонежье, как и повсюду, подразумевается весьма обширный, разнообразный по существу материал. И чистый тип фантастической сказки, и бытовой рассказ, и народный анекдот, и рассказ о покойниках или нечистой силе, обычно приурочиваемый к данной местности, и были — часто рассказ от первого лица или об определенном лице, проживающем в данной местности, исторические предания, уголовщина, читанная когда-то в газете, старый лубочный роман, и даже литература газеты „Копейка“, как, например, популярная в семье сказочника Митрофанова „Тайна графа Коломбрежского“ — все объединяется широким термином „сказка“. Таким образом, употребляя термин „сказка“, я буду говорить о пестрой группе прозаического материала, распространяющегося в народе путем устной передачи и „не имеющего иной цели, как действовать на фантазию слушателей“ (проф. Халанский¹⁾).

Сборание сказок всегда сопряжено с трудностями, которых не встречают на своем пути собиратели иных жанров, как, например, песен. Главная причина кроется в том, что, несмотря на любовь и привязанность к сказке, на нее смотрят как на забаву, как на развлечение. Интерес к песне, в особенности к „досюльной“, кажется вполне естественным, ему охотно идут навстречу, тогда как сплошь да рядом на просьбу рассказать сказку слышится ответ: „стыдно сказку сказывать, когда дела много“, и „что уж ученых людей сказками смешить, я ими только робят тешу“.

С другой стороны, песни поются главным образом хором, или с поддержкой другого лица, „с другими голосами“, и в этой коллективной работе пропадает чувство застенчивости, которое всегда вначале владеет исполнителями при виде городского человека, вооруженного карандашом и бумагой. Сказка же рассказывается одним человеком, в присутствии порядочной аудитории односельчан, или же с глазу на глаз с этим, сначала очень стесняющим чужаком. Кроме того, если целый ряд песен был записан нашими собирателями во время работы, как то на льнище, во время полки гряд или доения коров, то сказка неминуемо отрывает исполнителя от его повседневной работы. Она требует слишком много напряжения памяти и всех творческих сил, является всегда творческим актом, почти ни-

¹⁾ С. Савченко. „Русская народная сказка“. Киев 1914 г.

когда не автоматизируется (в отличие от песни). От хорошего сказочника сказка требует также мимики, жеста, иногда даже движения. П. Я. Белков (дер. Нефедово, Шуньгской вол.) почти драматизировал свои сказки. Он, конечно является исключением среди обычного типа сказочников, но все же некоторое количество движений свойственно почти всем рассказчикам и это делает исполнение сказки трудно совместимым с какой-нибудь, в особенности летней, работой.

Из всех записанных мною сказочников только один рассказывал, продолжая работать, правда, работа у него была бесшумная, легкая — он плел сети. И то он оставлял ее в тот момент, когда был вынужден подкрепить свои слова жестом. Но ради рассказывания он бросил свою постоянную работу — ловлю рыбы, — что вызывало неудовольствие его семьи.

Эта сторона потому играет такую роль в собирании сказок, что исполнение средней сказки отнимает все таки 10-15 минут, а сказочники с большим репертуаром или рассказывающие большие вещи отрывались нами иногда на несколько часов в день, в продолжении нескольких дней. Так, сказка Горшкова „Гуак“ заняла 7 часов, а репертуар сказочника Митрофанова записывался в течении 3-х дней, по 6-7 ч. в день.

Наконец, затрудняет собирание и то, что сказка сосредоточена главным образом в устах стариков, которые менее податливы, чем владеющая песней молодежь. Но все эти трудности преодолимы, и, даже при кратковременном знакомстве с краем, собиратель быстро убеждается, что и сейчас на русском севере сказка живет и бытует повсюду. Это не воспоминание, хранящееся в памяти стариков и извлекающееся отсюда для редких любителей или собирателей, как былина, — сказка живет, и нет данных говорить об ее исчезновении. Может быть она как-то изменяется, может быть один тип сказки вытесняет другой, может быть внутри одного типа одни черты стираются — другие выступают наружу, но это только лишнее доказательство, что она живет. Сказка рассказывается повсюду: в семье бабка или мать рассказывает детям; во время бесед в великом посту, когда девушки собираются с вышивками или пряжей в одну избу, всегда на сцену выступает сказочник, главным образом хозяин избы. Часто нарочно собираются в ту избу, где хозяин известен как хороший сказочник. Так, в деревне Сибово, Великогубской волости, чаще всего большие и малые беседы собираются в избе балагура и сказочника Д. А. Орехова, хотя в его семье нет еще взрослых дочерей, могущих принимать участие в беседе. Не меньшим успехом пользуется сказочник в период рубки леса или „корчева“, когда большая часть мужчин из села уходит на лесные работы и остается более или менее продолжительное время вдали от села. Большой интерес обнаруживается не только к местным, но и к загожим сказочникам, которые знакомят с новым репертуаром.

Так, молодой плотник П. П. Рябов слыл сказочником и песельником в селе, где он временно работал и которое отстояло на десяток верст от его родного Хмельозера.

Рассказчиками являются главным образом пожилые люди и старики. На 40 человек рассказчиков 28 — в возрасте, превышающем 45 лет.

Репертуар мужчин обычно шире и разнообразнее репертуара женщин. Почти каждая женщина рассказывает сказки, среди мужчин рассказывает не каждый, но в среднем 10 женщин дали мне 14 сказок, 10 мужчин — 22. Кроме того, репертуар женщин обычно местный, который вы услышите в каждой семье, в репертуаре же мужчин часто встречается материал других, иногда очень отдаленных мест, книжные сюжеты и т. д. Это объясняется тем, что женщина редко выходит за пределы родной волости, в то время как мужчина постоянно уходит в отхожий промысел, где встречается с людьми из других мест, — в часы досуга происходит обмен репертуаром; в городе, куда часто уходят на заработки, приобретаются и книжные сюжеты. Один из крупных сказочников говорил, что почти все сказки он услышал в городе, когда был учеником — плотником (И. В. Митрофанов, д. Яндомозеро, Великогубской вол.), рассказывали старики — плотники, земляки и из чужих мест. Другой — кровельщик — исходил несколько губерний и отовсюду приносил новые для своей родины сказки, отчего и пользуется в своем селе, как сказочник, большим успехом (Ф. Е. Никитин, д. Косьмозеро). Обмену репертуаром способствуют и общие работы вне дома, как-то лесные работы, рыбная ловля, охота.

Все эти наблюдения целиком совпадают с наблюдениями других собирателей, сделанными еще в 1908 г.¹⁾ Очевидно, главные условия бытования сказки за истекшие годы не изменились.

Наблюдая пути передачи сказок от старшего поколения к младшему, мы замечаем, что сказочная традиция прочно живет в семьях, в которых был или есть хороший сказочник. Репертуар отца переходит к сыну, к младшему брату, к внуку. Так, в семье П. Г. Горшкова, известным сказочником и певцом былины был дед, Павел Перфильевич Горшков. Весь его репертуар перешел целиком к внуку Петру Григорьевичу Горшкову, который и былины поет тоже. Младшие братья П. Г. в свою очередь знают весь репертуар и нередко дополняют и поправляют брата, но сами, правда, не рассказывают. Зато сын Петра Григорьевича, десятилетний Миша, пользуется среди сверстников славой хорошего сказочника и передает целиком репертуар отца. В семье Ивана Ивановича Касьянова рассказывает он сам „то, что слышал от батюшки“, и его дочь, прекрасная песельница и сказочница Катя, 13 лет. Отец Ивана Ивановича — известный сказитель былины, записанный когда-то Гильфердингом; слава старика Касьянова и сейчас жива в Заонежьи. В семье Митрофанова рассказывают дед, дочка и внук.

Конечно, от поколения к поколению, от сказочника к сказочнику вид сказки и в одной семье может изменяться: и время и человек вносят свое,

¹⁾ Ср. Бр. Соколовы, „Сказки и песни Белозерского края“, статья „Сказочники и их сказки“.

но сама тяга к сказке часто передается в семье в течение нескольких поколений.

Всех сказочников, с которыми нам пришлось встретиться во время экспедиции, по отношению к тексту сказок можно разделить на 3 основных группы:

1) Группа сказочников-импровизаторов (ярким выразителем ее является Митрофанов), твердо знающих сюжет, обладающих большим запасом стандартных сказочных формул, но импровизирующих сказку, строго исполняя все требования обрядности. К этой группе принадлежат главным образом старики. В нашем собрании эта группа является самой большой (18 чел.).

2) Группа сказочников, владеющих твердым текстом, отлитым в определенную форму и никогда не изменяемым. К этой группе относятся главным образом женщины и всегда дети (12 чел.).

3) Группа разрушителей, которые, даже зная сюжет, всегда стараются скорее довести дело до развязки, и в целях ускорения жертвуют поэтическим языком сказки, принципом трюизма и деталями. Большей же частью в их руках сказка забывается, обесмысливается и самый сюжет. К этой группе принадлежит главным образом молодежь, в особенности молодежь, побывавшая в городе.

Не имея возможности в коротком очерке коснуться всех, или хотя бы половины записанных нами сказочников, я дам описание четырех наиболее интересных из них, выделяющихся либо своим репертуаром, либо манерой рассказывать, либо отражением своей личности и судьбы в рассказываемом.

Наибольшее количество сказок дал нам Иван Васильевич Митрофанов из деревни Яндомозеро, Великогубской волости. Ив. Вас. — 60-летний бодрый старичок, костюм, манеры и вопросы которого о городе, обличают в нем человека, близко знакомого и заинтересованного городской жизнью. И. В. 40 лет был плотником, почти всегда работал в городе: несколько лет в Петербурге, остальное время в Петрозаводске. Но от деревни не отрывался и с городскими не сходилась. В городе он хорошо научился грамоте и читал беспрестанно, все больше вещи, в которых говорилось о старине. Сейчас помнит, что в Петербурге читал „Князя Серебряного“ и предлагает рассказать его „как сказку“. Рассказывая, вкратце, но довольно точно, передает роман А. Толстого. Как сказку же рассказывает, очень любимую в его семье „Тайну графа Коломбрежского“, бульварно-детективный роман, выходивший в издании газеты „Копейка“. Сказки он любит страстно и рассказывает их постоянно. Раньше рассказывал своим детям, из которых младшая дочь, вышедшая замуж в д. Комлево, Громова, знает множество вещей из репертуара отца, и сама с охотой рассказывает. Теперь он рассказывает внукам-мальчикам, один из которых тоже славится среди

своих сверстников, как рассказчик, и был записан А. И. Никифоровым. Среди своих односельчан Митрофанов известен, как сказочник, и нередко, в то время как мы его записывали, весть об этом доходила до его соседей, и в избе появлялись слушатели. Но так как Митрофанов во время рассказа очень строг и не любит, чтобы его перебивали или мешали ему, то слушателями являлись обычно не соседская молодежь, а степенные старики и старушки. В комнату, где он рассказывал, никто из семьи не входил без спросу, и все всячески старались не помешать. Память у старика настолько богата, что он рассказывает наизусть сказку в стихах Алипанова „Промельника колдуна“..., изданную в Петербурге в 1837 г. и читанную им „лет 45 назад“. При сличении текстов выяснилось, что он переделал три фразы и забыл четыре стиха из почти 400.

Рассказывает он спокойно и сосредоточенно, неподвижно сидя за столом, не позволяя себе даже закурить во время рассказывания. Рассказ течет настолько плавно и медленно, что записывать за ним не составляет ни малейшего труда. Митрофанов никогда не вставляет во время рассказа никаких замечаний, если только (в редких случаях) не боится быть непонятым: например: „Вот устроили тын тридевять венцов, двадцать семь столбцов (один ряд бревен — венец по нашему)“.

Его врожденная мягкость и серьезность выражаются в подборе его репертуара и в концах его сказок. Его герои всегда обиженные Иванушки-дурачки, купеческие дочки, оклеветанные кем-нибудь из родственников, Окати-Горошек, брошенный братьями, несчастный купец, презираемый другими свояками, или царевна-лягушка, над которой смеются невестки. А когда они после долгих приключений побеждают, то всегда прощают своих недоброжелателей: купеческая дочь, оклеветанная капитаном и дядей, находит своего мужа-короля. „Тут король хочет их казнить, а она не дала!“ Окати-Горошек, благополучно выбравшись из бед, в которые ввергли его братья, укравшие у него трех царевен, вернувшись, женит их на серебряной и золотой царевне, а сам женится на третьей, и т. д. И среди самых злодеев сказки находится более добрый человек, предотвращающий жестокости: отец хочет убить дочь, — сын уговаривает отвести ее в лес. Отец гонит нищего, — сын просит взять его в куропасы. Свои наезжают на Иванушку, — один хочет убить его, другой говорит: — „Нет, давай разбудим его, может продаст свинку золотую щетинку“ и т. д.

В репертуаре Митрофанова совсем отсутствуют сказки типа фабль и непристойные сказки.

Говорит он отрывистыми короткими фразами: „Старый стал старик. Наказал своим сыновьям: „Когда умру — похоронити и каждый по ноци у меня просидити“, и помер. Схоронили. Надо старшему брату“. Но на фоне такой

¹⁾ Ср. с вар., записанными бр. Соколовыми Бр. Соколовы, „Сказки и песни Белозерского края“, № 26, стр. 44.

отрывистой деловой речи еще ярче выступают сказочные формулы, которые Митрофанов никогда не пытается сократить, а даже наоборот при повторении расширяет: например, „конь бежит, земля дрожит, со рта пламень пышет“, и второй раз: „конь бежит, земля дрожит, из ушей дым валит, из ноздрей пламя пышет“. Он никогда не забывает сказать: „не видали молодца сядучи, не видали и едучи“; и: — „с скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается“; и единственный, из записанных нами сказочников с большим репертуаром, никогда не нарушает принципа троичности, такого важного в конструктивном отношении.

Город и долгое пребывание в нем, конечно, отразились в сказках Митрофанова, в целом ряде слов, фраз и понятий. Так, царь, отдавший сына чорту, позвал его в „кабинет“. Незнайко расхаживает по „панели“, перед домом Ивана-Царевича „дворник улицу подметает“, и в чужих странах Ивану-Царевичу дают „заграничную диплому“ и т. д.

Митрофанов особенно интересен тем, что, несмотря на свое серьезное отношение к сказке, он не придерживается более или менее точного текста „на память“, а, твердо зная сюжет, каждый раз дает свободную им провизацию, скрепляя ее неизменяемыми сказочными формулами. Две сказки он рассказывал нам по два раза на протяжении трех дней и в одну из них во второй раз он ввел даже новое действующее лицо. В другой только сюжетный стержень и формулы остались не измененными.

Репертуар И. В. Митрофанова. „Иван-дурак“ (Афанас., вып. II, стр. 268, № 28), (Незнайко (?) „Окати-горошко“ (Ончуков, „Сев. сказки“, стр. 510, № 24). „Иван-Царевич и Старуха“ (Аф., стр. 239, № 23). „Про Матрену“ (?) „Про три слова“ (Ончуков, № 85, стр. 228). „Про купцов-разбойников“ (Бр. Соколовы, № 15). „Про обещину“ (?) и друг.

Пелагея Никифоровна Коренная, высокая, подвижная, молодая, несмотря на свои 60 лет, женщина. Родом она из Фоймгубы, местности, как нам говорили, изобилующей сказками и старинными песнями. И, действительно, Пелагея Никифоровна была для нас неисчерпаемым кладом песен, заговоров, редких причитий, пословиц, загадок и т. п. Несмотря на то, что сын ее, с которым она живет, — учитель Космозерской школы, а две дочери выданы замуж в Петрозаводск, и сама Пелагея Никифоровна часто живет в городе, она осталась неграмотной и сохранила свой ярко-выраженный северный говор, что делает ее сказки еще более интересными для нас. Очень живая и веселая, всегда на работе, она и сказки рассказывает, в противоположность Митрофанову, ни минуты не находясь в спокойном положении. От нее записывались сказки во время растопки ею печи, раздувания самовара, чистки рыбы, пеленания ребенка и просто неугомонного беганья по дому.

Рассказывает она быстро, выразительно и эмоционально, богатой мимикой поддерживая свои слова: иногда даже „играет“ действующих лиц — прикладывая ладони к макушке, изображает зайца (уши); диалог ведет раз-

ными голосами и меняет манеру говорить: медведь у нее говорит низким басом, очень медленно и запинаясь, лиса быстро тараторит сладеньким голоском, а заяц заикается. По выразительности и живости исполнения мы не встречали сказочника, стоявшего на равной высоте с нею. Несмотря на быстрый говор, она слегка растягивает гласные, поэтому речь ее легка, звучна и своеобразно-певуча.

Репертуар ее оказался особенно интересным для нас, так как он почти весь состоял из старых сказок о животных, которые больше нигде по всему Шуньгскому полуострову мы не встретили. Она дала нам прекрасные варианты „Колобка“¹⁾, „Лисицы и волка“²⁾, „Петуха и курицы“³⁾, которую я приведу почти целиком:

„Жиу быу петун и с им кура. Вышла раз кура, а тута град пошел. Испугалась кура, прибежала в избу и кричит: „Петун, беда, паны наехали, штреляют-палаяют, нас убивают. Бежим, Петун!“ И побежали. Им стрету заяц: „Куды, петун, бежишь?“ „Не спрашивай меня, спрашивай куру“. — „Куды, кура, бежишь?“ — „Паны наехали, штреляют-палаяют, нас убивают“ — „Возьми меня с собой“. И побежали. Им стрету лиса: „Куды, заяц, бежишь?“ — „Не спрашивай меня, спрашивай петуна“. — „Куды, петун, бежишь?“ — „Не спрашивай меня, спрашивай куру“. — „Куды, кура, бежишь?“ — „Паны наехали, штреляют-палаяют, нас убивают“. — „Возьми меня с собой“. И побежали. Им стрету воук. „Куды, лиса, бежишь?“ — „Не спрашивай меня, спрашивай зайца“. — „Куды, заяц, бежишь?“ — „Не спрашивай меня, спрашивай петуна“. — „Куды, петун, бежишь?“ — „Не спрашивай меня, спрашивай куру“. — „Куды, кура, бежишь?“ — „Паны наехали, штреляют-палаяют, нас убивают“. — „Возьми меня с собой“. И побежали. Им стрету медведь. „Куды воук, бежишь?“ — „Не спрашивай меня, спрашивай лису“. — „Куды, лиса, бежишь?“ — „Не спрашивай меня, спрашивай зайца“. — „Куды, заяц, бежишь?“ — „Не спрашивай меня, спрашивай петуна“. — „Куды, петун, бежишь?“ — „Не спрашивай меня, спрашивай куру“. — „Куды, кура, бежишь?“ „Паны наехали, штреляют-палаяют, нас убивают“ — „Возьми меня с собой“. И побежали. Бежали, бежали, да в репну яму и пали. Доуго сидели, исть захотели. Лиса и говорит: „давайте петь имена, чье имицько худо, того и съедим“. Лисанька запела, а за ней подтягивают: „Медведь-медведухно—имицько хороше, Лиса-Олисава—имицько хороше, Воук-воучухно—имицько хороше, Заяц-зайчухно—имицько хороше. Петун-петунухно—имицько хороше. Кура-Окурава—имицько худое“. Тут куру и разорвали. Потом лиса опять запела: „Медведь-медведухно—имицько хороше, воук-воучухно—имицько хороше и т. д.“... Пока в живых не остаются только лиса и медведь,—последнего лиса тоже умаривает хитростью. Это прекрасный образец кумулятивной сказки, переданной при

¹⁾ А ф., вып. IV, № 18.

²⁾ А ф., вып. I, стр. 24, № 16.

³⁾ Ончуков, „Север. сказки“, стр. 484, № 216.

этом очень тщательно, без всяких выпусков, со всеми многочисленными повторениями,

Большая музыкальность и любовь Коренной к песне отразилась и в ее сказках. Почти все они являются ритмической речью, обильно пересыпанной рифмованными фразами. Глиняного парня разбила коза. „И вышли на божий свет — бабка с прялкой, дедка с скалкой, поп с скуфьей, попадься с кужней, дроворубы с топорами, сенокосцы с косами, грабляницы с граблями. — Спасибо тебе коза-робоза, что ты нас распустила“. „Лиса стучит веретущечкой по кодушечки — стук-стук-стук“. „Колотят лапкой — зовут — бабкой“. Баба погоняет смоляного бычка: „Шлю-шлю, бычок, полевой хвостичок. Я быка по ножке, бык по дорожке“. Сказка про старика и волка начинается такой песенкой:

Старик да старушка,
Жили на горушке
В глиняной избушке,
У старика, старушки
Была сивая кобыла,
Была бурая корова,
Была серая овечка
Со тремя ягнятами.

Покойница приходит к куме, которая забрала у нее перстень:

Все люди по зоруду спят,
Все люди по Киеву спят,
Одна моя душа не спит,
Друга моя кума не спит,
Мою रुपеньку варит-печет,
Злацень персень вон волоцет.
Что делаешь, кумушка?

Девушка уговаривает Морозко: — „Не щелкай, Мороз, да не трескай, Мороз, я гола-боса, да без пояса“.

Таких примеров из речи Коренной можно привести сотнями.

Репертуар П. Н. Коренной: „Горюшина“ (Смирнов, „Велик. ск.“, стр. 672, № 251), „Лисица и волк“ (А ф., вып. I, № 1), „Лисица, волк и масло“ (А ф., вып. I, № 1), „Девушка и звери“ (?), „Петух и курица“ (Ончук, № 216), „Мертвые мужья“ (?), „Три сестры купецкие“ — (Ончук, ук. № 145), „Колобок“ (Ончук. № 133) и друг.

Сказки П. Н. Коренной, записанные ее сыном, были изданы Петрозаводским Отделом Народного Образования в 1919 г., но настолько подвергнуты литературной обработке, что записи потеряли большую часть своей ценности.

Петр Григорьевич Горшков, 50 лет (д. Демидово, Космозерской вол.). Рыбак, грамотен, но плохо. Женат, имеет 4-х детей.

Человек степенный, склонный подумать, к работе, видимо, не очень охоч. Больше всего занимается плетением сетей, в сущности — делом женским.

Рассказывает Горшков спокойно, медленно, с большими паузами на концах фраз, видимо желая, чтобы получше записали. Может быть поэтому речь его очень однообразна и монотонна. Ни прямую речь, ни диалог он не выделяет, и общее впечатление от его речи очень скучное и утомительное.

Интересен он исключительно своим необычным репертуаром. П. Г. Горшков, внук известного певца былин — Павла Перфильевича Горшкова, который был хорошо грамотен, служил волостным писарем, часто ездил в город и очень любил литературу. Про себя он даже сочинил былинку, которая начиналась так:

Я востер читать по грамоте,
Я толков вести по памяти
От Чернигова до Царьграда,
От Царьграда до Белой Москвы,
Нет вострей меня, начетистей.

По словам внука, у Павла Перфильевича была даже библиотечка. По всей вероятности содержание этих книг и „велось по памяти“ в семье и перешло целиком к внуку. Вот почему Петр Григорьевич, почти совсем не зная народных сказок, подробно рассказывает содержание длиннейших лубочных романов, как, например, „Францель Венециан“, „Гуак“ и друг. И, видимо, эти или подобные произведения были настолько близки семье, что и Петр Григорьевич и младшие братья его, и неграмотный Миша, рассказывая их содержание, стараются придерживаться и книжного стиля: „И прекрасный рыцарь стал разъезжать по амфетеатру и делать обороты достойного в свете героя“, „у прекрасного рыцаря щит был пробит насквозь, и он лишился всех чувств!“ „Увидав прекрасную Ройсевелу, Гуак почувствовал в сердце своем зажегшееся к ней пламя влечения и почувствовал себя сильно больным!“ Королева Верауна пишет записку: „Я есть прекрасная амазонская принцесса, и если вы, любезный Гуак, питаете ко мне любовь, то поезжайте в амазонское королевство и просите руки моей, а я буду очень рада, потому что образ ваш постоянно трепещет перед глазами моими“.

С другой стороны, так как в семье Горшковых сильна былинная традиция¹⁾ и сам Горшков знает и поет много былин, то и во „Францель Венециан“ и „Гуака“ он вставляет былинные обороты. Богатырь Великосил раненый „пал как огромный дуб“, у волшебника Жеонго конь попадает „травяной мешок“; когда рыцари сходятся, „как гром грянул перед тучей“, „кони на коленка падают“. Рыцарь в амфетеатре „кланяется на все четыре стороны, а царю в особину“. У дворца богини Дианы конь привязывается „к столбу точеному, к кольцу золоченому“ и т. п.

¹⁾ См. очерк А. М. Астаховой.

Репертуар П. Г. Горшкова: „Францель Венециан“, „Гуак“, „Про английского лорда-Милорда“, „Про Марцимериса“, „Про Ивана-Царевича, Лукопера-Царевича и Василья-Царевича“ и др.

Совершенно своеобразный тип представляет собой девушка д. Дерезово, Шуньгской волости, Маруся Рагозина, 16 лет. Она простая крестьянская девушка, но и внешний облик ее, и вся ее жизнь не имеют ничего общего с деревенским бытом. В 16 лет это — хрупкая маленькая девочка, никогда не знавшая крестьянской работы. Живет она в комнате, обставленной как в городских мещанских домах. Родители ее были довольно состоятельные люди, а девочка с детства болела острым малокровием и туберкулезом ноги. Они не заставляли ее работать и не понуждали ходить в школу. И она росла в полном одиночестве, не сходилась с деревенскими ребятами, совсем отбилась от деревенской жизни. Сама выучилась читать, читала Золя, Пинкертон, Пушкина и Гоголя. От отца у нее осталась библиотечка Марксовских изданий, которая служит ей и сейчас. Отец ее умер, мать осталась без поддержки, она простая деревенская баба, работает как вол, чтобы поддержать дочь и 9-летнего сына.

Оторвавшаяся от своей среды, но замкнутая в ней, девушка производит впечатление обреченной. Не имея возможности из-за болезни поддерживать сношения со своими сверстниками, она знакомится и дружит со старушками, ходит в Шунга-бор, в великом посту слушает стихи и, обладая большой музыкальностью, запоминает их. Дома она постоянно напевает про себя духовные стихи. Сейчас, когда духовные стихи забываются и хранятся только в памяти немногочисленных стариков, когда молодежь знает их только по наслышке, эта девочка, обладающая большим запасом духовных стихов и постоянно поющая их для себя — редкий и интересный факт.

К сожалению, мне удалось записать от нее только три сказки, но в двух из них она применяет интересный прием введения в сказку другого народного поэтического жанра.

В первую сказку она вводит причитание, причем посреди эпического спокойного рассказа начинает причитать „голосом“ на хороший старинный напев похоронных плачей. Сказка про „Горюшко“¹⁾. Девушка, обманутая Черновкой, просит Ивана-царевича, тоже обманом женатого на Черновке, привести ей куколку и булатный ножичек. Он привозит ей куколку, она усадила ее за стол: „И начала она ей рассказывать и начала она причитывать: ай, ты, куколка, да ты родимая, ай, стрелось со мной горе лютое, подкосились мои ноженьки, опустились мои рученьки, потускнели да мои глазанки. Ай, жила я у родителя богатого, да ходила я к бабушке-задворенке, да не знала я горя лютого (следует рассказ обо всех событиях). А теперь только взять-ко мне булатный вострый ножичек, да заколоть мое ретивое

¹⁾ Смирнов, „Великие сказки“, стр. 407, № 179.

сердечушко...“ На этом причитание кончается. Во второй сказке — „Про Игральницу-грезу“ — рассказывается, как мать решила заговорить нечистую силу, посещавшую ее сына, под видом любимой девушки. Она взяла „Девять пачек иголок, да понатыкала от порога до кровати острым концом вверх, приговаривая: „встала я перекрестясь, пошла помолясь из дверей в двери, из горницы в горницу. Как стоит бел-горюч камень, так да станут иголки, острым концом вверх, будут они жарче огня-пламени, страшной гаду кле-вучего, грезы, нечистой силы, да она от моего сына отступиласи, отступиласи, да отказаласи. Закрестила их да зааминила“.

Больше нам такого приема внедрения других жанров в сказку встречать не приходилось.

За исключением вышеуказанных моментов, рассказывает Рагозина ровным, спокойным, эпическим тоном.

Что касается сказочного репертуара всего Шуньгского полуострова, то он очень богат и разнообразен. За месяц работы, имевшей целью собирание всех жанров народно-поэтического творчества, а не одних сказок, было собрано 138 номеров сказок.

Больше всего сказок дал нам Космозерский район, а именно 45 номеров, Шуньгский район дал 38, Великогубский — 29, Великоновский — 10 и районы Падм-озеро, Типиницы, Толвуй и Кизи, которые не входили в план работы экспедиции, а были захвачены чисто случайно, дали в общей сложности 16.

Этот материал состоит из сказок типов ¹⁾: I) Сказки о животных — 7. II) Собственно сказки: IIa) волшебные сказки — 53; IIb) сказки-легенды — 10; IIc) сказки-новеллы — 30; IId) сказки о глупом чорте — 2. III) Шванки — 20. Сюжеты, не укладывающиеся в эту схему — 18 номеров.

Таким образом, в собранном нами материале, сказки о животных и легенды составляют ничтожную часть. Причем, как было замечено выше, сказки о животных все были даны одним лицом, П. Н. Коренной. Легенды же все были записаны в районах Типиницком и Толвуйском, не входивших в план экспедиции. Волшебные сказки составляют 40% всего собранного материала и по своему распространению соперничают только со шванком. Если этого не видно по приведенным выше цифрам, то это объясняется, к сожалению, личными вкусами собирателей, которые, обладая ограниченным количеством времени, предпочитали записывать фантастическую сказку; но общие наблюдения выяснили огромную распространенность шванка и любовь к нему: есть крупные сказочники, репертуар которых состоит почти исключительно из него.

¹⁾ Пользуюсь классификацией Аарне.

В наибольшем числе шванков главным действующим лицом является поп, обычно обманываемый батраком или женою. Второе место занимает глупая баба, которую обманывает солдат и т. д.

В волшебной сказке и сказке-новелле любимым героем является, как всегда, Иван-царевич (20), Иванушка-дурачек (7), Купеческий сын (7) и солдат (7). Любимой героиней — купеческая дочка (12) и крестьянская девушка (15 номеров).

Наиболее часто встречались нам следующие сюжеты: „Иван-царевич и серый волк“, „О глиняном парне“, „О свинке-золотой щетинке“, (Аф. в. II, ст. 268, 28), „О трех царствах—медном, серебряном и золотом“ (Аф. в. VIII, стр. 97, № 9) и „О Василисе, помогающей Ивану-царевичу бежать от морского царя“.

Наиболее часто встречавшимися мотивами являлись: отдача водяному или чорту того, чего дома не знаешь (сына), надпись на распутьи трех дорог и поиски невиданного чуда. Из волшебных предметов самыми активными оказались: перстень, вызывающий слуг; клубочек, показывающий дорогу; рог, выбрасывающий солдат; дворец, скатывающийся в ячико или шкатулочку; пляща, дающая силу, и скатерть-самобранка, да шапка-невидимка. Перечисленные выше предметы появляются в наших записях не меньше чем по три раза.

Из 105 записанных нами сюжетов к 12 не было найдено соответствующих вариантов в пересмотренных нами пока сборниках Афанасьева, Ончукова, Смирнова, бр. Соколовых, Зеленина, Худякова и Эрлейнвейна, что доказывает сравнительную редкость этих сюжетов. Я приведу содержание некоторых редких вариантов нашего собрания:

„Незнайко“ (И. В. Митрофанов 60 л., Яндомозеро, 19/VI). Царь на охоте, сам того не зная, отдает чорту сына. В своем дворце чорт запрещает Иван-царевичу входить в одну из комнат. Иван-царевич входит и видит там привязанных коней и собак, причем перед конями лежит мясо, а перед собаками сено. Иван-царевич перекладывает сено и мясо. После третьего раза выясняется, что кони — заколдованные царевичи, а собаки — их лошади. Иван-царевич бежит при помощи коня-царевича. Приезжает в чужое царство, одевает на себя кожан с хвостом и становится на дороге, у царской кареты; карета наезжает ему на хвост, он тянет хвост, и карета ломается. Потом он поступает к царю в садовники, отвечает на всё „не знаю“, побеждает трех змей и женится на младшей королевне.

Очень интересна сказка про „Королеву-пленницу“ (М. Якушова, д. Космозеро, 26, VI): девушку насильно выдают замуж за жестокого короля; он дарит ей жемчужное ожерелье, которое она раздает нищим. Король за это присуждает ее к смертной казни, но к ней в темницу прилетают птицы и приносят ей по жемчужине. Король, видя это, умирает от злости.

Вариант этой сказки есть в собрании Датских сказок Е. Ньюблом. Рассказывавшая мне, М. Якушова и ее бабушка, от которой она сказку знает, — обе неграмотны.

Интересное сочетание сюжетов мы имеем в сказке „Про покойника Ваню“ (Катя Касьянова, Космозеро, 26/VI), где соединено похищение мертвецем его невесты (Ленора) и драка двух мертвецов: девушка обманывает мертвого жениха и, убегая от него, прячется в часовне, где за нее вступается лежащий там мертвец. Пение петуха прекращает драку.

Редким является рассказ о „Мертвых мужьях“, — где ушедшие на заработки мужья возвращаются мертвыми и хотят съесть жен и детей. Дочь одного из них узнает, что они „нечистые“, по железным челюстям. Когда те набрасываются на жен, девочка колет петуха иголкой, тот кричит, и мертвецы падают.

Наконец, в дер. Шуньге записан редкий шванк о „Ленивой бабе“ (Н. Я. Истомина, Шуньга, 4/VII), которая весь год не пряла, а к заутрене обмотала мужа нитками и так послала в церковь. Когда он рассказывал, как на него все смотрели, она вздыхала: „То-то я молоденька, ошиблась — по вороту да по подолу золотым позументом не обшила“.

Исключительно местным, и тоже не встретившимся нам в других сборниках, является историческое предание „Про обельщину“. Оно очень распространено и рассказывается тоже как сказка. Дело в том, что многие села Шуньгского полуострова имели „обельную грамоту“, освобождавшую все население данной деревни от воинской повинности. Почему множество деревень и носит название „Обельщина“. Население их не участвовало даже в войне 1914 года. Рассказывают, что в этих деревнях скрывалась, во время смуты или заговора, императрица Елизавета Петровна (иногда — инокиня Марфа), а воцарившись, прислала сказать деревням, скрывавшим ее, что они могут получить от нее все, что пожелают. Выборные поехали в столицу и встретили на улице человека, который посоветовал им не просить ни чинов, ни казны, а просить обельную грамоту.

К сожалению, размеры данной статьи не позволяют мне поделиться всеми интересными или редкими вариантами нашего собрания, и мне придется ограничиться только приведенными примерами.

Возникает вопрос: изменился ли репертуар края со времени записей А. А. Шахматова в 1884 г.¹⁾, то есть за 42 г., и в чем заключаются эти изменения. Мы видим, что большая часть сюжетов, вращающихся среди населения, все-те же: тот-же „Иван-Медведок“, та-же „Оклеветанная сестра“, „Анна-купецка дочь“, „Три царства“, „Замахнись, а не ударь“, „Иван-царевич и серый волк“, „Глиняный паренек“ и т. д.

Может быть некоторые сюжеты, записанные Шахматовым, не попались нам, и, с другой стороны, известное количество имеющихся у нас

¹⁾ Ончуков, „Северные сказки“. СПб. 1908 г. стр. 199. Записи Шахматова.

сюжетов не вошло в записи Шахматова, но это объясняется, возможно, тем, что ни Шахматов, ни мы, не исчерпали сказочного богатства края. А чтобы иметь право говорить об исчезновении каких-либо сюжетов или появлении новых в данном крае, нужен материал исчерпывающий систематически собираемый в течение ряда лет. Оставляя поэтому открытым вопрос о составе сказочного репертуара в целом, отмечу те изменения, которые резко выделяются в построении фантастической сказки, поскольку можно судить об этом на основании сличения наших вариантов с вариантами А. А. Шахматова и А. Н. Афанасьева, записанными в тех же краях.

Наиболее ярко бросается в глаза сокращение фантастической сказки. Может быть, это происходит оттого, что и в деревне темп жизни стал динамичнее, и рассказчик хочет скорее привести историю к развязке. Это тем легче, что среди сказочников очень мало осталось людей, дорожащих композиционной целостью сказки и позволяющих себе изменять только отдельные детали.

Сказка сокращается путем: а) сокращения описаний: у нас описания героя или героини встречаются три раза на 15 сличенных номерах, у Шахматова — 7 раз; описания дворца — 2 раза, а у Шахматова — 5 раз. У Шахматова Иван-царевич просит у 9 молодых «тепла, еды и кушанья». «Всё ему представили — сделали шатры шелковые, полы стлали хрустальные, столики стали дубовые»; у нас: «все ему доставили — и еду и дворец переспать». В этой же сказке приходит царевна в тюрьму к Ивану Поповичу: «у него там светлота, чистота и свщи неугасимии, у него много пива, на столе и вина и иствушко сахарнее» (у Шахм.); ¹⁾ у нас — «у его там свит горит и всего много понаставлено».

Я не имею возможности останавливаться на примерах, поэтому мне придется ограничиться цифрами. Сравнительно с прежними записями потерю описаний (дома, героя, дороги, чудовища, и т. д.) мы имеем 8 раз, в сравниваемых 15 текстах.

б) Переход прямой речи в косвенную особенно заметен в тех примерах, когда герой рассказывает, под видом сказки, свои собственные злоключения. Обычно рассказчик ведет прямую речь от имени героя. Даже в таком случае мы имели, сравнительно со старыми записями, 3 перехода прямой речи в косвенную в сличенных 7 вариантах (напр., «Оклеветанная сестра», Шахмат., № 80), «Купецкая дочь», (бр. Соколовы, № 26) и друг. В 6 случаях, вместо рассказа о бабе-яге, бабушке задворенке или Сивке-Бурке, говорится просто: «он ей все и рассказал», или еще проще: «он приходит и говорит, — так и так...» (9 случаев).

в) Очень часто встречаем потерю эпизодов. В некоторых случаях это бывает при упоминании о вещах, связанных с этим, долженствующим быть эпизодом — тогда это свидетельствует просто о забывчивости сказочника. Так, например: молодцы предупреждают Незнайку

¹⁾ Ончуков. «Северные сказки», № 78.

перед борьбой со змеем, что „там мечь лежит и две бочки стоят — бессильная вода и сильная вода“. В дальнейшем же Незнайка побеждает змея и без помощи меча, не вспомнив о бессильной и сильной воде. Или — на пиру у царя невестка-лягушка остатки в рукава прячет, и другие невестки, на нее глядя, тоже делают. После пира „лягушка махнула рукавом, сделалось озеро, поплыли по нем лебеди“. А невестки так ничего со своими рукавами и не делают. Эпизод с тем, как они забрызгали и ранили царя, — пропал. Другой пример: когда Иван-царевич, победив первую змею, спас первую царевну, на остров заехал водовоз и приказал ей объявить, что он ее спас, — больше этот водовоз в сказке не появляется.

Но чаще эпизод исчезает совершенно, и при упоминании о нем выясняется, что сказочник его никогда и не слышал. Однажды, когда я напечатала один из таких эпизодов, сказочник, подумав, прямо сказал: „Да, будто так батюшка мой и рассказывал, а мы теперь уж все без этого говорим“.

В „Финисте-ясном соколе“, во всех слышанных нами вариантах совершенно пропал весь эпизод с поездками в церковь, с перышками Финиста. В „Краса-долгая-коса“ (Моложавые яблоки) выпал эпизод с ослепнувшим царем, посылающим за моложавыми яблоками, эпизод, служащий мотивировкой для приключения братьев и стремления Ивана-царевича во дворец Красы.

Таких потерянных эпизодов мы имели 12.

Кроме того, мы имеем несколько примеров обесмысливания сказки. Так, например, в сказке „Анна-купеческая дочь“, — Анна, которую обвинял генерал в распутной жизни, едет во дворец, вяжет золотую перчатку, и „слезы в нее падают брильянтами“. Она едет к царю и говорит: „Ваше величество, оцените перчатку“. — „Да ей цены нет“ — „Ну, так ваш генерал был у меня в доме и точно такую перчатку украл“. Генерал начал божиться. „Как же ты не знаешь, — она ему говорит, — сколько раз бывал в моем доме, со мной на постели леживал, в любовные игры поигрывал“, „Да я тебя в первой вижу“. Тут все разъясняется.

В записанном нами варианте Анна едет во дворец и просто требует у Ивана-царевича: „Отдай мою перчатку“. Почему-то это молниеносно выясняет все дело.

Мы имеем несколько любопытных случаев, когда начальный эпизод большой сказки отрывался от нее, принимал законченную форму и становился сам маленькой сказкой. Так, например, в сказке о „Девочке и разбойнике“, — у Афанасьева, в I, № 8, — начальный эпизод с первым разбойником превратился в самостоятельную сказку, и рассказчик даже не слышал о возможном продолжении ¹⁾.

Обратило на себя наше внимание и скудное пользование стандартными сказочными формулами. На 10 фантастических сказок их насчитывается 12, в то время как в старых записях тех же сюжетов — 23.

¹⁾ Ср. ниже у Н. П. Колпаковой.

Следует отметить еще один важный факт: в 15 случаях из 53 рассказчик либо вовсе не придерживался принципа троичности, либо ограничивался сообщением „во второй и в третьей раз было то же самое“.

Несмотря на приведенные выше примеры, я не решаюсь делать какие бы то ни было выводы о разложении или изменении фантастической сказки, считая, что этот вопрос требует более детального исследования.

Город, городские слова и понятия довольно сильно внедряются в сказку, но почти всегда только у тех сказочников, которые сами побывали в нем. Из городов, конечно, чаще всего, упоминается Петербург, неразрывно и тесно связанный с Олонецкой губернией: купец, сын которого попадает к разбойникам, живет и умирает в Питере; из Питера, куда они ушли на заработки, приходят мертвые мужья; в Питере умирает Ваня, невесту которого защищает в часовне мертвец. Даже инокия Марфа вызывает мужиков в Питер и т. д. Иногда упоминается какая-нибудь городская улица; Незнайко, в кожане, становится поперек улицы, ведущей, ко двору, „ну, к примеру хоть на Миллионной“. Иванушка-дурачек в городе всё гуляет „по набережной“ и т. д.

Больше всего черт городского быта проникло в сказки людей, не только бывавших, но и по долгу живавших в городе (Митрофанов, Зиновьева и проч.). Незнайкин отец разговаривает с ним в „кабинете“; водяной царь, требуя у короля „чего дома не знает“, обещает дать напиться царю и всей его „артели“. Царь дает водяному „расписку имени“. В золотом царстве „все панели золотые“ и вместо колодца „кранты с водой“. У чорта, для развлечения царевича, „явились дамы разные, шикарные разные музыканты, игры разные“. Наконец, Иван-царевич, который получил „заграничную диплому“, после долгого отсутствия возвращается домой. Царь ему говорит, что его жена „на Солдатской слободке живет“, он отправляется туда пешечком и „спрашивает дворника, дворник улицу подметал. Дворник говорит — вот там, в прачешном заведении, прачешное заведение держит. Зашел он в первую комнату, там утюги стоят“...

Значительно реже бывает, что особенности деревенского быта переносятся на город.

Так, Петр Великий с мужиком едут по Питеру „в телеге“, у сенаторов „шапки большие войлочные да с заворотами“, у купца в Москве „скотный двор большой“ и т. п.

Что касается книжного влияния, то оно идет через школу и выражается главным образом в наплыве чужеземных сказок из печатных сборников. Нам удавалось слышать сказки Гримма и Андерсена, которые дети читали сами или слышали от учительницы. Ярким показателем того, насколько восприимчива среда к влиянию книги, является факт хранения в памяти и постоянного рассказывания таких вещей как Алипановская сказка и „Князь Серебряный“.

В деревне Середка Кирик Гаврилович Рябинин сам сочинил длиннейшую стихотворную повесть, довольно точно следуя ритму и размеру Ершовского „Конька-Горбунка“.

Например:

Начинается рассказ,
Люди добрые для нас.
Я не вру и не сужу,
Всю вам правду расскажу.
Расскажу вам быль и сказку:
Дело было в саму Пасху...

.....
И стоит тут наш урод
И кричит во весь народ:
„Что стоите, не зевайте,
Подьте мясо покупайте,
Как пойдет все по ладам
Я вить дешево отдам“.

.....
Время медленно идет,
Здесь вторая часть пойдет.

.....
И сидит то он не весел,
Буйну голову повесил.

Кирик Гаврилович хорошо грамотен, „Конька-Горбунка“ Ершова читал и когда-то знал наизусть. Говорит про него: „Вот славная повесть, сложена то как славно“. Когда мы ему указали на то, что и его повесть кое-чем „Конька-Горбунка“ напоминает, он удивился, что и сам не заметил этого.

В семье Касьянова пользуется большой любовью и рассказывается всеми членами семьи книжная аллегория: „Как мужик счастье нашел“. К сожалению, книга так истрепана, что не было возможности узнать, кем она издана и когда.

Наконец, весь репертуар семьи Горшковых книжного происхождения.

В собранном нами материале нет ничего, что указывало бы на влияние последних событий — мировой войны и революции — на сказку. Но это и понятно, так как сказка настолько крепкий жанр, что, для проникновения в нее новых влияний или наслоений, нужно не одно и не два десятилетия.

ПЕСНЯ НА ШУНЬГСКОМ ПОЛУОСТРОВЕ

(Литературная эволюция)

Из 1926 памятников устного народного творчества, собранных нами летом истекшего года в районе Шуньгского полуострова, на долю песни, как лирического жанра, приходится 1.346 названий. Цифра эта показывает наглядно, насколько широко распространена песня в указанном районе. Заонежье поет много, и поет к тому же голосами самыми разнообразными — от восьмилетних внуков, до восьмидесятилетних дедов и особенно бабок. Естественно, что при таком широком диапазоне, репертуар и тематически и генетически и во многих других отношениях должен представлять большое разнообразие.

В том, что песня в Заонежье распространена на правах живого бытового элемента, тесно связанного с повседневностью крестьянской жизни, мы могли убедиться с первых же шагов нашей работы.

В то время, как былины и „стихи“ являются репертуаром сравнительно далеко немногочисленного количества сказителей, песня вплетена как живая нить даже в наиболее бесцветные стороны крестьянского быта. Для иллюстрации достаточно упомянуть несколько примеров из нашей рабочей практики: песни записывались нами в избе — при тканье, при пряже, при замешивании теста, при укачивании детей; на деревенской улице — при починке дороги, при работе плотников на неоконченном срубе; на льнище во время работы девушек; на озере, где „бабка“ чистила песком медную посуду; наконец, вечерами во время катанья молодежи большими группами в лодках и во время деревенских танцев, свидетелями которых мы являлись так часто. Невольно бросалось в глаза, между прочим, развитие песни повседневной в ущерб песне праздничной и обрядовой. В связи с общей эволюцией общественной жизни в современной деревне и постепенным отмиранием форм прежнего быта, современные деревенские праздники, насколько нам пришлось наблюдать это в Заонежье, отходят от былой обрядности, а вместе с тем и от более или менее пышного оформления ее в песенном творчестве. Песня свадебная еще сохраняет свою прежнюю функцию (что не мешает ей, однако, распеваться и во многих других случаях, как простой лирической песне). Но о песнях, связанных, например, с гаданиями, поверьями, с древними весенними и летними праздниками, деревня начинает забывать безвозвратно.

Тем интереснее было учитывать песню живую, бытующую, дающую возможность представить себе в этом отношении физиономию изучаемого района хотя бы в общих чертах.

Среди общего количества привезенных нами из Заонежья песен насчитывается до 10 жанров. Говорить о всех них в таком сравнительно небольшом очерке нет возможности. Поэтому приходится отложить пока в сторону такие мелкие жанры, как „припевки“, „прибутырки“, „байки“ и т. д. и ограничиться рассмотрением наиболее крупных видов песни современного Заонежья.

Эти крупные виды, даже и будучи выделены таким образом из общего материала, представляют весьма значительное разнообразие.

В плане моей работы мне в первую голову представляется необходимым отметить, во первых, некоторые чисто композиционные особенности и различия моего материала, во-вторых, — тематическое деление собранных нами песен на группы, и затем сделать некоторые наблюдения над жизнью современной песни в Заонежье вообще.

Делать заключения о материале, который не опубликован, всегда несколько затруднительно. Но попутно мною будут приводиться образцы наших записей, наиболее необходимые для примеров.

Формально собранные нами песни разделяются на три главных группы: песни протяжные, романсные и плясовые. Последняя группа выделяется не только по своей функциональной значимости, но и в силу своих чисто композиционных особенностей.

Песни романсные и протяжные в отношении композиционном развертывают обычно один какой-нибудь лирический или бытовой момент, так или иначе закругляя его. Песня же плясовая часто представляет собою целый ряд мелких сюжетов, наvertываемых один на другой без какой-либо внутренней логической необходимости, а повинуюсь исключительно мелодии и особенно ритму напева ¹⁾, благодаря чему плясовая песня может быть прервана по середине своей несколько раз — там, где этого потребует остановка танца — часто без всякого ущерба для смысла. Так как ритм плясовой песни при отсутствии музыки является организующим началом всего танца, плясовая песня бывает обычно очень выдержана метрически — в отличие от остальных; песня протяжная, как показывает самое определение, допускает самые произвольные сочетания и метра и ритма ²⁾; песня романсная имеет обычно определенную метрическую основу, но ритм часто сбивается, преимущественно благодаря несистематическим вариациям анакруз, зависящим почти исключительно от индивидуальности исполнения. Кроме того романсная песня почти всегда имеет строфическое строение. Композиционное задание рифмы не всегда существенно. Наиболее выдержана рифмовка обычно в песнях романсного типа, и почти всегда —

¹⁾ Как правило танцы в Заонежье происходят не под музыку, а под песни.

²⁾ Это говорится исключительно о тексте, а не о напеве песни.

в плясовых. В песнях же протяжных рифма по большей части эпизодична и часто заменена ассонансами и аллитерациями. Отмечаю метрические и ритмические особенности и особенности рифмовки собранных нами песен лишь постольку, поскольку особенности эти являются главнейшими образующими элементами в каждом поэтическом произведении; входить в дальнейшие подробности формального анализа моего материала мне, по характеру настоящей статьи, представляется излишним.

Иллюстрациями разделения песен на три нижеуказанные группы по формальным признакам могут служить следующие образцы наших записей:

ПЕСНИ ПРОТЯЖНЫЕ

1

Этакой Ваня, разудала голова
 Да разудала Ванюша голова.
 Да куды ты далече уезжаешь,
 Да уезжаешь Ваня от меня?
 Да оставляешь здесь меня.
 Да с кем же я буду зиму холодную зимовать,
 Да с кем, Ваня, прикажешь, да лето красное, Ваня, гулять?
 — Ходи-ка да гуле, моя миленька, одна,
 Да моя миленька здесь одна.
 Да я ли да уеду жить во дальний городок,
 Да не приеду года два.
 Ты срутайся, дорожка, широка полоса,
 Да оставайся разнесчастная круглой сиротой.
 — Этакой Ваня, что сделал надо мной,
 Не девицей меня, не вдовой,
 Да ты меня оставил
 Да разнесчастной круглой сиротой! ¹⁾

2

В зеленом саду соловьюшка звонкой песней уличается,
 У меня у молодешенькой сердце грустью надрывается.
 Знать тогда ли, когда поп крестил, вышла доля несчастливая,
 Потому что вся я в татеньку урочилась красивая.
 Не косой ли моей русою вся деревня любовалась,
 Да сгубила меня маменька, отдала замуж за богатого,
 За седого да за горбатого.
 И живу я с ним и мучаюсь, сердце грустью надрывается.
 Что богатство мне без радости? Без любви душа измаялась,
 Без поры ли безо времени молодешенька состарилась ²⁾.

¹⁾ Записана в Великой Губе, д. Сибово от Н. Яковлевой 19 л. 17/VI 1926.

²⁾ Записана в Шуньге на Валком озере, дер. Лазарево от Анны Тимоф. Молчановой 57 л. 4/VII 1926.

ПЕСНЯ РОМАНС

Пошли девицы за грибами
 Гуртом собрались.
 И грибов не собирают,
 Топчут там траву.
 Как одна из них девица
 Притаюсь стоит,
 И грибов не собирает,
 Смотрит вдаль она,
 За кустом зашевелилось,
 Вспыхнуло, горит:
 Молодой красивый барин
 Перед ней стоит.
 Он обнял ее в объятья
 Крепко целовал.
 — „Отпусти мой ненаглядный,
 Жисть ты не губи.
 Ты другую городскую
 Лучше полюби.
 Меня бедную крестьянку

Позабудь скорей
 Ты богатую полкбишь,
 Счастлив будешь ты“.
 Он обещал златые горы,
 Точно на яву.
 И уж он снял с рѹки перстень
 Пояс ей отдал.
 Вот так осень наступила,
 Он так к ей нейдет.
 Под больным ее сердечком
 Горюшко растет.
 На пригорке в чаще леса
 Береза стоит.
 Как на этой на березе
 Труп ее висит.
 Пояс шелковый ей туго
 Шею обтянул.
 Дорогой его подарок
 На руке блеснул. ¹⁾

Песни плясовые отличаются большим разнообразием, так как связаны с разными танцами, и широким распространением.

Не имея возможности привести все те образцы, которые были бы показательны для общей характеристики, привожу пример очень типичный по своему ритму для плясовой песни Заонежья вообще:

ПЕСНЯ ДЛЯ „КАНДРЕЛИ“.

Чернобровый, щуроглазый милый мой,
 Нам не долго во любви жить с тобой:
 Скоро, скоро нам разлукушку споют,
 Тебя женят, меня замуж отдадут,
 В одно времячко к венцу нас поведут.
 Ягодиночка не связывайся,
 Полюбил, так не отказывайся. ²⁾

Что касается плясовой песни с наворачиванием сюжетов одного на другой без всякой смысловой связи между ними, то ввиду длины таких песен приводить их в настоящем сообщении затруднительно. Ограничусь ссылкой на запись подобных песен у Соболевского, с которыми наши записи имеют много общего ³⁾.

Рассматривая наш материал в разрезе тематическом, приходится большинство песен отнести к категории, названной Соболевским „песнями

¹⁾ Записана в Космозере, д. Погост от Пелаг. Никол. Коренной 60 л. 29/vi 1926.

²⁾ Записана в Космозере, д. Погост от Кати Касьяновой 12 л. 26/vi 1926.

³⁾ Наприм., Соболевский „Великор. песни“ л. IV стр. 427, „Как у нашего майора“ — старая песня из песенника 1780 г. Наша запись очень сходна с записанной Соболевским, но короче.

любовными и семейными", т.-е. к категории, наиболее многочисленной в народной песне вообще. Темы тут обычные: неудачная любовь, измена милого, насильственное замужество с богачем или со стариком:

1.

За годочек сердечко мое слышало,
За неделюшко все проведало.
Отправляется миленький в дороженьку,
В чуждадельную во сторонушку.
Провожать ли я поеду дружка милого,
Я до местечка его до любимого,
До заставушки дружка до Месковской.
До пристани дружка пароходнейей.
Мы на пристани с миленьким прощались.
Много добры люди глядели дивоваяися;
— „Это что же у нас, братцы, людей парочка,
Что не муж не с женой распрощается,
Али брат с сестрой?
Что не голубь ли, голубь со голубушкой?“
Распрощается молодец со красной девушкой.
На прощаньеце миленький наказывал,
Честью совестью меня уговаривал:
Посмирнее, мол, живи да постепеннее;
Я наказуку, бедна, не послушала,
С одним с миленьким девушка гулять пошла.
На гулянице девушка раздумалась,
Во раздумице, бедненька, расплакалася.
Вспомнила дружка старопрежнего:
Старопрежний дружок лучше новых двух,
Новенький дружок — горький пьяница!
Пропил с косы алу ленточку,
Со головушки моей вольну волюшку,
А со личушка — всю покрасушку ¹⁾.

2.

Вспомнишь миленький, да поздно,
Вспомнишь, тяжело вздохнешь.
Любить на свете многих можешь,
Милей меня ты не найдешь.
И сколько случаев искала
С тобой, мой мил, поговорить,
И день и ночь о том мечтала,
Что не хотел дурак любить.
Уехал милый, жалко стало,
Печаль на сердце налегла,
Шутить, смеяться перестала
И слезно плакать начала.
Все больной меня считают
И лечиться мне велят.

¹⁾ Записана в Великой Губе, д. Верховье от Акс. Фед. Захаровой — 46 л. 14/VI 1926. Ср. „Сказки и песни Белоз. края“, запис. Соколовыми. М. 1915, стр. 453.

Болезнь мою не признают,
 — Чахотка, верно, — говорят.
 Когда умру, тогда украсьте,
 Могилу всю мою цветями.
 Кругом решеткой обнесите.
 Поставьте памятник на мне.
 Поставьте крест с изменой слов,
 Что умерла через любовь.
 Через любовь, через дружка
 Скончалась красна девушка. ¹⁾

Радостной любви в записанных нами образцах народной лирики мало; посвященные ей песни обычно плясовые и никогда — романсные.

Что касается этих последних, то в них тематически охватываются самые разнообразные фазы несчастной любви и от сравнительно элементарной любовной драмы (вроде вышеприведенного ромansa) дело доходит иногда почти до баллады с жуткими образами, напоминающими Бюргера и Эдгара По, как тому будут дальше приведены примеры.

Завоевав главенствующее положение, песня любовная и семейная оставила очень небольшое место другим, тематически с нею несходным песням: солдатским, историческим, арестантским и друг.

Что же касается современных городских и красноармейских песен, то в быту они попадались нам редко. В местностях, где были школы и где происходили какие нибудь сношения с ближайшими городскими центрами, эти песни были известны. На вопрос — знают ли их? — молодежь не раз отвечала утвердительно. Но проникнуть в живой песенный быт, складывавшийся длинными десятками лет, эта новая песня еще не успела.

Итак, главнейшее, с чем приходилось встречаться, была песня чисто лирическая в том или ином композиционном оформлении. При ближайшем рассмотрении материала в первую очередь выдвигались, естественно, два вопроса: 1) насколько собранные нами песни являлись существенно новыми вкладами в устную народную литературу, и 2) если они представляли собою варианты песен известных, то в каком виде бытуют сейчас те песни, которые были записаны приблизительно в этой же местности десятки лет назад.

Исчерпывающий ответ на первый вопрос был бы затруднителен: слишком жива и текуча песня для того, чтобы можно было в каждом отдельном случае утверждать, что мы имеем единственный вариант и что песню, записанную нами в Заснежье, никто и никогда не пел, например, на Байкале. Здесь, конечно, руководящие нити даются уже опубликованными сборниками памятников народного творчества, но отсутствие в них того или иного вновь нами записанного памятника не всегда, мне кажется, может служить доказательством того, что мы получаем этот последний из

¹⁾ Записана в Фоймогубе от Антонины Варушиной 18 л., 3/vii 1926 г.

первых рук.¹⁾ Тем не менее проверка нашего вновь собранного материала по уже опубликованным трудам обнаружила — в частности для песни — много любопытных данных.

Записанный нами материал в различных вариантах был уже известен раньше по меньшей мере на 70%. Но не было ни одной песни, насколько мне удалось это выяснить, которая в нашей записи дала бы буквальное сходство с прежде опубликованным текстом.

Новый материал дает возможность наблюдать в старой песне признаки эволюции ее прежних форм. Для старой народной песни эта эволюция в большой мере сводится к дегенерации.

Многие из записанных нами песен текстологически отличаются от уже известных их вариантов очень незначительно²⁾. Но другая группа, будучи сопоставлена со старыми записями, представляет заметную и весьма показательную разницу.

Прежде всего основной особенностью нового текста является его явная тенденция к укорочению. Песня плясовая, подчиняясь продолжительности танца, может разворачиваться до бесконечности. Но песня непосредственно лирическая нередко теряет в своем новом тексте целые куски — преимущественно окончания: при сравнении материала нередко оказывалось, что песня в нашей записи представляет собою половину, треть, а иногда даже и четверть текста прежде существовавшего³⁾, причем на вопрос о продолжении песни песенница обычно отзывалась незнанием — „дальше, мол, никогда ничего и не было“. Иногда ссылались на отсутствие памяти, но это было редко.

Примером того, как сокращался в новой обработке несомненно один и тот же текст, могут служить хотя бы следующие песни.

Старый текст:

Не велят мне на улочку ходить,
Не велят Маше молодчика любить,
Что молодчика молоденького,
Неженатого, холостенького.
Холостой паренъ любитель дорогой,
Он не чувствует любви никакой.

¹⁾ Такие вещи как, наприм., песни на какое либо местное событие из этого правила исключаются; тут бывает возможность установить генезис песни с более или менее определенной точностью.

²⁾ „Невеселая беседа“ (Соболевский, II стр. 221. Соколовы, стр. 417).

„Уродилась Дунюшка“ (Соболевский, II стр. 403. Соколовы, стр. 431).

„Мамашенька ругала“ (см. Соколовы, стр. 501) и друг.

³⁾ „Как у Дунюшки у нашей у голубушки“ (См. Соболевский, I. 156, Соколовы стр. 450).

„Ты не пой не пой соловьюшка“ (Соболевский, V, 76).

„То не ржавчинка у нас на болоте“ (См. Соболевский, III 166; Соколовы, стр. 440).

„Я всю ночь младенька не спала“ (Соболевский, II, 226).

„Как вечер тоска нападала“ и друг.

Какова любовь на свете хороша,
 Тяжела любовь — слезами облита.
 Стоит Машенька, уплаканы глаза,
 У красавицы ут рты рукавом.
 — Вечер, милый, больно били за тебя,
 За тебя ли удалого молодца.
 Я со этих побоев три недели не могла,
 По четвертую неделю я здоровье приняла,
 А по пятую неделю во зеленый сад пошла.
 Мимо садик/ дорожка пролегла.
 Да уж кто ж эту дорожку проторил?
 Холостой парень ко девушке ходил,
 Много злата, много серебра носил,
 Без расчета золотой казной дарил ¹⁾.

Наша запись:

Не велят Машы за реченьку ходить,
 Не велят Машы молодчиков любить.
 Молодой парень любитель дорогой,
 Он не чувствует любви никакой.
 Такова любовь на свете горяча,
 Разгорючая, слезами облита.
 Станет Машенька — наплаканы глаза,
 У красавицы натерты рукава.
 Ай натерты рукава — знать за поздни вечера;
 Вечор на Машеньку победушка пришла:
 Вечер Машеньку побиили за дружка. ²⁾

Аналогичный пример с другой песней:

Проходили уже наши веселые деньки,
 Наступают слезовые горьки времена,
 Посмотрел бы мой любезный дружок на меня.
 Слышу вижу, мил, досаду твою.
 Я про ту досаду в доме не скажу.
 Ни батюшке ни матушке родной,
 Я скажу только подруженьке своей потайной.
 Ты подруженька, голубка ты моя,
 Ты не знаешь, что за горе пришло, за беда,
 Со всего свету напасти на меня:
 Рассердился мой любезный дружок на меня,
 Ен и ходит, гуляет по чистому двору,
 Ен скоро заходит в конюшню свою.
 Верет вдруг Черкасское новое седло,
 Седлает любезный доброго коня.
 Соезжает мой любезный с чистова двора,
 Становится дружок против Дунина окна:
 — Прощай, моя Дуня, душечка моя. ³⁾

¹⁾ Шейн, Великоросс, вып. I, стр. 210.

²⁾ Записана в Шунье на Валкомозере, д. Лазарево от Мар. Фед. Политовой
 56 л. 5/VIII 1926 г.

³⁾ Шейн, Великоросс, I, 200.

Наша запись:

Верно-то все прошли у нас песелые, ай пажные деньки,
И вот денечки наступают-то на нас, слезовы времена.
Временечко слышу вижу я, девушка, досадушку,
И вот досаду сама над собой,
Да ни кому ли я про эту досадушку дома не скажу.
И вот домашним никому — я ль не тятеньке беднѣ,
Не маменьке и не сестры родной,
И вот не мачихе лихой.
Только-то объявлю печаль подруженьке своей потайнѣй.¹⁾

Такие и подобные сокращения текста, с большим или меньшим ущербом для развития основного замысла, при сравнении нового материала со старым обнаружены очень много раз. Иногда укорачивание идет не такими большими кусками, а лишь путем выбрасывания отдельных строк в разных местах песни. Наконец, третий способ сокращения — отмена троекратных повторений, обычных в старых текстах. У нас был такой пример старинной свадебной песни в новой редакции:

Желтые кудри за стол пошли,
Русую косыньку во след повели.
Русая косанька — Марья душа Сергеевна,
Желтые кудри — Трофим молодец Иванович.
— Скажи-ка ты, Марья, кто из роду мил.
Кто из роду мил из племени?
— „Мил мне милешенек татенька родной.“
— Это, ведь Марья, не правда твоя, не истинная.
Свое сердце тешишь, мое ты гневишь.
Скажи ка ты, Марья, кто из роду мил,
Кто из роду мил из племени?
— „Мил мне милешенек Троша молодец.“²⁾

Сообщая эту песню, одна из девушек сказала:

— Надо бы еще про маменьку да про братца, да уж гораздо долго будет. Мы так поем.

Аналогичных песен с пропущенными повторениями было у нас несколько. Старый текст разрушался разнообразными способами.

Но такие и подобные укорачивания не всегда бывали песне в ущерб. Иногда это влияло, правда, на самый смысл и делало его затруднительным для понимания. Но встречались случаи, когда параллельно с тенденцией к уничтожению в песне повторений, повествовательного элемента, излишних описаний и пр., и наряду с общим сокращением — шло более четкое стиховое и композиционное оформление песни. Так, например, у нас записана песня романского типа:

¹⁾ Записана в Косьмозере, д. Погост от Насти Касьяновой 17 л. 27/VI 26 г. Вар. см. „Песни русского народа“, зап. Истоминым и Дютшем, СПб, 1894 стр. 184.

²⁾ Записано в Великой Губе, д. Сибово от девушек 17/VI — 26 г.

За Кубанью за рекой
 Гулял гусарик молодой.
 Он не пил, не гулял,
 Свою лошадку сберегал.
 Перед смертью гусар,
 Огонек высекал.
 Огонек высекал,
 Землю — трамьнку рвал.

Свои раны гусар
 Перевязывать стал:
 — Уж вы раны мои,
 Вплоть до сердца дошли
 И меня, молодца,
 До смерти довели.¹⁾
 и т. д.

У Соболевского²⁾ приведены варианты этой песни — варианты из различных областей, причем песня эта дана в вольном стихе без той метрической обработки, которая дана в вышеприведенном примере³⁾. В других случаях обработка была в отношении композиционном; песня закруглялась и путем кольцевого замыкания давала впечатление сознательно обработанного композиционного произведения, что встречалось нам в песне далеко не всегда:

Уж как выпали младу
 На семнадцатом году,
 На семнадцатом году — не за милого дружка,
 Не за милого дружка — за Иванушка.
 Позарилась родня на широкие хоромы,
 На широкие хоромы, на раскрашены балконы,
 А на светлы самовары, на хрустальные стаканы;
 Уж вы братья родные, поезжайте домой,
 Поезжайте, не поздайте, в темном лесе не ночуйте.
 А скажите всем родным да по поклону,
 А забудьте не скажите моей маменьке родной,
 А за то не скажите ей, что выдала младу,
 Выдала младу на семнадцатом году
 Не за милого дружка — за Иванушка.⁴⁾

Песня эта представляет собою отрывок из песни более длинной⁵⁾, у которой взят один лирический момент и, помимо его повествовательного окружения, которое совершенно откинута, оформлен в самостоятельную, более короткую, но лирически более насыщенную песню.

В рекрутской песне „Как по нашему по Невскому приплекту“⁶⁾, выброшена вся последняя часть, носящая характер причитания:

Не ясен сокол по воздуху летает —
 Молодой рекрут с квартиры соезжает, и т. д.

¹⁾ Зап. в Косьмозере, Погост, от Пелаг. Никиф. Коренной 60 л. 24/VI — 26 г.

²⁾ О. с. I, 475.

³⁾ См. вар. у Соколовых — „Сказки и песня Бел. Края“, стр. 481.

⁴⁾ Записано в Бел. Губе, д. Тарасы от М. Я. Кудровой 30 л. 18/VI — 26 г.

⁵⁾ См. Шейн, Великорос. I стр. 222 „Дуня в тереме ходила“.

⁶⁾ Зап. в Шуньге, д. Истомино от А. Ф. Ростовцевой 67 л. 5/VII, см. Соболевский, т. VI, стр. 90 „Вдоль по Питерской по Московской по дороженьке“.

Песня „Гуляй, гуляй, девушка“, записанная нами от одной из древнейших наших песенниц¹⁾, представляет собой лишь часть длинной песни, существовавшей еще не так давно²⁾. И таких примеров было множество, причем в большинстве случаев переработка шла именно по линии развития конкретного лирического момента в ущерб повествовательному и описательному элементам старой песни.

Трудно, конечно, утверждать на основании такого сравнительно небольшого материала, как собранный нами, что современная народная песня имеет тенденцию от своей былой, иногда несколько громоздкой и эпически медлительной формы перейти к динамике лирического стихотворения, но ряд отдельных наблюдений, идущих в этом направлении, довольно любопытен и во всяком случае показывает какую-то эволюцию песни, вызванную, быть может, новым темпом жизни последних десятилетий и особенно лет, для которых замедленность — даже и в течении плавной старой песни — становится уже затруднительной.

Все вышеизложенное относилось к песням (преимущественно протяжным), имевшим ранее записанные варианты, с которыми новые записи можно было сверять, как варианты одного и того же текста, и на основании этой сверки делать некоторые наблюдения над эволюцией старых текстов. Но разнообразие собранного нами материала дает много и других любопытных сведений из жизни песни.

Так, например, сравнительно в большом количестве встречались песни, бравшие от своих прежних вариантов одни только зачины, а затем переходившие на совершенно свежий текст. Здесь бывали возможны два случая: или зачин одной песни прикреплялся к старому же тексту другой, и таким образом получалось слияние двух старых песен в одну — порою бессмысленную, с пропусками кусков текста и явными указаниями на его распадение; или же текст, прикрепленный к старому зачину, бывал действительно совсем иной, чем прежде (например, деревенский романс новейшего образца, начинающийся словами пастораля XVIII века).

В связи с этим наблюдением позволяю себе привести примеры на вышеуказанные случаи.

Образцов того, как начало одной песни, имеющей вполне определенный собственный текст, приставлялось к другой, также вполне в смысле текста независимой, у нас было записано несколько. По старым записям известны, между прочим, две песни:

„Вдоль по Питерской по Московской по дороженьке“³⁾

„Не сиди, девушка, поздно вечером“⁴⁾.

¹⁾ Записано в Великой Губе, д. Тарася от Уст. Фед. Лопаткиной 84 л. 14/VI—26.

²⁾ См. Соболевский, II, 376 „Гуляй, гуляй ты Дуношка“ и Соколовы, стр. 470, „Гуляй, гуляй девушка“.

³⁾ Соболевский, VI, 90

⁴⁾ См. Шейн, I, 196, 206; Соболевский, III, 304, V, 133 (друг. вариант.).

И та и другая были у нас записаны порознь в более или менее сходных со старыми вариантах. Но кроме того, были у нас записаны следующие случаи:

Вдоль по Питерской было по дороженьке,
По Тверской Скамской ехал мой милый.
Ехал миленький он на троечке,
Он на троечке на вороненькой,
На вороненькой с колокольчиком.
Пише миленький письмо грамотку,
Вести радостны не пером-ли писал, не чернилами,
Он писал читал горячим слезам:
— „Не сиди тко, Дуняша, долго вечером,
Долго вечером да под окошечком“ и т. д.¹⁾

И вариант:

Вдоль по Питерской Ямской да по дороженьке
Ехал миленький сам на троечке.
Не доехавши до деревеньки
Стал письмо писать, стал наказывать:
— „Не сиди же ты, Дуня, поздно вечером“ и т. д.

Смешение двух текстов здесь, хотя и указывало на небрежное отношение к ним, но по существу песню непонятной не делало. Иногда же дело доходило до бессмыслицы:

Уж ты зимушка зима, да зимушка холодная,
Да не морозь, зима, меня, добра молодца.
Да как жена с мужем мимодом ²⁾ жила,
Мимодом жила да жонка в несогласице.
За любовь его жонка мужа распотешила,
Да в зеленом саду жена мужа повесила и т. д.³⁾

Вариантов песни о повешенном муже известно много, но начинаются они иначе. Зачинов песни со слов „Уж ты зимушка зима“ много также, но сюжет их дальше разворачивается иначе. В нашей редакции сочетание двух первых строк с дальнейшим долго представлялось непонятным, пока наконец в одном из вариантов песенница не прибавила третьей строчки: — „А заморозь ты мою да молодую жену“, — после чего песня получила более связный вид. Любопытно отметить, что в материалах, собранных раньше, такого рода перенесение зачина с одной песни на другую наблюдалось значительно реже, чем в записанных нами песнях, что также указывает на нарушение новыми вариантами старых традиций.

Что касается тех случаев, когда к двум старинным строчкам прикреплялся явно новейший текст, то вопрос о них стоит в тесной связи с дру-

¹⁾ Записано в Великой Губе 18/VI—26 г.

²⁾ В некоторых вариантах пелось „неладом“, но и заумное слово „мимодом“ пользовалось неменьшим распространением.

³⁾ См. вар. „Песни русского народа“, зап. Истоминым и Дютшем, СПб, 1894, стр. 208.

гим вопросом — насколько стара литературная традиция тех песен (преимущественно романского типа), которые в более или менее инвалидном состоянии существуют сейчас в исследованном нами районе.

Сравнивая наш материал с материалами старых песенников XVIII и начала XIX вв., невольно приходилось подчас поражаться живучести этих искалеченных обломков прежних баллад и пасторалей. Вот, например, образчик одной из них, дошедшей до нас в крайне плачевном состоянии:

В островах охотничек
Целый день гуляет,
При зеленой рощице,
Местечко примечает.
На бережку прилегко
Здохнул, заснул.
Охоть разорвала,
Сам он кончил чуть.
— „Спасибо, собаченьки,
Что на след напали.
Я вас за это
Досыта накормлю.
Этого я зверя
Тихонько изловлю“.
Сам недолго медлил,
На коня садился.

Зверю любопытно,
Как конь по ним стремился.
Бросился в лес он,
В лес он по тропинке,
Где спала девица.
На мягкой траве.
Проснувшись, красавица
Охотничка видит.
Молвила словечко:
— „Чем ты хочешь обидеть?
Ты чего здесь требуешь,
Ты кого, чего?
Не волк я, не лисица
И сам ты видишь, кто“ ¹⁾.

Приблизительно в таком же виде дошел текст баллады „Две сестры“, более поздней ²⁾, но искажившейся едва ли даже не сильнее предыдущего примера:

Жил я в доме у царя долой,
Имел пару дочек, красавиц собой.
Старшая дочь бытто бурная ночь,
А младшая дочь — светлее чем день.
Смуглянка болянку манила тайком:
— „Пойдем-ка, сестрица, на берег морской“.
Старшля меньшую столкнула в морь.
Завились волны, заныли леса,
Заныли леса и взмолилась краса:
— Повыйди, сестрица, из снйя моря.
Отдаю я, сестрица тебе жениха.
Отдам тебе перстень и пояс его ³⁾.

В нашей записи порча текста доходит до полного абсурда, вплоть до того, что царские дочки оказываются дочками лица, от имени которого

¹⁾ Нов. Росс. песенник, 1791. См. Соколовы, стр. 498; любопытно, что их запись 1908—9 гг. гораздо сохраннее нашей. Записано в Космозере, д. Погост от Наташи Касьяновой 16 л., 25/VI—26 г.

²⁾ Библ. см. Соколовы, стр. 496.

³⁾ Записана в Космозере, д. Погост от Пелаг. Никоф. Коренной, 60 л., 26/VI—26 г. Вариант Соколовых несравненно цельнее и понятнее.

ведется повествование. Но такие смысловые lapsus'ы в деревне проходят обычно незамеченными. Нам пришлось записать между прочим такую песню:

Трансваль, Трансваль, страна моя
Ты вся в огне горишь.
Под деревом развесистым
Задумчиво сидишь.
О чем грустишь детинушка,
О чем сидишь, старик,—и т. д.

Обе эти песни, между прочим, служат указанием на то, как портится текст песен именно в последние 12 — 20 лет: нередко песня, записанная Шейном или Соболевским, переходит к Соколовым почти неизменной, а от Соколовых к нам—уже в совершенно порой неузнаваемом виде, хотя записаны все варианты не в очень удаленных одна от другой местности и хронологически расстояние между третьей и второй записью меньше, чем между второй и первой.

Песен, дошедших до нас из очень старых песенников в более или менее неискаженном виде — мало.

Примерами их могут служить хотя бы две следующие:

1.

Я посею бедна молоденька,
Цветиков маленько.
Я на вси цветочки не взидала,
Сердце обмирало.
Обмирай, обмирай,
Мое сердечко,
С по милем дружочке.
— Слышу, слышу, сам я догадался
Что любишь идного,
Люби-ка, любби, любби, черноброва,
Люби, кого хочешь,
Я тобою, душечка, доволен,
Погулял — да и полно.
Полно, полно, право—не хочу.
Скажи, что с ним гуляла ¹⁾.

II.

Как на улице два вьюница вьюнца,
Они вьются, совиваются;
С по девике два молодца тужат,
Они тужат, сокрушаются,
Все же нами забавляются.
Вы тужите, не тужите, молодцы,
Не печальтесь, ребята молодцы:
Я за вас замуж не пойду ²⁾.

¹⁾ Записана в Шуньге, д. Мишкарево от Мар. Вас. Могучевой, 43 л. 5/VII — 26. Часть песни из песенника 1810 г. См. Соболевск., V, 193.

²⁾ Записана в Косьмозере, д. Погост от Лизы Горшковой, 17 л., 24/VI — 26. Песенник 1791 г.; Соболевск., II, стр. 160 „На улице два вьюничка вьются“.

Обе эти песни представляют собой текст, близкий к первоначальному (хотя в некоторых местах и испорченный), но обе, как это бывало отмечено и раньше, в новой редакции являются, по сравнению со старыми вариантами, сокращенными.

Наконец, примерами того, как к началу старой песни приделывалось новое продолжение, могут служить песни — „Как за реченькой да за быстрой“¹⁾, „Как у нашего майора“²⁾, „Из под дуба из под пенев“³⁾ и некоторые другие. Приводить здесь все наши записи в виду их длины являлось бы затруднительным, но чтобы не быть голословной, я приведу пример одной из этих песен, любопытный еще и в том отношении, что новая редакция в этом случае из старой песни делает песню более легкого и динамичного жанра.

У Соболевского приведено много вариантов песни, начинающейся словами „Из под дубу, из под вяза“, и почти все они содержат рассказ о том, что, мол, девка на плоту занималась стиркой, замочила чулки — подарок милого, и что из всего этого вышло. Начинаются все варианты более или менее так:

Из под дубу, из под вяза,
Из под вяза коренья
Пришло девке разоренье.

Дальше в той или иной редакции разворачивается вышеприведенный сюжет. В нашей же записи⁴⁾, при точно выдержанной рифмовке, песня гласит следующее:

Из под дуба, из под пенев,
Из под дубовых кореньев,
Вот клина,
Вот млина, —
Из под дубовых кореньев
Вышло дому разоренье.

(Припев).

Уж ты, Ваня, не форси
Нос высоко не носи;
Не води-ка, Ваня, носом —
Не покрыта крыша тёсом;
Хоть большой у тя сарай —
Ты людей не пробирай, —

(припев после каждых
двух строк) и т. д.

Повествовательная песня превратилась в куплетного типа „лобан“, т.-е. песню, которую местные девушки дразнят нелюбимого парня, причем

¹⁾ Соболевск., II, 369; Песенник, 1810 г.

²⁾ Тоже IV, 427. Песенник, 1780 г.

³⁾ Тоже VI, 497. Песенник, 1791 г.

⁴⁾ Записана в Косьмозере, д. Погост от Насти Касьяновой, 17 л., 27/VI — 26 г.

импровизация куплетов может идти до бесконечности с обязательно выдержанным ритмом и рифмой. Стремление к легкости песни, подчеркнутое как этими последними условиями, так и самим назначением ее, до некоторой степени является еще одним примером к тому положению, что на смену прежней песне—частично, конечно, — приходят кое-где более динамичные жанры. Само собой разумеется, что происходит это совершенно бессознательно для самих исполнителей: когда после первых знакомых слов песни неожиданно для нас начинался новый текст, мы по окончании песни спрашивали иногда песенницу — не знала ли она когда-нибудь другой песни, которая начиналась бы с таких же слов. Ответ обычно бывал неизменный: „иначе эта песня никогда не пелась“. Так, например, я была несколько удивлена неожиданным заключением первого четверостишия из Кольцовского „Хуторка“. Так как эта песня среди нашего материала единственная, которая была рассчитана не на сольное и не на хоровое, а на диалогическое исполнение, я позволю себе привести ее:

За рекой на горе
Лес зеленый шумит.
На свиданье в лесу
Дунька к Ваньке спешит.
— Слышу чей голосок,
Ай да Дунька моя!
Разгорелась душа —
Дай обнять мне тебя.
— Эй постой, погоди,
Не спеши, паренек.
Где обещанный твой
Золотой перстенок?
— Перстенька не принес,
Да велик ли в нем прок?
А принес для тебя
За три гривны платок.

— Ну, спасибо, тебе,
Ненаглядный ты мой;
Солнце село, гляди,
Побегу я домой.
— Как домой? А в лесок?
Обещалась ты мне
Провести вечерок
Ты со мной при луне.
— За платок, да в лесок?
Ишь ты, хитрый какой!
Не обманешь, шалишь.
Как ты глуп, паренек!
— Вот так девки теперь,
Нас дурачить пошли!
И пропали за что
Все три гривны мои! 1)

В таких случаях, как две последние песни, вряд ли возможно говорить о какой-нибудь эволюции старого текста. Здесь явно происходит уже новое творчество, прикрепляемого по тем или иным причинам к отрывкам старого, подхваченного, быть может, иногда часто случайно, стороной.

Старинные романсы, дошедшие до нашей записи иногда после очень долгого пути, явление в Заонежье сравнительно нередкое. О том, что они из себя представляют, лучше всего предоставить говорить самому материалу:

I.

Зачем сижу до полуночи
У растворенного окна,
И я смотрю, гляжу в окошко
И жду я милого своего.
И как впереди бежит коляска

И тройка идней вороных,
И как у этой у коляске
Да там ведь мой милой лежит.
Шанель, военная фуражка
И шарфик прежний был на ем.

1) Записано в Косьмозере, д. Демидово от Ксении Дм. Андреевой 35 л. 28/VI—26.

И в руки брал свою винтовку,
Хотел пострелить мне-ка грудь.
И я стою полуживая,
Не смею дух переменить.
И час двенадцатый пробило
И я на кладбище пошла.
— „И черный ворон, сильный ворон,
Ты моего дружка погубил,
И Расскажи-тко, черный ворон,

Где мой миленький лежит“.
— И твой ведь милый за морями
И он на кладбище лежит.
На нем-ка памятник тяжелый
И крест украшен серебром.
На нем как люстра-я лампадка
И день и ночь она горит“.
— „И лишь бы на море на дне—
Был бы миленький при мне!“¹⁾

II.

Тихо холодный ветерок,
Скрывался месяц в облаках.
На зеленую могилу
В слезах красавица пришла.²⁾
На самый край она могилы
Главой на памятник легла.
Своим унылым голосочком
Вудила друга своего:
— „Ну, встань, проснися, мой
любезный,

Без тебя жить не могу“.
И вдруг могила застонала,
Из гроба голос слышен был:
— „И отойди прочь от могилы,
Твоей милой там крепко спит“.
Горько заплакала девица,
В слезах от кладбища пошла:
— „Ты ведь знал свою боль,
Зачем влюблялся ты в меня?“³⁾

Наконец, в числе прочих романсов этого типа, нами был записан в нескольких редакциях популярный в песенниках романс „Мальвина“, претерпевший в последовательных вариантах длинную эволюцию и превратившийся из „Мальвины“ „в Марвину“, „Маврину“ (очевидно, уменьшительное от Мавры) и, наконец, в „Марусю“. Под этим последним заглавием он сейчас в Заонежьи преимущественно и существует:

Тихо стонет синее море,
Тихо зыблется волна.
Из под роши из долины
Волны плещут в берегах.
Ведный рыцарь все стремится
К Марусеньке молодой.
А Маруся слезно плачет,
Нутка горьки слезы льет;
Собрались все подружки
Песни свадебные поют.
— Не спешите, вы, подружки,
Дайте сердцу погрузиться.
Вы единое скажите,
Как мне рыцаря забыть?
Для злодея все готово
И священник в церкви ждет.
— Подаю вам правую руку,
Что велел родитель мой.

С ручки перстень обручальный
Что венец принадлежит.
Ведный рыцарь приезжает —
Марусенька померла.
Умерла наша Мария —
С ней скончалась любовь.
Зажгли свечей печальных.
На кладбище понесли.
На кладбище принесли —
Застонала мать земля.
Друг Маруся промолила:
— Приходи, милый, сюда,
Подойди, милый, поближе,
Ближе к гробу моему.
Попроси тко, милый, Бога
Возвратить душу назад.
— Попросить у Бога можно,
Возвратить души нельзя⁴⁾.

¹⁾ Записана в Косьмозере, д. Погост от Пелаг. Никиф. Коренной 60 л. 26/VI 1926 г.

²⁾ Записана в Косьмозере, д. Новинка от Мар. Петр. Ведешкиной 39 л. 23/VI—26.

³⁾ В одном из записанных нами же вариантов этого романса на этом месте стоит строчка, наглядно рисующая процесс искажения текста: „Пришла красавица слеза“;

⁴⁾ Зап. в Косьмозере, д. Новинка от М. П. Ведешкиной 39 л. 29/VI 1926. См. вар. у Соколовых с. 503.

Такие и подобные романсы — репертуар преимущественно наиболее древнего населения Шуньгского полуострова. Романсы, бытующие среди молодежи, обычно новой формации и сильно упрощены как по образам своим, так и по примитивности выраженных эмоций. Например:

Мамашенька ругала
Что доченька грустна,
Сама про то не знала,
Что дочка влюблена.
Люблю дружка смертельно,
Люблю я всей душой,
Но он, такой несчастный,

Смеется надо мной.
Не смейся, злой мужчина,
Не смейся надо мной:
Господь тебя накажет
Несчастною судьбой,
Несчастною судьбою —
Военною женой, — и т. л. ¹⁾

Такого же образца романсы: „Зачем ты, безумная, губишь“, „Напрасно, девица, страдаешь“, „Да я сижу и люблюсь тобою“ — и т. д. приводить их все нет возможности. Вся их обработка указывает на несомненно сравнительно недавнее происхождение, но тематика осталась прежней, напр.:

Она как статуя стояла
В наряде пышном под венцом
И с изумлением взидала
Своим растерянным лицом.
А нелюбимый с нею рядом
Он с нетерпением стоял
И на невесту хитрым взглядом
С улыбкой старческой взидал, — и т. д. ²⁾

Стоит сравнить этот романс хотя бы с приводившейся выше однородной с ним по сюжету песней „В зеленом саду солдвюшка“, чтобы наглядно увидеть тот длинный путь, который должна была народная песня пройти, прежде чем принять свой современный вид.

Если романсы на подобие „Мальвины“ или баллады о черном вороне восходят к литературной традиции эпохи, условно обозначаемой термином „романтизм“ и отстоящей от современности лет примерно на сто, то наряду с подобными образцами, давно забывшими о своих предках литературного происхождения, в исследованном нами районе бытуют и другие, еще не утратившие ярких следов своего недавнего происхождения от третьестепенной книжной поэзии очень сравнительно близкой нам литературной эпохи.

I.

Все пережито с самых юных лет,
Сердце разбито, а счастья все нет;
Он меня оставил круглой сиротой
А еще в добавок с малым дитяй.

¹⁾ Записано в Великой Ниве от Ирины Гореховой 11 л. 1/VII. Близкий вариант см. у Соколовых стр. 501. Что такое „военная жена“ — никто нам объяснить не смог.

²⁾ Записано в д. Шуньга-Бор от Ек. Петр. Сидоровой 27 л. 6/VII 1926.

Подрастет ребенок, спросит, где отец,
 А я постараюсь, дам такой ответ;
 — Папа твой помер, малое дитя,
 У самой неволью скатится слеза.
 Любит он другую, только не меня.
 Вот зажглися свечи, осветился зал,
 Первый звук рояля — и начался бал,
 Пара за парой, мой милой с другой.
 Сердце ревнует — зачем же не со мной?
 Лучше б он кинжалом грудь мою пронзил,
 Чем вчерась с другою с вальса бал открыл.
 Хотя я не богата, но тоже молода,
 И любить сумею не хуже, чем она.
 Вновь зажглися свечи, осветился зал,
 Первый звук рояля — и начался бал.
 Пара за парой, мой милой с другой.
 Сердце трепещет — зачем же не со мной? ¹⁾

II.

Была весна, мы встретились случайно,
 Я молод был и ты — совсем дитя,
 И в двух сердцах таилась наша тайна,
 И полюбил тебя я не шутя.
 Я молод был, а ты красой сияла,
 И думала, что вечно буду твой.
 Но все прошло, краса наша исчезла,
 Ты разлюбил и стал совсем чужой.
 Все чаще, чаще были свиданья
 Среди полей, среди душистых роз.
 Лишь только шумного лобзанья
 Мой соловей подслушивать один.
 И Боже мой, что сделалось со мною.
 Чем могла я тебя огорчить?
 Лишь только сердцем и душою
 Могла тебя безумно полюбить.
 О Бсже, мэй, что сделала природа!
 Без двух вещей прожить я не могу:
 Без милого я таю, словно свечка,
 А без любви я вяну, как трава.
 О, не смотри с презреньем и укором,
 И не смотри мой милый на меня.
 Моя любовь обманом
 И вечный стыд для сердца моего ²⁾.

Эта последняя песня была нами получена в записанном виде: песенница привезла ее из другой деревни. Но первая записана нами с голоса. Обе эти песни наглядно показывают процесс приспособления печатного текста к потребностям деревенского вкуса. Подобных песен было нами собрано очень мало и преимущественно в тех местах, где искони суще-

¹⁾ Записано в Великой Ниве от Н. И. Тицневской 19 л. 2/VII 1926.

²⁾ Записано в Шуньге 4/VII 1926 г.

ствовали школы, т. е. где сношение через книгу с городом могло быть более или менее постоянным.

Что же касается города современного, то в изученном нами районе он отразился своими иными, не книжными образцами, и отразился не в репертуаре, а в композиционных приемах нового деревенского творчества.

В одной из деревень Шуньгского полуострова в прошлом году произошел трагический случай: двое влюбленных, браку которых мешали родители, покончили самоубийством. По этому поводу в различных концах было немедленно сложено несколько песен; большинство вариантов носило следующий характер:

Вы не слышали, добрые люди,
Что под горой случилась беда:
Борисов Ваня Марусю застрелил,
Ее безвинная кровь пролита.
Растрепались Мусины косы,
Ейно личко совсем не видать.
И родители Маню сгубили,
Не могла она боле страдать.
Целый год Маня Ваню просила
Хоть немножко еще обождать.
Не хватило у Вани терпенья,
Он на вечере Мане сказал:
— Если хочешь быть, Маня, моею —
Записаться нам можно с тобой.
А Маруся ему отвечала:
— Отойди, отойди от меня.
Меня дома родные ругают,
Что зачем подлюбила тебя ¹⁾.

Тема облечена в более или менее обычную форму деревенского современного ромansa. Обработка носит явный отпечаток нового быта с „вечерами“ и ЗАГС'ом. Но есть вариант еще более любопытный:

Яблочко
Да укатилось.
Ваня с Манечкою
Застрелились.
Застрелились
Да поздно вечером.
Жалко Манечке,
Да делать нечего.
Шел Ваня
Да по дороженьке,
Подломились
Резвы ноженьки.
Шел, постоял,

Да ножки срезались.
Что задумали,
То и сделали.
Это все из-за отца
Да из-за матери:
Погубили свою дочь,
Себе сполადили.
Ищо Манина мать
Да горько плакала;
— „Была доченька
Одинакова.
Мы бы знали, да ведали.
Мы бы Манюшку

¹⁾ Поется в многих деревнях Шуньковского полуострова (Великая Губа—д. Верховье, Косьмозеро—д. Погост, Шуньга—д. Дергузово и пр.) исключительно молодежью.

Замуж выдали".
 Пошли хоронить
 Все печальные.
 Загорелися
 Свечей венчальные.
 А домой пошли
 Все кручинные,
 Отец с матерью
 Все обидные.
 Ейна матушка
 Слезно плакала:
 — "Была доченька
 Одиная".
 А еще Манина мать

Стала спрашивать;
 — "Где Марусеньку
 Приоставили?
 Во Божьей церкви
 Обвенчали ли?
 Золотым кольцом
 Обручали ли?
 Тут Ванюшина мать
 Стала спрашивать.
 — "Где мы Ванечку приоставили?
 Гробовой доской
 Приакрыли ли?
 И сырую землей
 Призарыли ли?"¹⁾

Отдельные куплеты "Яблочка" в виде частушек распеваются по всем деревням полуострова, приспособляясь к местным событиям и др. бытовым особенностям. Но любопытно, что песня со столь драматическим по существу сюжетом, уже не получила того оформления, какое получали прежде более или менее однородные события, сохранившиеся в протяжных песнях, а облеклась в форму новейшего и к тому же городского образца. Это особенно показательно для окончания песни, которая без труда укладывается в напев "Яблочка" вопросы обеих матерей, напоминающие своей манерой старые причитанья. Едва ли стоит еще раз подчеркивать, насколько подобные примеры подтверждают вымирание старых традиций.

Таким образом лирическая песня современного Заонежья представляется жанром крайне пестрым и разнообразным, в котором, тем не менее, вырисовываются скрытые внутренние течения: разложение старых форм; разложение старых текстов; извлечение из них того, что может служить материалом для новой творческой обработки и, наконец, новое самостоятельное творчество, частью заимствующее свою внешнюю форму у динамической структуры куплетных песен современного города. Таковы общие наблюдения над современной лирической песнью исследованного нами района, получаемые путем сравнительного метода. Но говоря о песне живой и действительно бытующей, приходится отметить явное преобладание песен старых, хотя бы и с измененными и испорченными текстами, над песнями нового образца: влияние города слабо и новизна входит шагами еще случайными и неуверенными.

Тоже самое происходит и с песнями историческими и солдатскими, которые встречались нам сравнительно редко и в общем подтверждали все то, что было выше сказано о песне любовной и семейной. Современные красноармейские песни распространены мало; кое-где известны песни, относящиеся к германской войне, но петь их по существу некому. Как элемент в большей степени случайный, в быт они вошли лишь эпизодически; молодежь предпочитает песню лирическую, взрослые крестьяне-

¹⁾ Записано в Великой Губе, д. Верховье от девушек 15/VI 1926.

работники и бывшие солдаты поют сравнительно мало, и солдатские песни современной нам эпохи живут преимущественно среди мальчуганов-подростков, которые подхватывают их по пути от отпускных красноармейцев. Что же касается стариков, то их репертуар и в этом отношении восходит к традиции весьма старой — буквально ко временам Очакова и покоренья Крыма, а в крайнем случае к эпохе 1812 г.

Ночки темны, тучки грозны
По поднебесью идут
Наши храбры гренадеры
Со ученьиша идут.
Они идут, маршируют,
Сами собой говорят:
— Трудно, трудно нам ребята
Под Маршавом город взять.
Нам еще того труднее,
Как под пушки подбегать.
Как под пушки с ружьям подбежали —
Закричали все „ура“!
Граф Паскевич, предводитель,
Громким голосом вскричал:
— Вы колите, братцы, не робейте,
За морями знают нас.
Знают турки и поляки,
Знает прочий весь народ.
Уж вы турки и поляки
Покоритесь-ка вы нам.
Если нам не покоритесь,
Пропадете, как трава! ¹⁾

Нами было записано также несколько вариантов песен про Платова; все они приблизительно одинаковы ²⁾. Иногда встречались нам солдатские песни и несколько более позднего времени:

Запоем мы, братцы, песню
Про Радецкого бойца.
Как водил на турок храбро
Он солдата молодца.
Как стояли на Балканах
Наши храбрые полки,
Перед нами тут-то были
Три турецкие полки.
Как повел нас в бой Радецкий
И показал редут турецкий — и т. д. ³⁾.

Те немногие старики, от которых мы эти песни записывали, пели их с видимым удовольствием, но от молодежи мы их не слышали никогда.

¹⁾ Записано в Шуньге, д. Гоголево от Ел. Ив. Хрылевой 81 г. 7/VII—26.

²⁾ См. „Песни русск. народа“, зап. Истоминым и Дютшем. СПб 1894 стр. 228.

³⁾ Записано в Вел. Губе от Григ. Ник. Котогенова 68 л. 20/VI 1926.

Зато рекрутские песни знают и дети и молодежь и поют их, как обыкновенные лирические песни.

Из таких рекрутских песен особенным успехом пользовались следующие:

I.

С вчерашнего похмеля
 Болиг буйная голова.
 Болит буйная голова,
 Не слышно песенки ямщика,
 Ну молодой кучер Ванюша,
 Он гонит троечку лошадей.
 Да гонит троечку вороную
 Со несчастным седоком,
 Со несчастным, со несчастным,
 Да со молодым рекрутом.
 Тройка скачет, кучер плачет,
 Рекрута песни поют
 Сирота тащится, стремится
 Лететь к гнездёчку своему.
 Красна девица рыдает
 Сидит в высоком терему.
 Она вздохнет, а вздохи тяжки,
 Льются слезы из очей.
 — Возьму свой серенький платочек,
 Я ясны очи оботру.
 Да оботру я очи ясны
 И с го, я песенку запою,
 — Куда ты скрылся, мой голубочек,
 Куда уехал он от меня?
 — Да я уеду от тебя, миленька,
 Жить во дальние города.
 На тех судах ли на пароходах
 Я возвращусь к тебе назав 1).

II.

Кострома моя Костромушка,
 Чуждадьная сторонюшка
 Ты повай, повей погодушка
 Со родимой со сторонюшки,
 От родителя от матушки;
 Ты разлуй, разд и желты мелки пески
 До матушки гробовонной доски.
 Покажись-ка, гробови новя доска,
 Стань-ка, встань, рёдна матушка моя.
 К моему горю великому
 Меня, млодца, в солдатюшки берут.
 Ты отец ли, сударь татенька мой,
 Запрягай-ка тройку вбранных коней,
 Ты вози, вози к приему поскорей.

¹⁾ Зап. в Космозере, д. Погост от Нasti Касьяновой 17 л. 27/VI—26 г.; каждые две строчки повторяются два раза.

По большой новЫй дороженьке
 Приезили меня молодца в прием.
 Во приемной часты стулочки стоят,
 А по стулечкам начальнички сидят,
 Не про нас-ли с тобой речи говорят?
 Становили меня молодца в приеме,
 Упали мои рученьки до ног;
 Сказали, что Иванушка тож.
 Как бы рѣдна была маменька моя,
 Белы рученьки от ног бы отвела.
 Кудѣрышки бы убрала ¹⁾).

Меньше всего распространены в обследованном нами районе песни исторические и арестантские. Они попадались как исключение и записаны нами в следующих образцах:

Что за море в час прибой,
 Площадь красная гудит.
 Что за говор, что такое,
 Место лобное стоит.
 Плаха черная далеко
 От себя бросает тень.
 Нет там облачка на небе,
 Влещут главы ясных дней.
 Яркое светит с неба солнце
 На Кремлевские зубцы,
 А вокруг высокой плахи
 В два ряда стоят стрелцы.
 Вдруг толпа загоготалась:
 Той дороженькой на площадь
 Стеньку Разина ведут.
 С головы казацкой бритой
 Кудри черные, как смоль.
 Его лицо не изменилось
 Страшной казни пытки и бой.
 Так он мрачно и сурово
 Как и прежде смотрит он.
 Перед ним былое время
 Восстает, как яркий сон.
 Крушит злоба удалого
 Жжет огнем и давит грудь.
 С ног тяжелые колоды

Был не в силах отряхнуть.
 Вот и плаха перед Стенькой,
 Он и бровью не провел,
 А на вышку по ступенькам
 Водрой поступью прошел.
 С ног тяжелые колоды
 Был не в силах отряхнуть,
 Воевод, бояр Московских
 В три погубил согнуть.
 Дону тихому приволью
 И Волге матушке привет,
 А палач в рубашке красной
 Высоко занес топор.
 По частым по ступенькам
 Покатилась с плеч казацких
 Удаляя голова.
 Не придеца Стеньке кликнуть
 Кличь казацкой голытьбе,
 И позвать его на помощь
 Дона тихого к себе.
 Ты прощай, народ крещеный,
 Волга матушка река.
 Вспомнешь, вспомнешь и помянешь
 Атамана казака.
 (вар. Добрым словом казака) ²⁾).

Песня арестантская:

Глухой неведомой тайгою
 В сибирской дальней стороне
 Идет бродяга с Сахалина,
 Идет он узкою тропой.

¹⁾ Записано в Шуньге, в д. Лазарево на Валком-озере от Пел. Ив. Синева 63 л. 4/VII—26.

²⁾ Единственная встретившаяся нам историческая песня. Записано в лодке по пути из Фойма-губы в Шуньгу от П. Я. Велкова 50 л. 3/VII—26.

В лесу бушует непогода.
 Далеко, далеко бродяге путь.
 Укрой, тайга его глухая—
 Бродяга хочет отдохнуть.
 Пускай в сырой земле схоронят —
 Заплачет маменька моя,
 Жена найдет себе другого,
 А мать сыночка никогда ¹⁾.

Приблизительно такие же темы в тех или иных вариантах встречались нам еще в трех-четырех бродяжнических песнях, но производили эти песни в общей массе материала впечатление элемента эпизодического.

Таковы в общих чертах разновидности лирической песни современного Заонежья. Та часть материала, которую оказалось возможным привлечь для настоящей статьи, наглядно показывает разнообразие и обилие песенных видов в изученном нами районе. Само собой разумеется, что разнообразие это было бы представлено еще показательнее, если бы удалось издать собранные нами материалы или хотя бы опубликовать более полное и подробное исследование о них. Так, например, замечу мимоходом, что для учтивания нового быта, равно как и для общей характеристики района, чрезвычайно любопытный материал дали частушки, записанные нами в количестве свыше тысячи; для характеристики бытующей старины — „прибутырки“ и друг. подобные песенные мелочи, рассеянные по всему Шуньгскому полуострову.

На вопрос о том, как распределен песенный материал по различным исследованным нами районам, в общих чертах можно ответить следующее: из пяти основных баз экспедиции по обилию и по ценности этого материала на первом месте стоят Космозеро и окрестности Шуньги. Последняя особенно отличается стариной и разнообразием своего песенного репертуара.

Очень богата песнями и Вел. Губа с ее ближайшими окрестностями. Что же касается Яндомозера, то там наблюдалось преобладание сказочного материала над песенным, а Великая Нива явно питалась репертуаром Великой Губы и особенно Космозера, откуда на наших глазах было привезено в качестве „новых“ несколько песен, записанных нами в Космозере за несколько дней перед тем.

Сравнительные наблюдения над материалом новым и старым показывают в общих чертах эволюцию песни в современной деревне. Там, где была возможность так или иначе проследить влияние на эту деревню города, я указывала это. Попутно не могу не упомянуть еще об одном виде песенного творчества — виде, который существует сейчас в деревне в совершенно вымирающем состоянии.

Как уже упоминалось мною вначале, старые праздники и обряды в современной деревне постепенно исчезают и заменяются новыми фор-

¹⁾ Записано в Яндомозере, д. Потаповщина от Е. Ф. Колтыриной 45 л. 19/VI—26.

песни, полученных нами от одной из таких „досюльных бабок“:

Вы отдайте-ка молодую.
Не держите за собой.
Поскорее шевелись, да поскорее
 ворошись,
Кому любя пилипелка,
Кому любя золотая —
Тот сволочится.

Вторая песня пелась во время игры в „зайнку“.

Не ради поста — ради спасенья.

раритет ¹⁾.

Но это—одна из тем дальнейшей работы.

2) „Вероники“ были нами записаны в Космозере от П. Н. Коренной.

2) „Вероники“ были нами записаны в Космозере от П. Н. Коренной.

КРЕСТЬЯНСКАЯ МУЗЫКА ЗАОНЕЖЬЯ

Восприятие музыкальных явлений может быть двоякого рода: в одном случае мы сосредоточиваем внимание на объекте, который фиксируется поэтому в нашем сознании в максимально исчерпывающем виде (для данного индивида), в другом мы лишь невольно воспринимаем данное явление. Можем воспринимать мимоходом, случайно, думая о чем то другом или хотя бы и не случайно, но в усталом состоянии и поэтому „не все доходит до сознания“. Так, если мы любим музыку дилетантски — активно воспринимаемыми будут только любимые места, так как в момент их исполнения внимание сосредоточится на музыке, все же остальное нелюбимое будет нами воспринято пассивно. Всякая звуко-форма, активно воспринятая, хотя бы на одно мгновение задерживается в сознании в целом; путем же повторного восприятия, если она при этом не изменилась, сознание закрепляет ее на более продолжительное время в таком окристаллизованном виде. В случае же пассивного восприятия та же форма при том же условии неизменяемости закрепляется в сознании не в целом, а лишь частично. Сознание задерживает только те ее элементы, которые либо повторяются, либо случайно приковывают внимание. В целом же форма ускользает и не бывает воспринята.

Особенностью песни, отличающей ее от других видов крестьянской музыки, являются: отсутствие профессионального момента в ее исполнении, с одной стороны, и неразрывная связь с каким нибудь трудом или движением, с другой. В деревне не может быть крестьянина, который занимался бы только пением песен или хотя бы уделял на это какое то специальное время. Песня сопровождает либо работу, либо (в нерабочее время) движение (например, танец). Исполнение песни не подразумевает деления на исполнителя и слушателя. Поэтому крестьянин соприкасается с песней либо в плане творчески исполнительском, либо в плане пассивного восприятия, а не активного специального слушания, так как внимание все время делится между пением и работой или движением, в силу чего и не может быть сосредоточено на песне в целом. Поэтому же ни один крестьянин специально не выучивает песни: он или слышит ее мимоходом и, в этом случае, или совсем не запоминает, или запоминает частично; или сам принимает уча-

ствие в пении незнакомой или малознакомой песни, подтягивая хору и, в этом случае, запоминает те обороты песни, которые ему легче удалось схватить и подпеть.

Случаи специального выучивания песни бывают очень редко. Так, во время экспедиции мне встретился текст известной городской фабричной песни, записанный дочерью зажиточного крестьянина, которая учила ее наизусть, относясь с презрением к местным, деревенским. Но это, конечно, исключение, а как правило можно утверждать, что восприятие музыкальных явлений крестьянином (накопление „музыкального капитала“ ¹⁾) — процесс порядка пассивного, т.-е. процесс накопления идет путем восприятия не охватывающего форму в целом, а фиксирующего отдельные ее элементы. В народной песне подобный характер восприятия послужил основанием практики попевок ²⁾.

Упомянув здесь этот термин предостерегаем от его ошибочного истолкования, утверждающего попевку измеримой, определенной единицей. Попевка единица не постоянная и не измеримая, так как она возникает в процессе пассивного восприятия. Менее развитое музыкальное сознание фиксирует менее сложные элементы песен, более же сложные или откидывает или упрощает, восприняв частично; когда мы, в этом случае, будем иметь дело с творческим процессом — импровизация ³⁾ окажется замкнутой в очень узкий круг музыкальных понятий, за который не может выйти данное сознание. Более развитое, наоборот, закрепляет более сложные мелодические обороты, отчего круг понятий, в котором будет вращаться импровизация — значительно расширяется.

Итак, попевка — единица не постоянная, меняющаяся в зависимости от того музыкального сознания, в котором она окристаллизовалась. Песня звучит на работе, звучит дома, звучит на беседе и уже мальчишки и девочки бессознательно запоминают различные ее обороты и затем сами начинают петь, воспроизводя в наиболее простом виде удержанные памятью и комбинируя отдельные обороты песен на новый лад. Импровизация — организующее начало народного творчества, так же иррациональна по существу, как и восприятие песни крестьянином, что объясняется снова децентрализацией внимания. Отсюда понятно, почему только что пропетая

¹⁾ (Термин И. Г. Г л е б о в а) — Комплекс воспринятых сознанием, из внешней жизни, музыкальных понятий, качественно и количественно определяющих его деятельность.

²⁾ Попевка — конструктивный элемент песни, мелодический оборот или концовка путем обычной повторяемости, закрепляемый в сознании.

³⁾ В данном случае импровизация берется как термин, обобщенно определяющий характер творчества в музыке „устной традиции“, какой является всякая народная музыка и музыка первобытных культур. Процесс импровизации, по определению И. Г. Г л е б о в а, — это продвижение в сознании усвоенных и схваченных в окружающем быту сопряженных звучаний (привычных и первичных комплексов и форм). Продвижение подразумевающее область от механического запоминания первоэлементов до творческого воссоздания их и сочетания путем новых перестановок и перемещений.

песня никогда не может быть повторена в точности. Часть музыкальных понятий ускользает не только в процессе восприятия, но и в самом творческом процессе.

Таким образом, народная песня в целом — явление непрерывно и стихийно движущееся и изменяющееся, почти безостановочно эволюционирующее. Фиксация каждого момента этого движения — своеобразная моментальная фотография и каждая фиксированная форма не может быть рассматриваема, как нечто окристаллизованное и застывшее.

Собирателем имеет дело в каждой местности не с определенным репертуаром песен и их вариантов, а с бесконечным рядом импровизаций, возникающих, умирающих и снова возникающих — все в пределах „музыкального капитала“ данного индивида или данной массы людей. Песня движется широкой рекой, непрерывно изменяясь продольно (во времени) и столь же непрерывно разливаясь поперечно (в пространстве). В каждой деревне каждая песня поется крестьянином при каждом новом исполнении иначе, чем в предыдущий раз. Та же самая песня в то же время рядом, другим крестьянином поется иначе, чем все импровизации первого. Поэтому ошибочно было бы для изучения правильной редакции песни сопоставлять и сравнивать два варианта *А* и *В* той же песни, записанные в той же деревне в разное время (например, один — двадцать лет назад, другой — теперь). Если даже допустить, что оба варианта записаны вполне точно, такое сравнение в плане генеалогическом было бы недостаточно научным уже потому, что мы не можем быть уверенными, что вариант *В* следствие варианта *А*. В самом деле, очень возможно, что вариант *В*, записанный сейчас, существовал с небольшими изменениями рядом с вариантом *А* двадцать лет назад, а вариант *А*, изменившийся за эти годы до неузнаваемости, не встретился и не записан собирателем, фиксировавшим другой вариант.

Иными словами, в одно и тоже время существует бесконечное число вариантов той же песни, которые могут переплетаться между собой, но могут развиваться и совершенно самостоятельно.

Итак, крестьянское песнетворчество — стихийный поток, в своем постоянно — изменяющемся течении, все время обновляющий свой состав.

Состав этого потока — комплекс музыкальных понятий данного коллектива или массы людей. Часть песен и попевок уносится быстрым течением непрерывно вперед, часть осаждается и исчезает. Та часть, которая уносится вперед иногда сохраняется, а иногда изменяется под влиянием либо впадающих посторонних течений, либо вследствие преобразования самой среды, по которой он проносится, то есть качественно меняющейся людской массы.

Наиболее сильными течениями является влияние города — непрерывный обмен музыкальных веществ между городом и деревней.

Менее сильными течениями — влияние песни других губерний, занесенной в исследуемую.

Мы пытались наметить возможно более общо процесс движения народной песни, как таковой (в нашу схему не входят, например, былины, являющиеся более или менее окристаллизовавшейся формой), чтобы сделать понятной нашу работу над материалом.

Иррациональность и органичность процесса развития народной песни заставляют нас изучать ее методами изучения органической природы, методами наблюдения ее движения в естественных условиях наблюдения без немедленных выводов и без немедленной систематизации, так как песню стали изучать сравнительно недавно. До последнего времени по отношению к песне имели место суждения порядка исключительно эстетического. Нам думается, что наиболее правилен в наших условиях метод описательного музыкознания, что необходимо откинуть твердо всякие предвзятости, как эстетические, так и псевдо-научные. Нельзя задаваться целью втиснуть песню в одну из существующих теоретических схем, что приводит всегда к урезыванию целого и выбрасыванию не укладывающихся частей, нельзя впадать и в обратную ошибку — во что бы то ни стало создавать немедленно какую-то новую систему, в которую песня втиснулась бы целиком и улеглась там прочно, как в гробу, сделанном на заказ.

Естественным выводом из высказанных общих мыслей явилась попытка фиксировать в ограниченном районе по возможности все звучащее, чтобы иметь таким образом не только ряд случайных песен, но и некоторое представление об их базисе, т.-е. обо всем комплексе музыкальных понятий, которые определяют круг творческой деятельности данного места.

Прежде чем перейти к самому материалу, в кратких чертах оценим наши технические данные,

Как известно записи фонографом дело молодое, особенно в России, где изданные фонограммы ограничиваются почти исключительно сборниками: Линева¹⁾, Григорьева²⁾ и записями, опубликованными в „Трудах музыкально-этнографической комиссии“³⁾.

Фонограмм-архива у нас пока не существует, а трудность получения валиков обычно уже не раз употребленных и материальные затруднения

¹⁾ Линева, Е. „Великорусские песни в народной гармонизации“, Изд. Академии Наук. СПб. в. I — 1904, в. II — 1909.

²⁾ Григорьев, А. Д. „Архангельские былины и исторические песни“, Изд. Академии Наук. СПб. т. I — 1904, т. III — 1910.

³⁾ „Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки“, Труды Музык.-этнографич. Комиссии, т. I Москва, 1906, т. II Москва, 1911. (Известия О-ва Л. Е., А. и Э. т. CXIII и CXIV в трудах Этн. Отд. т. XV и XVI).

перевода их с воска на твердую массу ставит в очень тяжелые условия работника в этой области. Уж эти два обстоятельства лишают нас возможности создать хотя бы в небольшом, но научном масштабе дело фонограмм-архива. Все валики, нами записанные, приходится употреблять как рабочие, ограниченное же количество не дает возможности делать по несколько записей одного и того же и таким образом запись зависит в большой мере от ряда случайностей, начиная с качества валика. Между тем, обычная норма работы с фонографом выработала такое соотношение: на 3 рабочих валика — 1 архивный. Поэтому в наших записях изредка попадаются небольшие отрезки, которые трудно расшифровать, так как они заглушены хрипом порченной полоски в валике, или плохо различаемые куски текста. Все подобные места в расшифровках нами не восстанавливаются либо совсем и пропущенное место обозначается замкнутыми квадратными скобками, либо если песня очень мало варируема в строфах — восстанавливается приблизительно, но все подобные реставрации как напева, так и текста так же включены в квадратные скобки.

То же ограниченное количество валиков, во первых, лишило нас возможности во многих случаях записать песню в целом, а между тем, только такая запись дает возможность сделать некоторые наблюдения над текучей формой песни, во вторых, вызвало необходимость записей плясовой песни почти исключительно на слух, как наиболее легко поддающийся такой фиксации материал, благодаря минимальности орнаментовки и метрической однообразности. Кроме плясовой песни запись на слух применялась нами во всех тех случаях, когда нельзя было воспользоваться фонографом, либо потому, что исполнительница отказывалась „петь в трубу“ из суеверия, либо потому, что его не было под руками, когда приходилось слышать пение или наигрыш пастуха в поле, при переходе и т. д.

Весь собранный нами материал составляет из 112 записей на 60 валиков фонографа и 250 записей на слух, причем некоторые фонографические записи дублируют записи на слух.

Вопрос о классификации песен — вопрос чрезвычайно сложный и требующий достаточного количества собранного материала. Поэтому в нашем очерке, даже в целях показательности мы воздержимся от опытов научной классификации и удовлетворимся самой грубой: на обрядовую, рабочую (протяжную) и плясовую. Если к песне столь примитивно разделенной прибавить другие не прямо песенные виды крестьянского вокального творчества — былины, стихи, причити и прибаутки (присказки на определенный напев) и наконец небольшую область инструментальной музыки, мы получим все разветвления народной музыки, которые удалось фиксировать нашей экспедиции.

Переходя к музыкальному материалу, прежде всего остановимся на особенностях его исполнения. Исполнение в народном песнетворчестве занимает особо важное место, так как оно в то же время и организующий творческий процесс (импровизация). Особенности исполнения сильнее

образом влияют на самую форму песни. Здесь мы должны отметить следующее. Как известно, русская песня строфична и принцип ее импровизационного оформления — вариация; так вот этот вариационный принцип осознается многими исполнителями: исполнитель активно стремится не повторить одну строфу такой же, как спел предыдущую. В сольном исполнении песни к концу ее нарастает множество вариационных изгибов, которые как бы вытягивают линию песни, усложняя ее всевозможными орнаментами, начиная с вздрагиваний голоса, переходящих в различные мелизмы, и кончая сложными изломами как ритмической, так и мелодической линии. В хоре прием вариирования идет по линии окружения песни подголосками, а такое движение в ширь в многоголосии естественно упрощает самую строфичную схему песни. Впрочем упрощение схемы песни в хоровом исполнении вызвано еще и другими причинами. Для того, чтобы песня из обихода сольного пения вошла в обиход хоровой, ей необходимо из области простой привольной импровизации выкристаллизироваться в строфичную схему, а всякая кристаллизация в импровизационном творчестве стремится к наиболее простым формам. Импровизационный момент в хоре — нарастание подголосков на выкристаллизованной схеме. Необходимостью простой формы для кристаллизующегося напева по всей вероятности объясняется и тот факт, что строфа хоровой песни всегда или определено одночленна, или если и двучленна (мы имеем в виду только музыкальную строфу), подобная двучленность стирается замыканием обоих членов в кольцо, что создает впечатление одночленности. Достигается это стиранием по возможности ощущения крайних точек каждого члена.

Впрочем кольцеобразное строение чрезвычайно характерно и для одночленных хоров и вызывается стремлением к непрерывности. В пример упомянутой кольцеобразной строфе можно привести трехголосный хор „Ай, во рошце“ (приложение № 1). Попадаетеся кольцеобразное строение и в одноголосной песне ¹⁾. Хоровая строфа обычно одночленна или двучленна, между тем одноголосные песни встречаются и трехчленные, с ясно выраженным каждым членом, не стертым кольцом.

Перейдем ко второй существенной особенности исполнения — также сильно влияющей на самую форму песни — неточное употребление интервалов в одном и том же попевке, выражающееся в повышении или понижении одной из крайних точек интервала. Такое повышение или понижение иногда почти не поддается учету, а иногда достигает $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ тона или даже больше. На первый взгляд это наводит на мысль о существовании особой системы народного звукоряда, но только на первый взгляд.

Импровизационный характер подобных энгармонических колебаний указан и чрезвычайно верно объяснен исследователем песен русских военнопленных д-ром Р. Лахом, содержательные доклады которого в Венской

¹⁾ См. разбор протяжной „Где же ты, Сашенька“, в статье З. В. Эвальда „Протяжная песня Заонежья“, стр. 172.

Академии Наук являются одними из лучших работ по песне. Позволяем себе его здесь процитировать: „На первый взгляд кажется, что ни один звук этих песен не соответствует нашей звуковой системе. Но это первое впечатление рассеивается при многократном слушании и более внимательном наблюдении. Тогда становится ясным — во всяком случае, мне удалось это установить по отношению ко всем гурийским певцам, употреблявшим энгармонические ступени, — что в основе употребления энгармоники не лежит никакой системы (подобно существующим, например, в древне-греческой, арабской и персидской музыке). Один и тот же певец, употребляющий в каком либо обороте энгармонические ступени, при повторении того же самого оборота может исполнить его либо целиком, либо частично в пределах нашего обычного звукоряда..." „Если обратить внимание певца на подобные отклонения, он или ничего не ответит или отделается словами: „Это все равно можно спеть и так и так". Все эти наблюдения создали у меня твердое убеждение, что при подобном употреблении якобы энгармонических ступеней мы имеем дело с симптомом определенного периода развития¹⁾ фазы, при которой с одной стороны, еще не достигнута полная точность формулировок и полное совпадение представления с его предыдущим выражением, как это имеет место у нас, являясь основой всякого истинного художественного исполнения, с другой представление (например, определенного звука мелодической фразы) является вполне ясно и резко очерченным, однако, голосовые органы недостаточно еще развиты (натренированы — *geübt und traeniert*), чтобы взять нужный звук сразу чисто с полной уверенностью — одним прыжком. Поэтому он берется лишь приблизительно, голос нащупывает звук²⁾, через промежуточные энгармонические ступени³⁾. Поразительную аналогию представляет онтогенетическое и филогенетическое развитие органов осязания. Подобно тому, как стадии современного нормально развитого человека, который, протягивая руку, берет или ощупывает нужный ему предмет, который на основании жизненного опыта умеет рассчитывать расстояние, предшествовал длинный ряд стадий развития, неловких попыток, ошибочного определения расстояния, начиная от той стадии, когда ребенок тянется, чтобы схватить луну, — также и в музыке — стадии культурного человека, глотка и голосовые органы которого изощрены опытом предшествующих поколений (опыта сотен и даже тысяч лет), умеющего поэтому

¹⁾ Курсив мой. Е. Г.

²⁾ Курсив мой. Е. Г.

³⁾ По мнению И. Глебова, мысль Лаха о нащупывании голосом промежуточных ступеней может быть расширена на импровизационное творчество в целом, принципы которого удастся определить, исходя от множества наблюдений в музыке народной и городской культуры. Это всегда осторожное нащупывание от избранной хорошо и твердо запомнившейся точки опоры, будь то совсем примитивное сопряжение звуков или довольно развитой комплекс звучаний. Нащупывание с постоянным возвращением к опорному пункту, то более частыми, то более редкими, смотря по сложности и по дерзновенности отхождений от данного устоя. Об этом см. И. Глебов „Книга о Стравинском" (1927 г.) и в приготовленной им-же к печати работе о музыкальной форме.

взять нужный звук свободно, уверенно, без труда одним прыжком, предшествовали стадии бесчисленных упражнений и попыток предыдущих поколений, когда голос тренируясь, как гимнаст, напрасно стремился одним прыжком взять нужный звук, задерживаясь на промежуточных ступенях, с трудом нащупывая свою дорогу ¹⁾“.

Эти наблюдения вполне соответствуют нашим наблюдениям над песней заонежских крестьян. В связи с нащупыванием звука находится и часто употребляемое исполнителями *portamento*. Виды *portamento* в народной музыке чрезвычайно многообразны. Постараемся остановиться хотя бы на наиболее существенных. Прежде всего *portamento* можно поделить на две основные группы: 1) на полном дыхании, в таком случае сила звука на ноте, к которой певец стремится, не убывает вовсе или даже наоборот нарастает, 2) на выдохе, соскальзывание по инерции, отчего сила звука естественно убывает. Результатом первого вида иногда являются заезды за пределы не только той ноты, к которой стремится певец, но и за пределы звукоряда, в котором он вращается. Заезды за ноту часто вызывают к жизни случайные орнаментирующие ноты. Например, при нисходящем *portamento* с *d* певец попадает в *c* не прямо, а через заезд на *h*. Восходящее *portamento* этого же рода выражается иногда в выкрике на неопределенную ноту.

Portamento второго рода попадают и посредине музыкальной строфы, но наиболее часто встречается как съезд голоса с ферматы. Если певец не сделал достаточного выдыха на самой ноте, на которой стоит фермата, оставшееся дыхание вызывает случайное нисходящее *portamento*, съезд на выдохе с ферматной ноты. Впрочем явление это необязательно — встречается и простое снятие голоса — после полнозвучной ферматы.

Лах отмечает еще одну особенность исполнения песни, встретившуюся нам в Заонежье — пение не своим голосом, а своеобразным высоким фальцетом. У прионежских крестьян и особенно „бабок“ это явление повсеместное. Одна из наиболее популярных онежских песен „Раздвѣя тому на свете жить“ при записи ее на фонограф была настолько высоко начата исполнительницей, что только страх перед фонографом не дал ей остановиться и с трудом дотянуть до конца. Объясняя упомянутое выше явление, Лах напоминает подобное же употребление фальцето-фистульных звуков и трелей у птиц, как момент сексуального призыва и аналогичную роль фальцета у примитивных народов. Таким образом, фальцетное пение — атавистический признак того времени, когда человек употреблял в пении примитивные сексуально выразительные средства. Нам думается, что объяснение этого явления не ограничивается только перечисленными сообра-

¹⁾ Dr. Robert Lach „Vorläufiger Bericht über die in Auftrage der. Kals. Academie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August und September. 1916“. Wien. 1917. Стр. 32—34 (Книга не переведена, цитируем в нашем переводе).

жениями. Процесс пения обычно экзальтирует певцов. Пение — своеобразный самогипноз, особенно пение хоровое. Остановить хор почти невозможно, это катящаяся лавина, абсолютно вне власти завороченных ее движением исполнителей. Самогипнотизирование, с одной стороны, и обычные его средства в народном заговоре — особый необычный голос и целый ряд других условий ритуала заклинания, приходит на память, когда слушаешь высокое фальцетное пение. Оно чарует и завораживает исполнителя своей абстрагированностью от обычного, от бытового, своей закреплённостью только за исполнением песни. Наконец жизненность этого явления в наши дни, столь повсеместная в Заонежьи, объясняется чрезвычайно крепкой исполнительской традицией, здесь вообще сохраняющейся, главным образом, в песенных семействах, своеобразных проводниках песенной культуры.

Остается еще отметить различные манеры выразительности, присущие разным родам песни. Наиболее старинная песня с диапазоном звукоряда не более квинты обычно поется на ровном звуке с минимальной ощущаемостью вдоха и выдоха на самой линии звуков. Звук забирается полной грудью и певец стремится переменить дыхание до того момента, когда выдох уже отражается на ровной силе звука в сторону ее ослабления. Ощущение выдоха в такой песне бывает только на фермате и на некоторых *portamento*. Вторая, очевидно, более поздняя форма выразительности — естественное *crescendo* на повышающейся мелодической линии и *diminuendo* на понижающейся (чрезвычайно в этом смысле характерно исполнение помещаемого нами хора „Нам нечего в люди торопиться“, приложение № 3). Наконец, в более поздней особенно сложной песне мы встречаемся с гибкой и совершенно индивидуальной для каждого исполнителя манерой выразительности. Очень любопытно, когда в этой последней стадии удастся отметить некоторые систематически повторяемые явления, как бы признаки индивидуального стиля исполнителя, например, Пей. Ник. Коренная из Космозера делает все большие скачки вверх, чаще всего квинтовые на *piano-subito*, что придает совершенно особую прелесть ее исполнению.

Остановимся теперь на самом материале.

Наше соприкосновение с ним не подразумевает формального анализа. Анализировать весь материал нам не позволяют размеры статьи, необходимому же анализу наиболее существенной группы протяжных посвящен далее специальный очерк З. В. Эвальд. Мы же ограничим себя в разбираемом ниже материале: в хорах — наблюдениями над подголосками, в плясовой песне, инструментальной музыке, былинах и причитях — только общими наблюдениями.

Простейший вид подголоска — расхождение голоса от унисона в разные стороны на один шаг образует наиболее часто встречающийся в заонежских хорах интервал терцию. Следующий шаг в тех же направлениях дает квинту, которая и является наиболее частым после терции образованием. Эти два образования являются наиболее выкристаллизованными и, нам думается, воспринимаются крестьянскими певцами не только

в горизонтали, но и в вертикали, особенно терция, наиболее яркие моменты кристаллизации которой можно встретить в концовках. Такая кристаллизация ¹⁾ терции и квинты дает нам образования подголосков не всегда в чисто полифоническом плане. Так по отношению к городским песням, попавшим в деревню, иногда можно применить даже термин гармонизация, несмотря на то, что самые подголоски вполне местного происхождения. Таков характер подголосков известного „Яблочка“ (приложение № 8). Остальные образования—секунду, кварту и сексту совершенно нельзя рассматривать в вертикали, доказательством этому служат постоянно встречающиеся упомянутые образования необъяснимые в вертикальном разрезе, которые вполне объясняются мелодической линией голоса. По существу же подголоски являются в результате инстинктивного желания оттолкнуться от линии основного голоса, все время притягивающего; причем, когда нет близко устоя, наиболее сильно притягивающего к униссону, голоса как бы не решаются оттолкнуться в разные стороны на продолжительное время подобно тому, как человек в темноте боится бросить стенку, за которую он держится. Поэтому в таком случае подголосные расхождения (отталкивания) ограничиваются одними или двумя ходами голосов, после чего они снова спешат соединиться в униссон. Когда же устой близко, голоса чувствуют точку, к которой им всем нужно стремиться и подобно человеку, идущему уже твердыми шагами при виде луча света перед собой, решаются на более значительную самостоятельность. Этим объясняются и наибольшие узлы подголосков перед устоями в концовках. Графически хор можно представить себе, как прямую линию, которую обвивают все время пересекая на разных расстояниях волнистые линии, образующие перед ее конечной точкой сложные узлы. Узлы перед концовками — результат многочисленных вариаций основной линии голоса подголосками, почувствовавшими самостоятельность (см. хор „Ай во рошице“—приложение № 1). Но постоянная повторяемость таких узлов на концовках выкристаллизовала ряд формул, которые восприняты как таковые стали воспроизводиться в позднейшей песне не путем стремления к самостоятельной вариации каждого голоса, а стремлением к самой формуле, которая фиксировалась в памяти целиком, т.-е. очевидно в вертикали. Такой

¹⁾ Как здесь, так и во всех остальных местах этой работы понятие кристаллизации употребляется в значении, которое ему придается в ненапечатанной работе И. Г. Глебова: „Строение звучащего вещества и его кристаллизация“. Смысл этого понятия, совершенно неизбежно вытекающего из динамической теории музыкальной формы, очень просто усваивается: память, ассимилируя и закрепляя в сознании образованные длительным отбором комплексы тонов, помогает певцу или инструменталисту легко воссоздавать их, как испытанные окристаллизовавшиеся точки опоры среди еще ناشуваемых новых комбинаций звуков. Когда нащупанное войдет в сознание самого изобретателя и укрепитесь в памяти окружающей его среды, возникнут новые окристаллизовавшиеся сопряжения и т. д. и т. д. В музыке устной традиции этот процесс проявляется нагляднее, чем в музыке, записываемой при ее создании, но роль его и в последней чрезвычайно важна.

подмен вызвал в ряде песен чрезвычайные упрощения движения голосов на концовках, позволяющие нам рассматривать их как терцовые образования (например, в хоре „По Дону гуляет“—приложение № 2). Обратимся к наблюдению тех видов кристаллизованных концовок, которые наиболее часто встречаются.

Обычно бросающиеся в глаза нисходящие терции, образуемые сложным узлом в песне „Ай во рощице“, достигаются в окристаллизованной концовке простейшим подголоском к нисходящему тетраходу в основном голосе. Отсюда уже произошел очевидно и столь частый в заонежских хорах скачок к устью на кварту вниз. Схема следующая: один голос идет по нисходящему тетраходу, предположим $f—c$, второй при первом шаге зацепляет g и идет дальше параллельными терциями. Когда основной голос делает последний шаг $d—c$, подголоску, чтобы попасть в униссон, одним же шагом, приходится скакнуть на кварту вниз. Здесь уместно будет отметить, что в заонежской песне голоса на устое всегда сходятся в униссон, а не в октаву¹⁾. Исключение представляет только плетение кольцом, о котором мы будем говорить дальше. Образованный этим путем скачок на кварту вниз стал одной из основных формул концовки и вошел в песню, как самостоятельная попевка вне зависимости от наличия в соседнем голосе нисходящего тетрахода. Образование такой формы концовки можно проследить на 6, 7 и 8 такте хора „Нам нечего в люди торопиться“ (приложение № 3), а на 15—16 такте той же песни образованный скачок на кварту употреблен, как самостоятельный оборот песни. Отметим еще, что скачок на кварту, как и последний шаг к устью на секунду в нисходящем тетраходе, делается обычно не прямо, а путем повторения два раза секунды и кварты. Получаемая таким образом формула, например $f—f—c$ (или $d—d—c$) создает впечатление, будто исполнителю хочется ради того, чтобы утвердиться на устое, ослабить сначала напор движения повторением той же ноты. После того, как движение таким образом задержано, он стремится привести к состоянию равновесия и покоя мелодическую линию, что достигается устоем и униссоном. Такое задержание движения встречается в тех случаях, когда концовка стремится к полному успокоению, связанному, например, с фермой (см. хор „По Дону гуляет“, приложение № 2).

Если мы теперь возьмем более широкую концовку то можно встретить и больший ряд нисходящих терций, образуемых подголоском к нисходящему пентаходу. Эти два ряда терций будут следующие: 1) малая—малая—большая—малая, 2) малая—большая—малая—малая. Реже встречаются терцовые подголоски более длинного ряда нисходящего и изогнутого. Примером последнего можно привести подголоски городской

¹⁾ Разъезд в октаву встретился нам в экспедиции всего один раз в дер. Верховье при пении дуэтом двух мужских голосов. Но это объясняется тем, что оба певца жили долго в городе, оба ремесленники и весь их репертуар совершенно не совпадает с местными.

песни, попавшей в деревню „Зачем я тебя полюбила“ (приложение № 19). Реже встречается терцовый подголосок у нисходящего тетра хорда снизу. В этом случае основной голос попадает в нисходящий тетра хорд заездом на секунду вверх, например $c-d-c-h-a$, подголосок же от ноты c , не делая заезда, идет прямо по нисходящей линии и образует тетра хорд $c-h-a-g$, благодаря чему он вынужден сойтись в униссоне обратным ходом $g-a$, образующим перед последним шагом к устою большую терцию (в нашем примере—вообще же может быть малая), которая попадает в устой противоположным движением голосов на секунду. Этот случай дает два ряда по две малые и одной большой терции в каждом. В первом случае большая терция вверху ряда, во втором—внизу. Но повторяем, что подобный подголосок встречается значительно реже, чем вышеприведенные. В печатаемых нами примерах его можно встретить в хорах: „Ай во рощице“ (приложение № 1), „Зачем я тебя полюбила“ (приложение № 9). В более детальные наблюдения относительно видов кристаллизованных концовок мы сейчас не можем углубляться в виду поставленного нам ограничения. Скажем только, что в нашей основной формуле подголосков к нисходящему тетра хорду последнее терцовое образование может быть и не обязательно малой терцией, как могло бы показаться при первом взгляде на наши предыдущие наблюдения. Например, если мы имеем нисходящий тетра хорд с полутоном внизу, последнее терцовое образование будет несомненно большой терцией, которая только в этом случае не может иметь терцового образования рядом. В эту большую терцию голоса могут попасть только из униссона. Пример—хор „Ай во рощице“ (приложение № 1), концовка после модуляции через B .

Остановимся на упомянутом уже нами кольце. Кольцевание, как мы говорили—стремление стирать и затушевывать крайние точки члена строфы для создания впечатления непрерывности. Это один из наиболее характерных моментов протяжной, особенно же хоровой песни¹⁾. Так, например, дыхание отдельными голосами всегда берется в разное время (к сожалению, при расшифровке фонограмм перемену дыхания в хоре не всегда удается уловить, поэтому в наших фонограммах отмечены только четкие различаемые моменты). На фермате хор тянет до самого вступления запевалы, если последний берет дыхание во время ферматы. Наконец, голоса стремятся вступить на относительно слабых долях (и не сразу, а постепенно), или даже на середине слова, для того, чтобы не дать толчка и не нарушить линии непрерывности (мы сейчас говорим о хоре без чередования: запевала—хор). Кстати результатом привычки к такой непрерыв-

¹⁾ Упоминаемое явление непрерывности, чрезвычайно глубоко коренящееся в сознании певцов, по мнению Игоря Глебова является основным принципом оформления не только в народной деревенской, но и в городской культуре многоголосия и даже унисонного пения. Отчасти эти заботы о непрерывности вызваны инстинктивной боязнью выпасть из строя и из замкнутого круга музыкального становления или (действия): „боязнь пустоты“.

ности является то, что при необходимости поставить акцент, запеваля достигает замечательной выразительности исполнения путем простого вступления на акцентируемую ноту (лежащую вне мелодической линии других голосов) после паузы (см. хор „По Дону гуляе“, приложение № 2).

Но вернемся к кольцу. Для достижения кольцевой непрерывности необходимо затушевать границы членов строфы, т.-е. другими словами уничтожить после концовок ощущения полного устоя. Это и достигается путем подголоска в терцию ко всякому моменту устоя в одном из голосов. Чаше всего подобное кольцевание встречается в свадебных быстрых хорах, примером которых может служить песня „С терема на терем“ (приложение № 4), но иногда подголосок в терцию появляется очевидно и для того, чтобы избежать ощущения устоя в середине строфы, которое вызывало бы ее раздробление. Пример — четвертый такт хора „Нам нечего в люди торопиться“ (приложение № 3). Укажем еще одну любопытную деталь в упоминавшемся хоре „По Дону гуляе“ — *portamento* всех голосов с разных точек в некоторых его концовках.

В заключение следует сделать два общих замечания: 1) роль запевалы в хоре не всегда одинакова. В некоторых из них запеваля начинает каждые полстрофы соло, но более часты случаи, когда таким образом запеваляется только начало песни. После ферматы же в этих случаях запеваля поет *solo* только одно или два первых слова, после чего присоединяется весь хор обычно не сразу, а постепенно. Наконец можно встретить вид хора, когда только что указанным способом запеваля начинает первую строфу песни, постепенно вступает хор и моменты *solo* исчезают; 2) расхождения подголосков в исследуемом районе встречались только в двух и трехголосных хорах, четырехголосных хоров нам не встречалось.

Плясовая музыка Заонежья — наибольший проводник всевозможных влияний на песню извне. Поэтому наше время сохранило по сравнению с другими категориями песни наименьшее количество ее архаических видов. Во всяком случае, сейчас можно говорить о следующих наиболее крупных слоях в плясовой песне: 1) архаическая плясовая (квартровая и квинтовая), обслуживавшая исконные местные танцы, например, шинку, шестерку. Она изменилась ритмически в смысле темпа и, наконец, в смысле упрощения мелодической линии под влиянием танцев из города, которые ей приходится обслуживать: „кандрелей“ и „ланцов“ (кадриль, лансье); 2) местные плясовые более позднего происхождения, а также разложившиеся городские, попавшие в деревню несколько десятков лет тому назад, изменившиеся за последнее время по тем же причинам, как и первый слой; 3) современные городские фабричные песни, а иногда и городские танцы — мало изменившиеся; 4) частушки — при употреблении их для пляса. Ко всему этому следует прибавить влияние на плясовую в целом музыки инструментальной — в Заонежье больше всего балалайки.

Все эти прослойки во время пения образуют сплошную цепь, в которой все они перемещены и уравниены. Импровизационный момент выра-

жается здесь в создании своеобразного попури, причем в зависимости от ритма самого танца песни могут быть тут же изменены ритмически до неузнаваемости. Например, танцуют „кандрель“. Запевают: сначала измененные старинные плясовые, затем следуют, не прерывая ряда до конца танца, то частушки, то городские, причем на тексте песни это может не отразиться. На протяжении текста одной песни, которая запевается на связанный с этим текстом напев, проскакивают напевы частушек, „Яблочка“ и т. д. Характер попури несомненно больше всего и смешивает всевозможные разнородные слои плясовой, отчего она быстрее, чем всякая другая песня, все время изменяется. Так, например, въедающиеся в старинную плясовую квартовые шаги — влияние балалаечного строя непосредственно и через частушку, так как в заонежской частушке квартовый ход наиболее яркий, а иногда и единственный после топтания на одной ноте. Такое частушечное топтание на одной ноте в свою очередь влияет на плясовую, вызывая обычные задержанные секундные ходы повторением каждой ноты по два раза. Зато и в плясовой ярко выражено стремление не нарушать ряда, т. е. опять стремление к непрерывности. Это достигается часто путем бросания голоса на кварту, квинту или сексту вверх на концовках или там, где логически должен быть устой (пример: „Распашу, распашу широку долину“, приложение № 22). Самое строение плясовой, наиболее часто встречающееся, следующее: дважды повторяемая основная или коренная попевка и дважды повторяемый припев (пример: „Летели две птички“, приложение № 23). Но повторение как попевка, так и припева, может их вариировать, порой изменением оборотов попевка или припева („Во лузях“, приложение № 24), порой секвенцеобразным ходом („Как выдал меня тятенька“, приложение № 17). Иногда же самая попевка складывается из повторения одного и того же оборота дважды, но во второй раз вдвое быстрее, чем в первый (пример: „Во лузях“, приложение № 24). В этом случае при повторении варьируется только одна половина попевки.

Подтекстовка плясовой песни сильно отличается от протяжной. За исключением припева, в котором встречаются растягивания слогов или даже вставлены частицы: „ах“ и „да“, как в упомянутой нами песне „Как выдал меня тятенька“, в остальных частях обычно на каждую ноту приходится слог и лишь изредка две ноты на слог для перехода к припеву. Бесконечно растянутых слогов на сложные мелодические отрезки в плясовой встретить нельзя. Это в значительной части объясняется необходимостью рубленного метрического ощущения при танце, а также и быстрой темпа.

Мы уже говорили о влиянии инструментальной музыки на плясовую песню. В этой области нам встретился совершенно необыкновенный пример сложного и чисто инструментального орнамента на скелете типичной плясовой. („Я на стульчике сидела“, приложение № 7). Песня эта, как объяснила ее исполнительница Надежда Яковлевна Истомина (Шуньга),

досюльная плясовая, а теперь так не пляшут. Но надо думать, что и прежде не плясали под песню в таком виде, потому что прежде всего песня отличается чрезвычайно капризным ритмом, который не соответствует рубленной метричности плясовых. Наконец, влияние на песню оказал инструмент, не употребляемый для пляса — пастуший рожок. Песня эта — замечательное подражание импровизациям таких рожков на канве плясовой, разложившейся благодаря этой импровизации. К сожалению, при расшифровке совершенно исчезает изумительная имитация голосом кларнетного тембра народного пастушьего инструмента — жилейки. В этом смысле фиксированная песня не передает значительной части таких деталей, как взвизгов, резкой — ровной силы звук, орнамента и т. д. Такая импровизация явление тем более любопытное, что насколько нам известно, до сих пор еще никто не фиксировал ничего подобного в русской музыке, а в практике нашей экспедиции это встретилось только в единственном приведенном случае.

Самая инструментальная музыка занимает очень небольшое место в культуре заонежских крестьян. Мы уже говорили о балалайке, как о плясовом аккомпанименте, это почти единственный инструмент, оживляющий беседы и посиделки. Гармония встречается значительно реже, главным образом в больших селах. В Шуньге мы наблюдали, например, даже пляску под гармонию и треугольник в Иванов день (связанный с большой ярмаркой).

Балалайка имеет три строя — „гитарный“, „балалаечный“ и „медорный“. Первый — обычное мажорное трезвучие любого лада, второй — две струны в униссон, третья на кварту вверх, последний — минорное трезвучие. Первый употребляется для „ланцов“, „кандрелей“ и других городских танцев; второй — для русской, „шинки“; последний же для концертного репертуара, который, кстати говоря, нам так и не удалось услышать. Несмотря на все усиленные просьбы единственный упомянувший его балалаечник ограничился только указанием строя, определяющего этот репертуар.

Балалаечный репертуар плясового аккомпанимента достаточно примитивен. Записанные нами все шесть фигур кандрелей на первый взгляд ничем не отличаются друг от друга — импровизация — в лучшем случае на тему популярной песни — в худшем простая толчея на тонике, доминанте и субдоминанте. Вся разница между фигурами следующая: если одна начинается с акцентируемого тонического трезвучия, во второй — первый акцентируемый аккорд субдоминантовый квартсекст или тонический секст. Очевидно эти начальные акцентируемые аккорды, никогда не повторяющиеся в соседних фигурах, и служат показателем новой фигуры. Распространенность балалайки объясняется вероятно ее дешевизной — результат местного производства. В деревне Верховье (близ Великой Губы) мы встретили самоучку балалаечного мастера, который делает их почти неотличимыми от городских, между тем все сырье совершенно неожиданного происхождения. Например, струны сделаны из электрического кабеля, забытого белогвардейскими отрядами.

Из пастушьих инструментов нам попадались: жилейка, круглый рог и труба. Жилейка — небольшой прямой рожок с кларнетной тростью и четырьмя дырочками, дающими возможность, таким образом, пользоваться небольшим звукорядом, а не только натуральной скалой, чем связаны труба и круглый рог. Круглый рог и труба очень большого размера. Труба почти в аршин длиной, а рог можно одеть через голову на одно плечо. Импровизации всех этих инструментов в большинстве случаев мало любопытны, некоторые встречавшиеся нам пастухи не умеют даже пользоваться всеми четырьмя дырочками жилейки. По рассказам местных старожилов в прежнее время искусство пастушьих наигрывшей было развито гораздо больше. Существовали специалисты, которых деревня нанимала за большие деньги и гордилась обладанием такого профессионала-музыканта. Сделать обмеры инструментов нам к сожалению не удалось, так как их обладатели — пастухи не дают их в руки и не подпускают близко из существующего поверья, что инструмент потеряет силу, если до него ктонибудь дотронется. Мастера же, у которого можно было бы купить инструмент, мы не встретили.

Нами остались незатронутыми еще некоторые виды вокальной музыки былины, стихи, причити и прибаутки. Былины и стихи в противоположность песне — область, всегда подразумевавшая исполнителя и слушателя. Былина не сказывается во время работы и таким образом не предполагает разделения внимания. Былинные напевы кристаллизированы целиком и не являются импровизационным соединением музыкальных оборотов данного музыкального сознания. Такую природу былин укрепляет и тот факт, что былины сохраняются в определенных семьях, хранящих исполнительские традиции и передаются из поколения в поколение. Подобные семьи создают особые касты исполнителей профессионалов¹⁾. Кристаллизация былинного напева в особую форму и твердые традиции ее исполнения лишают былину того текучего изменяющегося склада, который свойственен песне. Былина изменяется гораздо медленнее и меньше, но зато целый ряд условий необходимых для ее существования делает ее гораздо менее жизненной и приспособленной ко всяким невзгодам. Песня не может умереть, она будет только видоизменяться до неузнаваемости, в зависимости от различных условий существования, между тем былина несомненно вымирает.

Былинный напев состоит обычно из одного, двух или трех членов, образующих строфу. Причем третий член (если он существует) в большинстве случаев сокращенный второй. Каждый член соответствует строке текста и обычно чередуется с другими следующими и произвольно. Эта произвольность чередования — один из немногих моментов импровизации в былине. Все это относится к наиболее древнему виду былины —

¹⁾ Например, известное семейство Рябининых в Сенной губе.

напевному, встречается и другой — псалмодийный, сильнее связанный с речевой интонацией. Здесь возможна большая свобода импровизации. Но скелет для импровизации упрощен и обычно одночленный. Все сказанное может быть отнесено и к стихам с тою разницей, что в стихах нам не попадалось этого второго импровизационного псалмодийного напева. Кроме того стихи не бывают двух и трехчленными, а всегда одночленны. И в былинах и в стихах следует отметить одну особенность: определенный напев не связан непременно с определенным текстом. Певец знает несколько былинных напевов и может петь былинку на один из них, причем не обязательно, чтобы всегда на тот же самый. Зато никогда не смешиваются напевы былин с напевами стихов, т.е. былинку ни один певец никогда не споет на напев стиха и наоборот. Таким образом нельзя связывать текст былин с определенным напевом, ибо их родство случайно. Нам приходилось наблюдать, как один и тот же певец в одном случае исполнял подряд две былинки или стиха на один напев, а в другом те же самые былинки и стихи — на другой. В связи с указанным нами элементом псалмодии в исполнении былин, интересно отметить, что былинный напев во время исполнения былин весь целиком непрерывно повышается. Так, например, если напев укладывается в тетракорд и начат певцом, в звуко-ряде $e-f$, то конец былинки может быть окончен в звуко-ряде $f-b$. Диапазон голоса на протяжении целой былинки достигает почти октавы.

Остается указать встречавшиеся нам виды деформирующей былинки. Первый из них — былина рассказываемая, т.е. с исчезнувшим напевом, второй — былина с напевом, сохранившимся в виде кусков у исполнителя, т.е. частично, остальное забыто. Этот последний случай приводит к растягиванию сохранившегося отрывка напева на целую строчку текста.

Причития принадлежат также к типу кристаллизованных рациональных форм (благодаря, отячь таки особой касте профессиональных причетниц) и также несомненно вырождаются, но вырождение причития идет путем несколько иным, чем вымирание былинки и стиха, хотя и вызвано тем же исчезновением профессионалов в связи с вымиранием в данном случае старинных форм обрядов. Деформация причитий идет по линии: от определенной кристаллизованной формулы напева к говорку, сквозь рыдание и объясняется переходом причитий от профессиональных причетниц исключительно к самим участникам обряда, например, в обряде свадьбы, к невесте или ее матери. В приложении приводим два примера: 1) причить старинная, записанная у причетницы (приложение, № 20) и 2) современная причить (приложение, № 21). Вторая очевидно является результатом речевой интонации в момент рыданий, что вызывает жуткие ходы на септиму вверх и вниз.

Наконец, приводимые нами прибаутки (приложение, № № 5 и 6) являются также кристаллизованной речевой интонацией: „Кузнец куе“ — более простой, а „Было у добра молодца“ — с оттенком пародии на цер-

ковную псалмодию. Последнего вида прибауток кроме указанной нам не попадалось.

Мы постарались наметить основные принципы нашей работы, а также дать, с одной стороны, представление о музыкальном материале, собранном нами на Шуньгском полуострове, с другой, отметить некоторые, по возможности, общие наблюдения над хорами, плясовыми и былинами и тем самым наметить линию разработки всего собранного экспедицией материала, издание которого целиком только и может дать истинное представление о крестьянской музыке Заонежья.

Считаем необходимым указать в заключение, что современное состояние только что зарождающейся науки о народной музыке, с одной стороны, и ничтожное количество заслуживающего доверия опубликованного музыкально-этнографического материала, с другой, позволяют нам применять пока исключительно метод описательного музыкознания. Систематизация и обобщения станут возможны только в результате охвата обширного материала, сохраненного согласно требованиям современной науки сравнительного музыкознания.

ПРОТЯЖНЫЕ ПЕСНИ ЗАОНЕЖЬЯ

Очутившись лицом к лицу с песенной культурой Заонежья, мы были буквально ошеломлены неисчерпаемым количеством материала и его разнообразием. Самым трудным казался сперва отбор того, что могло представлять для нас ценность. С одной стороны, экспедиция ставила себе задачей как можно шире захватить „поперечный разрез“ музыкального быта во всех его проявлениях, с другой—хотелось, по возможности, углублять исследование, изучая отдельных певцов и различные претворения одного и того же напева в разных местностях. Первую задачу мы по мере сил выполнили, вторую же, конечно, удалось осуществить далеко не вполне; для нее нужны многие месяцы.

Песенное крестьянское искусство представляет собою стихийно-изменяемый, органически развивающийся процесс, причем одни „породы“ песен отмирают, другие испытывают на себе влияние чужих интонаций, третьи очень долго сохраняют устойчивую форму (но таких мало).

Импровизационный склад песенного искусства делает почти невозможной запись сложной как ритмически, так и мелодически, старинной русской песни на слух, без помощи фонографа. То, что фиксировалось прежними собирателями и попадало в сборники — большей частью лишь схема, остов действительного рисунка; канва, на которой прихотливая и утонченная фантазия исполнителя вышивает бесконечно разнообразные мелодические узоры.

Как и везде, где музыкальная культура выросла на местной почве и органически связана с бытом населения, в Заонежьи существует наследственная преемственность музыкальных традиций—целые семьи талантливых певцов. Эти семьи, с их разнообразным возрастным составом, представляют интереснейшую картину для исследователя. Здесь можно наблюдать „продольный разрез“ через три, а то и четыре поколения и постепенную эволюцию сложного мелодического материала, унаследованного от дедов, в сторону известной схематизации: укладывания в более примитивный метр и обеднения орнаментики. Кроме того, такие семьи обычно являются своего рода трансформаторами, притягивающими к себе разнообразные элементы и перерабатывающими их. Как нам случалось наблюдать, даже пребывание одного из членов семьи в исправдоме повело к обогаще-

нию семейного репертуара. Из тех семей, с которыми нам пришлось столкнуться, каждая носила свой, вполне индивидуальный отпечаток, как по стилю репертуара, так и по своеобразной манере исполнения. Почти в каждом селении, помимо общего, типового репертуара, имеются индивидуальные музыкальные ячейки. Случается, что тот или другой исполнитель славится какой либо одной давней песней, которая является своего рода „музейной редкостью“.

Текучесть песни создает бесконечные возможности диффундирования городских и деревенских элементов. Городская музыкальная культура просачивается в деревню самыми разнообразными путями. Песню заносят: то сиделки из больницы, то нянька, приехавшая из города с купчихой, не говоря, конечно, о массовых явлениях — распространности отхожих промыслов среди местного населения и военной службе, забрасывающей тысячи крестьян в отдаленные местности, с чуждой им песенной культурой. Повидимому, не малую роль в этом непрерывном „обмене“ песенных элементов сыграло и недавнее мешечничество, — фактор, значительность влияния которого пока еще нельзя учесть, но оно — несомненно.

Деревня, как губка, впитывает новые интонационные элементы и перерабатывает их по своему, почти постоянно дробя их и вновь воссоздавая, но перемешав с местными напевами и попевками. Трансформация городских соков безусловно продолжается уже много лет, судя по сохранившимся рудиментам. Исследование происхождения и эволюции последних не является задачей настоящей статьи, так как это чрезвычайно обширная и сложная область. Укажу лишь на основные направления, по которым эволюционирует городской материал.

I. Раскрепощение от квадратности метра путем стягивания или расширения тактовых единиц городских песен; в результате — бесконечно большая ритмическая гибкость.

II. Стремление к большей напевности — мелосу. Городской мотив, большей частью примитивного рисунка, но с подчеркнутым метром, теряет свою угловатость, становится более плавным и текучим. Большие скачки заполняются, причем на лишние ноты поются слоги „да“, „эх“, „ой“ и т. д.

III. Орнаментация.

IV. Изменение лада: тяготение к излюбленному натуральному минору; септима гармонического минора обычно понижается на полтона, что сообщает пошлейшему городскому напеву мягкий ладовый характер. При этом некоторые ступени лада получают другую интонацию.

V. Одноголосный городской мотив обрастает подголосками.

Помещенные в приложении примеры иллюстрируют эти изменения.

„В саду при долине“ (приложение № 25), — происхождения очевидно городского, но относительно старого. Метр первоисточника — несомненные $\frac{6}{8}$, сохранился лишь в 3-м и 7-м тактах, то есть перед устоями. Остальные такты — совершенно четкие и строгие $\frac{1}{8}$, любимый русский размер. (Песня записана на слух во время работы на льнище).

„Яблочко“ (приложение № 18). Напев совершенно утратил свою „хулиганскую развязность“. Резкие скачки по возможности округлены, Вставка „да“ на прибавленной восьмой, нарушая „рубленный“ городской метр, придает эпический характер. С большим вкусом поют вторые голоса, образуя типичные великорусские концовки. Залихватский быстрый темп сменился более медленным и плавным.

„Зачем ты меня полюбила“ (приложение № 19), интересна, как образец деревенской двухголосной обработки; здесь метр оставлен неприкосновенным, но плетение голосов типично „досюльное“ (напр., 2-й такт).

„При том ли поле серебристом“ (приложение № 26) — пример орнаментации и обрастания подголосками старинного сентиментального романа.

Ритмы современных городских танцев, с их специфическими синкопами, пока просачиваются очень понемногу и зачастую растворяются в нечетных размерах.

Например, „Вы послушайте добрые люди“ (приложение № 27) — один из мотивов, на которые распеваются различные варианты описания действительного происшествия, поразившего все Заонежье: самоубийства парня и девушки, которым родители запретили пожениться. (В помещенном нами „Яблочке“ — приложение № 18 — говорится о том же случае). В данном варианте любопытно соединение трех и четырехдольных тактов, получившееся из очевидно трехдольного источника, благодаря образованию синкопы во втором такте.

Примечательным образчиком срастания элементов является чрезвычайно популярная „баллада“ о Марвине-Маврине ¹⁾ (приложение № 28), где начало совпадает с известной песней „Во субботу день ненастный“, дальше же мелодическая линия развивается самостоятельно.

Ограничиваюсь пока этими несколькими примерами, чтобы не перегружать статью, и перехожу к подробному описанию собранного нами материала, базируясь главным образом на протяжной песне.

В записанных нами протяжных песнях намечается разделение на три различные слоя, позволяющие приблизительно судить о давности их возникновения.

1. Наиболее архаический.

а) Звукоряд — диатонический тетрахорд (кварта), с полутоном или всередине, или сверху. Мелодическое движение старается исчерпать все комбинации, возможные между четырьмя тонами. Метр — обычно шаговой (двудольный); типично присутствие синкоп, в особенности на концах.

б) Звукоряд — пентакорд (квинта), т. е. предыдущий с прибавлением целого тона сверху. Иногда захватывается соседний тон снизу или сверху, но основной напев удерживается в пределах квинты. Как мелодический рисунок, так и ритмический, значительно более сложны.

¹⁾ См. статью Н. П. Колпаковой в этом же сборнике: „Песня на Шуньгском полуострове“, стр.

II. Звукоряды более квинты (секста, реже септима и октава, редко больше). Мелодический рисунок сложный и совершенный. Намечается расчленение строфы на несколько частей и модуляции из одного тетрахорда в другой.

III. Смешанный тип, в котором городские элементы настолько сплелись с деревенскими, что их почти невозможно дифференцировать.

IV. Слой, самой последней формации, протяжных песен не содержит вовсе. Эта та категория песен, о которых уже была речь раньше, то есть мотивы явно городского происхождения, лишь едва видоизмененные. В них наблюдается, во первых: усложнение лапидарных фабричных мотивов — орнаментация, стремление к большей напевности; во вторых, схематизирование рисунка, если он оказывается слишком сложным для запоминания (например, повторяется одна первая фраза напева, которая только и вошла в сознание).

Песни первой из указанных категорий наиболее трудны для записывания без помощи фонографа. Слух невольно теряется в бесконечном повторении одной и той же фигуры и не может уловить всех мелодических и ритмических вариантов, какие только возможны при комбинации из четырех тонов.

В квартовых песнях мы соприкасаемся с колыбелью музыкального искусства — со стремлением к повторению одного и того же мелодического отрезка, обычно свойственным „дикарям“ и детям ¹⁾. (Некоторые исследователи полагают, что этому же свойству первобытного творчества обязано происхождение поэтических метров ²⁾). Повторение, как результат известной „неповоротливости“, вялости сознания („psychische Trägheit“) и склонность к вариированию, в котором находит исход творческое воображение, присущи всякой первобытной музыке ³⁾.

Орнамент, являющийся также одним из постоянных элементов первобытного искусства, в квартовых песнях сравнительно беден.

Мы помещаем две песни этого вида.

I. „У меня, как у младшеньки“ (приложение № 8), записанная в Великой Губе, у Александры Антоновны Лопаткиной.

Звукоряд этой песни — тетрахорд, с полутоном в середине. Музыкальная строфа распадается на две части — основную, более длинную и припев ⁴⁾. В сущности, всякая песня строфична и почти все обладают более

¹⁾ Dr. Rob. Lach, „Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der Kais. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangenen im August und September 1916“. Wien 1917.

²⁾ См. Guido Adler, „Handbuch der Musikgeschichte“, Frankfurt a/M, 1924.

³⁾ Lach, *ibid.*

⁴⁾ Нотный пример начинается прямо с припева, так как начало валика было случайно испорчено после отъезда из Великой Губы и не было возможности его восстановить; реконструировать же по аналогии с другими строфами — опасно, потому что запев обычно отличается по рисунку от последующих строф. Поэтому анализ приходится начинать со второй строфы.

коротким и острым припевом; но в квартовых песнях эти деления на слух сперва не воспринимаются, вследствие повторяемости рисунка.

Расположение слогов текста строго силлабическое, нарушаемое лишь синкопами, немногими простейшими мелизмами и развитой мелодически концовкой первой части строфы, во время которой происходит сдвиг (так наз. мелодическая модуляция) на соседний тетрахорд $c-f$, заканчивающийся срывом голоса на терцию вниз (выдых). Мелодическая линия возвращается к основному тетрахорду, скользя от c через d и медленным *portamento* поднимаясь к исходному g . В основной части строфы мелодическая линия, раз поднявшись на g , держится на нем, зацепляясь за ближайшие звуки; в припеве же, наоборот, — две более крупные волны вверх, с характерной для этого вида песен синкопической концовкой. Таким образом развитая плавная концовка первой части вызывает, как контраст, более угловатый припев.

Метрическое строение все время двудольное, но первые такты обеих частей трехдольны.

Распределение строк текста (типичное почти для всех старинных русских песен) — цепное: т.-е., второе полустушие повторяется в начале следующей музыкальной строфы и спаивается (без цезуры) с первым полустушием следующей строки текста. Схема такая:

Запев	Припев
У меня, как у младшеньки	было два горя с собой
Было два горя с собой	одно горюшко не сказано

Припев
Друго плакать не велит.
Друго плакать не велит ах ты не плачь-ко не плачь хорошенькая

Припев
Не губи сама себя || и т. д. ¹⁾

Характер исполнения исключительно своеобразный; это как бы самогипнотизирование круговращением бесконечно повторяющейся кварты. Почти механизированная мерность движения подчеркивается остротой синкоп. Драматизм текста выступает лишь в трех моментах эмоционального характера: 1) срыв голоса на терцию вниз (выдых), о котором уже была речь, 2) медленное *portamento*, заполняющее скачки на кварту вверх и вниз и как бы нащупывающее далеко отстоящую точку опоры и 3) ускорение на лигатурах концовок — разбег к опорной точке.

Вторая песня „Ох верно то все прошли веселые деньки“ (приложение № 9) построена на тетрахорде с полутонном вверх ($g-c$) и по мелодическому и ритмическому рисунку очень схожа с предыдущей, но по эмоциональной выразительности прямо противоположна. Насколько первая

¹⁾ | означает конец основн. части, || —конец всей строфы.

насыщена безысходной тоской — это почти причитанье, надрывное и жестокое при кажущейся застылости в тесных пределах кварты, — настолько вторая полна удалой насмешки над „досадушкой“.

Вся песня подчинена строгому шаговому метру, не нарушающемуся выдохами (взамен сокращается предшествующая нота). Мелодическая линия вьется в пределах одной и той же кварты, даже не модулируя на соседнюю, как предыдущая. Строфа ее, соответствующая строке текста, распадается как и в предыдущей, на основную часть (8 тактов) и припев (6 тактов). Цезура между ними стирается опять таки отсутствием цезуры в тексте, хотя первые слоги припева, падающие на повторение *c*, произносятся „détaché“, подчеркивая начало новой части. Кроме того, образуется новое звено, соединяющее припев с началом следующей строфы, путем повторения в вариированной форме второй половины первой строки текста плюс начало второй. Структура такая:

Основная часть	Припев
Ох, верно то все прошли наши веселые соед. звено	ва ой важные деньки
Куражные денечки на	
Основная часть	Припев
Ой наступают на нас слезовые соед. звено	ах и на нас времена
Насядут времена да слышу ой	
Слышу я вижу девушки досаду соед. звено	ушку то сама над собой
Досаду над собой да не ко	
Некому я про досаду	ушку да сама не скажу.

Синкопическая концовка припева сходна с аналогичной концовкой предыдущей песни.

Уже в этих двух примерах совершенно ясно обнаруживается характернейшее свойство русской песни: постепенное и непрерывное развертывание не только мелодической линии, но и текста и при этом тщательное стирание цезур, нарушающих плетение орнамента. Новые смысловые элементы не сразу овладевают положением, а появляются сперва на второстепенном местев, припева, и незаметно вливаются в предыдущие, благодаря повторению отдельных слов и слогов и окружению частицами „да“ и „эй“, как бы цементирующих их в непрерывное целое ¹⁾.

Это же стремление к непрерывности заставляет брать дыхание главным образом середине слов или внутри спаянного мелодического отрывка, для того, чтобы получающаяся при этом цезура осталась

¹⁾ Примерно так же развивается полифонная ткань Баха: новые ритмические и мелодические элементы появляются не сразу, а подкрадываются постепенно.

по возможности незаметной. При пении с подголосками, цезуры естественно заполняются другими голосами, так как дыхание берется в разное время и непрерывность достигается сама собой.

Опять таки, вследствие этих особенностей записывание текстов чрезвычайно трудно. В текстах господствует та же импровизационность. Исполнитель, забывший слова, ни за что не остановится. Из богатого запаса песенных образов он черпает более или менее подходящие по размеру и вплетает их в общую ткань, не всегда следя за логическим смыслом. Текст, продиктованный после, очень часто не совпадает со спетым. Поэтому, при обработке материала мы несколько раз были поставлены в чрезвычайно затруднительное положение. Записать текст во время исполнения удалось не целиком, благодаря плохой дикции и особенностям местного говора; текст же, продиктованный певницей после исполнения, совершенно расходился с записанным на валике. Этим обстоятельством объясняются прорывы ¹⁾, встречающиеся в тексте, и не расшифрованные места (заключенные в квадратные скобки).

Перехожу к более сложной разновидности архаических песен — на з в у к о р я д е к в и н т ы (иногда захватываются соседние ноты сверху и снизу).

Песня „Развесела я беседа“ (приложение № 12) ²⁾.

Песня эта одна из самых любимых и распространенных во всем Заонежье.

По сравнению с двумя предыдущими, метр ее значительно сложнее. Сложнее и мелодический рисунок, потому что увеличение звукоряда дает больше простора вариационной технике. Опорные точки остаются одни и те же во всех строфах, а в промежутках узор варьируется.

Структура формы схожа с № 8 и 9. Как обычно, строфа состоит из более развитой мелодически основной части, где, как и в № 8, совершается сдвиг на соседнюю квинту *g—d*. Припев возвращает к основной квинте и укрепляет в ней. Далее опять образуется промежуточное звено (развитое второе полуступище первой строки), непосредственно вливающееся во вторую строфу.

Наша запись представляет интерес по встречающимся в ней ритмическим вариациям, составляющим особенность данной исполнительницы. Это в сущности агогические сокращения первых восьмых каждой четверти в длинных лигатурах. Нарушая плавность движения, толчки эти придают исполнению чрезвычайно эмоциональный характер, так же как и медленные *portamenti*, соединяющие интервалы больше секунды. Богатое поле для мелодической вариации представляет нисходящая линия первого такта

¹⁾ Т.-е. пропуски в несколько слов. Они не имеют ничего общего с искажением текста, указанным в статье Н. П. Колпаковой „Песня на Шуньгском полуострове“.

²⁾ Варианты ее имеются в сборниках: М. Балакирев, „30 песен русского народа“, Изд. Пес. Ком. Русск. Геогр. о-ва, СПб. 1901, № 32 и „Великорусские песни в народной гармонизации“, записаны Е. Лиевой. Изд. Академии Наук СПб., Выпуск II, 1909, №№ 8, 9, 10.

начала строфы, которая на протяжении записанного нами куска встречается в шести видах. Припев обычно более устойчив.

Особенно интересна по орнаментике песня „Раздвилья тому на свете жить“ (приложение № 11) так же входящая в „классический“ репертуар Заонежья.

Здесь — прекрасный запев, начинающийся на нижнем тетрахорде лада $a_1 - a_2$ (зацепляя g) и двумя большими скачками достигающий основной квинты $d_2 - a_2$. К сожалению исполнительница плохо помнила текст, так что с уверенностью говорить о его роли в общей форме песни по этой записи не представляется возможным¹⁾. Структура же строфы сохраняется непокосновенной. Строфа состоит из четырех мелодических отрезков. Запев попадает сразу на III и IV, затем начинается следующая строфа, причем I и II отрезки построены на кварте $d - g$, и оба возвращаются к устью d , но II переходит в III через связующее g , прерываемое паузой для дыхания. Таким же образом связаны между собою III и IV²⁾. Они представляют собою нисходящие ряды равных длительностей, (такой же ряд в первом отрезке), которые все более и более орнаментируются подобием мордентов, располагающихся то на каждой ноте, то через ноту. Морденты эти — вначале лишь толчки или вздрагивания голоса на каждой четверти, придающие исполнению опять таки специфическую эмоциональность. Постепенно они фиксируются в звуки определенной высоты и длительности. Кроме мордентов, встречаются форшлаги и portamenti, зацепляющие нижний вспомогательный тон.

В целом остается впечатление сильнейшей эмоциональной насыщенности.

II звукоряд более квинты: наиболее сложные и совершенные по форме песни: из них помещаем одну: „Что же ты, Сашенька“ — (прилож. № 11) сообщена нам Марией Григорьевной Утицыной, женою школьного учителя в Великой губе³⁾.

Напев „Сашеньки“ — один из самых богатых, слышанных нами, как по длине строфы, так и по стройности мелодического развития. Звукоряд ее — октава $f_1 - f_2$. Но построение состоит собственно из трех квинт: $f - c$ запева в следующем отрезке модулирует на $a - e$ и возвращается к исходной квинте через промежуточную квинту $d - g$. При подтекстовке строго соблюдается правило „стирания“ дефисов текста. Впечатление непрерывного „кольцеобразного“ движения создается благодаря тому, что строка текста кончается на устое центральной квинты (g), являющемся неустоем по отношению к основной, и требует продолжения — возвращения

¹⁾ Несомненно импровизируемый текст сохраняет, однако, известную закономерность. Так, припев (IV) всегда строго силлабичен; лигатуры сохраняются на одних и тех же местах.

²⁾ IV является собственно припевом, мелодической концовкой. Ладовой характер каданса утверждается благодаря зацеплению c .

³⁾ Вариант см. в сборнике: „Песни русского народа. Материалы (т. I) экспедиции 1886 г. в Архангельскую и Олонецкую губ.“ Записал слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. Изд. Русск. Геогр. О-ва, СПб. 1894.

к основной квинте. Это возвращение совершается через повторение второго полуступища, которое вливается в начало второй строфы совершенно непрерывно. Отсутствие цезуры подчеркивается тем, что дыхание берется всегда после первой ноты начала новой строфы, посередине слова.

Интонация этой песни не укладывается в нашу нотацию, потому что *b* звучит то как пониженное *h*, то как повышенное *b*. Повидимому эта неустойчивость *b* объясняется постепенной модуляцией в соседнюю квинту. Там, где мелодический отрезок, построенный на квинте *a h c d e* (с полутоном в середине), постепенно переливается в такую же квинту *g a b c d*, происходит сдвиг *b* на *h*, выражающийся промежуточным тоном. Мне кажется, что эта гипотеза может объяснить процесс мелодического формообразования, вызывающий неустойчивость интонации. Там, где мелодическая линия начинает склоняться в сторону *a — e*, происходит некоторое повышение, и обратно.

Следующая группа песен (помещенных в настоящем сборнике), в которых можно уловить присутствие в большей или меньшей степени городского элемента (иногда почти исчезнувшее) объединяется кругом исполнительницы Марии Михайловны Политовой (Великая Губа); в других местностях нам их слышать не пришлось. Все три песни (Приложение №№ 13, 14, 15) отличаются широтой и насыщенностью мелоса и спокойным медленным движением, а также обнаруживают ясное расчленение на части, соответствующие строкам текста. Цезуры музыкальные совпадают с текстовыми.

Песня „День и ночь сижу, родная“ (приложение № 11). Характер напева тесно связан с основным настроением текста — неизвестностью ожидания, неразрешенным вопросом, заканчивающим песню: „Отгадай моя милая, что любовь, али печаль?“

Настроение это создается благодаря светлому миксолидийскому ладу, всегда звучащему (быть может только для нас?) несколько вопросительно, незавершенно, с устоями попеременно то внизу (*d*), то в центре (*g*). Строфа ясно расчленяется длинной паузой на основу (скачок на квинту, заполненный нисходящей ступенчато линией) и припев, начинающийся скачком на актаву вверх.

Интересна форма песни в целом: не все строфы одинаковы. Все построение трехчастное.

I. Начало: две первые строфы, двучастные, как уже было сказано.

II. Центр: три расширенные строфы, в свою очередь трехчастные; вторая заключительная строка текстовой строфы, теперь становится смысловой и музыкальной основой следующей строфы; между ней и припевом появляется новый мелодический отрезок, на квинте *e — h* (начинающий новую строку текста) по рисунку близкий к началу. Он заканчивается на нижнем устое *e*, который переползает на прежний устой *d*, возвращаясь к припеву.

III. Заключение — опять две двучастные строфы, как вначале. Господствует нисходящее движение; поэтому нет ни одного нижнего вводного

тона, мелодический поток каждый раз вливается в устой сверху. Отсюда плавность и просветленность общего впечатления.

Интонация хорошо укладывается в нашу нотацию, за исключением *fis*, звучащего несколько ниже.

Две другие песни чрезвычайно своеобразны, как по интонации, так и по эмоциональной насыщенности. Текст в обоих рифмованный, явно городского происхождения. В первой (№ 14) он сохранился повидимому целиком. Четырехчленность первой строфы в точности соответствует первому четырехстишию, с его цезурами. Здесь под гибкой линией протяжной песни еще ощущается симметричный остов городского романса. Дальше развитие текста происходит тем же „цепным“ способом, как в большинстве протяжных песен, но музыкальная строфа продолжает быть четырехчленной; новых элементов не появляется, прежний же узор бесконечно варьируется. Лад—натуральный минор, с устоями внизу (*d*) и в центре (*a*). Своеобразие интонации этой и следующей песни заключается в неустойчивости *b*, который (так как и в № 13) звучит то как повышенное *b*, то как пониженное *h*. Но кроме того, в № 14 повышена интонация *c*, поэтому тетрахорд *a—d* звучит в нашей нотации совершенно непередаваемо. Быть может, здесь действует тот же закон мелодического формообразования, что и в № 13—стремление к образованию полутона не на II, а на III ступени (*ahcd* аналогично *defg*). Это предположение подтверждается тем обстоятельством, что во втором отрезке, тяготеющем к устью *a*, повышение *b* особенно заметно.

№ 15 („Никто меня не пожалеет“) из песен Политовой наиболее замечательна. Основная ее особенность—ясно выраженная импровизационность, полное отсутствие кристаллизованной формы (которая налицо, например, в „День и ночь сижу, родная“). Это в полном смысле слова песня „im Werden“. Вместе с тем, по стилю она очень родственна с предыдущей. И здесь в первых двух строках текста прощупывается какой-то рудиментарный остов городского напева. Октавный звукоряд *d*₁—*d*₂ делится центральным устоем *g* на кварту и квинту. Но дальше песня начинает развиваться импровизационным путем; вырастает соединительная фраза, с устоем уже не *g*, а *a*, с которого образуется широкий раскат к началу новой строфы. Этот раскат постепенно расширяется с каждой строфой к центру песни, а затем убывает к концу, так как вся форма построена по убывающей прогрессии. IV строфа, наиболее развитая мелодически, является центром. Дальше строфы все сокращаются; исчезает сперва соединительная фраза, а затем раскат к началу последней строфы, которая построена совершенно так же, как I, даже еще более сжато, без пауз.

Импровизационность текста—очевидна. То, что нам удалось разобрать в фонографе, совершенно разошлось, кроме первого четырехстишия, с продиктованным самою же Политовой текстом. Общие лишь настроение и сюжетная канва—горе покинутой невесты и мотив умирающего, посылающего окровавленный платок своей матери.

Из всего собранного нами материала Политовские песни наиболее интересны по форме, так как, кроме вариаций внутри строфы, обладают и развитием формы в целом.

Нами осталась еще не затронутой область солдатских песен. В собранном нами материале она занимает довольно скромное место. Современные солдатские песни просачиваются очень понемногу. Пока наиболее распространен „марш Буденого“, но и то в местностях около больших пристаней, и главным образом там, где есть детские дома.

Из песен сравнительно новых — однажды попала песня про „Радецкого-бойца“, с напевом на редкость неинтересным. Кое что сохранилось из старых песен; довольно популярна «Как по нашему по Невскому проспекту, по второму по Семеновскому мосту», поющаяся в различных вариантах, более или менее архаических. Мы помещаем наиболее любопытную из встретившихся нам, „Ехали солдаты со службы домой“ (приложение № 16).

К сожалению, песня записана не целиком; между тем, по форме она очень интересна. Сохраняя „шаговый“ характер, присущий всем солдатским песням (поющим на ходу), она свободна от оков механически мерного метра. Выкрики, заканчивающие фразы, сохраняют своеобразную солдатскую интонацию, так же как и „залихватски“ орнаментированные начала фраз. Особенно хороша прихотливая расстановка пауз, благодаря которой возникает ощущение свободного ритма. Песня начинается эпически спокойным походным маршем, но дальше, в соответствии с развивающимся драматизмом текста (сюжет очень распространенный — солдат, вернувшись из похода, узнает об измене жены и убивает ее), мелодическая линия становится все более и более взволнованной, расширяется диалезон. Вся песня в значительной мере носит импровизационный характер, и только точно повторяющийся припев удерживает ее в строгих рамках строфы.

Кроме предыдущей, не лишена интереса песня „Отправлялся Аляксандра свои армии смотреть“ ¹⁾. (Приложение 29). К сожалению нотная запись оказывается бессильной передать интереснейшую интонацию исполнителя, представляющую смесь интонаций солдатской, тюремной „шпаны“ и местной „досюльной“ манеры исполнения.

К сожалению, размер статьи не позволяет мне более подробно остановиться на описании отдельных исполнителей, с их бытовым окружением, обычно налагающим отпечаток как на репертуар, так и на интонацию. Кроме того, наличие богатой творческой индивидуальности почти всегда оказывает влияние на весь окружающий район. Поэтому, в дальнейшем исследование народной песни несомненно должно быть направлено по линии отыскания и изучения отдельных певцов, со всеми особенностями их мелодического творчества.

¹⁾ Записана в Космозере у Павла Петровича Рябова.

ДОСЮЛЬНАЯ ИГРА-КОМЕДИЯ „ПАХОМУШКОЙ“ ¹⁾

1

Исследование крестьянских игр, обрядов, танцев, мастерства былильников-сказителей, рассказчиков, словом, разнообразных проявлений крестьянского театрального искусства до самого последнего времени производилось этнографами, словесниками с их точек зрения. Театральным же деятелем крестьянская театральность особых забот никогда не доставляла, — они проходили нее и не умели до сих пор признать ее. Правда, с давних пор, в погоне за экзотикой, отдельные моменты крестьянского творчества склеивались в своеобразные „дивертисманы“ или вкрапливались в драматургическое произведение. Но, разумеется, это мало походило на действительность и научной ценности не представляло.

Летом 1926 года экспедицией Социологического Комитета сделана первая попытка практического изучения крестьянского театрального искусства. Основное внимание было обращено на свадебные и похоронные обряды, старинные и современные танцы, гулянья, манеру исполнения былин, песен рассказов и сказок, самодеятельный театр и игры. Этот материал, за некоторым-исключением, благодаря непосредственному влиянию большого города, особого интереса собой не представляет для того, кто хотел бы в деревенском искусстве найти нетронутыми древние формы. Это городское влияние в достаточной мере выветрило все „досюльное“ в театральном искусстве, пока почти ничем положительным его не заменив.

От вымирания не убереглись и досюльные заонежские игры, в свое время разросшиеся до таких размеров, как найденная и изученная экспедицией игра-комедия „Пахомушкой“. На смену играм досюльным идут игры городские. Первые, тесно спаянные с бытом, при его коренной ломке, вместе с ним исчезают. Вымиранию особенно содействует исчезновение традиции бесед, на которых игры главным образом и исполнялись. Беседы свой здоровый игровой дух за последнее время потеряли и превратились в собрания с весьма двусмысленным времяпровождением. Борьба с такого рода собраниями давно уже стоит в повестке дня у избачей и наиболее

¹⁾ Статья печатается под редакцией и просмотром В. Н. Всеволодского-Гернгросса и А. А. Гвоздева.

активной части работников просвещения. Традиция бесед подменяется традицией вечеринок, имеющих явно городскую структуру.

Особое место в игровом материале занимает пародийная игра-комедия „Пахомушкой“. Это сильно действенная игра, сопровождаемая импровизируемым текстом. Главный ее герой Пахомушка проходит через различные пережития, терпит разные напасти и в конце концов, расправляется со всеми, кто попадает к нему под руку.

2

Пародийная игра-комедия „Пахомушкой“ резко делится на две части: в первой пародируется свадебный обряд, как таковой, во второй—дальнейшие семейно-бытовые отношения. По словам стариков, первоначально игра пародировала лишь свадебный обряд, во всей полноте, а пародии на семейно-бытовые отношения не было. Эта вторая часть—связана с обычаем отъезда на отхожие промыслы, подчас на весьма долгий срок. При этом разлука молодого мужа с молодой женой—обычный факт. Последнее ведет к целому ряду семейных осложнений; например, когда вернувшийся муж застаёт в семье ребенка от другого отца.

Каждый, кому захочется подробнее ознакомиться с „Пахомушкой“, должен будет закрыть глаза на многочисленные, с нашей городской точки зрения, неприличности, которыми полна игра. Не говоря о разнообразнейших ругательствах, отпускаемых ни к селу ни к городу исполнителями обоего пола, содержание игры донельзя скабрезно, даже порнографично. Так в одном из вариантов, играя брачную ночь, воспроизводили половой акт. Но как потом выяснилось, он никогда не входит в задание сценария, ибо по сюжету игры подобный факт случаться не может. И если приведенный пример относится к области порнографии, то большинство остальных, встречающихся в игре „неприличностей“, под эту рубрику не подходят. Особенно, если отказаться от нашей городской точки зрения и стать на точку зрения деревенскую. В деревне смотрят на вещи проще, называя их своими собственными именами. Если в городе понятие любви овеяно некой романтической дымкой, то деревня на этот счет никаких иллюзий себе не строит. Поэтому по деревенски вполне приличны диалоги Пахомушки с невестами, с матерью, с женой и т. д., где выясняется физическая подготовленность к любви, или наставления уезжающего Пахомушки и пр.

Прежде чем перейти к описанию самой игры-комедии, необходимо сказать, что все тексты и сценарии вариантов записывались сотрудниками театральной секции экспедиции с максимальным вниманием к малейшим деталям. В принципе стремились к тому, чтобы по записи любой грамотный режиссер мог восстановить игру с наибольшей точностью. Таких результатов можно было добиться лишь при записи *de visu*. К сожалению, летом на все проявления театральной жизни Заонежья падает мертвый

сезон и запись виденного своими глазами занимает совсем не такое большое, как можно бы пожелать, место. Так из шести, *de visu* записано только два, к счастью наиболее полных варианта. В данной статье мы ограничимся более или менее подробным описанием сделанного нами сводного варианта.

Первоначально „Пахомушка“ разыгрывался на так называемых малых беседах, куда девушки собирались пряхть. Состав исполнителей состоял из одних девушек. Затем „Пахомушка“ перебрался на большие беседы, куда собираются и парни и девушки. Соответственным образом изменился и состав исполнителей.

Парни и девушки рассаживаются по лавкам беседной избы и избирают из своей среды главных исполнителей: Пахомушку, Пахомуху, Мать, Отца, Крестных, Попа, Прохожего человека и Шаферов. Выбранные лица тут же приступают к костюмировке и гримированию. Остальные тем временем, оформляют сценическую площадку, достают тем или иным способом реквизит и готовят необходимую бутафорию. Когда все необходимые приготовления закончены, Пахомушка вскакивает верхом на сковородник. Кривляясь и нелепо жестикулируя, он объезжает вокруг пня. Затем, подъехав к родителям, падает перед ними на колени.

Пахомушка. Тятенька, благослови меня, я поезжаю жениться.

Мать и отец указывают ему на его недостатки и сомневаются, может ли он исполнять супружеские обязанности. Пахомушка все отвергает и они ему дают свое благословение... Пахомушка скачет к какой-нибудь из сидящих девушек, садится к ней на колени.

Пахомушка (*шопотом, но так чтобы все слышали*). Девка, пойдем за меня замуж?

Девушка. Иду.

Пахомушка скачет к матери, садясь перед ней на колени.

Пахомушка. Маменька, я невесту вызвал.

Мать. Верно эта девка глупа, что сразу пошла за тебя, не бери ее.

Пахомушка возвращается к девушке.

Пахомушка. Маменька сказала, что ты глупа.

Девушка (*рассердившись*). Ты сам, глуп, твоя мать глупа... (*Следует рулетство*).

В намеченном порядке Пахомушка сватается ко всем сидящим девушкам, причем с каждой у него почему-нибудь дело не ладится. Одна не идет из-за его горба, другая из-за его вшей, третья потому, что он трясучий, четвертая сомневается в наличии у него способности к браку, пятой не нравится его мать и т. д. С каждой из девушек у Пахомушки своя

сценка, между которыми он поет частушки такого рода. Пахомушка едет к свадебной девушке.

Пахомушка. Нива, нова, пеньев нет,
Хочу жениться, мочи нет
Выйду в поле закричу:
Караул... хочу!

В конце концов Пахомушка добирается до Пахомихи, которая после не долгих колебаний соглашается выйти за него. Обрадовавшись, Пахомушка спешит показать людям свою невесту. Одному Пахомиха не нравится (Пахомушка его бьет), другому нравится (Пахомушка его бьет за то, что „люди хулят, а ты хвалишь“), третьему и нравится и не нравится (не хороша, не худа).

Родители соглашаются на брак, дают свое благословение и весь поезд (Пахомушка, Пахомиха, Родители, Крестные, Шафера и большинство присутствующих) едет в церковь (Пахомушка и Пахомиха на сковороднике), ко пню, где находится Поп. Пахомушка и Пахомиха слезают со сковородника, становясь рядом на подосланную тряпку (при этом лицами в разные стороны). Поп делает вид, что одевает кольца, Крестные их передевают (если находятся кольца—их пускают в игру). Затем поп одевает на венчающихся „корцы“ (шайки для молока), тотчас подхватываемые шаферами. Корцы держат в течение всего венчания. Пахомушке и Пахомихе дают тлеющие лучинки (свечи). Во время венчания Пахомушка и Пахомиха кланяются и крестятся. Во время каждого поклона они оборачиваются вокруг собственной оси, — таким образом оба остаются все время лицами в разные стороны. Кроме того, Пахомушку все время трясет. Поп становится спиной к брачующимся, в рукав у него спичечный коробок на веревочке (кадило).

Поп. (подражая церковному пенью). Поп Макарий ехал на
кобыле карий,
кобыла его обесишися.
И попа Макария на землю сверзишися... и т. д.

В венчании пародируются лишь основные моменты обряда. Так, кончив про Макария, поп обводит брачующихся трижды вокруг аналоя. При этом он поет.

Поп. (трижды) Заварила теща квас
В недобрый час...
Исая ликуй,
Пахом, Пахомихи не бракуй.

Затем начинается обедня:

Поп. Баба ты баба, дура деревенская
Сено в зубах, палка в руках
Куда ты пошла то.

Хор. (Все присутствующие). На поминки, мой батюшка, на поминки.
На поминки, батюшка, на поминки и т. д.

Обряд кончается целованием креста, сложенного из лучинок, и весь поезд едет домой. Кто либо растилает на полу тряпье или подкладывает охапку соломы. Пахомиха и Пахомушка ложаться спать, оказываясь ногами в разные стороны. Пахомушка начинает искать голову Пахомихи и не находит.

Пахомушка (*кричит*). Маменька, у невесты головы нет!
Мать. Поищи хорошенько, может нет ли?

Пахомушка ищет. При этом оба переворачиваются снова оказываясь ногами в разные стороны.

Пахомушка. Маменька, ищу и все нет!

И так далее, якобы всю ночь. Наутро раздосадованный испытанием молодой, Пахомиха делает все шиворот на выворот, одевает „дельницы“ не на ту руку и т. д. и Пахомушка честит ее „неуклюжей“. Затем следует ряд наставлений родителям, чтобы они смотрели за Пахомихой.

Пахомушка. Жена, садись в лодку, перевози через озеро.

По очереди Пахомушка обнимается и целуется с отцом и матерью. Пахомушка и Пахомиха садятся на скамейку спинами друг к другу и гребя палками, ногами передвигаются через озеро.

Пахомушка. Живи хорошенько, не ходи никуда, слушайся отца да мать, с парнями не балуй.

Пахомушка остается на „том берегу“, Пахомиха едет обратно распевая песню. Пахомушка принимается за работу.

Пахомушка садится тачать сапоги.

Пахомушка (*поет пристукивая инструментами*).

Чорт возьми косые ноги
Тягька отдал в пастухи
Сел на камешки заплакал
Куда тпрукушки ушли.

К Пахомушке приходит Прохожий человек, объявляет, что Пахомушкина мать умерла,—на Пахомушку это мало действует. Тогда Прохожий человек объявляет, что умирает отец. Пахомушка радуется, что станет просторнее в избе и поет:

Пахомушка. Разукрашены колеса,
Едет новый тарантас,
У меня жена хороша,
Никому чужим не даст.

Прохожий человек объявляет, что Пахомиха родила.

Пахом бросает работу, собирает инструменты и прикладывает руку рупором.

Пахомушка. Ей, перевозу... (следует ругательство).

Пахомиха приезжает к нему на скамейке. Они обнимаются и целуются.

Пахомиха. Здорово ли ты жил, имел ли работу, много ль заработал, не имел ли какой заботы?

Пахомушка. Я то хорошо, а ты как поживала, тятеньку мою уважала. Слушала ли маменьку, топила баенку? Запирала ли дверь на замочку? Спала ли всегда в одиночку?

Пахомиха. Все делала, Пахомушка, как ты велел.

Вернувшись домой Пахомушка обнаруживает ребенка.

Пахомушка. Откуда у тебя ребенок?

Пахомиха. Ребенок твой.

Пахомушка. Как может быть мой! Я дома не ночевал...

Пахомиха. Я ведь в первую ночь с тобой спала.

Пахомушка. Врешь, безголова-неуклюжа.

По другому варианту Пахомиха откровеннее:

Пахомушка (*вытаскивая ребенка*). Это что у тебя?

Пахомиха. Дитя.

Пахомушка. Чья?

Пахомиха. Моя.

Пахомушка. Откуда?

Пахомиха. Ребята сделали.

Пахомушка ищет отца ребенка, опрашивая парней, пока не наткнется на Прохожего человека.

Пахомушка. (*Прохожему человеку*). Был у моей Пахомихи?

Прохожий человек. Был.

Пахомушка (*родителям*). Что же вы глазели, Пахомиху не уберегли?

Бьет родителей ребенком. Затем бьет прохожего человека.

Пахомушка. Не ходи к чужой жене, не ходи к чужой жене...

Бьет Пахомиху.

Пахомушка. Не спи с другими...

Начинает бить всех присутствующих, все со смехом и визгом разбегаются.

Сценарий игры комедии „Пахомушка“ интересен прежде всего своим построением. Фактически он разбивается на 11 эпизодов: 1) благословение

Пахомушки, 2) выбор невест, 3) хваление невест, 4) благословение жениха и невесты, 5) свадьба, 6) брачная ночь, 7) испытание молодой и сборы в дорогу, 8) переезд через озеро, 9) диалог Пахомушки с Прохожим человеком, 10) возвращение Пахомушки, 11) Финал. Действие попеременно переносится из дома Пахомушки на улицу, в дома невест, в церковь, на озеро и на другой берег озера. Такое преодоление пространства и времени характерно для большинства старинных и новых театров и объясняется их эпическим характером (драматизованный рассказ). Карл Гегеман в своей книге „Игры народов“¹⁾, описывая основной драматургический принцип китайского театра, говорил, что и там: „Сцены, которые должны были бы следовать друг за другом, будучи распределены по различным местам действия, объединяются на одном и том же, т.-е. нейтральном месте действия, и разыгрываются здесь друг подле друга и одна за другой“.

Каждый из одиннадцати перечисленных эпизодов представляет собою законченную сцену, пародирующую конкретное бытовое явление. Действующие лица, наделенные характерными и неменяющимися с начала до конца чертами своими, переходили из эпизода в эпизод, связывающий их в единое целое, — этим же отчасти и искупается отсутствие сложной интриги. Такое драматургическое построение „Пахомушки“ приближается к обозрению.

В большинстве записанных вариантов неизменно сохраняются четыре основных момента: сватанье, венчание, брачная ночь и поездка на отхожий промысел. В процессе исполнения они не меняются, а лишь обогащаются всевозможными, зависящими от местных бытовых условий, деталями.

Иное дело текст „Пахомушки“.

Как принцип — текст импровизируется. Следовательно его качество и количество всецело зависит от способностей и настроения исполнителей. Обычно текст напоминает по своей форме прибаутки балаганного деда или свадебные приговоры дружек. В остальных случаях он складывается из коротких, довольно отрывистых фраз, или даже отдельных слов. Твердого постоянного текста „Пахомушки“, распространенного по всей обследованной области, не имеется, но почти в каждой деревне существуют на главные роли спец-исполнители со своими текстами. Эти тексты, если он в достаточной степени удачны, передаются из уст в уста, становясь общим достоянием. Поэтому не приходится утверждать, что во время игры текст целиком импровизируется. Импровизация (как и в *commedia dell'arte*) состоит из умелого комбинирования частей диалогов и песен, укладываемых в рамки сценария.

Сценической площадкой для „Пахомушки“ обычно служит комната в беседной избе, Это четырехугольное помещение, обставленное

¹⁾ Карл Гегеман, „Игры народов (Китай и Африка)“ „Academia“. Ленингр. 19, 24, стр. 22.

с трех сторон лавками, на которых располагаются зрители и часть исполнителей. Средний размер площадки около 25 кв. метров. Освещением служит подвешенная к низкому потолку керосиновая лампа.

Вещественное оформление игры не сложно. В большинстве случаев участвуют предметы крестьянского обихода. Все вещественное оформление можно разделить на реквизит и бутафорию. К первым относятся пень или лохань, солома, кольца, „корцы“, табуретки, лучинки, рукавицы („дельницы“), скамейка, палки, сковородник, колокольчик, кнут, ремесленные инструменты и т. п. Ко вторым — вещи, специально приготовляемые для игры, как, например, крест из наложенных одна на другую лучинок, кадило из сличечного коробка на веревке, ребенка Пахомихи из перевязанного ремнем старого пиджака. В первой группе часть вещей играет не присущую им роль в жизни: сковородник является конем, скамейка — лодкой, корцы — венцами, палки — веслами и т. д.

Установленные костюм и грим имеют только некоторые персонажи. Так на Пахомушку одевается вывороченный тулуп, под спину которого подкладывается большой горб из тряпья, драные штаны, сапоги или галоши или валенки или, наконец, лапти, причем стараются на разные ноги одеть разное и на голову несколько драных шапок козырьками в разные стороны. Гримируют Пахомушку или углем или сажей, а иногда и женой пробкой. Мажут щеки, глаза, наводят усы и бороду. Спереди между зубов ставят щепку (длинный зуб Пахомушки), которая меняет не только мику, но и произношение. Все перечисленное является неизменными атрибутами Пахомушки. Пахомиха одевается во все рваное, причем груди также увеличиваются тряпьем до утрированных размеров. Лицо Пахомихи мажут сажей. Кроме Пахомушки и Пахомихи еще костюмируется Поп и гримируется Прохожий человек. Костюм попа — распущенный сарафан, изображающий рясу, а поверх — рогожа (вместо ризы), на голову напяливают шапку покруглее. Грим Прохожего человека аналогичен Пахомушкину. Остальные персонажи либо играют в обыденном виде, либо изменяют его, отмечая лишь наиболее характерные черты (например, бантики, которые шафера стараются нацепить на грудь и на шляпу). Грим, как мы видим, у всех достаточно примитивен, — вместе с костюмом он тождествен святочным и масляничным ряженным.



Исполнение „Пахомушки“ носит характер (как уже указывалось) импровизации, причем эта импровизация состоит из более или менее удачного подбора твердых форм, как в тексте, так и в движении. Текст подается обычным разговорным, чуть повышенным говорком, сопровождающимся отдельными выкриками. Только один Пахомушка, благодаря вставленной щепке, принужден сильно напрягать голос. Там, где нужно, говорок сменяется пением популярных частушек, деревенских песен или церковных напевов. Но вообще речевая сторона исполнения большим разнообразием не отличается, чего никак нельзя сказать про движения. Движение в „Пахомушке“ проходит все стадии, начиная от сугубого реализма и кончая крайней условностью. Конечно, детально движения для каждого исполнения не разрабатываются, но надо иметь в виду, что комплекс бытовых, производственных, обрядовых и игровых действий настолько богато разработан самой жизнью, что использование таковых навыков является неизбежным. Эти раз установленные движения временами поднимаются до высоты *lazzi* итальянских комедиантов (вытряхиванье вшей, подсаживание на колени, стояние лицом в разные стороны и т. д.).

Интенсивность темпа и спаянность ансамбля разыгрывания „Пахомушки“ зависит не только от опытности и способности главных действующих лиц, но и от всех зрителей, которые направляют действие (а также и текстовой материал) своим подзадориваньем и суфлированием. Этим они отчасти заменяют отсутствующего режиссера.

Основным принципом исполнения „Пахомушки“ служит пародийность. Как уже упоминалось, игра распадается на ряд, отражающих бытовые явления, эпизодов. Это пародирование преувеличивает их и заостряет (езда на сковороднике, переправа через озеро, брачная ночь и т. д.). Из наиболее сильных приемов пародирования отметим утрировку действий. На ней построено большинство ролей. Так Пахомушка на протяжении всей игры трясется, шепелявит, горбится, старается быть как можно более неуклюжим. Пахомиха (особенно, если ее играет парень, всячески подчеркивает свои женские достоинства, Поп всю роль гнусавит, Мать особенно ласкова и заботлива). Как и все остальные в большей или меньшей степени стараются пародировать свои типические черты. Мимика у большинства персонажей также в достаточной степени утрирована, но не отличается особым разнообразием.

Игра с вещью заполняет почти все представление. Особенно интересны те моменты, когда исполнитель своим поведением должен показать, что сковородник превратился в лошадь, скамья в лодку, или вместо старого пиджака перетянутого ремнем у него в руках ребенок. В таких случаях утрировано, но тщательно производятся все наиболее характерные действия. Например, утрированное натягивание воображаемой уздечки, размахиванье кнутом, тпруканье, лягание и т. п. Впечатление переправы через озеро достигается подчеркнуто-старательной греблей палками. Такие

моменты как благословение, вычесывание вшей или поцелуи проводятся в грубо реалистических тонах.

Зрителя в обычном словопонимании в игре-комедии „Пахомушка“ не существует. Это поистине „соборное действо“. Все наполняющие беседную избу принимают настолько живое участие в игре, что активностью оставляют далеко за собой „зрителя“ наших массовых празднеств. Каждый, кто когда либо сам играл или видел, как играли, совершенно не стесняясь, прерывает действие и вставляет свои указания, как в текст, так и мизансцены. Моментами вся сценическая площадка заполняется присутствующими и трудно разглядеть исполнителей. И, несмотря на то, что действие останавливается, общее возбуждение отнюдь не падает. Продолжается это до тех пор, пока чья нибудь решительная рука, не растаскивает всех на свои места. Словом, если выбраны удачные исполнители и ничто постороннее не мешает веселью, то разыгрыванье „Пахомушки“ превращается в одно из наиболее интересных времяпровождений крестьянской молодежи, в котором одинаковое действенное участие принимают в играющий Пахомушку и маленькая девчонка, пробравшаяся впервые поглядеть на беседу.

Расположение „зрителя“ деформируется в зависимости от положения главных действующих лиц, сохраняя при этом линию четырехугольника, иногда переходящую в окружность. Одобрение высказывается самими действенными способами, т. е. выкриками, смехом, остротами, желанием сымитировать и т. д., но отнюдь не аплодисментами. Связь „зрителя“ с исполнителем особенно подчеркивается великолепной по своей простоте концовкой, ставящей всей игре убедительную точку и раскрывающей истинное лицо „Пахомушки“, как яркого произведения крестьянского игрового театра.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ЗАПИСЯМ ПЕСЕНЬ

Помещаемые в приложении фонографические и слуховые записи Онежских напевов отнюдь не являются песенным сборником, а даны исключительно в виде примеров к статьям „Крестьянская музыка Заонежья“ и „Протяжная песня Заонежья“, а потому и расположены в порядке упоминания в названных статьях.

К сожалению недостаток валиков не дал нам возможности записывать все песни до конца, поэтому приведенные фонограммы не всегда охватывают песню в целом. Кроме того ограниченное количество места вынудило нас сделать вторичное сокращение. Так сокращены песни „Нам нечего в люди торопиться“, „Раздвигая тому на свете жить“ и причит „Отправляются на белые лебедушки“ (прилож, №№ 3, 13, 22), с относительно устойчивыми и мало варьируемыми строфами. Из тех же соображений мы не помещаем полных песенных текстов.

По нашим наблюдениям крестьянские певцы не придерживаются при исполнении абсолютной высоты. Западно-европейские исследователи при опубликовании фонограмм поэтому тоже не считают с абсолютной высотой и для удобства работы пользуются различными транспозициями¹⁾.

Печатаемые нами примеры также не всегда сохраняют абсолютную высоту, удержанную фонографом. Мы руководились двумя соображениями при транспозиции: 1) упростить лад минимальным количеством знаков; 2) воспользоваться для этого строем ближайшим к данному, чтобы приблизительно сохранить высоту регистра, в котором была исполнена песня.

Тактовые черты расставлены только в песнях с вполне четким метром, в остальных же либо применены в виде пунктира, либо отсутствуют вовсе, чтобы не стеснять ритмическую свободу исполнения. Из этих же соображений мы избегали обозначения метра там, где это могло бы затемнить ритмический склад песни.

Длительность пауз фиксирована возможно более точно даже в тех случаях, когда различная длительность однородных пауз разбивает метрическое однообразие. Длительность конечных устоев приблизительно выражена также в соответствующих метрических единицах.


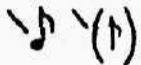





Что же касается динамических оттенков—мы их употребляем только при наличии необычных, характерно индивидуальных особенностей исполнения, выходящих за пределы либо монотонного *mezzo-forte*, либо естественного *crescendo* на повышающейся и *diminuendo* на понижающейся мелодической линии²⁾.

Лиги употреблены исключительно для группировки нот приходящихся на один слог текста. Обозначения метронома в фонограммах дано совершенно точно, в записях на слух приблизительно—поэтому заключено в скобки. Все особенности песен и их исполнения, не поддающиеся фиксации в нотной записи, вынесены в конце в виде примечаний.

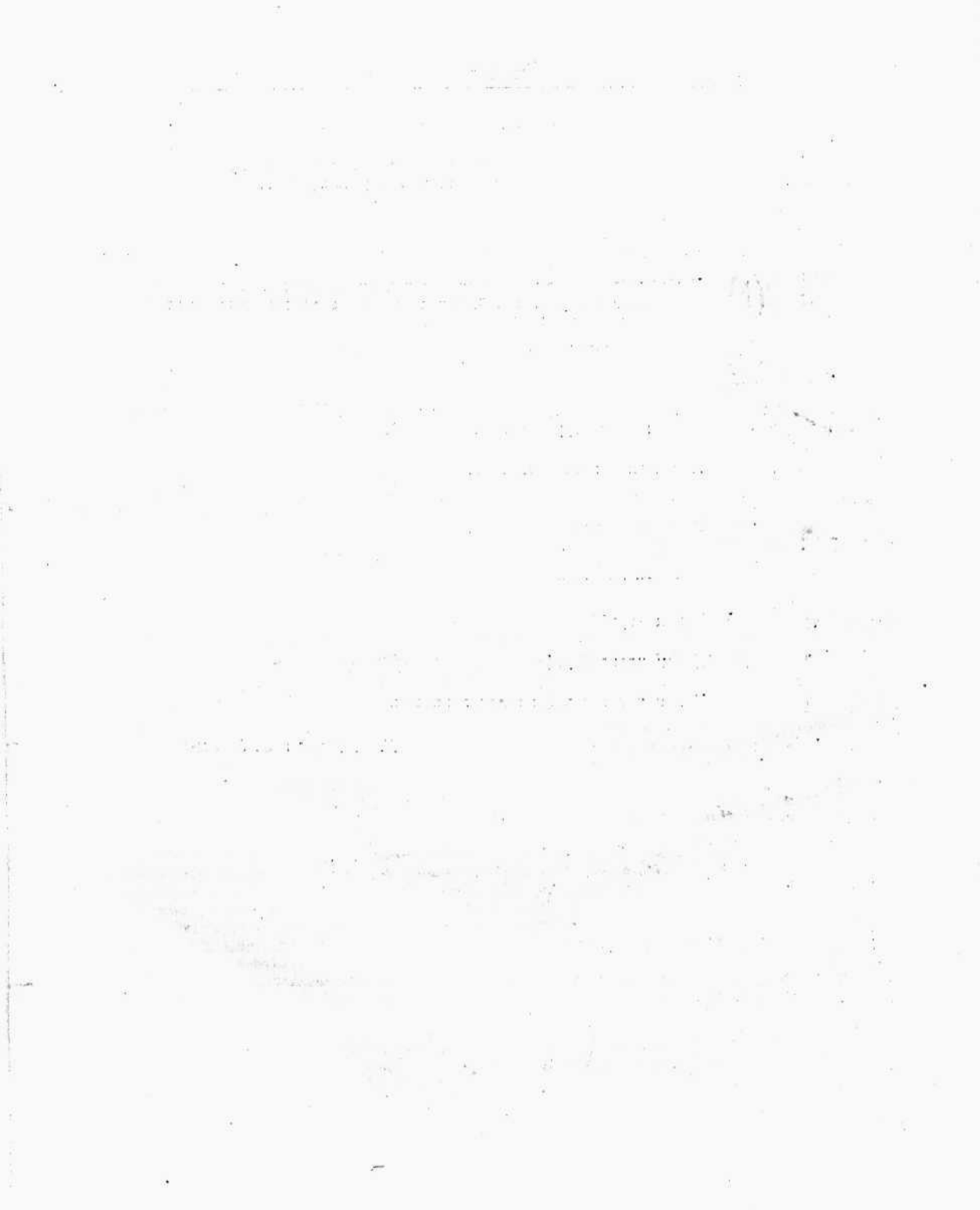
¹⁾ Béla Bartók в своей работе „Das Ungarische Volkslied Berlin — Leipzig 1925“, транспонирует, например, все песни таким образом, чтобы совпадали их конечные устои.

²⁾ См. статью: „Крестьянская музыка Заонежья“ стр.

Условные обозначения

[]	Испорченные места валика, по возможности реставрированные, или отрезки текста, не поддающиеся расшифровке.
	Portamento.
	Portamento на выдохе (обычно с конечного устоя), заключающееся иногда определенной, а иногда неопределенной высоты звуком.
	Выкрики на определенный или неопределенный звук.
	В песне „Я на стульчике сидела“ (прилож. № 9) взвизги, имитирующие инструментальное glissando.
	Повышение менее полутона.
	Понижение менее полутона.
	Перемены дыхания.
//	Конец строфы.
3	Конец члена строфы.
	Конец члена строфы перед припевом.

Е. Гиппиус и З. Эвальд



ПРИМЕЧАНИЯ К НАПЕВАМ

1) Голоса вступают на середине или даже на последней гласной слова. Второй и третий голос не вносят никаких изменений в основной текст запевалы, поэтому текст и не вписан для каждого голоса отдельно.

2) Запевала и первый голос хора размещены на одной (верхней) системе. С (соло) и X (хор) обозначается, когда поет один запевала, когда вместе с первым голосом хора.

3) В этом и подобных местах обозначены несовпадающие линии хора и запевалы. Хор тянет *e*, запевала делает скачок. Далее в местах, обозначенных пунктиром и звездочками, несовпадающие линии хора и запевалы не поддались достаточно ясному обозначению в пределах одной системы, почему в таких случаях соответствующие места голоса запевалы выписаны в конце песни отдельно.

4) Движение медленное маршеобразное, ощущение подчеркнутой метричности.

5) В этом месте двухголосие переходит в трехголосие.

6) Ровное *forte* исполнения песни нарушается захватским выкриком первых слов припева: „играйте гораже“.

7) Метр зависит от речевых акцентов. В пределах каждой фразы переход от восьмых к четвертям, там, где поставлено *ritenuto*, происходит постепенно. Таким образом знак *ritenuto* распространяется только на последние восьмые перед четвертями.

Исполняется прибутырка говорком. На всех: „ды, ды, ды“ *crescendo*, на ферматах — *diminuendo*.

8) Сильный выкрик с акцентом на верхней ноте. Интонация этой верхней последней ноты (*d*) почти речевая, поэтому музыкальное ее обозначение условно.

9) Все мелкие группировки нот исполняются как бы извилистым *portamento* — визгливым фальцетом.

10) В этом и подобных местах первая четверть такта (взвизг или далее нота *B* с фермой) достигает иногда двух, иногда почти двух четвертей длительности.

11) Темп совершенно не изменяется, за исключением *accelerando* (14); движение маршеобразное, почти механизированное.

12) Внезапный выдох, обрывающий концы фраз съездом на терцию вниз, на остатке дыхания, причем звук сходит на нет.

13) Медленное *portamento*, заполняющее скачки на кварту вверх и обратно; акцент на *g*. Мы условно обозначаем начало *portamento* переперечеркнутым форшлагом $\frac{1}{8}$.

14) *Accelerando* на больших лигатурах — разбег перед выдохом.

15) (*a*) лишь зацепляется голосом.

16) В исполнении ритмический элемент преобладает над напевностью. Подчеркиваются синкопы и крайние точки лигатур. Первые ноты после перемены дыхания не акцентируются; поэтому сохраняется равномерность силы звука и впечатление непрерывности движения. Все *portamento* — без толчка; голос плавно опускается, как бы повинувшись инерции.

17) Паузы для перемены дыхания не разрушают метра, так как соответствующие им ноты или пропускаются, или укорачиваются.

18) Акцент, вызванный напором голоса, благодаря чему происходит на мгновение повышение на секунду. В № 11 такие же толчки переходят в настоящие морденты.

19) Исполнение нот, обозначенных сверху фигурной скобой, напоминает скрипичный штрих „*détaché*“.

20) Движение ровное, без фермат. Паузы не нарушают метра.

21) Агогическое сокращение первой восьмой в четверти, вызываемое толчком голоса.

22) Исполнение чрезвычайно плавное, полное отсутствие метрических акцентов. Ферматы и паузы после них импровизационно меняются. Четкая кристаллизация отдельных тонов и отсутствие *portamento*.

23) Благодаря избеганию *portamento*, скачок на квинту *e — h* не всегда точен; поэтому захватывается полутон сверху, в виде форшлага, или же ¹₈.

24) Ферматы длинные, на всем остатке дыхания.

25) Дыхание сознательно меняется перед ферматой, чтобы возможно дольше тянуть *и*.

26) *h* интонируется различно, то приближаясь к *b*, то удаляясь.

27) Ноты (*a b*)—сомнительны; быть может они вызваны толчком фонографа.

28) Орнаментирующие ноты в высоком регистре фонографа нотируются приблизительно (выкрик).

29) Третий голос, не помещенный нами из экономии места, поет в нижнюю октаву с первым.

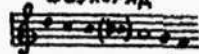
СОДЕРЖАНИЕ

	СТР.
Предисловие	5
<i>К. К. Романов.</i> Заонежье в историко-бытовом и художественном отношении . .	11 ✓
<i>К. К. Романов.</i> Жилой дом в Заонежье	21
<i>К. А. Большева.</i> Крестьянская живопись Заонежья	50
<i>Е. Э. Кнатиц.</i> Вышивки Заонежья	62
<i>А. М. Астахова.</i> Былина в Заонежье	77
<i>И. В. Карнаухова.</i> Сказочники и сказка в Заонежье	104
<i>Н. П. Колпакова.</i> Песня на Шуньгском полуострове (Литературная эволюция) .	121
<i>Е. В. Гиппиус.</i> Крестьянская музыка Заонежья	147
<i>Э. В. Эвальд.</i> Протяжные песни Заонежья	165
<i>С. С. Писарев и Р. Р. Суслов.</i> Досюльная игра-комедия „Пахомушкой“ . . .	176
Предварительные замечания к записям песен	186
Нотные примеры	189
Примечания к напевам	205

ПРИЛОЖЕНИЯ.
(№№ 1-20 - записи на фонограф, №№ 21-29 - записи на слух)

№ 1

Звукоряд



ММ $\text{♩} = 88$

"Ай 80 рошце" - хор.
Запевало - Марья Григорьевна Утицына,
дер. Тарасы Великогубской волости.

Зап.

Ай во рошце вы-ли двое молодё то стал и выспра-----шивать е-----ё сво-

а) вы--спра-----

-ю любе-----зна... Ох хорошенька ты ко лю-----бу-----шка лю... любишь а--ли

нет аль полюбишь меня али не---ет али нет да ко-вы полю-----била друго-ва

дружка не--любила никогда ни-когда то не была-----а я-----вы бе...

в беаом ли--чке ой во моём в бе-доём кро-----ошь кровь да кровь то была-----ет

и про--овь се-раце разжигая крепко жжет сердце жжет да прижесто--

-о-----ко мо---ё с ми--лым ах с ми--леньким за любовь

№2

Звукоряд
 ММ $\text{♩} = 88$
 соло 2)

По Дону гуляе" - хор. Запев. - Екатерина Юрь-
 ева и Настасья Онуфриева, Елиза Деревни. Тара-
 сы Великогубской вол., на полевых работах.
 хор

Зап.

По До--ну гуляе каза-ак молодой на во--роном коне при свру--в золотой

на во--роном ко-не-- при свру--е золотой-- красна девица плачет над быстрой рекой

красна девица плачет над быстрой рекой над бы--строй над речкой над све--тлой долиной

над ре--чкой над быстрой над ти--хой водой ах де--вица да плачет там все слызы льет

О чем Саша плачешь о чем слезы льешь коня ли тебе надо али ссру--и золотой
 Коня ли тебе на-до али ссруи золотой отца ль тебе родного а-ли ма--терь родной
 Отца мне ли родно-го али матери родной с отцом со милой маменькой не вме-сте на-м жить

Запевало
 ...СТРОЙ РЕ... Ой пла чешь на-до -на-го али
 ...ХОЙ ВО... Ой

№3

"Нам да и для чего в люди торолиться" - хор.
 Запевало - Прасковья Дмитриевна Бакцова,
 Космозерский погост.

Звучорад
 MM $\text{♩} = 80$

Нам да и для чего в люди торо-питься да торо-питься да у ро-ди-те-лей
 дома хоро-шо и хоро-шо да в чужих лю-дяхках людях рано бу-дят рано будят
 на ра-бо-тушки будят до ва-ри и до ва-ри да нам то-чу жа-я ра-бота не по си-лы
 -лы не по силы ай до ра-бо-тушки ручень-ки бо-лят и вот во-дот да болят то ру-

ЧЕНЫКИ БОЛЯТ УЗКИ ПЛЕ- - - - ЧКИ УЗКИ ПЛЕЧКИ ДА ВОЗДЫ-ХА--НЬИЦЕ БЕ-ЛЯЯ
ГРУДЬ БО-ЛИТ ГРУДЬ БО-ЛИТ СЕР-ДЕЧКО БЫ-ТСЯ ПЕ-ЧАЛИ ПРЕДА

№4

Звукоряд

MM $\text{♩} = 126$

"С ТЕРЕМА НА ТЕРЕМ" - ХОР.
ЗАПЕВАЛО - АННА АНДРЕЕВНА ЧУРКИНА,
КОСМОЗЕРСКИЙ ПОГОСТ.

б)

СТЕРЕМА НА ТЕРЕМА КНЯ-ГИ-НЯ ШЛА И-ГРАЙ-ТЕ ГО-РА- - - - - ЖЕ АХ ДА С ВЫСОКА НА-

ВЫСОКА И-ВАНОВ НА И-ГРАЙ-ТЕ ГО-РА- - - - - ЖЕ НЕ МО-ГУ ПРОЙ-ТИ БАШМА-ЧКИ ГЛЮ-ЗДЯТ И

ГРАЙ- - - - - ТЕ ГО-РА ЖЕ БАШМА-ЧКИ ГЛЮ-ЗДЯТ ПЯТЫ ЛО-МЯТ-СЯ И-ГРА- - - - - Й

ТЕ ГО-РА- - - - - ЖЕ ПЯТЫ ЛО-МЯТ-СЯ ГВОЗДИ СЫПЛЮТ-СЯ И-ГРА- - - - - Й-ТЕ ГО-РА- - -

ЖЕ ДА ГВОЗДИ СЫПЛЮТ-СЯ СЕНИ ДЫБЛЮТ-СЯ И- - - - - ГРА- - - - - Й-ТЕ ГО-РА- - -

ЖЕ СЕНИ ДЫБЛЮТ-СЯ МОСТЫ КО-ЛЫБЛЮТ-СЯ

№5

Звукоряд

„Было у добра молодца, — Пелагея Никифоровна,
Коренная, Космозерский Погост.“

7) *ritenuto*

Было ко у добра молодца погуляно было похажено ды ды ды ды на чужих за-

ritenuto

-пятах притыкаючи ременного кнута хватючи ды ды ды-ы у меня то у добра молодца

ritenuto

много и голоду и холоду голоду холоду засеки стоят нужды гульбы гради ломятся ды ды ды ды ды ды

№6

Звукоряд

„Ах кузнец куде косу“, — Устинья Федотовна Лопаткина,
дер. Тарасы Великогубской волости.

8) *выкрик*

Ах кузнец куде косу прикладывая к носу кузнечихи на меху да обос... со смежу

Звукоряд

№7

ММ ♩ =200

„Я на стільчике сидела“, — Надежда Яковлевна Исто-
ткина, дер. Истомино Шуньгской волости.

9) 5 3

[Я на стільчн--ке] си-дей----ла во ту сто-ройушку глядела

10) *вздох*

отыкуль ве--ет ветерок о---ткуль ве-----тер ве-ет отыкуль ве-

---ет ве-те--ро---ок ветер веет едоли ме-жи да оттули ка милень-

кий бежи ве-----тер ве--ет вдоль ме--жи оттули ха... рошеникий бе-

жи на ём крахмальна-я рубашечка [БЕЛЫЙ] во---рото---ок на

ЕМ КРАХМАЛЬ-НА-Я РУБАШЕЧКА БЕЛЫЙ ВО---РОТ ОКОЛ
 ШЕИНЫКИ ПЛАТОК СЛОВНО АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОК О--КОЛ ШЕ-----ИНЫКИ ПЛА-
 ТОК СЛОВНО АЛЕНЬКИ-----И ЦВЕТО-----ОК А ВО ПРАВОЙ РУ--КЕ ТРОСТО--
 -ЧКА КА---МЫ-ШЕ---ВА-Я А ВО ПРАВОЙ РУ--КЕ ТРОСТОЧКА КА---МЫ---
 -ШЕ---ВА-Я ОКОЛ ТРОСТОЧКИ ЛЕНТОЧКА БУ---ДЕ---ТО---ВА-Я ОКОЛ ТРО-
 -СТО-ЧКИ ЛЕНТОЧКА БУКВ---ТОВА---Я ЭТА ЛЕНТА ЭТА ЛЕНТА ЭТА ЛЕНТОЧКА А-ЛА
 Э--ТА ЛЕ--НТА Э--ТА ЛЕНТА ЭТА ЛЕНТОЧКА Э-----ТА ЛЕНТОЧКА А-
 -ЛА ДА МНЕ СУДАРУШКА ДАЛА ЭТА ЛЕНТОЧКА А-ЛА ДА МНЕ СУ--ДАРУ-
 -ШКА ДАЛА МНЕ СУ--ДАРКА ДАЛА ДА ПО--ЖА-----ЛО---ВА-ЛА

№8

ЗВУКОРЯД
 ММ $\text{♩} = 100$
 (11)

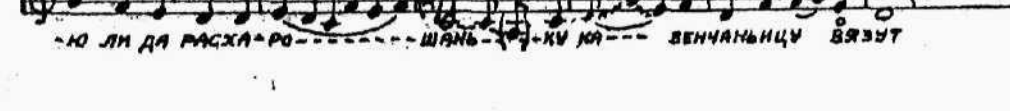
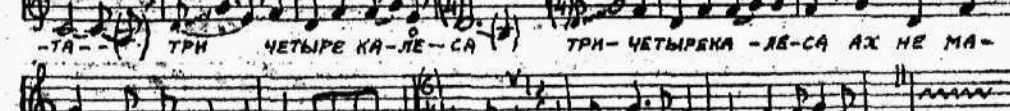
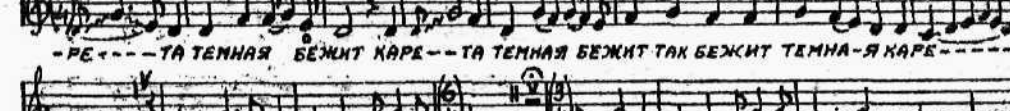
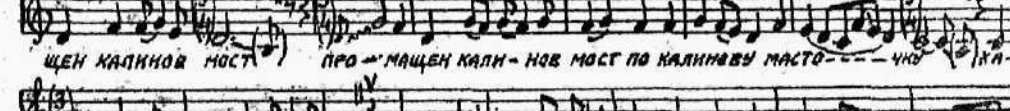
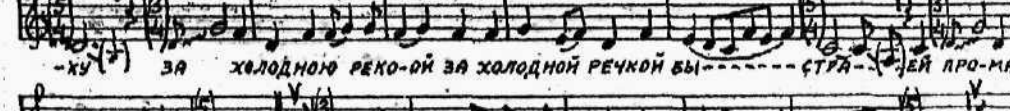
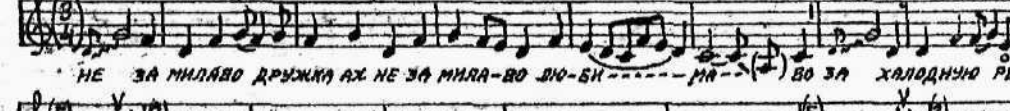
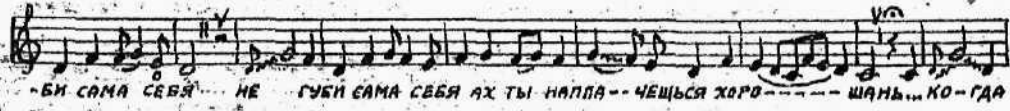
У меня как у младшеньки", - Александра Антоновна
 Лопаткина, дер. Тарасы Великогуськой волости.

(12) (13)
 У меня как у младшеньки Было два горя с собой бы-----но два горя с со-

14)



15)



№9

Звукоряд

MM ♩ = 120

"Ох верно то все прошли" - Екатерина Васильевна
Тараскина, дер. Ботвинщина Фоймогубской волости

16) ОХ ВЕРНО ТО ВСЕ-----ПРОШЛИ НА-ШИ ВЕСЕ-----ЛЫ-----Е БА-- А-Й ВАЖНЫ--
18) -Е ДЕНЬКИ КУ-РАЖНЫЕ ДЕНЕ-----ЧКИ НА... ОЙ НАСТУПА-----ЮТ НА НАС СПЕЗА--
19) -БЫ-----Я АХ И НА...АЙ-- НА НАС ВРЕ-МЕНА НА-СЯДУТ ВРЕМЕНА--- ДА САМ...ОЙ
20) СЛЫШУ Я ВИ-- -ЖУ ДЕ-ВУ-ШКА ДА-СА-----ДУ... УШКУ ДА-----САМА НАД СО-
21) -БОЙ ДА-СА-ДУ НА-АД СО-- БОЙ ДА НЕ--КО... НЕКО-МУ-----Я ПРО Я...ТУ ДО-
22) -СА-----ДУ... УШКУ ДА-----ДА СА-МА НЕ СКА-ЖУ

№10

Звукоряд

MM ♩ = 88

"Развеселая ли да беседушка" - Екатерина Васильевна
Тараскина, дер. Ботвинщина Фоймогубской волости.

20) РАЗВЕСЕ-ЛА-А-Я ЛИ ДА БЕСЕ--ДУШКА ГДЕ МО-Й МИ-----ЛОЙ ПЬЕТ ГДЕ МОЙ МИ--ЛИ--
21) -НИКОЙ ПЬЕТ ДА ВОТ ОН ПИ-ТЬ НЕ ПЬЕ--ЕТ ЗА МНОЙ ЗА МНО-Й ПО-----СЛА ШЛЕТ ЗА
22) МНО-Й ПО-- СЛА ШЛЕТ ДА НЕ ЗА У-ТКАМ ДА ЛИ-----ГУ-УСАМИ ЗА ЛЕБЕ---ДУ--ШКА--
23) -МИ ЗА ЛЕБЕ---ДУ--ШКАМИ ДА ОН ЗА СЛА-ВНОЙ ДА ЛИ ЗА ДА ПТИ--ЧЕНЬКОЙ ЗА ЖА--
24) -РО--ЧКВ--Ю ЗА ЖА--РО-ЧКО-----Ю ДА АХ КАК ЖАРЫ ПТИ... ДА ЛЕБЯДЬ ПО БЕ--РЕЖ--
25) -КУ ПОХА---ЖИ-ВА--ЕТ ПОХА---ЖИ---ВАЕТ ДА МУРАВУ ТРАВУ ЛИ ДА ШЕЛ--

-КО- ВУЮ ПОТА---ПТЫ---ВАЕТ ПОТА---ПТЫ---ВАЕТ САМА ЗА РЕ-ЧЕНЬКУ
 ЛИ ДА ЗА БЫ--СТРУЮ ПОСМА---ТРИ-ВА--ЁТ ПОСМА---ТРИ---ВА-ЁТ ДА КАК ЗА
 РЕ-ЧЕНЬ...КОЙ ЛИ ДА ЗА БЫ--СТРОЕЙ СЛОБО--ДКА--СТО--ИТ СЛО-БО--ДА СТО-
 -ИТ ДА НЕБОЛЬША... А-Я ТА ЛИ СЛОБО--ДУ-ШКА ЧЕТЫ--РЕ--ДВО-РА ЧЕТЫ...
 -ЫРЕ--ДВОРА ДА КАК ВО КА-ЖДОМ ДА ЛИ ВО ДВО--РЕ... Е ПО ЧЕТЫ-ЫРЕ--
 ОКЫНА ПО ЧЕТЫ---РЕ-ОКЫНА ДА КАК ВО КА-ЖДОМ ДА ЛИ ВО ОКО---ШЕ...ЧКЕ СИ-
 -ДТ КУМ ДА КУ-НА СИДТ КУМ ДИ КУМО ДА ОХ ВО КУ...МУШКИ ДА ВЫ ГОЛУ-БУШКИ

Звучокорд.

MM $\text{♩} = 80$

№11

«Раздвигая тому на свете жить», - ЕКАТЕРИНА ВА-
СЛАНОВА ТАРАСКИНА, ДЕР. БОТЕНИЦКИЯ ЧОЙМОУСКОЙ ВОЛ.

Раздвигая то--му на славном све---тѣ жить на этомъ свету у мила--дружка у
 то--во дружка да у ми-ла друга нету крас-ной де-вушки нет за-бо---ту---
 -шки нет за-зно---ву---шки нет за-бо---ты нету красной де-евки нет нет за-
 -зно---бушки на сер-дечке нет А-ах за-зно---бы где то он меня укрыва о-одной
 де---бушки о--он меня укрыва красну де-----ву... шу да будто вавеляна да
 сердце-----шной друг бу-дто влю--бля-на А-а сердце---шно й друга да



№12

Звукоряд

ММ $\text{♩} = 72$

„Что ж ты Сашенька“, - Мария Григорье-
 вна Утицына, дер. Тарасы, Великогусьской волости

Что----- жд ты Сашенька радость приуны----- была призаду-на-лась призаду-
 мавшись Саша сидишь призаду-- мавшись сиди--ишь да прежде Са--шань-ка пе-
 -ла весели-----лася с подру--у... подружкой да Саша своей ся подру--жкой ся сва-
 -е-----и да весели--теся вы мои подру--т жий к вам весна----- да к вам весна
 скоро придет к вам весна-- . скоро приде-----ет да придет ве-----снущика
 придетса весна кра-----сна сгонит сне--ег сгонит сне--жки с полъ мороз
 сгонит сне--жки с полъ моро-----оз да расцвету-----ят ли тут в са...
 -адку цвето-3-----чики раки... ай да все рахитовы мелки куста
 все рахитовы мелки куста----- да не между 3-----этими ра-
 -тинки куста-----ни речка бы-- ай речка бы--стра протекла...

№13

Звукоряд
ММ $\text{♩} = 84$

"День и ночь сижу, родная", — Мария Михайловна
Политова, — дер. Верховье Великогубской волости.

22)

День и ночь сижу родина--- я у заветного окна и я сижу в такой па-ця--ли

и я сижу ново то жду и я сижу ко-во то жду уж я ждаць то не дожидуся

во постелюшку ложусь и во посте--люшку ложусь Во постелюшке не спитця

сон то меня не до--лит и со--он та мени не долит голова-ль моя кру-житця

мысли бродя-т в далеке голова мо-я кружи--тця мы-сли бродят и вдалеке

Отгадай мо-я мила---я что любовь ади па-цаль

№14

Звукоряд
ММ $\text{♩} = 60$

"Сегодня день печальный", — Мария Михайловна
Политова, — дер. Верховье Великогубской волости.

24)

Сегодня день печальный--и не знаю что с тора начать пришел ко-- мне да вот любезный на-

-чал меня ласкать пришел ко мне дружок любви-мой начал меня ли ты ласкать ласкай

дружок меня слова...ми не обманы--- вай ко в гла...за и ласкай дружок меня слова-ми

не обманыва--й в глаза на све--те е красоток много по-лучше е да меня на свете е кра-

-соток много подучше е меня не нужно не-ково лучше одына ты мне всегда мила не ко-

-до мне ково лучше одна ты мне всегда мила милый в санд-чках катал...ся все думал о-



№15

Звучорад
MM $\text{♩} = 76$

„Никто меня не сожалеет“, — Мария Михайловна
Попитова, — дер. Верховье Великогубской волости.



№16

Звукоряд
MM $\text{♩} = 116$

„Ехали солдаты со службы домой“, — Надежда Яковлевна Истоминия, — дер. Истомино Шуньгской волости.

26)

Ехали солда-ты со служ-бы домо-й на пле-чах пого-ны на гру-дях кресты на пле-

27)

-чах по-го-ны на гру-дях кресты да едут по до-ро-ге роди-тель сто-и-ит едут

28)

по до-ро-ге едут по до-ро-ге здо-рово папа-ша здо-ро-во сыночек здо-ро-во ка-

-ла-ша рас-ка-жи ка мне сыночек рас-ка-жи ка мне сыночек про служ-бу сво-ю

рас-ка-жи папа-ша про се-ме-ю сво-ю рас-ка-жи папа-ша про се-ме-ю сво-ю

№17

Звукоряд
MM $\text{♩} = 138$

„Уж как выдал меня тятенька“ — хор. Запев. — Прасковья Ивановна Банцова, Космозерский Погост.

29)

Уж как выдал меня тятенька не в ма-лую се-мью да охохо да ох в се-мью да не в ма-лую се-

-мью не в со-гласную та-ку да охохо да ох та-ку ах што в этой да се-мье све-кор да све-кору-

-шка да охохо све-корушка све-кор да све-корушка де-верь да золо-вушка да охохо зо-


-ловушка ай да све-кор на пе-чи буд-то чорт на це-пи да охохо чорт на це-пи

№18

Звукоряд
MM $\text{♩} = 76$

„Ой ты яблочко“ — хор. Дебушек, — дер. Верховье Великогубской волости.

Ой ты яблочко да ука-ти-ло-ся да Ваня с Ма-шен-ькой да за-стре-ли-ли-ся да Ваня с Ма-



ШЕНЬКОЙ ДА ЗАСТРЕЛИЛИСЯ ЗАСТРЕЛИЛИСЯ ДА ОНИ ВЕЧЕРОМ ДА ЖАЛКО МАНЕЧКУ
ДА ДЕЛАТЬ НЕЧЕГО

№19

Звукоряд

ММ $\text{♩} = 126$

Запевало Хор

За-чем я те-бя полю-би-ла и ду-шу те-бе отда-ла на све-те я все по-за-бы-

ла и сме-сть с то-бой не на-шла Се-го-дня у нас воскре-се-нье ко мне ми-лый

Дру-г не при-шел сы-грайте по-дру-ги раз-лу-ку он ве-рно вхо-ду-ю на-шел

№20

Звукоряд

Свадебная причить (над водой), Марфа
Алексеевна Мишина, д. Крёсные Горы Шумьгской в.

От-пра-вля-тесь ко ко-и бе-лые ой ле-бе... ко сы-лавы на-му к О-не-гуш-ку стра-хови...

и там-и О-не-гуш-ку ой шир-о... и там-и ко-ло-дес-ы е-сть ой слы-во... и по-дер-жи-те ка кля-це-во...

№21

Звукоряд

Свадебная причить, — Марья Петровна
Ведешкина, дер. Новинка Космозерской вол.

Что-ль не в на-лок-ы ра-ди-те-ли да уда-... Не-... в тре-звой они же-лан-ны да затре-з-во...

№ 22

Звукоряд

(ММ $\text{♩} = 168$)

"Распахну распахну широку долину" (плясовая), - Настасья Ивановна Касьянова, - Космозерский Погост.



№ 23

Звукоряд

(ММ $\text{♩} = 168$)

"Летели две птички" (плясовая), - Катя Касьянова, - Космозерский Погост.



№ 24

Звукоряд

(ММ $\text{♩} = 108$)

"Во лузе" (плясовая), - Катя Касьянова, - Космозерский Погост.



№ 25

Звукоряд

(ММ $\text{♩} = 112$)

"В саду при долине", - хор девишек дер. Терехово Космозерской волости.



№ 26

Звукоряд

(ММ $\text{♩} = 84$)

"При том ли поле серебри-стом", - Анна Васильевна Демидова, дер. Шуньгской Бор, Шуньгской волости.



№ 27

Звукоряд

„Вы послушайте добрые люди“,
Хор девочек
Шуныга

(ММ $\text{♩} = 92$)



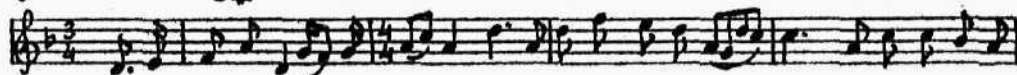
Вы послушайте добры-е люди что случилось под герой у нас

№ 28

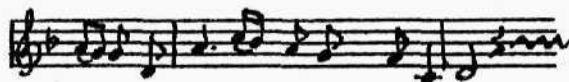
Звукоряд

„Скрылось солнечно сиянье“
Петр Яковлевич Белков, -
дер. Нефедово Шуныгской волости

(ММ $\text{♩} = 88$)



Скрылось солнечно си---я-нье водворилась тишина все с Петровские до-



-ли-ны да волны хлещут в берега

№ 29

Звукоряд

„Отправлялся Александра“
Павел Петрович Рябов,
Хмель-озеро.

(ММ $\text{♩} = 104$)



Отправлялся Александра сво-и арми-и смотре---еть да сво-и ар...да арми-и смотреть