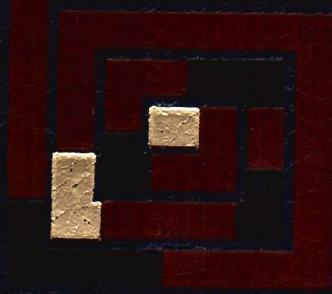


ACADEMIA XXI



НАРОДНОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ  
ТВОРЧЕСТВО

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Государственный  
институт  
искусствознания

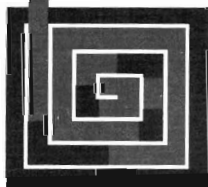
## ACADEMIA XXI

Учебники  
и учебные пособия  
по культуре  
и искусству

Композитор • Санкт-Петербург  
2005



Редакционная коллегия серии:



А. З. БОНДУРЯНСКИЙ  
Л. М. БУДЯК  
Е. П. ВАЛУКИН  
Ю. А. ВЕДЕНИН  
Э. Л. ВИНОГРАДОВА  
С. А. ГАВРИЛЯЧЕНКО  
А. С. ГЕРАСИМОВА  
В. Ф. ГРИШАЕВ  
И. Е. ДОМОГАЦКАЯ  
А. Д. ЕВМЕНОВ

А. Н. ЗОЛУТУХИНА  
А. С. КАЗУРОВА  
Т. Г. КИСЕЛЕВА  
Т. А. КЛЯВИНА  
А. И. КОМЕЧ  
(председатель)  
И. В. ПОПОВА  
(зам. председателя)  
К. Э. РАЗЛЮГОВ  
А. Я. РУБИНШТЕЙН  
(зам. председателя)  
А. М. СМЕЛЯНСКИЙ  
А. С. СОКОЛОВ  
Е. И. СТРУТИНСКАЯ  
(зам. председателя)  
Л. Г. СУНДСТРЕМ  
А. В. ТРЕЗВОВ  
А. В. ФОМКИН  
Н. А. ХРЕНОВ  
(отв. секретарь)

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Государственный  
институт  
искусствоведения

# НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Ответственный редактор  
О. А. ПАШИНА

Допущено  
Министерством образования  
и науки  
Российской Федерации  
в качестве учебника  
для студентов  
высших учебных заведений,  
обучающихся  
по направлению подготовки  
«Музыкальное искусство»  
специальностям  
«Музыковедение», «Композиция»,  
«Этномузыкология»,  
«Инструментальное  
исполнительство  
(по видам инструментов:  
оркестровые  
народные инструменты)»,  
«Дирижирование  
(по видам исполнительских  
коллективов:  
дирижирование  
народным хором)».

Авторский коллектив:

ВАСИЛЬЕВА Е. Е.  
ДАНЧЕНКОВА Н. Ю.  
ДОРОХОВА Е. А.  
ЛАПИН В. А.  
МАЦИЕВСКИЙ И. В.  
ПАШИНА О. А.  
(отв. редактор)

Рецензенты:

КАЛУЖНИКОВА Т. И.  
РУДИЧЕНКО Т. С.

©  
Авторский коллектив,  
2005  
©  
Государственный институт  
искусствознания,  
2005  
©  
В. Е. Валериус, дизайн,  
2005  
©  
Композитор • Санкт-Петербург,  
2005

# Содержание

Предисловие .....	12
Введение .....	19
Часть I	
Традиционная культура и музыкальный фольклор .....	23
<b>Глава 1.</b> Традиционная картина мира .....	23
1.1. Введение .....	23
1.2. Пространство .....	26
1.3. Время .....	29
1.4. Природные стихии .....	31
1.5. Человеческое сообщество .....	32
1.6. Представители иного мира .....	34
1.7. Народное христианство .....	35
1.8. Выводы .....	40
<i>Контрольные вопросы</i> .....	40
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	41
<b>Глава 2.</b> Музыкальный язык и другие «языки» традиционной культуры .....	42
2.1. Введение .....	42
2.2. Ритуал и его коды .....	43
2.3. Звуковой код народной культуры .....	45
2.4. Функции звука и голоса в традиционной культуре .....	47
2.5. Выводы .....	51
<i>Контрольные вопросы</i> .....	51
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	51

<b>Глава 3.</b> Специфика музыкального фольклора .....	52
3.1. Устность .....	52
3.2. Вариативность .....	53
3.3. Коллективность .....	54
3.4. Полистадиальность .....	56
3.5. Музыкально-фольклорная традиция .....	57
3.6. Выводы .....	63
<i>Контрольные вопросы</i> .....	63
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	63
<b>Глава 4.</b> Русский музыкальный фольклор: история и география .....	64
4.1. Введение .....	64
4.2. История заселения русской этнической территории .....	65
4.3. Формирование этнокультурных зон .....	67
4.4. Социальные факторы в формировании народной культуры .....	70
4.5. Выводы .....	75
<i>Контрольные вопросы</i> .....	77
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	78
<b>Глава 5.</b> Основы музыкального мышления в традиционной культуре ...	79
5.1. Введение .....	79
5.2. Ритм как фундаментальная основа музыкально-фольклорных произведений .....	81
5.3. Звуковысотность в системе народного музыкального мышления .....	83
5.4. Особые формы совместного пения .....	87
5.5. Выводы .....	92
<i>Контрольные вопросы</i> .....	93
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	93
Часть II	
Русский музыкальный фольклор в контексте традиционной культуры .....	94
<b>Глава 1.</b> Календарные обряды и песни .....	94
1.1. Введение .....	94
1.2. Обряды и песни ранневесеннего периода .....	101
1.2.1. Закливание весны .....	104
1.2.2. «Жаворонки» .....	107
1.2.3. Средокрестные песни .....	108
1.2.4. Ранневесенние хороводы .....	109
1.3. Обряды и песни пасхального периода .....	111
1.3.1. Волочёбный обряд и песни .....	114



1.3.2. Тропарь Пасхи в народной традиции .....	116
1.3.3. Вьюнишный обряд и песни .....	118
1.4. Обряды и песни троицко-купальского периода .....	119
1.4.1. Свадебные мотивы в троицко-купальской обрядности .....	125
1.4.2. Звуковой мир троицко-купальского периода .....	125
1.4.3. Троицкие ритуальные хороводы .....	130
1.5. Жатвенные обряды и песни .....	133
1.5.1. Зажинки .....	134
1.5.2. Дожинки .....	135
1.5.3. Свадебные мотивы в жатвенной обрядности .....	136
1.5.4. Жатвенные песни .....	137
1.6. Обряды и песни святочного периода .....	141
1.6.1. Колядование .....	143
1.6.2. Обряд гадания под песни .....	150
1.6.3. Святочные собрания молодежи .....	153
1.7. Масленичные обряды и песни .....	155
1.7.1. Поминальный комплекс в масленичной обрядности .....	156
1.7.2. Семейно-брачные мотивы в масленичной обрядности .....	157
1.7.3. Продуцирующие магические практики .....	158
1.7.4. Музыкальное оформление масленичного периода .....	159
1.8. Выводы .....	164
<i>Контрольные вопросы</i> .....	167
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	167
<b>Глава 2.</b> Обряды и песни жизненного цикла .....	169
2.1. Введение .....	169
2.2. Родины и крестины. Колыбельные и крестьбинские песни .....	174
2.3. Раннее детство. Потешки и прибаутки .....	179
2.3.1. Социализация детей. Освоение музыкально- фольклорной традиции .....	181
2.4. Обряды инициационного характера .....	184
2.4.1. Традиционные собрания молодежи .....	186
2.4.2. Музыкальная стилистика хороводных песен .....	190
2.5. Свадебный обряд .....	198
2.5.1. Свадьба-веселье .....	202
2.5.2. Свадьба-похороны .....	212
2.6. Похоронно-поминальный обрядовый комплекс. Традиция причитаний .....	222
2.6.1. Обряды погребения .....	226



2.6.2. Поминальные обряды .....	232
2.6.3. Похоронные плачи .....	234
2.6.4. Другие виды причитаний .....	241
2.6.5. Народные моления по усопшим .....	242
2.6.6. Поминальные духовные стихи .....	243
2.7. Выводы .....	245
<i>Контрольные вопросы</i> .....	246
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	246
<b>Глава 3. Русский музыкальный эпос</b> .....	248
3.1. Введение .....	248
3.2. Былины .....	251
3.2.1. Поэтический мир русского эпоса .....	252
3.2.2. Сказитель .....	254
3.2.3. Структура эпического текста. Стих и напев .....	258
3.2.4. Казачья былинная традиция .....	262
3.3. Скоморошины и небылицы .....	263
3.4. Духовные стихи .....	265
3.5. Баллады .....	269
3.6. Выводы .....	270
<i>Контрольные вопросы</i> .....	271
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	271
<b>Глава 4. Лирическая песня</b> .....	272
4.1. Введение .....	272
4.2. Многоголосный склад лирических песен .....	274
4.3. Особенности функционирования лирических песен .....	278
4.4. Культурные функции лирических песен .....	280
4.5. Локальные традиции русских лирических песен .....	281
4.5.1. Западнорусские лирические песни .....	282
4.5.2. Лирические песни среднерусского региона .....	284
4.5.3. Южнорусские лирические песни .....	286
4.5.4. Севернорусские лирические песни .....	293
4.6. Городская лирическая песня .....	296
<i>Контрольные вопросы</i> .....	298
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	298
<b>Глава 5. Музыкальные инструменты</b> .....	300
5.1. Введение .....	300
5.2. Идиофоны .....	302
5.3. Мембранофоны .....	308
5.4. Хордофоны .....	309

5.5. Аэрофоны .....	319
5.6. Пневматические инструменты .....	338
<i>Контрольные вопросы</i> .....	344
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	344
<b>Глава 6.</b> Инструментальная музыка .....	345
6.1. Введение .....	345
6.2. Историческое развитие инструментальной музыки .....	346
6.3. Становление жанров и жанровые группы .....	354
6.3.1. Звукотворчество при общении человека с природой .....	355
6.3.2. Детское звукотворчество .....	357
6.3.3. Музыкальная коммуникация в процессе труда и обряда .....	360
6.3.4. Жанры музыки ритуального действия .....	366
6.3.5. Сфера приуроченных жанров .....	370
6.3.6. Инструментальная музыка художественной направленности .....	371
<i>Контрольные вопросы</i> .....	381
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	381
<b>Глава 7.</b> Будни и праздники .....	383
7.1. Введение .....	383
7.2. Музыка трудовых будней .....	385
7.2.1. Толока .....	385
7.2.2. Лесные кличи .....	386
7.2.3. Выкрики разносчиков .....	388
7.2.4. Трудовые артельные припевки .....	389
7.3. Народные праздники .....	392
7.3.1. Престольные праздники .....	392
7.3.2. Съезжие праздники .....	394
7.3.3. Обетные праздники .....	396
7.3.4. Годовые праздничные гулянья .....	397
7.4. Частушки и «страдания» .....	399
7.5. Выводы .....	407
<i>Контрольные вопросы</i> .....	407
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	407
<b>Глава 8.</b> Народная «теория» музыки и терминология .....	408
8.1. Выводы .....	416
<i>Контрольные вопросы</i> .....	417
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	417



## Часть III

## Наука о русском музыкальном фольклоре ..... 418

**Глава 1.** История собирания и изучения русской народной музыки ..... 418

## 1.1. Введение ..... 418

## 1.2. Зарождение научной мысли о народном творчестве ..... 419

## 1.3. Первый период собирания и изучения русских народных песен ..... 421

## 1.3.1. Формирование научных подходов к изучению народного музыкально-поэтического творчества ..... 425

## 1.3.2. Кружок Киреевского и другие научные сообщества ..... 425

## 1.4. Второй период собирания и изучения русских народных песен. Становление музыкальной науки о народной песне ..... 427

## 1.4.1. Публикации народных песен 1860–90-х годов ..... 428

## 1.4.2. Научная деятельность П. П. Сокальского ..... 432

## 1.5. Третий период собирания и изучения русской народной музыки. Музыкальная этнография ..... 433

## 1.5.1. Деятельность Музыкально-этнографической комиссии ..... 434

## 1.5.2. Зарождение структурно-типологического направления в музыкально-этнографических исследованиях ..... 438

## 1.6. Музыкальная фольклористика в XX веке ..... 438

## 1.6.1. Собирательская деятельность ..... 441

## 1.6.2. Документация музыкально-фольклорных материалов ..... 443

## 1.6.3. Основные методологические направления музыкально-фольклористических исследований ..... 445

## 1.7. Выводы ..... 454

*Контрольные вопросы* ..... 455*Рекомендуемая литература* ..... 455**Глава 2.** Структурно-ритмическая типология произведений музыкального фольклора ..... 456

## 2.1. Введение ..... 456

## 2.2. Формы с цезурированными музыкально-ритмическими периодами ..... 460

## 2.2.1. Цезурированные временники ..... 469

## 2.2.2. Цезурированные напевы с мобильными параметрами формы ..... 470

## 2.3. Формы с неравномерно сегментированными музыкально-ритмическими периодами ..... 471

2.3.1. Неравномерно сегментированные напевы с мобильными параметрами формы .....	476
2.4. Равномерно сегментированные напевы .....	477
2.5. Музыкально-ритмические формы со стопной сегментацией .....	483
2.6. Музыкально-ритмические формы протяжных песен .....	485
<i>Контрольные вопросы</i> .....	492
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	493
<b>Глава 3.</b> Звуковысотная организация произведений музыкального фольклора .....	494
3.1. Введение .....	494
3.2. Народное многоголосие .....	494
3.3. Лад и мелодика .....	501
3.3.1. Звуковысотная организация цезурированных напевов гетерофонного склада .....	506
3.3.2. Звуковысотная организация сегментированных напевов гетерофонного склада .....	508
3.3.3. Звуковысотная организация напевов нестабильной ритмической структуры .....	511
3.3.4. Звуковысотное строение напевов расширенной структуры, реализующихся в гетерофонной фактуре .....	512
3.3.5. Звуковысотная организация напевов, реализующихся в функциональном двухголосии .....	513
3.4. Вокальный строй .....	516
3.5. Выводы .....	518
<i>Контрольные вопросы</i> .....	519
<i>Рекомендуемая литература</i> .....	519
Заключение .....	520
Словарь терминов и понятий этномузыковедения .....	526
Библиография .....	534
Источники нотных примеров .....	560
Список сокращений .....	567



## Предисловие

Учебник по курсу «Народное музыкальное творчество», созданный на материале русского фольклора, предназначен для студентов музыкальных вузов и музыкальных факультетов высших учебных заведений культуры и искусств. Актуальность его создания связана с тем, что единственный учебник по этой дисциплине, написанный Т. В. Поповой, был издан более сорока лет назад и к настоящему времени не соответствует современному уровню развития науки о традиционной культуре. За это время в научный обиход был введен огромный массив новых фактов, позволивший пересмотреть многие представления о русской народной духовной культуре. В связи с этим перед авторами встала задача отражения в учебном курсе новых научных идей, родившихся в последние десятилетия. Авторский коллектив стремился к достижению двух взаимосвязанных целей: во-первых, дать оптимально полное представление о предмете изучения и, во-вторых, изложить для молодого читателя сумму положительных знаний, которые существуют на данный момент в науке. Вместе с тем книга задумывалась не как узкоспециализированное учебное пособие. Авторы надеются, что она окажется доступной студентам, обучающимся разным музыкальным специальностям в художественных вузах системы Министерства культуры Российской Федерации.

Отечественное музыкальное образование, ориентированное на изучение музыки европейской профессиональной традиции, воспитывает слух студентов в соответствующей ей музыкальной системе. Однако язык музыкального фольклора основан на совершенно особом музыкальном мышлении, в корне отличающемся от мышления профессиональных музыкантов, так же

как мифологическое мышление, лежащее в основе народной культуры, имеет мало общего с естественно-научным. По этой причине студенты музыкальных факультетов вузов не могут адекватно воспринять музыкально-фольклорные произведения и почувствовать их красоту и выразительную силу. Преодолеть инерцию негативного восприятия фольклора представляется возможным не только включив его в мировоззренческий и этнографический контексты, помогающие высветить глубинные смыслы народной музыки, но и раскрыв принципы народного музыкально-образного мышления.

Авторы полагают, что все это будет способствовать как умножению знаний об отечественной культуре и ее истоках, так и расширению общего музыкального кругозора учащихся, воспитанию у них способности воспринимать иные типы музыкальных культур, отличающиеся от музыки профессиональной европейской традиции Нового времени. Выполняя эту задачу, курс «Народное музыкальное творчество» вступает в органичную связь с системой специальных музыкальных дисциплин, развивающих музыкальное мышление, слух (сольфеджио), аналитические способности учащихся (анализ музыкальных форм). Кроме того, данный курс тесно связан с историей музыки, поскольку обращен к начальным стадиям развития музыкального искусства и музыкального мышления. Представленный в настоящем учебнике фактологический материал может быть использован при разработке проблематики, связанной с претворением фольклора в композиторском творчестве.

Следуя тенденциям современной науки, авторы учебника избрали нетрадиционный, междисциплинарный путь изложения материала, вписав музыкальный фольклор в целостный контекст народной духовной культуры и используя при этом достижения этнографии и этнологии, истории и филологии, семиотики и этнолингвистики. В отдельных главах даются сведения о звуковой сфере народной культуры, куда музыкальный фольклор входит лишь составной, хотя и наиболее тонко разработанной частью; о мифологических представлениях, связанных с человеческим голосом; о магической силе, приписываемой музыкальному звуку. Кроме того, в учебнике описываются многочисленные запреты и предписания, касающиеся звукового поведения человека; различные ритуальные действия, совершаемые параллельно пению; даются регламентации времени и места исполнения песен, а также социальные и возрастные характеристики исполнителей музыкально-фольклорных произведений.

В соответствии с задачами учебника выстроено изложение материала. Его первая часть посвящена наиболее общим, базисным положениям, дающим представление о народной духовной культуре в целом. В первой главе рассматриваются реконструированная учеными архаическая картина мира славянских народов и те трансформации, которые она претерпела на раннем этапе своего существования в связи с принятием христианства на Руси. В последующих главах вводится понятие «языков» (кодов) традиционной культуры, разными средствами выражающих одно и то же содержание; раскрываются специфика фольклора и современная методология изучения народной духовной культуры; приводятся сведения об исторически сложившейся на русской этнической территории системе локальных традиций музыкального фольклора; объясняются основные свойства, присущие музыкально-фольклорной традиции: ее устность, коллективность, полистадиальность и т. п. В завершающей главе этой части авторы постарались дать представление об особенностях музыкального мышления, характерного для носителей фольклора — народных певцов и музыкантов.

Во второй части учебника рассматриваются музыкальные жанры русского фольклора. При этом каждый из них, с одной стороны, вписан в этнографический контекст, дающий возможность определить функции музыкально-фольклорных произведений в культуре, а с другой — представлен в многообразии своих локальных воплощений. Определяющими для группировки материала явились объективно существующие в народной традиции различные ритмы жизни и деятельности человека: ритм производственных (земледельческого и скотоводческого) циклов, обусловленных народным календарем, ритм человеческой жизни, нашедший свое отражение в обрядах семейного цикла, и ритм чередования будней и праздников с присущим им музыкальным наполнением. Что касается таких сфер музыкальной народной культуры, как эпос и песенная лирика, то они рассматриваются отдельно, поскольку исполнение эпических и лирических произведений, как правило, не имеет строгого прикрепления к определенным обстоятельствам. В особую главу выделена сфера народной инструментальной музыки, противопоставленная вокальной по многим параметрам: источнику звука, способу звукоизвлечения, социальному статусу музыканта-исполнителя и др. В заключительной главе этой части суммированы взгляды самих народных исполнителей на структуру и функции музыкально-фольклорных произведений.



Третья часть учебника посвящена становлению этномузыкознания как науки, изучающей русский музыкальный фольклор от первичного его осознания собирателями-любителями XVIII–XIX веков до последних достижений научной мысли (первая глава). В главах этой части представлена современная типология ритмических и звуковысотных музыкально-фольклорных форм, разработанная отечественными учеными в последние годы.

Наконец, в заключении раскрываются системные связи между жанрами русского музыкального фольклора, намечаются пути его дальнейших исследований, а также обращается внимание на адаптационные возможности народной духовной культуры, ее жизнестойкость, способность выживать в сложных условиях политических и социальных сдвигов, экологических и техногенных катастроф.

Учебник содержит аппарат ориентировки: библиографию, словарь основных терминов и понятий этномузыковедения, указатель нотных примеров, систему рубрикации.

В аппарат организации и усвоения материала входят контрольные вопросы и списки рекомендуемой литературы по каждой теме.

Все разделы учебника снабжены большим количеством нотных примеров, которые демонстрируют весь спектр структурных и жанрово-стилевых форм, известных в русском музыкальном фольклоре. Многие из этих примеров ранее не публиковались, и, таким образом, в научный и учебный обиход вводится значительный массив новых фактов. Впервые в учебном издании помещаются партитурные нотации, детально и наглядно раскрывающие особенности русского народного многоголосия. Все примеры, в том числе и взятые из публикаций, отредактированы в соответствии с содержащейся в учебнике структурной типологией форм музыкального фольклора, благодаря чему они иллюстрируют ее основные положения.

Освоение материала каждого раздела курса закрепляется выполнением заданий, основные типы которых предлагаются ниже:

- чтение, конспектирование и реферирование рекомендуемой литературы;
- собеседование по предлагаемому кругу вопросов;
- интонирование образцов музыкального фольклора и описание их по определенным аналитическим параметрам;

■ звуковые тесты — слуховой анализ произведений музыкального фольклора, выявление их структурных закономерностей, специфики интонирования, многоголосной фактуры, определение их жанрово-стилевой и региональной принадлежности;

■ редакторские тесты — критическое рассмотрение изданий музыкального фольклора и приведение формы записи песен в соответствие с данной в учебнике структурной типологией;

■ составление словарей, включающих основную научную терминологию и персоналии.

Преподаватель, читающий курс, может самостоятельно определять объем заданий в зависимости от специфики учебного процесса и профессиональной подготовки учащихся, но соотношение предлагаемых форм работы желательно сохранить. Особенного внимания требует подготовка материала для слуховых тестов, звучащих иллюстраций и викторин. В них, помимо материала разных региональных традиций, необходимо активно включать образцы музыкального фольклора той территории, на которой расположен вуз. Не менее важно ориентироваться и на специализацию той или иной учебной группы. Во всех случаях непреложными остаются общие требования: все записи должны быть аутентичными и строго документированными, содержать указания на обстоятельства исполнения.

Настоящий учебник создан авторским коллективом, в который вошли сотрудники двух ведущих научно-исследовательских институтов системы Министерства культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации: Государственного института искусствознания (ГИИ, Москва) и Российского института истории искусств (РИИИ, Санкт-Петербург), а также Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Авторами отдельных разделов и глав учебника являются:

Васильева Е. Е. (доцент Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения) — глава «Русский музыкальный эпос» (вступление, былины) и методическое обеспечение учебника.

Данченкова Н. Ю. (старший научный сотрудник ГИИ, кандидат искусствоведения) — раздел «Похоронно-поминальный обрядовый комплекс. Традиция причитаний» в главе «Обряды и песни жизненного цикла»; глава «История собирания и изучения русской народной музыки» (кроме раздела «Музыкальная фольклористика в XX веке»).



Дорохова Е. А. (научный сотрудник ГИИ) – глава «Обряды и песни жизненного цикла» (кроме раздела «Похоронно-поминальный обрядовый комплекс. Традиция причитаний»).

Лапин В. А. (ведущий научный сотрудник РИИИ, доктор искусствоведения) – глава «Русский музыкальный фольклор: история и география», раздел «Городская лирическая песня» в главе «Лирическая песня».

Мацневский И. В. (заведующий отделом этноинструментоведения РИИИ, доктор искусствоведения; профессор) – главы «Музыкальные инструменты» и «Инструментальная музыка». В подготовке материалов для этих глав принимали участие Ю. Е. Бойко – сотрудник сектора инструментоведения Российского Института истории искусств (о бытовой музыке и инструментах), Н. М. Савельева – сотрудник кабинета народной музыки, преподаватель Московской консерватории, О. Ивашина, А. Поляков – сотрудники фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории (нотации), художник Е. В. Корпачев (таблицы 1, 2).

Пашина О. А. (ученый секретарь ГИИ, доктор искусствоведения) – глава «Календарные обряды и песни».

Дороховой Е. А. и Пашиной О. А. совместно написаны главы «Традиционная картина мира» (при участии Васильевой Е. Е. в написании раздела «Народное христианство»), «Музыкальный язык и другие "языки" традиционной культуры», «Специфика музыкального фольклора», «Основы музыкального мышления в традиционной культуре», разделы «Духовные стихи», «Скоморошины и небылицы» в главе «Русский музыкальный эпос», «Лирическая песня», «Будни и праздники» (при участии Ю. Е. Бойко в написании раздела о частушке), «Народная "теория" музыки и терминология», «Структурно-ритмическая типология произведений музыкального фольклора», «Звуковысотная организация произведений музыкального фольклора», раздел «Музыкальная фольклористика в XX веке» в главе «История собирания и изучения русской народной музыки», заключение.

В работе над предисловием, введением, словарем основных терминов и понятий этномузыковедения принимали участие Е. Е. Васильева, Н. Ю. Данченкова, Е. А. Дорохова, В. А. Лапин, О. А. Пашина.

Авторский коллектив учебника выражает глубокую благодарность коллегам – музыковедам-фольклористам, предоставившим неопубликованные тексты и научные разработки по отдельным проблемам, освещенным в учебнике: доценту

Ростовской государственной консерватории имени Рахманинова Т. С. Рудиченко, профессору Уральской государственной консерватории Т. И. Калужниковой, профессору Российской академии музыки имени Гнесиных М. А. Енговатовой, научному сотруднику проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур РАМ имени Гнесиных И. А. Никитиной, преподавателю Петрозаводской государственной консерватории Ю. И. Ковыршиной. Своими чрезвычайно ценными советами и замечаниями они оказали огромную помощь в подготовке настоящего издания. Хотелось бы также высказать искреннюю признательность авторам всех научных публикаций, на которые мы опирались в нашей работе. Настоящий учебник является, по сути дела, не только результатом труда авторского коллектива, но и итогом научно-исследовательской деятельности целой плеяды российских ученых.

## Введение

Существуя в условиях современного города с развитой информационной системой, всеми благами и одновременно негативными последствиями технического прогресса, перенаселенностью жизненного пространства и в то же время разобщенностью людей, мы часто даже не подозреваем о том, что где-то рядом с нами есть совершенно другая культура со своей, непохожей на нашу, системой ценностей, со своим взглядом на мир. Это — народная культура, называемая также традиционной и до сих пор живущая в русской деревне. Корни ее теряются в глубине веков, а хранителями часто являются очень пожилые люди, и, возможно, поэтому нередко можно встретить снисходительное отношение к этой великой культуре как пережитку далекого прошлого, утратившему актуальность для современного общества. Однако задумаемся над тем, почему русская традиционная культура смогла перешагнуть порог третьего тысячелетия, несмотря на то что в течение многих веков с ней боролись церковь и государство, а войны, революции, социальные и природные катаклизмы разрушали исторически сложившийся быт русской деревни. Не доказывает ли это огромную важность хранимых народной культурой знаний о мире, следствием чего является высокая степень устойчивости народных традиций. Даже в нашей современной жизни мы нередко придаем значение разным приметам, запретам или предписаниям, не подозревая, что все они пришли к нам из народной культуры. Не случайно в последние десятилетия заметно возрос интерес ученых к фольклору, мифологии, этнографии, народному искусству. Именно в традиционной культуре специалисты разных областей знания ищут пути воссоздания целостного представления о вселенной и человеке, восстановления гармоничных отношений между людьми и природой,

а также достижения психологического и душевного равновесия в современном обществе.

Прежде всего необходимо определить для себя, что же такое культура. В научной литературе она всегда противопоставляется природе. Все, что создано человеком в материальной и в духовной сфере, относится к области культуры. Если народная материальная культура включает в себя комплекс вещей (предметы обихода, орудия труда, жилище, мебель, одежду, даже музыкальные инструменты), которыми человек так или иначе пользуется в жизни, то народная духовная культура охватывает всю систему воззрений данного этноса на природу и человека. Она находит свое отражение в календарных и семейных обрядах, играх и развлечениях, песнях, сказках и многом другом.

Этот учебник посвящен одной из сфер русской народной культуры — музыкальному творчеству. Современное научное знание о традиционной культуре убедительно свидетельствует о том, что в основе всех ее составляющих, будь то вышивка, ткачество, росписи на прялках или берестяных коробах, строительство жилища, песенный и словесный фольклор, хореография, игры, инструментальная музыка, лежит особое мировоззрение, целостная система представлений об устройстве мира. Такое понимание теснейшей взаимосвязи между всеми этими явлениями культуры стало возможным лишь в недавнее время, благодаря накоплению большого количества данных и распространению новых методов исследования на область этнографии и фольклора. Это привело к существенному пересмотру, иному осмыслению всего фактологического материала и в результате — к реконструкции архаической картины мира, которая остается актуальной для части сельских жителей по сей день. Только знания об этой фундаментальной базе народной культуры дают возможность понять глубинные смыслы ее проявлений, включая и музыкальный фольклор. Именно поэтому традиционная культура требует комплексного подхода в своем изучении, ведь все ее компоненты тесно переплетены между собой и объединены общим содержанием в стройную, иерархически организованную систему.

Музыкальный язык является одним из наиболее абстрактных. Он обретает смысл и значение только в определенной культурной традиции, и для того, чтобы его понимать, человек должен обладать соответствующим слуховым опытом и знаниями. Может быть, поэтому язык музыкального фольклора непонятен большинству людей, воспитанных на образцах профессиональной классической музыки или современной массовой

культуры. Он остается для них закрытым, странным, не вызывающим никаких ассоциаций. Это происходит потому, что в основе произведений музыкального фольклора лежит тип музыкального мышления, в корне отличный от европейского.

Русское народное музыкальное творчество, которому посвящен наш учебник, представляет собой лишь часть того, что в науке принято называть фольклором. Поэтому нам сразу же надо определить смысловое поле понятия «фольклор» и комплекс тех научных дисциплин, которые занимаются его изучением.

Что такое *фольклор*? От времени, когда появился этот термин (1846), прошло уже более полутора столетий. За это время он выдержал многочисленные нападки, но довольно быстро стал общепринятым и международным. А вот понятие, которое этим термином обозначается, претерпевало и до сих пор претерпевает существенные изменения. Чтобы продемонстрировать это, приведем некоторые из определений фольклора.

Впервые термин «фольклор» (буквально «народное знание») предложил в 1846 году английский историк и археолог У. Дж. Томс. Официально термин был принят английским Фольклорным обществом в 1879 году в двух значениях. В самом широком смысле фольклор понимался как вся совокупность «неписаной истории» народов, существовавших на земле в первобытные эпохи; в узком смысле данным термином обозначались «древние нравы, обычаи, обряды и церемонии прошлых эпох, превратившиеся в суеверия и традиции низших классов цивилизованного общества» (ВСФ, с. 376–377).

В России термин «фольклор» вошел в научный обиход только в самом конце XIX века, когда В. В. Лесевич (1899) впервые в отечественной науке дал развернутое его определение:

Это обширная и сложная масса разнообразных высказываний народа о всей своей внутренней и внешней жизни во всех ее разветвлениях. Сюда относятся басни, сказки, легенды, сказания, песни, загадки, детские игры и присказки, знахарство, ворожба, свадебные и иные обряды, метеорологические и иные приметы, пословицы, поговорки, присловья, рассказы о луне, звездах, затмениях, кометах и всякого рода суеверия: различение легких и тяжелых дней, повествования о ведьмах, упырях, вовкулаках, виях и т. д. — словом, все то, что народ унаследовал от отцов и дедов путем устного предания, за что он держится (Путилов 2003, с.19).

Столь широким пониманием фольклора руководствовались в своих трудах и русские исследователи народной культуры Д. К. Зеленин, Г. С. Виноградов, М. К. Азадовский,



В. Я. Пропп. Им приходилось отстаивать свою точку зрения в борьбе с попытками свести фольклор исключительно к «устной народной словесности», к «искусству слова», которое при советской власти использовалось в идеологических и политических целях.

К 1960-м годам вызревает еще одно понимание фольклора как искусства или особой художественной системы. Оно получило развитие в трудах К. С. Давлетова («Фольклор как вид искусства», 1966) и В. Е. Гусева («Эстетика фольклора», 1967).

В зарубежных исследованиях, несмотря на многочисленные споры и дискуссии, преобладающим остается самое широкое толкование термина «фольклор», которого придерживаются и авторы данного учебника. При этом музыкальный фольклор выделяется в особую область народной духовной культуры благодаря специфическим (музыкальным) средствам выражения ее глубинных смыслов.

В каждой культуре общим, объединяющим началом является мировоззрение ее носителей, которое может выражаться в материальных объектах, в процессе их создания, в обрядах, танцах, песнях, пословицах, заговорах. Таким образом, правильнее считать, что все виды фольклора — это выражение в конкретных текстах народных знаний и представлений о мире и человеке. Слово «текст» в данном случае используется нами в широком семиотическом смысле.

Далее естественно возникает вопрос: что является объектом изучения в музыкальной фольклористике или этномузыкознании? Очевидно, что это не просто корпус музыкально-фольклорных произведений, а музыкальная культура народа в целом: связанные с музыкой мифологические представления, особенности исполнительской манеры, условия бытования произведений фольклора, их историческая жизнь, народная «теория» музыки и пр. Накопление новых сведений и знаний приводит к тому, что и наука, расширяя фактологическую базу, постоянно перестраивает систему своих взглядов на объект исследования. Настоящий учебник отражает современное состояние науки о традиционной культуре, в том числе и последние достижения отечественного этномузыкознания.

**Глава 1**

## Традиционная картина мира

**Введение**

Народная духовная культура является порождением мифологического сознания. Оно в корне отлично от мышления, основанного на историческом и естественнонаучном взгляде на мир. Еще в недавнем прошлом было принято считать, что мифологическое сознание характерно лишь для человека, жившего в ранние исторические эпохи. Однако в начале XX века были открыты законы мышления, позволившие ученым по-новому взглянуть на проблемы, связанные с мифологией. Это дало возможность обнаружить черты мифологического сознания во многих областях современной деятельности человека, казалось бы с мифологией никак не соприкасающихся: в политической и социальной жизни, в языке, науке, индивидуальном художественном творчестве, наконец, просто в повседневной жизни. Открытием XX века стало то, что мифология не является принадлежностью древности, а продолжает жить здесь и сейчас. И если ее черты ощутимы даже в современной городской культуре, то вполне естественно, что для носителей народной духовной культуры мифологические представления остаются актуальными по сей день.

Если у некоторых народов мифопоэтическое мироощущение выразилось в форме повествований об устройстве Вселенной и происхождении всех вещей и явлений в ней (как, например, в «Илиаде» Гомера или в карело-финских рунах «Калевалы»), то у славян мифопоэтическая картина мира не нашла своего воплощения в целостном корпусе текстов. Вместе с тем в современной науке под мифологией понимается не только область словесности, но и система представлений о мире, которая иногда принимает форму обрядового действия,

песни, танца и пр. Славянская мифология воссоздана, реконструирована учеными на базе множества вторичных источников — письменных, фольклорных и археологических. Главными из них служат древнерусские поучения против язычества, летописи, сочинения византийских и арабских авторов, средневековые хроники, написанные иностранцами. Обширный материал дают и позднейшие этнографические и фольклорные собрания, данные языкознания (*Иванов, Топоров*, с. 5).

Мифология, отражая отношения человека и природы, является наиболее древним способом понимания им мира и самого себя, способом объяснения всего происходящего в природе и человеческом сообществе. В исторически ранние времена человек еще не выделял себя из окружающей среды. Его мыслительные процессы были теснейшим образом связаны с чувственным восприятием всего того, что находилось рядом, с теми впечатлениями, которые возникали у людей при взаимодействии с миром (*МНМ*, 1, с. 12).

Следствием этого стало наивное очеловечивание природы, что и позволило ученым говорить о глобальном антропоморфизме как одном из качеств мифологического сознания. Человек переносил на природные объекты собственные свойства, приписывал им способность видеть, слышать, ощущать запахи, вступать в семейные отношения и т. д. До сих пор в народной культуре живут представления о том, что деревья, камни, земля могут испытывать человеческие чувства, ощущать боль, проклинать людей за содеянные ими грехи. Такое одушевление природы получило в науке название «анимизм», от латинского *anima* — душа (*МНМ*, 1, с. 12).

Собственное тело выступало для человека в роли идеальной модели, при помощи которой можно было описать космическое пространство, Землю в целом и даже бытовые предметы, что нашло отражение во многих языках, в том числе и в русском: *жерло* (горло) *вулкана*, *устье* (уста) *реки*, *ножка стола* и т. п. (*МНМ*, 2, с. 162).

Для мифологического мышления характерно отождествление вещи (явления) и слова, ее обозначающего, существа и его имени. С этим связана известная у многих народов магия слова, основанная на вере в то, что если пожелать человеку здоровья (русское «здравствуйте»), то он действительно будет здоровым. Мифологическое сознание также не вполне различало пространственные и временные отношения, причину и следствие, единичное и множественное, естественное и сверхъестественное (*Байбурин* 1991, с. 78).

Важными являлись внешние признаки предметов, которые воспринимались при помощи данных человеку чувств. Это привело к тому, что предметы или явления, сходные по каким-либо признакам и свойствам, отождествлялись. В результате один из предметов мог стать знаком другого, то есть при определенных обстоятельствах символически его заменять (МНМ, 1, с. 13).

Эти особенности мифологического мышления не мешали человеку справиться со сложной задачей построения целостной картины мира, с помощью которой он ориентировался в окружающей действительности и определял в ней свое место. Для описания структуры мира человек изобрел универсальный и остроумный в своей простоте способ: систему двоичных противопоставлений (*бинарных оппозиций*). Их набор включает в себя несколько десятков пар противоположных друг другу признаков, имеющих положительное и отрицательное значение (Цивьян 1990, с. 5–6). Эти оппозиции описывают:

■ структуру пространства — верх/низ, небо/земля, восток/запад, север/юг, внутренний/внешний, близкий/далекий и др.;

■ временные координаты — день/ночь (свет/мрак), лето/зима, весна/осень и т. п.;

■ структуру социума — мужской/женский, свой/чужой, старший/младший и др.;

■ мир стихий и космических объектов — огонь/вода, воздух/земля, солнце/луна и др.;

■ цветовые характеристики мира — белый/черный (светлый/темный) и т. п.

Глобальное противопоставление природного и культурного начала в мифологическом сознании описывается целой серией оппозиций: *мокрый/сухой, сырой/вареный, холодный/теплый, дерево/металл* и т. п. Часть оппозиций связана с более общими понятиями, такими, как *жизнь/смерть, счастье/несчастье, хороший/плохой, чет/нечет, один/много* и др. Значимым является также противопоставление священного мирскому, что отличает сферу сакрального, наделенную особой силой, от бытовой сферы, такой силы лишенной (Иванов, Топоров, с. 7–10).

Эта система оппозиций позволяет классифицировать все предметы и явления мира, группировать их, выявлять в них сходства и различия. Такие классификации упорядочивают мир и представления о нем в сознании людей. Однако простота и логичность, четкость и последовательность этих оппозиций задают миру чрезмерную жесткость, лишают его

NB

способности изменяться. Для преодоления этих жестких рамок мифологическое сознание использует снятие противопоставлений, их смешение, «перевертывание» в кризисные моменты бытия. Эта особенность мифологического мышления порождает веру в возможность превращения человека в животное (оборотничество) или воплощения душ умерших предков в растениях, птицах, животных и природных стихиях (МНМ, 2, с. 163).

*Картина мира* – это сумма представлений о мире, существующих внутри данного социума. Понятие «мир» включает в себя человека и среду его обитания в их непосредственном взаимодействии (МНМ, 2, с. 161).

Картина мира существует только в воображении ее носителей и чаще всего не осознается ими во всей полноте. Однако ее можно воссоздать, используя данные языка, этнографии, народные толкования сновидений, приметы, песенные поэтические тексты, загадки, заговоры и т. п. К настоящему времени гуманитарными науками накоплен обширный материал, позволяющий достаточно ясно представить традиционную картину мира, на которой базируется народная духовная культура.

Древнюю религию славян, отражающую их миропонимание, в науке принято называть *язычеством*. Его основной чертой является множественность культов: предков, плодородия, животных, растений, природных стихий. При этом базовым служит представление о существовании во Вселенной двух миров, которые, с одной стороны, противопоставлены друг другу, а с другой – взаимосвязаны и взаимопроницаемы. В народной терминологии эти сферы космического бытия обозначаются как «этот» и «тот» свет. «Этот» свет – мир человеческого социума и освоенной им природы. На «том» свете обитают высшие силы, в народном сознании воплощающиеся в образах божественных и демонических персонажей, душ умерших предков и персонифицированных сил природы. Эти высшие существа казались человеку наделенными властью как над ним самим, так и над окружающей его действительностью. Благополучие и процветание человеческого сообщества полностью зависело от их воли – доброй или злой.

NB

NB

## 1.2

### Пространство

Представления о двух мирах определяют сущностные характеристики пространства – одного из важнейших элементов народной картины мира. В ней пространство предстает одухотворенным, населенным людьми и духами; оно также

качественно разнородно, поскольку мыслится не абстрактным и гомогенным, а наполненным самыми разными природными и созданными человеком объектами: это лес, поле, луг, дороги, река и дома, образующие пространство деревни. В ощущении народа это нечто сложно организованное, состоящее из разных частей, разграниченных между собой. Одновременно оно разворачивается, простирается вовне, о чем говорит само русское слово «пространство», несущее в себе идею открытости, распространения вперед и вширь (МНМ, с. 340–341).

В традиционной картине мира сосуществуют две модели пространства: вертикальная и горизонтальная. Разделение по вертикальной оси наиболее наглядно воплощается в мифологическом образе мирового дерева, крона которого достигает небес (верхний мир), а корни — преисподней (нижний мир). Средний мир — ствол дерева — соответствует жизненному пространству человека (земле). Изображения мирового дерева встречаются во множестве народных вышивок, орнаментов, росписей. В отличие от мифологий других народов, у русских верхний и нижний миры в какой-то степени оказываются подобными друг другу, поскольку оба соотносятся с «тем» светом. В народных поверьях и фольклорных текстах «тот» свет описывается противоречиво: это отдаленное пространство, которое расположено или высоко в небесах, или глубоко под землей.

NB

Для русской народной культуры более характерна горизонтальная модель пространства, для которой значение имеют стороны света: север, юг, восток и запад. В этом случае «тот» свет помещается где-то далеко за «высокими горами», «дремучими лесами», «глубокими морями». Он нередко предстает в виде мифической страны, получившей название «ирей» или «вырей», находящейся на теплом море, на западе земли, где зимуют птицы и змеи, куда улетают души умерших, куда путь лежит через воду (СМ, с. 372–374).

NB

В соответствии с представлениями о двумерности, в народной культуре особое значение приобретает пространственная оппозиция *восток/запад*. Если восток воспринимается как область добра и святости, жилище Бога, сторона, откуда восходит солнце, то запад связан с идеей смерти, бедствий, нечистоты (СМ, с. 101).

Качественная разнородность пространства выражается и в представлениях о существовании сакрального центра мироздания, его вертикальной оси, от которой пространство разворачивается, раздвигается в стороны. Эти представления

воплощаются в фольклоре в образах одиноко стоящих в «чистом поле» дуба, камня, горы. Неподвижность, незыблемость этих объектов определяет их высокий, священный статус (Рудиченко 1999). Концепт сакрального центра, существующий в сознании носителей традиционной культуры, объединяет в себе горизонтальный и вертикальный аспекты развертывания пространства.

Некоторые обрядовые действия указывают на то, что пространство жизни и пространство смерти являются зеркальным отражением друг друга: то, что на «этом» свете находится слева, на «том» — справа. Так, существует поверье, что человек, заблудившийся в лесу, для того, чтобы найти дорогу, должен переодеть всю одежду наизнанку и поменять обувь на ногах, так как лес в народном сознании — это «чужое» пространство, воплощение «того» света. Этим же обусловлено представление о зеркале (первоначально о водной глади) как «входе» в потусторонний мир (СМ, с. 195).

Олицетворением «своего» пространства для человека традиционной культуры является дом. Он служит символом семейного благополучия и защищенности, поскольку спасает человека от холода и буйства природных стихий. Внутреннее пространство дома — «свое», безопасное, замкнутое — противопоставляется внешнему — открытому пространству, таящему в себе неизведанное, а потому опасное (СД, 1, с. 116).

В каком-то смысле дом воплощает в себе все представления о мире в конкретных, зримых образах. Внутреннее пространство дома неоднородно. В нем выделяются три сакральных центра: печь, красный угол и стол, а также границы — места, через которые осуществляется контакт с внешним миром: окна, углы дома, порог. У русских вся территория жилища делится по диагонали: левая сторона с печью образует женское пространство, правая сторона с красным углом — мужское. Характер символического осмысления печи во многом предопределен тем, что поддержание домашнего огня и приготовление пищи всегда были женскими занятиями. Печь одновременно воспринимается и как женское лоно, и как один из каналов связи с «тем» светом. Красный угол, обращенный на юг или на восток, символизирует весь дом (вспомним выражение «иметь свой угол»), в нем обитают духи — покровители домашнего хозяйства — и души предков. Вместе с тем угол является признаком жилища только на «этом» свете, так как в похоронных причитаниях посмертное обиталище покойного часто описывается как дом без углов (СМ, с. 379).

Поскольку область жизни и область смерти не полностью изолированы друг от друга, то особую важность приобретает понятие *границы*, отделяющей свой мир от чужого. Она может располагаться как на краю пространства, освоенного человеком, так и внутри его. Часто в качестве пограничных между мирами локусов осмысливаются река, болото или опушка леса. Аналогичное значение приобретают и все рубежи в обжитом человеком пространстве: межа в поле, перекресток дорог, порог дома, окно, ворота двора. Все эти места осознаются как опасные зоны контактов с «тем» светом (СД, 1, с. 537–540).

Освоение и преодоление человеком пространства находят выражение в категории *пути-дороги*, которая связывает воедино разные части пространства и одновременно является границей между ними. Путь-дорога играет важную роль в физическом и духовном становлении человека, ведь до сих пор мы употребляем выражение «жизненный путь».

### 1.3

#### Время

Представления о времени также выстраиваются в народной культуре в соответствии с двумя моделями. Одна основана на цикличности природного времени: смене времен года, фаз Луны, дня и ночи (само слово «время» родственно глаголу «вертеть»). Вторая модель, воплощающая линейное восприятие времени, базируется на однонаправленности человеческой жизни, имеющей начало и конец (СД, 1, с. 448).

NB

Традиционная система счета времени более всего обусловлена движением Солнца и Луны, которые в народной культуре связываются отношениями родства: братскими или супружескими. Это нашло отражение в текстах колядок:

Светёл месяц – то хозяин во дому,  
Красно солнушко – то хозяйюшка,  
Часты звёздочки – малы детушки.

Солнечный календарь определяет годовой и суточный циклы, а лунный регламентирует месячный и недельный. Луна, благодаря таким свойствам, как изменчивость и сравнительно короткий цикл смены фаз, в народных представлениях становится символом жизни человека от рождения до смерти. Мы часто говорим: «месяц рождается», «молодой месяц» («молодик») или «старый месяц» («старик»). Для традиционного членения времени актуален также вегетативный цикл (время роста и созревания растений), что объясняется важностью аграрной деятельности для всех славянских народов (СМ, с. 247).



Время в народной культуре воспринимается сквозь призму человеческой жизни: каждый цикл имеет начало (рождение), подъем (взросление), спад (старение) и конец (смерть), после которой наступает возрождение. Временные циклы разного масштаба подобны друг другу. Летнее солнцестояние (годовой цикл) соответствует полудню (суточный цикл), полнолунию (лунный цикл), цветению растений (вегетативный цикл) и продуктивному (детородному) периоду человеческой жизни. Зима приравнивается к полночи, безлунию, смерти.

До наших дней дошли древние способы измерения времени по сезонным изменениям в природе: прилету птиц, появлению листвы на деревьях, началу ледохода на реке, цветению ржи. В соответствии с ними годовой цикл делится не на четыре времени года, а на большее количество сезонов, связанных с хозяйственной деятельностью людей.

Подобно пространству, время в традиционной культуре тоже представляется неоднородным, наделенным качественными характеристиками. Оно может быть «веселым», «добрым», «опасным». Недели бывают «кривыми», «святыми», «громовыми», а дни «белыми», «чистыми», «страшными». Одно и то же событие может быть расценено как успешное, благоприятное или, наоборот, неудачное и опасное, в зависимости от того, в какое время оно совершается. До сих пор в русской деревне главным условием успеха любого начинания становится выбор правильного времени, а время рождения человека определяет всю его дальнейшую судьбу (вспомним хорошо известные всем гороскопы). Так, по поверьям, люди, рожденные в полночь, становятся ведьмами, самоубийцами, упырями.

На «том» свете, по народным представлениям, времени либо вообще нет (умерший молодым навечно сохраняет свою молодость), либо оно течет в обратную сторону. На последнем свойстве времени основаны гадания: то, что на «этом» свете только еще должно произойти, на «том» уже свершилось.

В оценке времени особенно значимыми являются границы: полдень, полночь, полнолуние и новолуние, летнее и зимнее солнцестояние, которые считаются опасным, нечистым временем или вообще не временем (СД, 1, с. 448–452).

Многочисленные совпадения характеристик пространства и времени в народной культуре свидетельствуют об их тесной взаимосвязанности. Показательны и способы обозначения пространства через категории времени и наоборот. Например, можно услышать: «Это место находится в трех часах езды отсюда». С другой стороны, мы говорим «отрезок» или «промежуток» времени. Качественные характеристики пространства

и его отдельных частей в сознании носителей традиционной культуры во многом зависят от времени. Так, опасность посещения леса и кладбища в ночное время или на закате солнца значительно увеличивается. Неразделенность в народном сознании времени и пространства породила специальный научный термин — *хронотоп* (в переводе с греческого — время-пространство), особенно актуальный для описания обрядовых ситуаций.

NB

---

## 1.4

### Природные стихии

Важны в традиционной картине мира и представления об основных стихиях мироздания: воде, огне, воздухе, земле.

*Земля* для славян имеет первостепенное значение в связи с тем, что они принадлежат к земледельческим народам. «Мать сыра земля», «родная земля», «святая земля» является символом материнства, прародительницей и кормилицей всего живого. У славян существовал запрет бить землю, поскольку этим можно было оскорбить свою умершую мать. Земля наделяется человеческими качествами: она спит, просыпается, беременеет, родит, стонет, гневается на людей. Она же спасает от всех опасностей и несчастий. Отправляясь в дальний путь, было принято брать с собой горсть родной земли. Ее охранительная сила связывалась с похороненными в ней предками, покровительствующими своим потомкам. В то же время земля выступает как граница между человеческим пространством и подземным миром — местом обитания умерших (СМ, с. 192–194).

*Воздух* в славянской мифологии — сфера пребывания душ, которые покидают умирающих в виде воздуха, пара или дыма. В народных верованиях сближаются представления о воздухе и дыхании, дуновении и ветре. Ветер наделялся свойствами демонического существа, которому в севернорусской традиции даже давали имя — «ветер Лука», «ветер Мойсий». Ветры могут восприниматься как добрые (попутный ветер) и злые, являющиеся источниками болезни у человека и животных. Известен и обычай приглашать ветер, когда он необходим для хозяйственных нужд. Например, моряки-поморы вызывали попутный ветер свистом, а в Рязанской губернии старухи при веянии жита изо всех сил дули в ту сторону, откуда желательно было появление ветра (СМ, с. 86–87).

*Вода* в народной традиции — это источник жизни, но одновременно и граница между «этим» и «тем» светом, путь в загробный мир, место обитания нечистой силы и душ умер-

ших. У русских с древних времен широко распространено почитание водных источников — «жил земли». При этом известны представления о тесной взаимосвязи подземных, земных и небесных вод. Например, для того чтобы вызвать дождь, жители смоленских деревень пашут берег реки или кидают мак в колодец.

Вода наделялась лечебными свойствами, но в определенное время года или суток она могла быть опасна. Общеизвестны запреты купаться после Ильина дня (2 августа) и ходить за водой ночью. Многие поверья и обрядовые действия связаны со способностью воды сохранять свойства объекта, с которым она соприкасалась: чрезвычайно вредоносной считалась вода, оставшаяся после обмывания умершего, и, наоборот, целебную силу обретала вода после опускания в нее пасхального яйца (СД, 1, с. 386–390). Эти представления подтверждаются современными данными физических исследований, согласно которым вода действительно способна накапливать и передавать информацию.

*Огонь* может быть разрушительным и нести смерть (пожар), но одновременно служит символом тепла и домашнего уюта, поскольку связан с центром жилища — очагом. Представление об огне как одном из воплощений пути на «тот» свет, вероятно, связано с обычаем сжигания покойников, известным у славян до крещения Руси. В русских причитаниях и духовных стихах встречается образ огненной реки, отделяющей мир мертвых от мира живых. Этот образ ярко воплощает идею схождения огня и воды, которые в других случаях воспринимаются как антиподы (СМ, с. 284–285).

## 1.5

**Человеческое сообщество**

Чтобы выжить, социум должен быть достаточно жестко организован. Для его структурирования значимыми являются категории возраста и пола. Более важной выступает категория возраста, поскольку на определенных этапах человеческой жизни половые различия не существенны. Одной точкой отсчета для определения позиции каждого живущего, его роли в жизни коллектива является период наиболее полной реализации жизненных сил. Об этом свидетельствует выражение «быть в возрасте», то есть быть способным к образованию семьи, к продолжению рода, к выполнению хозяйственных работ. К этому периоду жизни человека в полной мере применима категория пола. Противопоставление по полу наиболее зримо проявляется не только в прическе и одежде, но также

NB

и в поведении людей, распределении между ними хозяйственных и домашних функций и т. п. (СД, 1, с. 405–407).

Стадия взрослости противопоставляется детству и старости. Для этих возрастных категорий половые различия теряют значимость. «Бесполость» детей выражается, в частности, в том, что их до определенного возраста, независимо от пола, одевают одинаково, по отношению к ним употребляются слова среднего рода: «дитя», «чадо» (Байбурин 1993а, с. 41).

Особую социовозрастную группу составляет молодежь — юноши и девушки, уже достигшие половой зрелости, но еще не вступившие в брак. Статус холостой молодежи, находящейся в переходном состоянии, проступает и в своеобразном антагонизме, противоборстве полов.

Половозрастное членение традиционного сообщества тесно переплетается с социовозрастным, когда оппозиция *молодой/старый* дополняется оппозицией *холостой/женатый* и в конце концов приобретает вид *еще не состоящий в браке/состоящий в браке/уже не состоящий в браке*. Переход из одной возрастной категории в другую в народной культуре маркируется множеством признаков: меняется социальное обозначение данного лица (например, *девка*, выйдя замуж, становится *молодухой*, а после рождения первого ребенка — *бабой*; *парень*, женившись, становится *мужчиной*, *хозяином*); изменяется имя (только после вступления в брак молодых людей начинали величать по отчеству); меняются поведение, семейные, трудовые и обрядовые функции человека; возрастные изменения отражаются и в одежде. В народной культуре смена возрастных признаков наиболее наглядна в момент вступления в брак (СД, 1, с. 406).

Люди, не вступившие в брак после определенного возраста, считались неполноценными членами социума. К ним относились с осуждением или сожалением. Считалось, что таких людей после смерти ждет наказание: так, умершая без брака девица будет жать три поля колючек и три поля крапивы, пасти козлов и пр. По отношению к этим людям в народной культуре как бы снимаются половые и возрастные признаки, что демонстрируют такие их названия, как «старая дева» и «девун» или «детина» (холостяк) (СД, 1, с. 147–148).

Другой точкой отсчета в структурировании традиционного сообщества служит степень удаленности от иного мира, откуда, по народным верованиям, появляется человек при рождении и куда он уходит после смерти. Наибольшую связь с «тем» светом обнаруживают дети, недавно пришедшие в этот мир,

и старики, одной ногой стоящие в могиле. Их близость к области смерти проявляется в одежде, исключающей украшения и яркие цвета (СД, 1, с. 406). По этому же признаку выделяются и другие группы людей, в силу особых обстоятельств оказавшихся связанными с «тем» светом. Это сироты, лишившиеся родителей в добрачном возрасте, и вдовы. По отношению к ним существует ряд запретов, ограничивающих их участие в жизни коллектива (например, вдове запрещено участвовать в свадьбах). С другой стороны, дети, старики, сироты и вдовы в силу своей чистоты (поскольку не имеют половых отношений) и близости к миру смерти могут осуществлять магические действия, недоступные другим членам сообщества.

Иногда связь с «тем» светом, обеспечивающая человеку особый социальный статус, обусловлена его профессией. Народные воззрения наделяют кузнецов, мельников, пастухов, коновалов способностью воздействовать на природные стихии и на животных. К этой группе примыкают бабки-повитухи, помогающие женщинам разрешиться от бремени, и знахари, избавляющие людей от болезней (СД, 2, с. 347).

## 1.6

### Представители иного мира

Потусторонний мир, по народным представлениям, также населен разнообразными существами. Его «социальная» структура в каком-то смысле подобна человеческой. Прежде всего, обитателями «того» света являются души умерших. Лишь некоторые из них приобретают статус предков — это «правильные» покойники, умершие своей смертью и полностью прожившие на земле отпущенный им век. Предки считались членами рода и составляли с живущими единую сакральную общину. Для живых они становились объектом почитания и специального культа «святых дедов-родителей».

Люди, погибшие в результате несчастного случая, умершие насильственной или преждевременной смертью, самоубийцы предками не считались. Поскольку они не изжили свой век на земле, то их души не могли окончательно покинуть «этот» свет. По поверьям, они становятся «ходячими», постоянно посещают мир живых, бродят по земле, показываются своим близким родственникам.

Другую группу обитателей иного мира составляют души — персонифицированное воплощение природных стихий, болезней, хозяйственных объектов: водяные, домовые, лесовые, полевые «хозяева», русалки, хлевники, баенники и т. п.

Эти существа, по народным представлениям, могут иметь антропоморфный облик и в этом случае обладают различными телесными аномалиями: хромотой, слепотой, горбатостью, гипертрофированностью частей тела, слишком большим или чересчур маленьким ростом. Но чаще они остаются невидимыми или предстают в облике животных и различных атмосферных явлений: вихря, ветра и пр. (СД, 2, с. 51–56).

Обитатели «того» света воспринимаются как могущественные существа, способные управлять стихиями: насыщать вихри, град, засуху, грозы и другие напасти. Если одни из них выступают как враждебные человеку (духи болезней или «ходячие покойники»), то другие могут приносить как вред, так и пользу в зависимости от поведения людей по отношению к ним. Согласно народным воззрениям, все блага в этой жизни человек может получить только от представителей иного мира. Интересно, что «богатство» первоначально понималось как «нечто, данное богом», а слово «бог» существовало у славян задолго до принятия христианства и означало некую высшую силу (СД, 1, с. 202).

Представление о взаимосвязи двух миров проецируется на живые существа, которые часть времени проводят на «том» свете, а часть — на земле: это птицы, змеи, насекомые, на зиму отправляющиеся в «ирей».

Особое положение в этой системе занимают колдуны и ведьмы, находящиеся как бы на грани миров и поэтому воспринимаемые как не вполне люди. Недаром им приписывается такое свойство, как оборотничество, — способность принимать облик животного, колеса, огненного столба (СД, 1, с. 297–298).

NB

## 1.7

### Народное христианство

Традиционная картина мира представляет собой модель, которая реконструирована учеными по различным поверьям, приметам, запретам, песенным текстам, заговорам и быличкам, обрядовым действиям. В реальности эта картина мира усложняется множеством более поздних культурных наслоений. Сильное воздействие на традиционную культуру оказало принятие христианства на Руси в 988 году. Процесс христианизации был весьма длительным и драматическим. Приняв эту веру, русский народ сделал ее своим именем: *крестьяне* — *христиане*, и оно постепенно вытеснило все существовавшие ранее названия отдельных групп населения (смерды, холопы, чадь и пр.). Крестьяне вместе с князьями и их дружиной составили новое единство — *крещёный мир*.

Христианское мировоззрение основано на противопоставлении морально-этических категорий добра и зла. Они вытеснили понятия добра как имущественной категории и зла как персонификации бедности и болезни, а также понятия пользы и вреда, более характерные для архаической культуры (СД, 2, с. 199).

NB

Новым, неизвестным в славянском язычестве стало и понятие греха, связанное с нарушением религиозной нравственности и христианского закона. Народные религиозные представления одновременно и расширяют и конкретизируют понятие греха, включая в него мотивы в принципе чуждые христианскому мировосприятию. Так, непростительными грехами с точки зрения народной морали считались нарушение запретов, оскорбление матери-земли, колдовство. Для носителей традиционной культуры характерна также вера в наказание за грехи не только на «том», но и на «этом» свете. Кара могла постигнуть грешника в виде слепоты, болезни и даже смерти, и если грех был особенно велик, то человека после кончины не принимала земля. Принятие христианства дало толчок к усилению личностного начала в традиционной культуре в связи с осознанием ответственности каждого за свои грехи (СД, 1, с. 544–546).

При всем различии языческой и христианской мировоззренческих систем в них существует много общего, благодаря чему только и стало возможным их взаимодействие. В результате сложился тот облик народной культуры, в котором она дошла до наших дней.

NB

Общей платформой явилось представление о существовании двух миров. Если в народной культуре «тот» свет един, то в христианстве он разделен на рай и ад, что следует из представлений о добре и зле. Известная в язычестве вертикальная модель пространства для христианства является основной, поскольку рай расположен на небесах, а ад — глубоко под землей. В земном пространстве выделяются отмеченные Богом места, ставшие объектами поклонения: святые источники, исцеляющие от болезней; святые озера, образовавшиеся, по народным легендам, на местах ушедших под землю храмов; священные камни, на которых отпечатались следы ног Иисуса Христа и Богородицы. Почитание природных объектов, воспринимаемых как зоны контактов с иным миром, существовало и в язычестве. С приходом христианства их первоначальное значение не было утрачено, но обогатилось новыми смыслами.

Каждый, кому довелось побывать на Русском Севере, видел деревянные кресты, стоящие на перекрестках, на высо-

ких берегах рек, в лесу. Они ставились людьми по обету, как дар Богу за оказанную милость (например, выздоровление близких), и потому назывались «обетными». Нетрудно заметить, что места для установки этих крестов выбирались в соответствии с языческими представлениями о границах «этого» и «того» света.

Заметные изменения в структуре обжитого людьми пространства связаны с появлением храмов, которые взяли на себя роль сакрального центра мира и средоточия общественной жизни. Возникла новая территориально-общественная единица — церковный приход, объединявший жителей нескольких населенных пунктов. В границах прихода протекали основные события крестьянской жизни: заключались браки, совместно справлялись праздники и устраивались гулянья. Храмы ставились обычно на высоких местах, и звук церковного колокола, оповещавший о начале и окончании богослужений, о крестинах, венчаниях и отпеваниях, о стихийных бедствиях и пожарах, очерчивал пространство прихода.

С принятием христианства пересмотру подверглись мифологические представления о времени, что связано, во-первых, с появлением церковного календаря, во-вторых, с новыми точками отсчета времени — от сотворения мира и от Рождества Христова. Архаический народный календарь испытал сильное воздействие церковного. Обрядовые магические практики, раньше совершавшиеся в зависимости от сезонных изменений в природе, оказались приуроченными к церковным праздникам: Благовещению, Пасхе, Троице и др. Система христианских постов с запретом на мирские увеселения, включая и пение, также повлияла на народный календарь, сдвинув сроки исполнения некоторых календарных обрядов. Общими для мифологического и христианского восприятия времени являются его качественные характеристики. В христианской культуре выделено специальное время для поста и молитв, а также для праздников, во время которых, как и в языческой традиции, запрещалось работать в поле и дома.

Взаимодействие двух культур — языческой и христианской — сказалось и в изменении отношения к представителям иного мира. Произошло совмещение некоторых из них с образами христианских святых. Так, святой Власий стал восприниматься как покровитель домашнего скота, заменив собой языческого бога Велеса; Илья-пророк приобрел черты громовержца Перуна; Иоанн Креститель, день празднования Рождества которого совпал с купальскими праздниками, получил имя Иван Купала и т. д. В соответствии с языческой

NB



схемой за конкретными святыми закрепились определенные сферы природы и человеческой деятельности. Например, святой Георгий считался покровителем скота, Флор и Лавр — лошадей, Параскева Пятница — прядения. В то же время многочисленные дүхи — «хозяева» дома, леса, поля — перешли в разряд «нечистой силы» (СМ, с. 355–357).

Христианские идеи получили своеобразное осмысление в народной культуре. Характерное для христианства «вручение себя» Богу преобразуется народным сознанием в привычную ему ситуацию диалога и взаимообмена: «ты — мне, я — тебе» (Лотман 1981, с. 4). Это выражается, в частности, в отношении к иконам, которые нередко подвергались наказанию за неисполнение обращенной к ним просьбы: их могли повернуть ликом к стене, вынести из избы в чулан и даже сжечь (СД, 2, с. 401). Не всегда ясной для народного сознания оставалась и сложная система христианских символов и понятий. Например, Казанская икона Божьей Матери становится Казанской Богородицей. Иногда в деревне можно услышать: «Я за стол никогда одна не сажусь, всю посуду выставляю: "Ходите ко мне все святые, все угодники!" Ведь одних Богородиц сколько! И Казанская, и Иверская, и Троиручица!..» (Брянская обл.).

С принятием христианства в народную культуру вошли символы и атрибуты церковного обихода, которые имели сакральное значение и наделялись магической силой: крест, икона, свеча, святая вода, просфоры и т. п. Эти священные символы, выполняющие ключевые ритуальные функции в христианстве, имеют аналоги и в язычестве, для которого характерны культы воды, огня и хлеба. Сакральные христианские предметы активно использовались в языческих по своей сути обрядах, причем в функции «сакрального предмета» могли выступать даже священники. Известны случаи, когда попов катали по полю или по выгону для того, чтобы обеспечить хороший урожай и плодovitость скота.

Народная культура органично впитала в себя и некоторые богослужебные песнопения: тропарь Пасхи «Христос воскрес из мертвых», тропарь, кондак и ирмос Рождества и др. Они стали исполняться не только в храме, но и вне его, включаясь в круг народных календарных обрядов.

Принятие православия от Восточной церкви обусловило вхождение в русскую культуру свода книжных христианских текстов и создание общего славянского (церковнославянского) литературного языка. Книжные тексты стали одним из источников музыкально-поэтических и словесных жанров русского фольклора, родившихся на пересечении народной и цер-

ковной культур. Среди них — духовные стихи, ставшие своеобразной народной библией, источником знания и учебником народной этики, и так называемые народные молитвы, выступающие в роли заговоров от разных болезней, порчи и прочих бед. В этих текстах христианские мотивы и образы тесно переплетены с языческими.

Еще душа Богу согрешила:  
В соломах я заломы заламывала,  
Со всякого хлеба спор отнимывала,  
В этих во грехах Богу не каялась  
И отцу духовному не сказывала.

(ГК, с. 222)

Неправильно было бы говорить об одностороннем влиянии христианства на народную культуру; она, в свою очередь, оказала заметное воздействие на многие церковные обряды. Отдельные предметы или действия, характерные для народных ритуалов, стали включаться в практику церковного богослужения. Обычай приносить растения в храм: елку на Рождество и особенно березы, траву, цветы на Троицу, несомненно, имеет дохристианские корни. Культ зелени как одного из воплощений душ умерших предков занимает в народной культуре важное место. В наибольшей степени он проявляется в календарный период, пограничный между весной и летом и совпавший после принятия христианства с празднованием Троицы. В это время ветками берез и кленов, душистыми травами украшают внутреннее пространство дома, ставят ряды деревьев под окнами. Во многих областях южной России народный обычай завивания венков на Троицу был перенесен в храм и еще недавно совершался во время праздничной литургии, причем венок из расстеленной по полу травы первым завивал священник.

Сплав языческих и христианских верований, характерный для традиционной культуры, оценивается некоторыми исследователями как *народное двоеверие*. Однако в научных работах последних лет предлагается другая трактовка этого явления. В них обращается внимание не только на очевидные совпадения отдельных элементов народной и христианской культур, но и на общность их мировоззренческой основы (СМ, с. 17). Результатом длительного взаимодействия народных верований и христианства явилась единая картина мира, в рамках которой оказывается возможным сочетание веры в Бога и почитание предков, находится место как для демонологических персонажей, так и для христианских святых. Такая

NB

оценка народного миропонимания кажется более правильной, поскольку она учитывает и выводы научного анализа, и самосознание самих носителей традиционной культуры. Считая себя православными, русские крестьяне одновременно продолжают верить в существование домовых и русалок, лесовых и полевых «хозяев» и совершают языческие в своей основе ритуалы, будучи убежденными, что только так можно сохранить миропорядок. Естественность и органичность их убеждений, сочетающих несочетаемое, можно объяснить только одним обстоятельством: в отличие от нас, они просто не знают, что это невозможно.

## 1.8

### Выводы

Традиционная картина мира отражает все аспекты бытия человека и его взаимоотношений с природой. Она основана на мифологическом мышлении, которое выработало особый аппарат для познания и классификации всех явлений действительности: систему бинарных оппозиций. Базовой для традиционной картины мира является идея о существовании во Вселенной двух миров: «того» и «этого» света. Этой идее подчинены представления о пространственно-временной структуре мироздания, природных стихиях, устройстве человеческого социума и мира потусторонних сил. В соответствии с народными верованиями, эти сферы космического бытия взаимопроницаемы и находятся в постоянном взаимодействии, что и обеспечивает всей системе народного мировоззрения целостность и органичность. Принятие христианства внесло в традиционную картину мира определенные изменения, связанные с переосмыслением отдельных ее элементов, что, однако, не нарушило ее базовых основ.

Контрольные вопросы:

1. Каковы основные признаки мифологического мышления?
2. Что такое бинарные оппозиции? Привести примеры.
3. Каковы основные характеристики пространства в традиционной картине мира?
4. Что служит основой для качественных характеристик времени?
5. Какие признаки лежат в основе структурирования традиционного социума?
6. Что явилось основой для совмещения языческой и христианской мировоззренческих систем?
7. Какие изменения произошли в традиционной картине мира после принятия христианства?

Рекомендуемая литература:

*Топоров В. Н.* Мифологическое мышление // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2.

*Топоров В. Н.* Пространство // Там же.

*Толстой Н. И.* Славянские верования // Славянская мифология. М., 1995.

*Толстая С. М.* Время // Славянские древности. М., 1995. Т. 1.

*Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Демонология народная // Славянские древности. М., 1999. Т. 2.

*Бернштам Т. А.* Молодость в символизме переходных обрядов восточных славян: Учение и опыт Церкви в народном христианстве. СПб., 2000.

*Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей: реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. М., 1982.

*Дмитриева С. И.* Народные верования // Русские (серия «Народы и культуры»). М., 2003.

## Глава 2

### Музыкальный язык и другие «языки» традиционной культуры

#### 2.1

##### Введение

Во все времена традиционная культура была нацелена на обеспечение выживания человеческого сообщества в сложных природных условиях и исторических обстоятельствах. Для этого было необходимо передавать следующим поколениям накопленные знания и представления об устройстве мира и социума, о способах преодоления кризисных ситуаций. В исторически ранние времена для передачи информации люди использовали все доступные им средства: предметы быта, орудия труда, одежду, пищу, мебель, само жилище и его части, природные объекты (растения, животных, камни, водные источники) и т. п. Предметы, которые окружали человека в быту, выполняли и другую функцию, поскольку наделялись символическим значением. То же можно сказать и о видах духовной деятельности человека: танце, музыке, произведениях словесного фольклора.

О символическом значении объекта духовной или материальной культуры можно говорить в том случае, когда он обретает дополнительный смысл, становясь знаком (символом) иного предмета, объекта или понятия (*Байбурин 1993а, с. 11*). Символическое значение предмета связано с изначально присущими ему качествами, свойствами, признаками, а иногда и с действием, совершаемым с его помощью. Так, например, корыто может выступать в народной культуре как символ гроба (а через него – смерти) в силу сходства формы и общности материала, из которого они изготавливались. В песнях святочных гаданий встречается текст, предвещающий скорую смерть: «Стоит корыто, другим накрыто». Другой пример: квашня, в которой замешивают тесто, становится символом плодородия, поскольку опара в процессе брожения многократно увеличи-

NB

вается в размерах. Иголка, как и другие острые предметы, получает символическое значение оберега, не позволяющего злым силам приблизиться к человеку. И в наше время, чтобы уберечься от сглаза и порчи, некоторые люди, даже живущие в городе, втыкают иголку или булавку в одежду.

Таким образом, в народной культуре вырабатываются символические «языки», различающиеся между собой средствами передачи информации, но обладающие единым полем значений. В научной литературе их называют также *культурными кодами*, поскольку с их помощью кодируется определенное содержание. Наиболее последовательно эти «языки» используются в ритуале, занимающем главенствующее место в традиционной культуре (Левинтон, Байбурин 1988).

NB

## 2.2

### Ритуал и его коды

Как особая символическая форма поведения людей ритуал противопоставлен повседневности, однако его влияние распространяется и на сферу обыденной жизни, в значительной степени ритуализированной. В традиционной культуре обряды совершаются только в кризисные моменты бытия природы и человека. Для природы таковыми являются переходы от одного сезона к другому, а в жизни человека — рождение, вступление в брак и смерть. Все эти события нарушали установившийся космический порядок, приводили к временному хаосу, нарушению границ между двумя мирами, которые в обычное время закрыты. Только в моменты взаимопроникновения «того» и «этого» света было возможно вступление их обитателей в диалог. По сути дела, любой ритуал представляет собой диалог социума с некими высшими силами, а вся система известных в традиционном сообществе обрядов регламентирует отношения между мирами и направлена на обеспечение выживания коллектива, его процветание. В преодолении хаоса, восстановлении мирового порядка и состоит смысл ритуала, в котором люди использовали разнообразные способы магического воздействия на природу и самого человека в нужном направлении (Байбурин 1993а, с. 12–25).

NB

В ритуале наиболее полно представлены функционирующие в культурной традиции «языки»-коды:

- предметный, использующий разнообразные предметы в символической функции;
- пространственный, основанный на различном осмыслении частей пространства в связи с идеей двумирности; особое

значение в нем приобретает категория пути-дороги, которая соединяет разные локусы и в обряде служит способом достижения границы между мирами;

■ временной, связанный с восприятием и качественной оценкой периодов времени (календарных сезонов, недель и дней, времени суток) с позиций концепции сосуществования двух миров; время, как неуловимая субстанция, часто выражается в обрядах через природные приметы, имеющие сезонную обусловленность, а нередко и через музыку, как временное искусство;

■ акциональный код, или «язык» действий, по большей части служащий для передачи в ритуале процесса созидания или разрушения чего-либо;

■ персонажный код, который строится на оппозиции *свой/чужой*, выражающейся в противопоставлении различных групп людей внутри социума или в противопоставлении человеческого социума обитателям потустороннего мира. В последнем случае мифологические персонажи могут изображаться ряжеными людьми, воплощаться в форме предметных символов (антропоморфной или зооморфной куклы и пр.) или существовать в концептуальной сфере, то есть в сознании людей;

■ растительный код, связанный с культом растений;

■ словесный, или вербальный, код, который реализуется в поэтических текстах обрядовых вокальных жанров, а также в речевых актах, всегда особым образом организованных: в них используются иносказания, рифма, глоссолалии, ритмизация, что и отличает их от обыденной речи;

■ акустический, или звуковой, код, включающий в себя природные звуки и звуки, производимые человеком, в том числе и пение.

Все эти коды объединены общим содержанием, в качестве которого выступает традиционная картина мира. Один и тот же смысл может быть выражен средствами каждого из этих кодов, но чаще всего — одновременно несколькими «языками», особенно в ритуале. Например, в южных областях России невеста может отказать сватам жениха либо в словесной форме, либо на «языке» действий и предметов: задув свечу у иконы или покотив им под ноги тыкву. Часто эти способы совмещаются.

Параллельность воплощения одних и тех же смыслов в разных кодах обеспечивает высокий уровень прочности и устойчивости народной культуры во времени, так как утрата одного или даже нескольких «языковых» элементов не может привести к забвению смысла (*Байбурин 1993а*, с. 11).

NB

### Звуковой код народной культуры

Мир звуков, символически осмысливаемых в народной культуре, чрезвычайно разнообразен. Он включает в себя звуки природы (голоса птиц, животных, природных стихий, среди которых шум ветра, гром и т. п.), звуки, порождаемые человеческим голосом (крик, свист, шепот, речь, пение), а также звуки, производимые человеком при помощи других средств (например, в процессе игры на музыкальных инструментах).

Основопологающей для звукового кода традиционной культуры является оппозиция *звук/тишина*. Она отсылает к фундаментальному противопоставлению жизни и смерти и тесно связана с представлениями о двумирности Вселенной. Звук как таковой: голоса птиц, животных и человека — выступает в этом контексте как один из признаков жизни, «этого» мира (*Цивьян 1988*, с. 149–151).

Беззвучие, тишина, как правило, являются характеристикой потустороннего мира, мира мертвых, где «птицы не поют и не слышно скрежета зубовного». Вспомним обычай поминать умерших минутой молчания. Отсюда проистекает и представление о невосприимчивости к звуку (глухоте) и неспособности издавать звуки (немоте) обитателей «того» света. С этим связано и такое выражение, как «глухая полночь», в народной культуре означающее время разгула нечистой силы, опасное для человека (*Байбурин 1993а*, с. 207–208).

Оппозиция *звук/тишина* актуализируется в кризисные, опасные моменты жизни человека и природы, когда нарушается граница между мирами. Такие ситуации в традиционной культуре разрешаются при помощи ритуала. Благополучное прохождение кризисных зон зависит от строжайшего соблюдения человеком определенных правил поведения, в том числе и в звуковой сфере. Естественно, что абсолютная тишина, существующая только в загробном мире, на «этом» свете недостижима. В ритуале она относительна и обеспечивается доступными человеку средствами: когда он не двигается, чтобы не создавать шума, говорит тихо, шепотом (то есть «без голоса») или молчит (*Цивьян 1988*, с. 149).

Отказ от речи (молчание) используется человеком как одно из средств преодоления границы между мирами с целью получения определенных благ или полезной информации (например, при гадании, во врачебной магии). Прервав молчание и вернув себе голос, человек восстанавливает нарушенную границу. Молчание практикуется и в тех случаях, когда участ-

NB



ники ритуала изображают представителей иного мира (СМ, с. 265–267).

Важную область акустического кода народной культуры образуют звуки природы, представленные голосами животных, птиц, насекомых, природных стихий. Хотя природная звуковая среда является стихийной по своей сути, человек — носитель традиционной культуры — овладевает «звуковым ландшафтом» через его мифологическое осмысление. Благодаря этому мир природных звуков в сознании людей подчинен глобальным культурным идеям. Пение птиц, крики животных воспринимаются как некие «сообщения», которые необходимо правильно истолковать. Таким образом, способность «говорить», сообщать при помощи звуков некоторую информацию признается в системе традиционной культуры не только за человеком, но и за природными объектами, предметами быта и пр. (Байбурин 1993а, с. 207). Даже среди городских жителей до сего времени сохраняется обычай узнавать срок своей жизни по количеству кукований кукушки. Крики многих птиц интерпретируются как возгласы, проклятья, обвинения, адресованные человеку. Так, чибис окликает проходящих мимо: «Чьи вы? Чьи вы?», горлица грозит: «В кутуз-ку!», ворона обвиняет в краже: «Украў, украў!» (ГР, с. 16).

Символическое осмысление природных звуков лежит и в основе некоторых видов гаданий. Во многих областях России известен обычай ночью под Новый год выходить на перекресток и слушать, откуда залает собака. Считалось, что с той стороны к девушке приедут сваты.

В акустический код народной культуры могут входить также звуки, не существующие в реальности, но присутствующие в сфере мифологических представлений: звуковое поведение русалок, домовых, леших и др. Поскольку все они мыслятся как антропоморфные существа, то умеют петь, говорить, свистеть и издавать другие звуки, но обретают голос, только попадая с «того» света в мир живых. Звуковые «высказывания» мифологических персонажей всегда обладают специфическими чертами, позволяющими отличить их от человеческих. Считается, что русалки говорят и поют «всё наоборот»: «Матка женится, батька замуж денется» (Пашина 2001, с. 281).

Самую обширную область акустического кода традиционной культуры составляют звуки, производимые человеком. Их можно условно разделить на две группы: в одну войдут звуки, издаваемые при помощи голосового аппарата (речь, крик, шепот, пение), а в другую — производимые с использованием

каких-либо средств (например, музыкальных инструментов). «Человеческие» звуки можно дифференцировать и по степени их принадлежности к сферам природы или культуры. К первым относятся неконтролируемые, а потому примыкающие к природным физиологические звуки типа икоты, зевоты, которые тоже могут приобретать символическое значение. Хорошо известна примета, по которой чихание в ответ на реплику собеседника означает, что тот сказал правду.

К области культуры принадлежат строго организованные звуковые «высказывания»: речевые акты, пение, инструментальные наигрыши и др. В целом же в традиционной культуре существует дифференцированная и тонко разработанная система звуковых средств со своими грамматическими и синтаксическими правилами, способная не только передать всю сложность представлений человека об устройстве мироздания, но и воздействовать на мир, служа залогом сохранения миропорядка.

## 2.4

### Функции звука и голоса в традиционной культуре

Очевидной, лежащей на поверхности является фатическая (контактоустанавливающая) функция звука и голоса. Звуковой код служит одним из главных средств коммуникации не только внутри человеческого социума, но и между «тем» и «этим» светом. Зона действия звука, равная области его распространения, значительно обширнее, чем у коммуникативных средств, основанных на визуальном, осязательном и других контактах. В ритуалах практически не используются обычные средства звукового общения. Их заменяют неординарные формы звукового поведения: громкое пение, крик или, напротив, шепот. Даже в тех случаях, когда в обряде применяется словесный язык, тексты организуются особым образом: ритмизируются, рифмуются, изменяется скорость речи и пр. Использование в ритуале сакрализованных звуковых языков (как музыкального, так и словесного) связано со стремлением достичь максимального взаимопонимания с партнером по диалогу — сверхъестественными силами (*Байбурин 1993а, с. 202*).

В контексте ритуала голоса природы и акустические эффекты типа эха, возникающие в результате звуковой деятельности людей, осознаются участниками обряда как «ответные реплики» с «того» света (*Байбурин 1993а, с. 202*). Так, на юге Псковской области в весенние поминальные дни на кладбище начинают плакать по покойникам только тогда, когда закукует

NB



кукушка, — по народным представлениям, одна из ипостасей душ умерших. Плач на фоне голоса кукушки воспринимается как «разговор» со своими умершими предками. Нередко народные певцы сами вызывают обитателей «того» света на диалог, выбирая для исполнения обрядовых песен особые места, где возникает ответное эхо (*Разумовская 1984*).

Любой звук, а в особенности звук человеческого голоса, может выполнять магические функции, причем, чем он громче, тем сильнее его воздействие. Звуку приписывается способность усиливать желательные и нежелательные процессы, происходящие в природе. Этим диктуются запреты на пение или предписания петь в определенных ситуациях. Практически во всех восточнославянских традициях отмечается необходимость пения во время таяния снега, для того чтобы ускорить процесс прихода весны. Запреты на пение связывались с такими состояниями природы, когда нужные процессы еще не начались.

Пение может способствовать также росту культурных растений (ржи, овса, льна и других), выполняя *продуцирующую* функцию. Поэтому период вегетации злаков и волокнистых растений (льна, конопли) чрезвычайно насыщен обрядовым пением. «Пой пуще, чтобы жито росло гуще!» — говорят в народе.

Звук, голос, пение могут выполнять также *обереговую* (*апотропеическую*) функцию, защищая от нечистой силы и любых негативных воздействий. Например, на Смоленщине в купальскую ночь совершался обход полей с истовым пением купальских песен, чтобы уберечь посевы от ведьм, могущих отобрать «спор» (плодородие) у хлеба.

Важна и *структурирующая* функция звука, способного определенным образом организовывать время и пространство. Для структурирования времени годового цикла в традиционной культуре могут использоваться не только культурные звуковые формы, созданные человеком, но и голоса природы. С этой целью из всего множества природных звуков выбирают такие, которые имеют сезонную обусловленность и поэтому могут служить звуковой эмблемой конкретного календарного периода. Например, весенний сезон — «от Вяликадня (Пасхи) до Петра» — отмечен кукованием кукушки, пением соловья и кваканьем лягушек.

Мы привыкли думать, что над временем ничто не властно. Однако, по мнению носителей традиционной культуры, есть по крайней мере одно средство, при помощи которого можно управлять временем, воздействовать на него в магичес-

NB

NB

NB

NB

ких целях, и это средство — музыкальный звук. Об этом свидетельствует отношение исполнителей к пению календарно-обрядовых песен не вовремя. В экспедиционной практике нередки случаи, когда певицы отказываются воспроизводить не соответствующие сезону обрядовые песни. Уступая просьбе собирателя, они скорее соглашаются петь песни, которые еще только должны будут звучать в годовом цикле, нежели те, что уже отзвучали. Это происходит, видимо, потому, что они боятся нарушить своим пением естественный ход времени.

Звуком в традиционной культуре отмечаются и пространственные отношения. Зона его распространения мыслится как освоенное человеком пространство, которому звук не только сообщает определенные положительные качества, но и защищает от негативных внешних воздействий. С целью максимального звукового охвата пространства народные исполнители поют громко, напряженным тембром и выбирают для этого специальные места, откуда звук хорошо разносится. При этом учитывается и отражающая способность ландшафта. Антифонная форма исполнения песен двумя группами певцов, располагающимися на некотором расстоянии друг от друга, и связь обрядовых песен с движением (например, в ритуальных обходах) также позволяют увеличить зону воздействия звука.

Немаловажную роль играет звук в структурировании человеческого социума. Это выражается в возрастной циклизации музыкальных жанров, когда определенная часть традиционного репертуара закрепляется за одной из половозрастных групп населения. В некоторых случаях социальный статус людей находит отражение в музыкальной фактуре исполняемых ими песен. В ряде традиций Поволжья и Русского Севера замужние женщины поют низкими («толстыми») голосами, а девушки — высокими («тонкими»).

Роль звука как маркера социальных отношений в традиционном сообществе сводится не только к возрастной циклизации. Звуковыми средствами фиксируются все изменения социального положения человека. В качестве знака социального и половозрастного статуса может выступать и способ интонирования музыкально-фольклорных произведений. Это обусловлено представлениями о силе голоса, через который проявляется жизненная, и в первую очередь сексуальная, энергия, а также о степени владения им людьми, принадлежащими к разным возрастным категориям. С точки зрения носителей традиционной культуры, способностью петь обладают только люди, находящиеся в детородном возрасте. Остальные,

|| NB

|| NB



по определению, умением петь не владеют и выражают себя через голос в других формах. Для детей характерна речитативная манера интонирования, соответствующая их возрасту. Девушки, находящиеся в переходном состоянии, также еще не могут петь по-настоящему. Их звуковое поведение обозначается термином «кричать», выражающим уже другую степень приближения к пению как таковому. Для звуковой характеристики стариков и старух, близких к рубежу между жизнью и смертью, значимым оказывается молчание. Это выражается в системе запретов, регламентирующей звуковое поведение пожилых людей и в повседневной жизни, и в обрядовых ситуациях (ГР, с. 89–92).

В русской народной культуре известны мифологические представления, связанные с голосом человека и «голосом» музыкального инструмента. В мифологии гóлоса обращает на себя внимание возможность его материализации. Он мыслится как самостоятельный и отдельно от человека существующий объект. Отсюда происходят такие выражения, как «лишить голоса», «подать голос», «потерять голос» (ГР, с. 38–40).

Материальность голоса и звуковых сигналов, производимых человеком, выражается и в представлении о том, что они могут подвергаться влиянию извне или становиться инструментом воздействия при порче на голос и порче при помощи голоса (СД, 1, с. 511). У русских известна болезнь, насылаемая в виде «голоса», который поселяется в человеке и использует его в качестве рупора. На русском юге эту болезнь называют «крикуном», а на севере говорят, что в человеке сидит «лишний» или «говоритель». Такой же механизм, по народным верованиям, лежит и в основе детских болезней, называемых «криксами» и «плаксами». Они лечатся путем изгнания вселившегося в ребенка «голоса» с использованием магических приемов (ГР, с. 28).

Голос человека, инструмента и отдельные звуковые «высказывания» могут осмысливаться в качестве одной из ипостасей человеческой души, что определяется представлениями о голосе как усиленной форме дыхания. Некоторые исполнители не хотят, чтобы их голос был записан на магнитофонную ленту, объясняя это тем, что их душа после смерти не сможет уйти на «тот» свет и будет маяться на «этом» (МЗМ, с. 325–326). Этими же представлениями объясняется обычай поминать умерших пением любимых ими песен. В Верхневолжском регионе на Троицу женщины, возвращаясь после завивания венков в деревню, останавливаются у домов умерших певиц и поминают каждую, исполняя ее любимую песню.

## Выводы

Акустический код славянской народной культуры включает в себя голоса природы, мифологических персонажей, музыкальных инструментов и голос человека – один из самых удивительных звуковых «орудий». Он способен передать существующие в народном сознании мифологические представления об устройстве мироздания. Согласно народным представлениям, с его помощью можно воздействовать на мир, устранять возникший в нем дисбаланс или, напротив, вызывать его в магических целях, управляя происходящими в мире процессами. Именно поэтому человек должен ответственно, обдуманно и осторожно относиться к любым предпринимаемым им звуковым акциям, иначе последствия могут быть катастрофическими, как сход лавины в горах, вызванный криком.

Контрольные вопросы:

1. Что принято называть «языками» культуры или культурными кодами? Назовите важнейшие из них.
2. Для чего служит ритуал в традиционной культуре?
3. Что входит в понятие «звуковой код» народной культуры?
4. Каковы основные функции звука и голоса в традиционной культуре?
5. В каких сферах народной культуры проявляется структурирующая функция звука и голоса?

Рекомендуемая литература:

*Пашина О. А.* Мир звуков в народной славянской культуре // Мир искусств: Альманах. СПб, 2001. С. 277–291.

*Голос и ритуал: Материалы конференции.* М.: ГИИ, 1995.

*Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян.* М., 1999.

*Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.



## Глава 3

### Специфика музыкального фольклора

3.1

#### Устность

Одним из главных свойств музыкального фольклора, во многом определяющих все его особенности и отличающих его от профессиональной музыки письменной традиции, является *устная природа* его бытования. Хотя композиторы создают свои произведения в виде нотного текста, музыка живет в полной мере только тогда, когда она звучит. Нотная запись — это лишь способ сохранить музыку во времени, позволяющий даже спустя много столетий исполнять ее в том виде, в каком она была создана авторами. Таким образом, мы можем сказать, что музыкальная нотация, как и письменность вообще, служит механизмом передачи культурной информации во времени и пространстве. Что касается произведений музыкального фольклора, то они хранятся только в памяти людей — носителей народной музыкальной культуры — и не фиксируются ими в письменном виде (известны лишь случаи записи поэтических текстов песен). Передача музыкально-фольклорных произведений происходит иначе — устным путем. Это означает, что любая народная песня или инструментальная мелодия воспринимается и усваивается каждым новым поколением на слух непосредственно в момент звучания.

Удивительным может показаться тот факт, что произведения музыкального фольклора при этом продолжают сохраняться в традиции на протяжении многих веков. Что обеспечивает им такую устойчивость во времени? Это возможно, если исполнитель каждый раз стремится точно воспроизвести многократно слышанный и усвоенный им образец. В фольклорной культуре существует особого рода эстетика, которая в науке получила название «эстетика тождества» (Лотман 1973, с. 19). Если композиторскую музыку мы оцениваем по степени новиз-

NB

ны и проявления в ней авторского, индивидуального творчества (в противном случае это эпигонство или плагиат), то для народных музыкантов главным достоинством звучащего произведения служит его «правильность», узнаваемость, следование данному традицией образцу. Лучше всего позиция народного исполнителя может быть выражена словами: «Я могу петь (играть) плохо, но не могу это делать неправильно».

NB

## 3.2

### Вариативность

Вместе с тем музыкально-фольклорное произведение изначально предполагает множественность своих воплощений, что обусловлено свойствами человеческой памяти. Правильность воспроизведения песни или инструментального наигрыша означает следование определенным правилам, которые могут не осознаваться человеком, но именно они усваиваются его памятью в первую очередь. Эти правила, определяя ключевые моменты в организации музыкально-фольклорных произведений, оставляют исполнителю возможность проявить свою творческую индивидуальность. Чтобы это было понятнее, приведем пример из повседневной жизни. В любом обществе существуют правила общения людей, в соответствии с которыми, встречаясь, они обязаны поздороваться. Это можно сделать различным образом, сказав «здравствуйте», «привет», «добрый день» и т. д. Однако количество таких приветствий ограничено. Нечто подобное происходит и в фольклорной традиции. Именно этим механизмом определяется такое свойство музыкального фольклора, как *вариативность*.

Правила, по которым строится музыкально-фольклорное произведение, можно вывести, проанализировав большое количество его исполнительских версий. Эти правила могут быть выражены в виде модели, отражающей соотношение стабильных и изменяемых участков музыкальной формы. Можно предположить, что подобная модель существует и в сознании народного исполнителя, который ориентируется на нее в пении.

Существование правил позволяет некоторым ученым отнести музыкальный фольклор к так называемым *каноническим* художественным системам (от греческого *канон* — правило). Они отличаются от прочих специфической формой передачи информации, при которой любое произведение, в том числе и музыкально-фольклорное, выполняет лишь функцию напоминания, активизируя информацию, которая уже содержится в памяти слушателя и самого исполнителя (Лотман 1973, с. 18–19). Что представляет собой эта информация? Прежде всего, это воспоминание о той ситуации, в которой ранее было



услышано данное произведение, и связанном с ней эмоциональном переживании. Эта ситуация высвечивает в сознании человека соответствующий фрагмент картины мира. Именно таким образом исполненное музыкально-фольклорное произведение обретает смысл и значение, которые часто не выводимы или выводимы лишь частично из структуры самого этого произведения. Так, например, магнитофонная запись похоронного причитания вызывает немедленную реакцию у всех сельских жительниц того региона, в котором она была произведена: они тут же начинают плакать, вспоминая похороны близких. Во время звучания плача каждая из слушательниц вновь переживает свое личное горе, общими же являются вызванные причитанием традиционные представления, связанные со смертью.

---

**3.3****Коллективность**

Важной чертой, отличающей традиционное сообщество от современного городского и проявляющейся во всех сферах жизни, в том числе и в культуре, является *коллективное* сознание. Это выражается в существовании единой для всех членов общины системы ценностей и правил, хранящейся в первую очередь в коллективной, а не в индивидуальной памяти. Объем информации об устройстве мира и социума, закрепленный в фольклорных произведениях самых разных жанров, в обрядах, обычаях, приметах и прочем, во много раз превышает возможности личной памяти отдельного человека. Эта информация может сохраниться только в совокупной памяти коллектива, способного ее удержать во всей целостности. Известно, что каждый человек обладает индивидуальными способностями, данными ему от природы: одни наделены выразительной пластикой, чувством ритма и хорошей координацией движений, другие — музыкальным слухом и голосом, третьи — яркой образной речью. Традиционная культура дает возможность всем людям в полной мере реализовать присущий им талант, благодаря которому они становятся лидерами в разных областях жизни социума и хранителями соответствующей части коллективной памяти. Таким образом, вся информация, актуальная для традиционного сообщества, распределяется между всеми его членами, что и обеспечивает ей устойчивость во времени.

Коллективность народной культуры проявляется и в полном доверии к общественному практическому опыту, накопленному множеством предшествующих поколений.

В русской деревне пожилые люди считают обязательным совершать обрядовые действия (например, печь птичек из теста в день Сорока мучеников), хотя уже не могут объяснить их смысла. На вопрос: «Зачем же вы это делаете?» — отвечают: «Потому что так делали наши бабушки и матери». И в их глазах это достаточное основание, чтобы продолжать традицию.

Любое событие в личной жизни каждого человека переживается тоже коллективно, всеми членами традиционного сообщества. Такая сплоченность социума, ответственность каждого его члена перед другими проявляется и в верованиях, согласно которым за грехи одного человека может расплачиваться целый коллектив (СД, 1, с. 145).

Коллективность имеет огромное значение и в народной музыкальной культуре. Большинство песенных жанров воплощается в ансамблевом пении, и только такое их исполнение считается полноценным. Народные певцы часто отказываются сольно исполнять некоторые песни, в первую очередь обрядовые.

Очевидно, что фольклорная традиция сохраняет только то, что общепринято и представляет ценность для всего социума. Коллектив строго контролирует соблюдение правил, ограничивая степень индивидуальных проявлений каждого из его членов во всех областях жизни. Это касается и вариативности произведений народной музыки, которая проявляется как в различных исполнительских интерпретациях конкретной песни одним певцом, так и в совместном пении. В последнем случае версии напева звучат одновременно. Если же кто-то из участников ансамбля позволит себе излишнюю вольность в воспроизведении напева, это крайне негативно будет оценено другими исполнителями.

При таком строгом требовании к соблюдению норм, существующих в музыкально-фольклорной традиции, логично было бы предположить, что она статична и не может развиваться во времени. Но, как показывают исследования, традиционная культура всегда достаточно чутко реагировала на изменения, происходившие в жизни общества. И если коллективное начало в фольклорной традиции связано с консервативными, охранительными тенденциями, то все новое привносится в нее через личное творчество. В гибком соотношении коллективного и индивидуального заключается механизм саморазвития традиции. Иногда талантливый певец находит какой-то выразительный мелодический ход и использует его в пении. Однако проходит много времени, прежде чем этот интонационный оборот будет принят и усвоен всем сообществом как норма, передаваемая следующим поколениям.



Один из вечных вопросов, интересующих всякого, кто прикоснулся к фольклору, — вопрос об авторстве. Понятно, что он не имеет смысла. Мы можем только рассуждать о степени авторства каждого из людей, когда-либо исполнявших данное произведение музыкального фольклора и внесших в него долю своего личного творчества. В отличие от письменной традиции, где акты творчества и исполнения, создания и восприятия художественного произведения разделены во времени, в условиях устной традиции все они существуют в одновременности. Отсюда следует, что каждый исполнитель музыкально-фольклорного произведения хотя бы отчасти является и его автором. Однако такая точка зрения свойственна человеку, воспитанному в письменной традиции. Сами же народные музыканты всегда отрицают свою причастность к созданию исполняемых ими произведений, считая, что усвоили их от своих родителей или от других певцов старшего поколения. Понятие *авторства*, рожденное в рамках письменной традиции, по-видимому, *неприменимо* к культурам устного типа (*Лорд*).

### 3.4

#### Полистадиальность

Это качество народной музыкальной культуры особенно заметно проявляется на современном этапе ее существования. Оно обнаруживается в одновременном бытовании в ней жанров и стилей, возникновение которых относится к разным историческим эпохам. Фольклорную традицию можно сравнить с археологическим раскопом, в котором на разной глубине расположены культурные слои от самых древних до сравнительно недавних.

Несмотря на консервативность фольклорной традиции, она всегда развивалась вместе с обществом, будучи теснейшим образом связанной с хозяйственным укладом, досугом и т. п. На ней отразились и важнейшие изменения в государственном устройстве и политике. Так, создание при Петре I регулярной армии вызвало к жизни солдатские и рекрутские песни. Отмена крепостного права в 1861 году, позволившая многим крестьянам уйти на заработки в город, была одной из причин возникновения в конце XIX века фабрично-заводского фольклора.

Наконец, народная духовная культура, в том числе и музыкальный фольклор, существует только в *системе местных (локальных) традиций*. Это высшее проявление принципа вариативности. Если в качестве общей основы для всех локальных традиций выступает мифологическая картина мира, то ее конкретные проявления чрезвычайно многообразны и терри-

|| NB

ториально закреплены. На облик локальных традиций влияют многие факторы: климатические и ландшафтные условия, типы хозяйственной деятельности, иноэтнические контакты, степень влияния церковной традиции на народную и многое другое.

## 3.5

### Музыкально-фольклорная традиция

В научной литературе под традицией (от латинского *traditio* – передача) понимаются накопленные определенным человеческим сообществом практический опыт и знания, которые передаются следующим поколениям и воспроизводятся ими на новом историческом этапе. Что же представляет собой этот коллективный опыт и почему он так важен? Применительно к народной духовной культуре ответ очевиден: это система народных представлений о Вселенной, человеке и социуме, то есть картина мира. Именно она обозначает основные пространственно-временные и социальные координаты, позволяя человеку ориентироваться в окружающем мире, а также содержит модели преодоления кризисных ситуаций, возникающих в жизни природы и общества.

Каким образом эта мировоззренческая система передается от поколения к поколению? В письменных культурах взгляды на устройство мира и социума, естественно, передаются при помощи письменных текстов. В условиях устной культуры мировоззренческая система воплощается в корпусе текстов совсем иной природы. Не будучи нигде зафиксированными, они хранятся в коллективной памяти людей, составляющих данный социум.

Что такое *культурный текст*? В привычном для нас значении текст – это нечто написанное на бумаге и выраженное в словах. Однако любое сообщение может быть передано и другими способами: на языке предметов, одежды, музыки, изобразительных символов и т. п. Информация, полученная при помощи этих средств, также представляет собой своеобразный текст, который мы называем *культурным*. Например, костюм может нести информацию об этнической принадлежности, социальном статусе человека или о событии, происшедшем в его жизни. Так, черная одежда – знак траура. Большими возможностями обладает и язык изобразительных символов. Всем, кто водит машину, хорошо знакома система дорожных знаков, помогающая водителю ориентироваться на дороге и тоже представляющая собой текст, хотя и рассредоточенный в пространстве. К подобным культурным текстам относятся и ритуалы, и произведения музыкального фольклора. Более того, система



ритуалов (календарных и семейных), а также корпус известных в традиции музыкально-фольклорных произведений благодаря своей взаимосвязи могут образовывать культурный текст высшего порядка.

Каким образом мы можем отличить текст устной традиции от не-текста (например, произведение словесного фольклора от обыденной речи)? Прежде всего, культурный текст всегда определенным образом организован. От обыденной речи он отличается ритмичностью произнесения, выпуклой интонационностью, многочисленными аллитерациями (звуковыми повторами), рифмованностью и пр. Кроме того, он многократно воспроизводится в одной и той же откristаллизованной форме.

Обязательным условием понимания содержащейся в тексте информации является владение языком, на котором он изложен. Если сообщение передано на языке жестов, надо знать, что означают эти жесты в данной культурной традиции. Стало уже хрестоматийным примером различие жестов утверждения и отрицания в русской и болгарской культурах. Мы киваем, если хотим согласиться со своим собеседником, а болгары поворачивают голову из стороны в сторону – жест, на языке нашей культуры означающий отрицание. Вывод: чтобы адекватно понять заложенное в культурном тексте сообщение, надо быть воспитанным в данной культурной традиции.

Это одна из причин, по которой многие люди, живущие в городе, либо понимают произведения музыкального фольклора частично и поверхностно, либо не понимают вовсе, ибо не владеют «языком» – кодом этой культуры. Чтобы освоить этот «язык», необходимо прибегнуть к изучению контекста, то есть всего того, что окружает данный культурный текст. Особенность музыкально-фольклорных произведений состоит в том, что в них самих содержится лишь часть (иногда очень небольшая) той информации, которую они призваны передать. Остальная информация сосредоточена в контексте. Вот почему так важно знать, каков возрастной или социальный статус людей, исполняющих данное музыкально-фольклорное произведение; где, в каком месте пространства, они при этом находятся; когда, в какое время года и суток, звучит эта песня; какие действия совершают люди параллельно пению и как они мотивируют или объясняют цель исполнения данного произведения. Таким образом, только комплексное изучение самих культурных текстов и контекста, в который они включены, позволяет освоить «язык» культурной традиции (Лотман 1973, с. 18–19).

Из неразрывной связи текста и контекста следует, что в естественных условиях функционирования традиции они

могут передаваться следующим поколениям только вместе. Это означает, что народная песня не заучивается специально, как на уроке музыки, она входит в сознание благодаря неоднократно воспроизведению в одних и тех же строго определенных обстоятельствах. Скажем, колыбельная песня может звучать в традиционной культуре только во время укачивания ребенка, а колядка — только при поздравительном обходе дворов на Святки. В народной культуре это хорошо осознается и самими ее носителями, которые говорят: «Каждая песня — в свое место». Эти примеры ясно показывают, что именно контекст порождает текст.

Достаточно жесткая связь текста и контекста, во-первых, определяет особенности внутренней организации текста, то есть его структуру, а во-вторых, ту функцию, какую он выполняет в культуре. Продолжая пример с колыбельной, отметим, что все используемые в ней музыкальные средства связаны с необходимостью поскорее убаюкать ребенка. На пересечении формальных параметров текста и его культурного назначения и родилось в науке понятие *жанра*, определяемого как типизация структуры текста под воздействием его общественной функции и содержания (определение Е. В. Гиппиуса).

Понятие жанра возникло в рамках принципиально иной художественной системы. В ней жанр определяется спецификой содержания и формы произведений, имеющих общую функцию — эстетическую. Что же касается фольклорных текстов, которые обусловлены контекстом и вне его не существуют, то функциональный аспект оказывается для них ключевым.

Общественная (культурная) функция конкретного музыкально-фольклорного текста может быть определена как цель, с которой он исполняется. Однако каждый из этих текстов является носителем не одной, а целого пучка функций, среди которых есть ведущая (функция высшего порядка), что и служит основой для жанровой номинации текста.

Выявление системы функций музыкально-фольклорного текста (=напева) осуществляется исходя из анализа всех контекстов, в которые он вписывается. Система свойственных напеву функций организована достаточно гибко, что выражается в возможности их перегруппировки, выдвигении на первый план одних и уходе в тень других в зависимости от ситуации исполнения. В то же время все они подчинены функции высшего порядка.

Соотношение функции и структуры в музыкально-фольклорных текстах неоднозначно. С одной стороны, в каждой локальной традиции функция высшего порядка (жанровая)

|| NB



может реализоваться в текстах одной или нескольких структур. С другой стороны, более частные или специализированные функции могут структурно сближать музыкально-фольклорные тексты разных жанров. Таким образом, в конкретной музыкально-фольклорной традиции складывается сложная система пересечений и группировок текстов по функциональному или структурному сходству.

Нередко одна из таких группировок фольклорных текстов, объединенных к тому же общей музыкальной стилистикой, начинает определять облик локальной традиции в целом и становится ее жанрово-стилевым ядром, или *жанрово-стилевой доминантой*. Так, для западнорусских территорий характерно сближение календарных, хороводных, свадебных и сезонно приуроченных лирических песен; в ряде традиций на юге России такое ядро образуют свадебные и хороводные песни; а в Среднем Поволжье — «вёшние» хороводные и протяжные лирические песни. Можно предположить, что различия между жанрово-стилевыми доминантами отдельных традиций обусловлены историческим временем их формирования.

В русской музыкально-фольклорной традиции существует целый ряд вокальных жанров. Они делятся на две группы: приуроченные к определенному времени и обстоятельствам и не приуроченные к ним. К первым относятся все обрядовые жанры: календарные песни; хороводные песни; крестинные, колыбельные; свадебные песни; похоронные и свадебные причитания; трудовые припевки. Ко вторым принадлежат детские потешки и прибаутки; песни, включенные в игры и сказки; плясовые; лирические песни; былины; духовные стихи; частушки.

Такое разделение в достаточной степени условно, поскольку каждый музыкально-фольклорный текст так или иначе связан с определенной ситуацией и обусловлен ею. Однако разница между приуроченными и неприуроченными жанрами фольклора заключается в степени жесткости их связи с контекстом.

Данные выше определение жанра и жанровая классификация приняты в музыкальной науке. В филологических исследованиях сложилась иная система. В своем понимании жанра филологи исходят исключительно из содержания поэтических текстов песен и разделяют их по принадлежности к одному из трех родов литературы, известных еще в античной эстетике: эпосу, лирике или драме. По филологической классификации выделяются, например, такие жанры, как баллады, шуточные, сатирические, исторические, разбойничьи, антиклерикальные песни и пр. Совершенно понятно, что такой подход

абсолютно не учитывает особенности музыкальной формы фольклорных произведений и их функции в культуре, тем более что поэтический и музыкальный жанры часто не совпадают. Так, балладный поэтический текст может распеваться на лирические, календарные, хороводные напевы, относящиеся к разным музыкальным жанрам.

В русской народной музыкальной культуре широко распространено такое явление, как *политекстовость* напевов, когда на один и тот же напев распевается группа поэтических текстов. Политекстовость более характерна для обрядовых напевов, хотя встречается и в неприуроченных жанрах музыкального фольклора. Это дает нам основание разделить два понятия — напев и песня. Если напев представляет собой собственно музыкальный текст (безотносительно к тексту поэтическому), то песня — конкретный поэтический текст, распеваемый на данный напев. Недаром народные исполнители часто называют песни по первым словам. Явление политекстовости позволяет предположить, что напев имеет в традиции более обобщенное, символическое значение, которое каждый раз конкретизируется в песне через поэтические мотивы. Иногда напев с ярко выраженными жанровыми характеристиками притягивает к себе поэтические тексты, изначально закрепленные за другими музыкальными жанрами. Это еще одна причина, по которой жанры музыкального фольклора целесообразно определять из особенностей музыкальной структуры.

Кроме вокальных жанров в музыкально-фольклорную традицию входят и инструментальные. Они также делятся на обрядовые и необрядовые, приуроченные и неприуроченные.

Музыкально-фольклорную традицию можно рассматривать в двух аспектах. С точки зрения ее *развертывания во времени* актуальным оказывается соотношение в ней устойчивых и изменчивых элементов, консервативного и инновационного начал. Традиция должна постоянно приспосабливаться, адаптироваться к историческим условиям, что и происходит через постепенное введение в нее новых элементов, которые, однако, не отменяют старых. Инновации в культуре появляются благодаря индивидуальному творчеству наиболее талантливых членов социума. Темпы изменения традиции постоянно возрастают в соответствии с ускорением темпов эволюции всего общества, что особенно заметно в последнее время. Следствием этого является все большее возрастание личностного начала в культуре любого типа, в том числе и в традиционной.

Понятие «музыкально-фольклорная традиция» имеет и другое значение, которое возникает при рассмотрении



культуры в синхронном срезе. При этом в наибольшей степени проступает не временной, а *пространственный аспект* ее бытования. Она существует во множестве локальных (местных) версий, значительно отличающихся друг от друга. В этом смысле каждую из музыкально-фольклорных традиций, известных на русской этнической территории, можно уподобить диалекту или говору русского языка. Хотя такой подход можно сравнить с «моментальной фотографией» народной культуры, он также дает возможность проследить этапы ее исторического развития, поскольку локальные традиции формировались в разные исторические эпохи и несут на себе их отпечаток.

В результате научных исследований определились следующие основные критерии, по которым можно отличить одну локальную традицию от другой.

Главное, различен *этнографический контекст* местных музыкально-фольклорных систем, что обусловлено множеством причин исторического, хозяйственного и другого характера. В каждой из традиций существуют присущий ей набор наиболее почитаемых календарных праздников и обрядов, традиционно сложившиеся формы проведения досуга, свадебного и похоронного обрядов, специфически местные обычаи.

Поскольку этнографический контекст является порождающим для музыкально-фольклорных текстов, то именно он определяет *систему музыкальных жанров* данной музыкально-фольклорной традиции — и это второй критерий.

Третий критерий — *конкретный набор музыкальных форм*, характерных для каждого из жанров данной традиции. В наибольшей степени локальную специфику выявляют звуковысотные структуры, сфера мелодики (тесно связанная с многоголосием), которая и для исследователей, и для самих носителей традиции служит ее наиболее заметным отличительным признаком, в то время как ритмические формы могут быть общими на довольно значительных территориях.

Наконец, в огромной степени облик местной традиции определяют *исполнительские особенности*, в первую очередь тембровые характеристики, обусловленные свойствами языкового диалекта, способом звукоизвлечения и произнесения слов в пении, тесситурой. Важным является также соотношение мужского и женского вокального исполнительства. Многие в исполнительской традиции зависят и от акустических условий среды (лесной, степной, горной).

В каждой локальной традиции формируется ее *звуковой идеал*, который может относиться либо к традиции в це-

лом, либо к отдельным ее жанрово-стилевым сферам. Существовая в сознании носителей культуры, он в наибольшей степени отражает идею гармонии человека с природной средой, выраженную в звуке.

---

### 3.6

#### Выводы

Музыкальный фольклор обладает специфическими свойствами, отличающими его от профессиональной (композиторской) музыки письменной традиции: устной природой бытования, множественностью своих воплощений (вариативностью), доминированием коллективного начала над индивидуальным, полистадиальностью. К фольклору неприменимо понятие авторства, поскольку в нем не разделены акты творения, исполнения, восприятия. Музыкальный фольклор в науке принято относить к каноническим художественным системам, в основе которых лежит ориентация на заданный образец. Русская традиционная музыкальная культура предстает в системе локальных традиций, что является высшей степенью проявления в ней принципа вариативности.

Контрольные вопросы:

1. Какие признаки отличают музыкальный фольклор от композиторской музыки письменной традиции?
2. Почему коллективное начало в музыкально-фольклорной традиции преобладает над индивидуальным?
3. Что такое полистадиальность музыкально-фольклорной традиции?
4. Что такое жанр в музыкальном фольклоре? Чем он определяется?
5. Каковы основные критерии для различения локальных фольклорных традиций?

Рекомендуемая литература:

*Лотман Ю. М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

*Чистов К. В.* Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору: Сборник памяти В. Я. Проппа. М., 1975.

*Лорд А. Б.* Сказитель. М., 1994.

*Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967.

## Глава 4

### Русский музыкальный фольклор: история и география

4.1

#### Введение

Фольклор неотделим от жизни народа (этноса), его истории, этногенеза и социокультурного развития.

В становлении этноса выделяют основные стадии: родоплеменные союзы, образование государственности, ведущей к формированию народности, которая при соответствующих условиях постепенно превращается в нацию. Русские прошли этот путь: *союзы восточнославянских племен* образовали *древнерусскую народность* (время Древней Руси), из которой постепенно сформировались великороссы (в эпоху Московской Руси), малороссы и белорусы. Со второй половины XVII века великорусская народность начинает перерастать в *русскую нацию*.

Древнерусское культурное наследие в той или иной степени сохранилось у всех трех народов. Это в полной мере относится и к фольклору, в котором обнаруживаются следы ранних историко-культурных эпох. На протяжении веков возникали различные жанрово-стилевые пласты музыкального фольклора, затем они переживали продуктивную стадию своего существования, достигая расцвета и стабилизации выработанных форм. Каждый следующий этап развития традиционной культуры не отвергал того, что возникло ранее, а сохранял и постоянно наращивал ее объем. Поэтому можно говорить о том, что русский фольклор не только прошел те же стадии, что и этнос (*древнерусскую – великорусскую – национально-русскую*), но и донес до нас значительную часть культурного наследия эпохи восточнославянской общности.

Исторический процесс развития традиционной культуры кроме вектора времени характеризуется и вектором про-

странства. Территориальное развертывание особенно актуально для русского фольклора, поскольку славяне-русские постепенно освоили огромные территории, продвигаясь сначала на север и северо-восток, до берегов северных морей, затем на юг и восток — в южнорусские степи, а также на Волгу, к Уралу и в Сибирь. Достаточно ранняя колонизация северных и восточных земель была мирной (за исключением, может быть, походов Ермака): сначала создание опорных пунктов на торгово-промысловых путях и угодьях, затем миссионерское продвижение православной церкви, сопровождавшееся строительством храмов и монастырей, и, наконец, массовые крестьянские переселения с целью освоения новых пахотных земель. Одна из важнейших особенностей русской этнокультурной истории — это непрерывный процесс образования все новых *локальных групп* русского населения. Этот процесс не прекращался вплоть до начала XX века. Соответственно возникали локальные варианты русской традиционной культуры в целом и музыкально-фольклорных систем в частности.

NB

На ранних стадиях развития фольклорных традиций их специфику и характер определяли и тесные контакты колонистов с коренным иноэтническим населением. Позднее более значимыми становились факторы социальной истории. *Язык* в его устной (древнерусский) и письменной (церковнославянский) формах, *этническое*, а затем *конфессиональное (православное)* и *этнокультурное самосознание* обеспечивали единство и преемственность развития русской культуры в целом, во всех ее локальных разновидностях.

Представим несколько хронологических срезов русской истории и рассмотрим наиболее значимые для развития русского музыкального фольклора события и факторы этнической, а затем социальной истории.

## 4.2

### История заселения русской этнической территории

Историческая и этнокультурная преемственность развития русского фольклора и локальное многообразие его традиций объясняют, почему необходимо представлять себе территориальное расселение восточнославянских племен во второй половине первого тысячелетия.

Первые летописи, прежде всего «Повесть временных лет», не раз перечисляют племена, «сущимъ отъ рода словеньска», а также племена, с которыми восточные славяне вступали в союзные или даннические отношения. В ранних летописях



и в их более поздних списках, редакциях и сводах эти перечни племен, на основе которых возникали первоначальные «княжения», варьируются, но дают представление о восточнославянском этноплеменном ландшафте. Перечислим эти племена с севера на юг, привязывая их к рекам — главным артериям и магистралям древней истории.

■ *Словене ильменские* — бассейн озера Ильмень (включая реки Ловать, Шелонь и Мсту), а также территории по рекам Волхов и Верхняя Луга.

■ *Кривичи* — бассейн Великой (от берегов Чудского озера), верховья Ловати, Западной Двины, Волги и Днепра.

■ *Вятичи* — бассейн верхней и средней Оки и верховья Дона.

■ *Дреговичи, радимичи, древляне, поляне, северяне* — бассейн Днепра с Припятью, Березиной, Десной, Сеймом и Сожем.

■ *Тиверцы, уличи, белые хорваты, дулебы (волыняне, бужане)* — бассейны Прута, Днестра, Южного и Западного Буга, Закарпатье.

Исследователи считают начальным этапом в истории формирования восточного славянства (конец V — начало VII века новой эры) дунайский период. После великого переселения народов наиболее активная часть славян, обретавшихся между Припятью и Вислой, двинулась на юг и достигла низовьев Дуная. С начала VII века в результате активных военных действий Византии начинается обратное движение славян на север и расселение их по рекам и землям Восточно-Европейской равнины. Дунай же навсегда остался для них рекой-символом, войдя в образно-поэтическую лексику славянского фольклора, например, в виде рефренов «Дунай мой Дунай», «Вздунинай», «И-с-Дунай», «С Дону на Дунай» (*Мачинский*).

Древняя Русь изначально объединяла не только славян, но и иноязычные племена. Первые столицы Северной Руси — Ладога и Новгород — формировались как открытые торгово-ремесленно-административные центры с полиэтничным населением, в которое входили словене, кривичи, скандинавы (норманны-урмане, шведы-свеи-варяги, фризы), балты и различная в этническом отношении прибалтийско-финская чужь.

Эти города занимали ключевое положение на пути *из варяг в греки*, связавшем побережье Балтики и Скандинавию с черноморским побережьем, Византией и Средиземноморьем. К концу X века этот путь превращается в важнейшую

транспортно-торговую артерию Восточной Европы, он явился географическим стержнем, вдоль которого возникли главные политические и культурные центры Древней Руси: Ладога, Новгород, Смоленск, Любеч, Киев — и формировалось Древнерусское государство.

Присоединяя и осваивая новые земли на севере и северо-востоке, Древняя Русь уже к началу XII века являла собой одно из самых значительных государственно-этнических образований в Европе. Не последнюю роль в этнокультурном единстве Русской земли сыграло принятие христианства. По мнению академика Н. И. Толстого, «русское православие с самого своего появления на русской земле было мощным организующим и объединяющим фактором русского этноса в целом. Общеплеменное славянское сознание, как показывают свидетельства Нестора Летописца, было достаточно ярко выраженным в Древней Руси, что поддерживалось авторитетом церковно-славянского языка, церковнославянской литературы и культуры» (Толстой, с.18).

Тем не менее признаки этноплеменного наследия восточных славян проявляются в русском музыкальном фольклоре. Так, достаточно архаичные календарно-обрядовые циклы зафиксированы в западном и юго-западном регионах России (Смоленская, Брянская, южные районы Псковской и Тверской обл.), то есть на коренной территории восточнославянских племен. Узколокальные очаги «виноградий», задействованных в обряде колядования, можно рассматривать как следы общего продвижения славян-русских с юго-запада на север и северо-восток.

С конца XIV века начинает набирать силу Москва. Она подчиняет себе русские княжества и уделы, вновь собирая русские земли для противостояния степной Орде на юге и не менее агрессивной Литве на западе. Все эти государственно-политические обстоятельства надолго разводят историко-культурные пути разных групп восточного славянства — великороссов, белорусов и малороссов.

---

### 4.3

#### Формирование этнокультурных зон

В эпоху Московской Руси на ее территории закладываются основания *диалектной системы русского языка*. В своих важнейших характеристиках и территориальных очертаниях она существует до сих пор, определяя специфический колорит устной бытовой речи северянина, южанина, псковича,

казака или вологжанина. Для русского музыкального фольклора историческая жизнь языка имела большое значение. Региональные системы музыкально-фольклорных традиций территориально соотносятся с картой основного диалектного членения русского языка.

NB

На русской этнической территории сформировались два крупнейших субэтнических массива — *северный* и *южный*, соотносимые с двумя наречиями русского языка: севернорусским и южнорусским. Существенные различия между этими субэтносами распространяются на весь объем традиционной культуры: жилище, одежду, обычаи и обряды, хозяйственные занятия и быт. Русское население южных степей и лесостепи по психологическим типам и ментальности отличается от жителей суровой северной тайги, берегов рек, озер и арктического морского побережья. В свое время известный русский этнограф Д. К. Зеленин даже предлагал считать жителей севера и юга России двумя разными великорусскими народностями (*Зеленин 1991*).

Приведем несколько примеров, иллюстрирующих различия между двумя крупнейшими этнокультурными зонами. Так, территории распространения двух типов русского свадебного обряда — свадьбы-веселья и свадьбы-похорон (по терминологии Б. Б. Ефименковой) — совпадают соответственно с ареалами южнорусского и севернорусского наречий. Русский Север является основной зоной бытования музыкально-эпической традиции. Север и юг русской этнической территории противопоставлены и по особенностям сложившихся там причетных традиций. Только в севернорусском регионе существует специфический вид голошений — групповая свадебная причеть.

Специфику локальных фольклорных традиций помимо диалектных различий определяет и множество других факторов. У жителей Русского Севера, никогда не знавших крепостной зависимости, сложилась принципиально иная по сравнению со средней или южной Россией система хозяйствования. Отсутствие развитого земледелия привело к тому, что здесь не сформировалась календарно-обрядовая система южнорусского типа.

Еще одним важным фактором развития Русского Севера стали длительные и интенсивные культурные контакты с неславянскими народами. Две волны севернорусской колонизации — новгородская и ростово-суздальская — обходились практически без серьезных военных столкновений с абориге-

нами – финно-угорскими племенами. Таким образом, север осваивался путем мирной колонизации и миссионерского обращения в православие коренного населения этих мест. В результате русские ассимилировали часть прибалтийско-финских и финно-угорских племен, с другими же соседствовали и контактировали. Севернорусская культура в целом заимствовала множество элементов иных культур, получив новые импульсы для своего развития. Возможно, с этим связан расцвет севернорусской эпической традиции, а ведущая роль причети может быть объяснена активными и давними отношениями русских с носителями развитых причетных традиций – карелами на западе и коми-зырянами на востоке.

На юге России взаимоотношения с иноэтническим населением складывались иначе. На этих землях славяно-русской стратегией по отношению к кочевым ордам степняков долгое время была оборона. Здесь строились сторожевые крепости и защитные сооружения, начиная с легендарных Змиевых валов под Киевом и заканчивая «засечными» линиями, которые еще и в XVII–XVIII веках создавались одна за другой, обеспечивая медленное продвижение русского населения на юг. Этот процесс вернул к естественному этнокультурному развитию те автохтонные группы славянского населения, которые сохранялись здесь с более ранних времен.

При сравнении двух крупнейших диалектных массивов русского музыкального фольклора важно учитывать и то, что описанные этнокультурные процессы на Русском Севере в основном уже завершались к тому времени, когда на юге и юго-востоке начинала активизироваться оборонная стратегия.

Между северным этнокультурным массивом и южным располагается центральная – *среднерусская* – зона, охватывающая междуречье Оки и Волги, то есть территории вокруг Москвы. Этот регион, соответствующий зоне распространения среднерусских говоров, выделяется исследователями, поскольку в различных областях его материальной и духовной культуры, как и в языке, сплавлены воедино северно- и южнорусские черты.

Территории Урала и Сибири осваивались русскими позднее. В языке и культуре этих регионов прослеживаются признаки, присущие севернорусскому и среднерусскому этнокультурным образованиям, что связано с историческими направлениями колонизации.

### Социальные факторы в формировании народной культуры

Еще один хронологический срез в истории русской традиционной культуры высвечивает факторы социальной истории, существенные в развитии музыкально-фольклорных традиций. XVII столетие — русский «бунташный век», полный социальных потрясений и катаклизмов, начавшийся со Смуты, польско-шведской интервенции и первой крестьянской войны, продолжившийся окончательным закрепощением крестьян и расколом Русской православной церкви, а закончившийся стрелецкой казнью, «гарями» старообрядческих самосожжений и решительной сменой общего жизненного курса страны под влиянием мощной воли Петра I. Именно в этом веке завязываются многие социально-культурные узлы, которые получают развитие в русском музыкальном фольклоре в течение двух следующих столетий.

С конца XVI века начались внутренние миграции сельского населения, которые все усиливались на протяжении XVII века, несмотря на многократные переписи «тяглецов», сыски беглых и лишение крестьян права выхода от помещиков в Юрьев день («Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!»). Активный рост численности населения в целом по стране и рыхлость фискально-переписной системы, а также незакрепощенность членов крестьянских семей на государевых землях (кроме «тяглеца» — главы семьи) привели к тому, что к концу столетия число переселенцев-мигрантов измерялось сотнями тысяч человек (*Водарский*). Именно этот люд (отчасти беглый, отчасти вольный) заселял южные степные окраины, казачьи земли, подряжался на службу в строящихся крепостях «засечных» линий, осваивал просторы Севера, Заволжья, Зауралья и Сибири. Одновременно начинается увеличение «людности» дворов и «дворности» деревень, заметный рост *крупных сел, посадов и слобод*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Село* называли крупное торгово-ремесленное государево, боярское или помещичье поселение с церковью; оно же, как правило, было и административно-церковным центром (волостное и приходское управление). *Посад* — это поселение, вырвавшееся поначалу вокруг города (крепости, кремля) или монастыря. *Слобода* — это часть городского посада, как правило профессионально ориентированная (ремесленные слободы), имеющая свою церковь и приходскую структуру; или поселение, получившее официальные «свободы» — льготы от налогов, сборов и пошлин (государевы слободы). Так возникли, в частности, многие промышленные слободы и заводы, которые

Сразу после военной экспедиции Ермака за Урал и ликвидации Сибирского ханства (1581–1584) начинается государственно-административное и крестьянское земледельческое освоение Сибири. К концу XVII века практически вся она была охвачена сетью русских крепостей и небольших городков. В начале XVIII века служилых людей из крепостей и городов по государеву указу наделяют землей и превращают в государственных крестьян-землевладельцев. По южной границе русского расселения в Сибири начинают строиться оборонительные линии с казачьими гарнизонами, постепенно вытянувшиеся от Оренбурга до Семипалатинска. Так сложились две основные категории местного русского населения — *старожилы* и *казаки*. Среди групп русского населения Сибири, у которых сформировались своеобразные и яркие фольклорные традиции, были и старообрядцы, которым по манифесту Екатерины II предложили на весьма льготных условиях поселение в Сибири. В 1760–1780 годах значительное число старообрядцев ушло в Забайкалье. Они получили название *семейские*, так как переселялись семьями.

Бурные события XVII века резко динамизировали процессы социально-сословной дифференциации населения России. В районах своего раннего поселения (Дон, Северный Кавказ, Яик — Урал) *казаки* превращаются к этому времени в особый субэтнос со специфическим полувоенным бытом, статусом казачьих войск и выборными войсковыми атаманами. В казачьих традициях формируется свой песенный репертуар и мощные стили мужского ансамблевого пения. Намечаются также новые очаги казачьего заселения, прежде всего на Нижней Волге, Южном Урале и в Сибири.

В особую этнографическую группу выделяются *поморы* — жители берегов Белого моря, куда новгородцы начинают проникать с XII века. Мужественные мореходы, занятые промыслами рыбы и морского зверя, они никогда не были крепостными. Мужчины, как правило, владели грамотой и мореходной наукой, основами математики, астрономии и кораблестроения. Промыслово-хозяйственная специфика, особенности быта и празднично-производственного календаря в значительной мере определили их фольклорную систему, в которой большое место занимает эпическая традиция.

Еще в XV–XVI веках в Московской Руси возникала «государева ямская гоньба», прокладывались «государевы

иногда вырастали в крупные села и даже города, а слободчики или заводчики становились крупными промышленниками (например, Строгановы, Демидовы, Окладниковы и др.).



дороги» и организовывались первые «ямы» — ямщицкие станы. К моменту учреждения регулярной ямской почты (XVII век) уже существовали в крупных селах и на городских окраинах ямщицкие слободы, утверждался социально-правовой статус *ямщиков* — вольных людей с правом на землю, освобождением от налогов, слободским самоуправлением (*Гурлянд; Вигилев*). Сословие ямщиков активно функционировало вплоть до конца XIX века. В этнографическом отношении их культура практически не изучена. В то же время образ ямщика занимает не последнее место в позднем слое русского песенного фольклора.

По мере развития внутреннего рынка в течение XVII–XVIII веков осваиваются новые водно-транспортные артерии страны. На основных магистралях скапливаются массы вольного наемного люда, который сначала живет сезонно, а затем оседает в прибрежных поселениях, обслуживая судоходство в качестве лоцманов, грузчиков, матросов, сплавщиков и бурлаков. Возникавшие в среде *бурлаков* и *плотогон*ов специфические и разнообразные формы припевок-команд («Раз», «Дубинушка» и т. п.) вошли в русскую музыкальную культуру (*Банин 1971; Истомин*).

С середины XVII века начинаются поиски новых принципов создания регулярной русской армии. Рекрутчина и сначала пожизненная, а позднее 25-летняя солдатская служба легли тяжким бременем на крестьянское и посадское население. Богатейший *солдатский* песенный фольклор, солдатские сказки, рекрутская обрядность и рекрутские причитания, воинские сюжеты и образы в русской песенной лирике — все это вклад русской армии и русского солдата в народную культуру.

Все перечисленные социальные группы населения имели самое непосредственное отношение к формированию специфического облика различных музыкально-фольклорных традиций.

Остановимся на трех «событиях» XVII века, которые определили многое в дальнейшей судьбе русского музыкального фольклора. Это формирование церковно-приходской системы, раскол Русской православной церкви и зарождение городской культуры, отличной от традиционной крестьянской.

В эту эпоху активизируется идея оцерковления всех сфер жизнедеятельности православного человека, строятся новые храмы и монастыри, возникают местные церковно-певческие школы, центры иконописи и переписки рукописных книг. В XVI–XVII веках формируется основной круг общерусских и местночтимых святых, а православный календарь активно по-

полняется новыми престольными праздниками. Складывается *церковно-приходская система*, постепенно охватывающая все православное население России. В связи с этим празднично-обрядовая жизнь сельских общин и функционирование в ней музыкально-песенных форм начинают приобретать новые очертания в пространстве и во внутренней структуре локальных традиций. До сих пор границы приходов оказываются значимыми в жанрово-стилевом рельефе местных традиций.

В *старообрядчество*, появившееся вследствие раскола Русской церкви в середине XVII века, к концу столетия ушло от четверти до трети православного населения России. Эта пропорция сохранялась до начала XX века, хотя общая численность населения России увеличилась почти в десять раз (*Панченко; Зеньковский*). И в наши дни существуют центры старообрядчества на Русском Севере (Печора), в Поволжье, на Урале и в Сибири с их своеобразной материальной и духовной культурой. Гонения укрепляли «ревнителей древлего благочестия» в осознании их особенной миссии. Старообрядцы сохранили до нашего времени огромное число старых рукописных книг, в том числе и певческих рукописей крюковой нотации — ценнейших памятников русского церковно-певческого искусства.

Замкнутость жизни старообрядческих общин, суровые внутренние запреты не только в религиозной, но и в культурно-бытовой сфере (в частности, запрет на инструментальное музицирование и танцы) оказывали сильное воздействие на структуру и способы функционирования текстов фольклорной традиции. Даже форма традиционной свадьбы зависела от того, к какому согласию или толку старообрядчества относилось данное сообщество — к поповцам или беспоповцам.

Мы можем лишь предполагать, какими были первоначально народно-песенные традиции в таких конфессионально замкнутых, но достаточно многочисленных объединениях. В их формировании большую роль сыграло и то, что многие старообрядческие группы стали вынужденными эмигрантами, образовав островки (анклавы) русской культуры за рубежами России.

Вплоть до XVII века фольклорная культура функционировала как в сельской крестьянской, так и в городской великокняжеской или боярской среде. С XVII века начинается важнейший в русской истории процесс формирования *городской культуры*. К середине столетия изгоняются из городов скоморохи, в Москве публично сжигаются скоморошьи инструменты. Царь Алексей Михайлович первым из русских князей и великих государей играет свадьбу не по традиционному чину.

По выражению академика Д. С. Лихачева, в это время «фольклор начинает уходить из города».

XVII век стал определенной вехой в процессе формирования сословия *посадских людей*. Активно прираставшее в это время население городских посадов и слобод было еще весьма неоднородным по составу. Помимо мелких торговцев, возчиков, грузчиков, купцов, белого духовенства, военных и гражданских служилых людей в посадах жили ремесленники, составлявшие до четверти населения русских городов. Соборным уложением 1649 года большая часть этого люда была превращена в тяглое сословие. Позднее вслед за помещичьи-ми крестьянами тяглых посадских обывателей также лишили права переходить из одного посада в другой. В 1699 году по указу Петра I они вошли в число городских обывателей, получивших самоуправление.

В городских посадах постоянно оседало сельское население округи, ремесленники из числа сезонных крестьян-отходников, военно-служилые отставники и пришлые вольные люди. Торговая площадь становится центром общественной, торговой и ярмарочно-праздничной жизни посада. С этого времени в посадско-слободской среде активно формируется система общих и местных престольных праздников, складываются формы больших уличных праздничных гуляний, шествий, хороводно-игровых действий, а также создаются новые виды музыкального фольклора: зрелищно-игровой, песенно-инструментальный и т. д.

В посадско-слободской среде образуется своя культура, сердцевину которой составляет *слободской фольклор*. Органичная связь слободских и крестьянских фольклорных традиций проявлялась не только на уровне песенности, но и в сфере обрядности календарного и жизненного циклов. Ярким примером этого явления может служить традиционная культура уральских горнозаводских слобод.

С другой стороны, по мере развития в XVIII веке собственно городской бытовой культуры и активного освоения ею новых форм и стилистики европейского бытового музицирования, слободской фольклор тоже испытал ее сильное воздействие. Слободская среда оказалась именно тем социокультурным образованием, в котором реально осуществлялся процесс взаимодействия деревни и города (*Лапин 1989, 1995; Кукин, Лапин*).

В то же время слободской фольклор, постоянно под-держивая кровную связь с крестьянской культурой, становился своеобразным резервуаром, в котором концентрировались,

многократно усиливались и тиражировались попадавшие в него явления городской бытовой культуры. Именно с этим слоем русской народной песенности в первую очередь соприкасались русские музыканты и просвещенные любители в течение длительного времени – со второй половины XVIII до середины XIX века.

На слободской фольклор повлияла и *книжно-песенная* кантовая традиция, активное существование которой охватывает период с середины XVII до начала XIX века (*Позднеев; Васильева, Лапин*). Канты, зародившиеся в новом псалмотворчестве второй половины XVII века, определили многое в сюжетно-поэтическом и музыкально-стилевом фундаменте русского слободского песенного фольклора. На этой основе в конце XVIII и в XIX веке появилась *городская народная песня*, включающая и жестокий романс, и «цыганские транскрипции» крестьянских песен (*Щербакова*). В городской песне использовался хорошо освоенный в кантовой традиции прием фольклоризации авторских текстов поэтов-песенников. Именно в слободской среде началось активное освоение русской гармоникой, которая появляется с середины XIX века. В процессе вокально-инструментального музицирования возникла русская частушка, которая получила развитие в крестьянских традициях. Наконец, слободская среда восприняла городские бальные танцы, которые впоследствии в переработанном виде вошли в фонд крестьянской хореографии.

---

## 4.5

### Выводы

Историческое развитие русского музыкального фольклора и всей традиционной культуры происходило в определенных пространственно-временных и социокультурных условиях. На пересечении этих координат возникли *локальные фольклорные традиции* – реальные воплощения русского музыкального фольклора. В результате расширения и освоения территорий, сложной и многослойной истории межэтнических контактов сложилась система этих традиций, являющая собой весьма разнообразную и красочную картину. Вся совокупность русских фольклорных традиций можно разделить на группы в зависимости от того, какие факторы оказались для них более значимыми – историко-географические или историко-социальные.

Достаточно монолитным в культурном отношении представляется севернорусский регион. Общими чертами местных музыкально-фольклорных традиций являются: особый

тип свадебного ритуала («свадьба-похороны»); специфически северный вид голошений – групповая свадебная причеть; незначительная роль календарно-обрядовых жанров, представленных здесь лишь зимними поздравительными песнями – «виноградьями» – и песнями святочных гаданий (точеч-но). Русский Север – основная зона бытования музыкального эпоса. Несмотря на стилистическую близость севернорусских традиций, они имеют и ярко выраженные локальные особенности, обусловленные изолированностью отдельных групп населения, сосредоточенных по берегам крупных рек и Северного Ледовитого океана.

Традиционная культура южнорусских территорий пестра и неоднородна, что обусловлено историей их заселения. Локальные различия здесь преобладают над общерегиональными чертами. К числу последних можно отнести характерный для южнорусской зоны в целом тип «свадьбы-веселья». На юге России выделяются две крупные этнокультурные области – западная и восточная.

В западнорусской зоне (Смоленская, Брянская обл. и прилегающие к ним районы Псковской, Тверской, Курской обл.) локализованы традиции раннего формирования, восходящие к эпохе восточнославянской общности. Им свойственна хорошая сохранность дохристианской картины мира и архаических форм народной духовной культуры. Стилевой доминантой местной жанровой системы служит пласт календарно-обрядовых песен, под воздействием которых сформировался музыкальный облик свадебных, приуроченных лирических и хороводных песен.

Восточная часть южнорусского региона (современные Курская, Воронежская, Белгородская обл., юг Орловской и др.) заселялась позднее (начиная с XVI века) в связи с оборонительной стратегией Российского государства. Черты воинского быта обусловили мужскую доминанту в южнорусской традиционной культуре. В центре многих локальных традиций находятся протяжные лирические песни, бытующие здесь в масштабных распетых формах. Календарно-песенные жанры представлены фрагментарно. Большой частью они концентрируются вокруг святочного и троицкого обрядовых комплексов, однако в ряде мест фиксируются также масленичные песни. На юге России существует развитая традиция хороводов, переходящих из обрядовой сферы в праздничную.

В зоне среднерусских традиций (междуречье Оки и Волги) начал складываться стиль народной песенности, ставший впоследствии общенациональным и оказавший большое

влияние на профессиональное композиторское творчество. Это явилось следствием присущей местным фольклорным традициям синтетичности, органичного сплава черт севернорусской и южнорусской музыкальной стилистики.

Другие территории осваивались в XVI–XIX веках выходцами из разных областей России. В этих регионах возникали традиции позднего формирования, жанровый состав и музыкальная стилистика которых во многом зависели от того, откуда происходило заселение этих мест. Так, музыкально-фольклорные традиции Среднего Поволжья обнаруживают близость к среднерусским, а на Урале и в Сибири преобладают черты севернорусской традиционной культуры.

Другой тип культурной дифференциации связан с историко-социальными процессами, возникновением особых социальных групп населения, культура которых обладает яркой спецификой. Это прежде всего многочисленные группы казачества. Все они, защищая границы государства, жили в зонах контактов с неславянскими народами, в результате чего их культура испытала значительное влияние иноэтнического компонента.

Особый тип музыкально-фольклорных традиций характерен и для городских посадов. Сформировавшийся в этой среде слободской фольклор служит связующим звеном между крестьянской и городской культурами.

Еще одним фактором, определяющим специфику локальных традиций, является конфессиональная принадлежность их носителей, накладывающая отпечаток на народную культуру.

Рядом особенностей обладают *анклавные* (находящиеся в иноэтническом окружении) и так называемые *русскоязычные* традиции, сформировавшиеся на иной этнической почве в результате длительного культурного взаимодействия с русскими и характеризующиеся фольклорным двуязычием.

Только совокупность всех локальных традиций может дать представление о мощи и красоте русского музыкального фольклора, подобно тому как только в говорах и диалектах воплощается вся полнота жизни русского языка.

Контрольные вопросы:

1. Назовите основные этапы освоения русской этнической территории.
2. Какие основные этнокультурные зоны выделяются на территории, заселенной русскими?
3. Какие факторы определяют облик локальной фольклорной традиции?

4. Где зародился стиль народной песенности, ставший впоследствии общенациональным и оказавший наибольшее влияние на творчество русских композиторов?

Рекомендуемая литература:

*Русские* (серия «Народы и культуры»). М., 2003. Гл. 1: Образование русской историко-этнической территории и государственности (с. 11–35); Гл. 4: Этнографические группы русского народа (с. 107–123); Гл. 16: Духовная культура (с. 701–721).

*Лапин В. А.* Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. М., 1995.

*Гиппиус Е. В.* Крестьянская музыка Заонежья // Крестьянское искусство СССР. Л., 1927. Сб. 1.

*Щуров В. М.* Южнорусская песенная традиция. М., 1987.

*Багрий Ю. А.* Песни северного Подмосковья (Из коллекции фольклориста). М., 1989.

*Рудиченко Т. С.* Система жанров донского фольклора // Очерки традиционной культуры казачеств России. Краснодар, 2004. Т. 2.

*Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов.* СПб.; Псков, 2002. Т. 1, 2.

*Основания регионалистики: Формирование и эволюция историко-культурных зон / Под ред. А. С. Герда, Г. С. Лебедева.* СПб., 1999.



## Глава 5

### Основы музыкального мышления в традиционной культуре

#### 5.1

#### Введение

Музыка в традиционной культуре не существует как отдельный вид искусства. Она органично входит в круг ритуалов, праздников, трудовых процессов и досуга, являясь неотъемлемой частью традиционной картины мира. В силу этого народное музыкальное мышление имеет иную природу, нежели музыкальное мышление, воспитанное в письменной традиции. Ритм, мелодика, многоголосие в сознании народных исполнителей неразрывно связаны друг с другом и во многом обусловлены биологическими или даже физиологическими процессами: дыханием, биением сердца, сокращением мышц при движении, работе и голосовой деятельности. Ритм в первую очередь ощущается через пульс и моторику. Будучи заложен в человеческой природе, он является фундаментальной основой музыки, которая может существовать почти вне звуковысотности (при исполнении на ударных инструментах). Но музыку вне ритма представить себе невозможно.

В русской народной культуре вокальная музыка безусловно доминирует. Мелодика, рожденная в процессе интонирования слов в пении, в какой-то мере связана с речевой интонацией. Но было бы ошибочно всю сферу вокальной мелодики выводить из интонационного контура разговорной речи. В ранний исторический период музыкальный фольклор неотделим от ритуала и является в нем важнейшим средством общения. Сакральная природа музыкального языка требует его максимального удаления от сферы бытового интонирования. Поэтому произнесение слов в обрядовом пении отличается от разговорной речи большей экспрессией, уровнем эмоционального напряжения, следовательно, иной тесситурой, громкостью и силой звука, а главное — специфическим тембром. Существует

и другой способ выделения обрядовой музыкальной речи. Он выражается в полной бесстрастности, монотонности, снятии всех признаков эмоциональности.

Отличительной чертой славянской музыкально-фольклорной традиции являются развитые формы многоголосия. Они возникли в процессе коллективного обрядового пения, а затем активно развивались и в других жанрово-стилевых сферах. Результатом стало появление в совместном пении осознанных созвучий, во многом обусловленных акустическими законами сочетания звуков в их восприятии людьми.

Русская народная музыка тесно связана со словом и движением. Эти три составляющие всегда присутствуют в исполнительском акте; даже статичное на первый взгляд исполнение лирических песен, как правило, сопровождается пластикой и жестами, способствующими более выразительному и координированному пению.

Несмотря на неразрывную связь музыки, слова и движения, в каждом конкретном случае одно из этих начал выступает на первый план. Так, в плясовых песнях преобладающим является ритм танца, подчиняющий себе и мелодику, и организацию поэтического текста. Музыкальный склад эпических песен (былин) определяется стремлением к внятной произнесению слова, потому что главное для сказителя — донести до слушателя сюжет произведения и заключающийся в нем смысл. В обрядовых вокальных жанрах первостепенное значение приобретает сам напев, концентрирующий в себе магическую силу обрядового пения как такового. Достижению магического эффекта способствует как сама музыкальная структура, так и напряженность темб्रोинтонации.

Именно взаимодействие музыки, слова и движения порождает особенности народного музыкального мышления, выражающиеся в специфическом музыкальном языке. Существующие в нем средства выразительности значительно отличаются от сложившихся в профессиональной музыке. Музыкальный язык народной культуры усваивается ее носителями так же, как и естественный язык речевого общения. В детстве люди учатся говорить, не зная грамматических и синтаксических правил. Так и народные исполнители овладевают музыкальным языком сначала в процессе слухового восприятия произведений музыкального фольклора, а затем в практике совместного пения. Людям же, воспитанным в музыкальной культуре письменной традиции, необходимо прибегнуть к анализу музыкально-фольклорных произведений, чтобы постичь систему народного музыкального мышления. Методика

анализа и выработанные в рамках профессиональной музыки аналитические категории (такие, как такт, метр, система гармонических ладов и ладовых тяготений и др.) неприменимы по отношению к музыке устной традиции.

## 5.2

### **Ритм как фундаментальная основа музыкально-фольклорных произведений**

При всей значительности интонационной сферы музыки, базисным в ней является ритм, поскольку многие его стереотипы заложены в человеке от рождения. Их корни «глубоко уходят в область подсознательных ощущений двигательных рефлексов мышц: в искусстве речи — мышц голосовых связок, а в искусстве танца — мышц ног, рук, головы и корпуса. Так локализируются в подсознании два ряда различных мышечных рефлексорных ощущений ритма: ритма речи (прозаической и поэтической) и родственного ей ритма вокальной музыки, с одной стороны, и моторного ритма танца и пантомимы — с другой. Категорию ритма мы понимаем в самом широком смысле — как начало, организующее движение во всех его видах и кристаллизующееся в процессе движения в отношениях временных и акцентных пропорций, то есть в категориях музыкальной архитектоники» (Гиппиус 1980, с. 30).

Ритм — категория более всеобъемлющая, чем мы привыкли думать. Это не только чередование разных по длительности звуков. В любом музыкально-фольклорном произведении можно выделить несколько ритмических срезов, сложно взаимодействующих друг с другом: ритм долгих и кратких музыкальных времен, ритм музыкальных акцентов, ритм восходящих и ниспадающих мелодических оборотов, ладово-мелодических сопряжений, ритм разделов музыкальной формы и т. д. (Гиппиус 2003, с. 127).

Самый глубинный уровень ритма — это равномерная ритмическая пульсация, соотносимая с биением сердца. Она существует только на уровне подсознания как некая абсолютная мера длительности звука, поскольку единица пульсации (от латинского *mora*, греческого *chronos prōtos* — первоначальное время) обозначает долготу краткого музыкального времени, то есть основную счетную ритмическую единицу, с которой соотносятся все остальные.

Наиболее значимым в организации вокальных музыкально-фольклорных произведений является *слововой ритм*, который определяется музыкальной протяженностью каждого слога поэтического текста в пении. В сознании народных

NB

певцов этот текст существует уже в ритмизованной форме. Все слоговые музыкальные времена в напевах строго нормативны, изменяться может только внутрислоговой ритм. Именно благодаря этому в ансамблевом пении поэтический текст произносится всеми певцами синхронно. Несовпадения если и бывают, то носят частный, а не принципиальный характер.

Для того чтобы ритмическая последовательность звуков могла обрести образный смысл, составляющие ее элементы должны быть неодинаковыми, то есть различаться по долготе. Русская народная песенная ритмика относится к особому типу ритмических систем, в науке называемых *квантитативными* (времяизмерительными, долготными). В отличие от тактовой ритмики, базирующейся на чередовании сильных и слабых долей, квантитативная ритмика основана на чередовании кратких и долгих музыкальных времен, находящихся в кратных отношениях.

Если же ритмическая последовательность состоит из равных по долготе звуков, подобно механическим колебаниям метронома, то их качественного различия можно добиться с помощью акцентирования (большей напряженности звучания) некоторых. Так, например, в музыке, связанной с моторикой и часто основанной на равномерной пульсации ритмических единиц, отчетливо проявляется тенденция к динамическому подчеркиванию акцентов, периодичность которых делит мелодическую линию на равновеликие отрезки, создавая впечатление метричности. Об этом, в частности, свидетельствует традиционный способ обучения пляске при помощи многократно повторяемых словесных клише, ритмизованных акцентами и помогающих легче усвоить плясовые ритмы, например: «Вилы, грабли, три цепá, цепá, цепá» или «Карман вáты, ваты, вáты» и т. п. (ГР, с. 146–147).

Другой способ, позволяющий качественно противопоставить равные по долготе звуки, связан с изменением их высоты. Ритмы чередования акцентированных и неакцентированных, кратких и долгих звуков, восходящих и нисходящих мелодических ходов могут образовывать самые разнообразные сочетания (Гиппиус 2003, с. 117).

Таким образом, качественное различие звуков создает ритмические оппозиции, подобные тем, какие используются народным сознанием для классификации всех элементов картины мира. Наиболее наглядно эти оппозиции реализуются в ритме ладовых сопряжений, то есть в чередовании опорных и неопорных звуков напева, отличающихся друг от друга длиной, частотой появления и другими показателями. В понятии

ладового ритма (термин Б. Л. Яворского) объединены пространственные и временные категории музыкального мышления: если звуковысотность пространственно организует музыкальный поток, поскольку именно пространство является носителем звука, то ритмическая основа музыки организует ее разворачивание во времени. При этом и звуковысотные, и ритмические отношения в народной музыке осознаются ее исполнителями через пространственные категории (выше, ниже, длиннее, короче). Именно так в системе народного музыкального мышления реализуется неразрывность пространства и времени, характерная для традиционной картины мира.

Система оппозиций, организующая в народной музыке ритмические и ладовые отношения, не имеет ничего общего с тактовой ритмикой и системой ладовых тяготений, характерных для функциональной гармонии. Народная музыка базируется на типизированных формулах слогового ритма (ритмических клише), являющихся строительным материалом музыкально-фольклорных произведений.

Наконец, высший ритмический уровень создается соотношением временных пропорций разделов музыкальной формы фольклорного произведения. Ее архитекtonика зависит от временной протяженности построений, их количества и правил последовательного сочетания. На этом уровне ритмической организации народной музыки действуют универсальные законы симметрии (соразмерности), тем самым обнаруживая ее сходство с природными процессами и объектами.

Следовательно, ритмическая основа не только цементирует все компоненты музыкально-фольклорного произведения (мелодику, многоголосие, особенности формы), но и согласует музыку, слово и движение, определяет их взаимосвязь и взаимообусловленность.

NB

### 5.3

#### **Звуковысотность в системе народного музыкального мышления**

Звуковысотное строение напевов невозможно понять вне ритма, который является главным организующим началом звукового потока. Более того, мелодику можно рассматривать как пространственное воплощение ритма, поскольку она представляет собой не случайное, хаотическое чередование тонов различной высоты, а организованную ритмом последовательность звуков, которая только и воспринимается как мелодия. В ансамблевом пении ритм координирует между собой все исполнительские воплощения напева, упорядочивая многого-

лосную фактуру. Таким образом, ритм определяет и линейное, горизонтальное, развертывание звуковой ткани, и вертикальные связи ее звуков. Он обуславливает функции звуков напева, выделяя конструктивно значимые тоны, создающие его мелодический каркас. При этом одни звуки оказываются наиболее значимыми при линейном развертывании напева, а другие играют ведущую роль при образовании созвучий. Звуковысотная организация русской народной музыки принципиально отличается от гомофонно-гармонического склада западноевропейской музыкальной традиции в первую очередь тем, что в ней отсутствует система тяготений. Народная музыка основана на оппозициях звуков, противопоставленных по высоте, долготе звучания, положению в форме и пр.

В русской народной и западноевропейской профессиональных традициях действуют различные принципы развертывания мелодики. Если в композиторской музыке ведущими оказываются достаточно свободное мелодическое развитие и стремление к индивидуализации интонационного контура, то в народных песнях напевы строятся путем нанизывания *типизированных мелодических оборотов*, составляющих *интонационный «словарь»* данной локальной традиции. Как правило, такие обороты базируются на универсальных интонационных моделях: восходящего и нисходящего мелодического движения, выпуклой и вогнутой волны и т. п. При этом разнообразие достигается благодаря действию принципа комбинаторики при соединении типизированных мелодических звеньев в напевах, различающихся по композиции.

На протяжении веков интонационный «словарь» каждой из местных традиций не оставался неизменным. С одной стороны, он постоянно пополнялся за счет саморазвития традиции, когда в ее интонационный обиход входили новые мелодические обороты, выработанные в певческой практике наиболее талантливых народных исполнителей. С другой стороны, этот «словарь» обогащался и за счет различных культурных влияний, которые испытывала на себе та или иная локальная традиция. Большую роль в этом процессе играло взаимодействие с иноэтническими культурами, с церковным богослужебным пением, а позднее и с городской музыкальной культурой. Интонационный «словарь» традиции, как правило, дифференцирован по жанрово-стилевым сферам. Это выражается в том, что за каждым жанром закреплен свой комплекс интонаций, в наибольшей степени отвечающий их культурному предназначению. Таким образом, интонационный «словарь»

NB

каждой из музыкально-фольклорных традиций — результат исторического развития и географической локализации.

Если ритм в произведениях музыкального фольклора выступает как универсальная категория, то сфера звуковысотности наиболее ярко определяет облик локальной традиции не только для исследователей, но и для самих народных музыкантов. Несходство интонационного облика музыкально-фольклорных традиций вызвано различием условий, в которых они формировались и развивались. Тем не менее можно выделить такие факторы, воздействие которых на сферу звуковысотности обнаруживается повсеместно.

Прежде всего, на нее влияют различия в фонетике диалектов и говоров русского языка. Они выражаются в вокализме, то есть в особенностях произнесения гласных (среди них, например, аканье в южнорусских и оканье в севернорусских говорах), и консонантизме — системе согласных звуков, а также в интонациях, ударениях и темпе речи (*Русские*, с. 81). Хотя, как уже указывалось, нельзя проводить прямые параллели между мелодикой разговорной речи и музыкальной мелодикой, однако фонетический строй языка формирует голосовой аппарат человека и во многом определяет его вокальные возможности и темброво-тесситурные характеристики.

Характер мелодики музыкально-фольклорных произведений тесно связан с функцией, которую они выполняют в культуре. Так, для обрядовых жанров характерна формульность напевов, выражающаяся в лаконизме предельно обобщенной мелодики, которая допускает минимальное варьирование при исполнении. Это обусловлено их магической функцией, близкой к заклинательной. Лирическим песням, с их функцией коллективного переживания эмоций, напротив, свойственна большая свобода интонационного воплощения, так как на первый план в них выходит личностное начало.

Мелодический склад зависит и от половозрастного статуса исполнителей фольклорного произведения. Если в женском пении, как правило, преобладает плавное горизонтальное развертывание мелодики с многочисленными опеваниями каждого тона, то в мужском — активная энергетика широких интервальных шагов и стремление к четкому членению песенной формы. Доминирование в традиции одной из этих сфер исполнительства диктует и преобладающий в ней характер мелодики. Степень развития голосового аппарата и дыхания у детей определяет узкообъемность и краткость употребляемых ими мелодических оборотов.



На характер мелодики воздействует также моторика пляски. В отличие от сугубо вокальных жанров с мелодикой «большого дыхания», звуковысотный контур плясовых песен складывается из кратких мелодических звеньев и не обладает ярко выраженной рельефностью, развиваясь в небольшом звуковом объеме, что продиктовано физическими возможностями пляшущего человека.

Мелодические особенности могут появляться и в результате взаимодействия вокального и инструментального музицирования. На тех территориях, где существует развитая инструментальная традиция, присущие ей черты мелодического склада проецируются и на песенный фольклор. Это особенно заметно в произведениях вокально-инструментальных жанров даже в тех случаях, когда инструментальное сопровождение по каким-либо причинам отсутствует (например, в частушках и волочёбных песнях). В то же время в некоторых регионах вокальная мелодика и ее многоголосное воплощение влияют на характер инструментального исполнительства.

Звуковысотная сфера и, в частности, особенности многоголосного склада могут в опосредованной форме отражать народные представления о пространственной структуре мироздания, сложившиеся в локальных версиях традиционной картины мира. В тех случаях, когда в сознании носителей традиции доминирует горизонтальная ось разворачивания пространства, многоголосный склад тяготеет к линейности в небольшом звуковом объеме. Если же более значимой становится вертикальная пространственная модель, то и в ансамблевом пении на первый план выступает соотношение голосов по вертикали, в виде системы осознанных созвучий, выстраивающихся в достаточно широком звуковом объеме.

Музыкальное воплощение вертикальной модели пространства может быть различным и в зависимости от заполненности звукового амбитуса. Так, можно предположить, что северорусское двухъярусное пение «толстыми» и «тонкими» голосами на расстоянии октавы символически воплощает важное для народного сознания противопоставление двух сфер мироздания — горного и дольного миров. Для южнорусского региона более характерно мелодическое заполнение широкого звукового объема. Оппозиция верхнего и земного миров и в этом виде фактуры сохраняет свою актуальность, что выражается в тембровом противопоставлении басов и верхнего солирующего подголоска. Неслучайно сами исполнители говорят, что «басы ходят по земле, а подголосок, как птица, парит в небе». Вместе с тем заполненность голосами звукового объема в южнорусских песнях можно расценить как выстраивание человеком пути

наверх, к небу. Поскольку традиции юга России складывались в исторически более позднее время и достигли расцвета в XVIII веке, в них заметны общие тенденции эпохи в освоении звукового пространства. Вспомним, что именно в XVIII веке в широкую церковную практику вошло партесное пение, для которого также характерен значительный звуковой объем и осознание соотношенности голосов по вертикали.

Как видим, звуковысотная организация локальных традиций во многом зависит от их историко-стадиального положения. Если для традиций раннего формирования характерны узкообъемные напевы, формульность типизированных мелодических оборотов и преобладание линейности в фактуре, то для более поздних свойственны большая индивидуализация широкообъемной мелодики, в которой заметно влияние городской песенности, а также развитое многоголосие с координацией голосов по вертикали.

Локальная специфика традиций наиболее отчетливо воспринимается на слух благодаря различиям в тембровых и тесситурных характеристиках пения. Они обусловлены целым рядом факторов, влияющих на манеру звукоизвлечения: фонетикой языковых диалектов и говоров, культурными функциями исполняемых произведений, природно-акустической средой в ее восприятии человеком. Нередко с помощью тембра маркируются жанрово-стилевые комплексы. Например, большинство календарно-обрядовых песен интонируется громким, напряженным звуком, рассчитанным на открытое пространство, в то время как колыбельные песни, исполняемые в доме, как правило, поются тихо. Кроме того, темброво-тесситурные характеристики иногда отражают дифференциацию внутри традиционного сообщества.

На пересечении всех звуковысотных параметров: интонационного «словаря», темброво-тесситурных характеристик и многоголосного склада фактуры — в сознании носителей традиции создается ее идеальный звуковой образ, диктующий практику звукового поведения людей в различных ситуациях. Звукоидеал в каждой из местных традиций многосоставен и сложно организован, поскольку обобщает разные жанрово-стилевые сферы.

NB

---

## 5.4

### Особые формы совместного пения

Являясь одним из кодов народной культуры, музыкальный язык своими, только ему присущими средствами способен выразить важнейшие мировоззренческие идеи.

Наиболее наглядно это воплощается в особых формах совместного пения. Они представляют собой одновременное исполнение по крайней мере двух музыкальных текстов, в результате чего образуется новый текст более сложной структуры, приобретающий особую функциональную и семантическую нагрузку (Енговатова 1997, с. 50). Чаще всего такие формы возникают в рамках ритуала, поскольку именно в нем концентрируются все основные концепты традиционной картины мира.

Прежде всего, одновременное сочетание двух различных музыкальных текстов используется для обозначения оппозиции «того» и «этого» света. Наиболее наглядно это проявляется в свадебном обряде, когда невеста причитает на фоне пения девушек. Выделенность невесты, чей переход из одного социального статуса в другой осмысляется в обряде как временная смерть с последующим возрождением в новом качестве, маркируется разными музыкальными средствами. Это может выражаться в противопоставлении текстов невесты и девушек по многим параметрам: жанру (голошение на фоне свадебной или хороводной песни, частушек, инструментального наигрыша), тембру, высоте звучания, темпу (медленному и более быстрому). Кроме того, эти тексты, как правило, «сдвинуты» по отношению друг к другу во времени. Таким способом подчеркивается существование невесты в особом времени-пространстве, соотносимом с «тем» светом.

1

♩ = 60

Девушки

Не за ро . (ё).вню . (а . я) кра . (э . я) . сну . (ю) де . (е) . вку

♩ ≈ 120

Невеста

А ся . стри . ца

ты мо . я э лю . би . ма . я, а ся . стри . ца ты мо . я...

5/16

за . (э) . му . (ю) . ж да . ют .

В календарных ритуалах для создания ощущения иного, по сравнению с обыденным, качества времени применяется другая форма совместного пения — *стреттное*, скоординированное по высоте исполнение одной или нескольких песен. В этом случае один музыкальный текст накладывается на другой с небольшим временным интервалом, в результате чего возникает единый, непрерывный звуковой поток, в котором нивелированы цезуры и звуковысотные контуры одновременно звучащих напевов. Обрядовый смысл такого исполнения, вероятно, заключается в моделировании сакрального хронотопа, создающего впечатление остановившегося времени, приближения его к вечности.

2

Мой а . ле . шни . чак, мой зя . лё . не . нький,  
ох и ой лё . ли, мой зя . лё . не... у!  
Ай у са . ди . ку пад и . гру . шаю,  
Ай и де ж ты рос да ра . ски . да . уся...  
ох и ой лё . ли, пад и . гру . ша... у!

Поскольку время не дано человеку в непосредственных ощущениях, то у носителей традиционной культуры рождается иллюзия, что им можно управлять: замедлять или ускорять его ход, стягивать его в одну точку. Эти представления отражаются и в музыкальной практике. При помощи

музыкального звука можно добиться компрессии времени. В критических ситуациях люди сознательно пользовались этим свойством звука в ритуальных, магических целях. Например, в смоленско-белорусском пограничье по весне практикуется обряд вызывания дождя под названием «борона». Заметим, что термин «борона» относится именно к звуковой части ритуала и не связан с использованием бороны как ритуального предмета. Слово «боронить» часто употребляется народными певцами в значении «петь неправильно». Ритуал заключается в одновременном исполнении его участниками всех известных в традиции календарных песен: зимних, весенних, летних, осенних, что производит впечатление звукового беспорядка, хаоса, а в содержательном плане приводит к намеренному ритуальному коллапсу времени в момент отправления обряда. Это магическое средство особой силы, которое применяется лишь в экстраординарных обстоятельствах.

Нередко в особых формах совместного пения на первый план выходит пространственный аспект организации ритуального хронотопа. Так, *антифонное* исполнение календарных песен певческими группами, расположенными на некотором расстоянии друг от друга (на двух берегах реки, на возвышенных местах в пределах одной деревни и т. п.), связано, с одной стороны, со стремлением к наибольшему звуковому охвату пространства, а с другой — соединению его разрозненных частей в единое целое.

В народной культуре известны и более сложные формы для маркирования пространственных отношений; в этих случаях важнейшим является концепт границы, рубежа, разделяющих разные части пространства. Например, в свадьбе одного из районов Вологодской области в канун венца особое значение имел выход невесты с подругами «на угоры» (на улицу), где она прощалась с девичьей волей, родными. Покидание избы, преодоление порога как границы между внутренним пространством родного дома и внешним, «чужим» пространством улицы отмечалось переходом исполняющих свадебную групповую причету девушек в более высокий регистр. При этом невеста продолжала причитать на прежнем высотном уровне. Пересечение пространственной границы соотносится с отделением невесты от социальной группы девушек, ее временной ритуальной смертью и, таким образом, с переходом концептуальной границы между двумя мирами (*ГР*, с. 97). Повышением строя фиксируется граница между двумя частями реального пространства, имеющая в рамках свадебного ритуала большую смысловую нагрузку.

3

$\text{♩} = 80 - 88$   
Девушки

Ди - вье - й ве - к ко - ро - та - и - тце! Блѧ .

Невеста

Ди - вье - й ве - к ко - ро - та - (о) - и - тце! Б . ла .

(выходят на улицу)

- го - с . ло - ви - ме - ня, го - спо - ди, да . к,

- го - с . ло - ви - ме - ня, го . (о) . спо - ди, да . к,

(причитают на улице)

на се - го - д . не - ш . но - й бо - же - й день, да . к...

на се - го - д . не - ш . но - й бо . (о) - же - й день, да . к...

Особые формы совместного пения демонстрируют различное отношение носителей традиционной культуры к времени и пространству. Хотя они тесно переплетаются в народном сознании, оказывается, что временем можно управлять, а пространством — нет, поскольку оно зримо и по этой причине не поддается изменениям. Человеку доступно лишь звуком соединять разные его части и обозначать его границы, имеющие важное символическое значение.

С помощью особых форм совместного пения могут быть выражены и оппозиции разных групп традиционного социума. В свадебном обряде нередки песенные антифонные «пербранки» представителей родов жениха и невесты.

Наконец, к особым формам совместного пения относится *синхронное* исполнение группой певцов многоголосного плясового напева с разными словами, благодаря чему теряется





Каждая из них обладает своим интонационным «словарем», складывающимся из устойчивых типизированных мелодических оборотов и дифференцированным по жанрово-стилевым сферам.

Музыкальный язык народной культуры способен отразить важнейшие концепты традиционной картины мира: структуру пространства, времени и социума.

Контрольные вопросы:

1. Чем отличается ритмическая организация произведений русского музыкального фольклора от профессиональной западноевропейской ритмической системы?
2. В чем проявляется универсальность ритма как категории народного музыкального мышления?
3. Что такое интонационный «словарь» локальной традиции? Из чего он складывается?
4. Какие факторы влияют на формирование характера мелодики в музыкально-фольклорных традициях?
5. Каким образом в особых формах совместного пения отражается традиционная картина мира?

Рекомендуемая литература:

*Гиппиус Е. В.* Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредствованный // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003.

*Гиппиус Е. В.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.

*Енговатова М. А.* Особые формы совместного пения в русской народной культуре // Живая старина. 1997. № 2.

Русский  
музыкальный фольклор  
в контексте  
традиционной культуры

**Глава 1****Календарные обряды и песни****1.1****Введение**

Народный календарь, как и любой другой, представляет собой исторически сложившуюся систему членения, счета и регламентации годового времени. В фольклористике и этнографии понятие «народный календарь» имеет более широкое значение и рассматривается как сложное многоуровневое явление, сформировавшееся в результате длительного исторического развития. Он многосоставен и содержит большое количество праздничных дат, обрядов, разнонаправленных магических практик и их мотивировок, запретов, мифологических верований, а также обширный корпус музыкально-фольклорных произведений разных жанров и разного происхождения, исполнение которых строго регламентировано во времени. Календарный цикл существует в русской народной культуре в разветвленной системе местных версий, каждая из которых имеет свои особенности как с этнографической, так и с музыкальной точки зрения.

В структуре народного календаря органично переплетается множество относительно самостоятельных, но тесно взаимосвязанных календарей: солнечный и лунный; вегетативный и земледельческий; скотоводческий, ткаческий, пчеловодческий; брачный и поминальный и др. Каждый из них образует внутри календаря особый цикл и соотносится с особым кругом верований о природе и человеческой жизни (СД, 2, с. 442).

Известный в настоящее время народный календарь представляет собой синтез достаточно архаичной (дохристианской) календарной системы и церковной. Этим вызвана разнородность и многоплановость временных ориентиров в народном календаре. Исторически наиболее ранними из них служили сезонные изменения, происходящие в природе. Косвенно

NB

об этом свидетельствуют и древнерусские названия месяцев (такие, как *студень*, *травень* и т. п.). Среди природных вех в народном календаре есть константные (летнее и зимнее солнцестояние) и мобильные, которые определяются природными явлениями сезонного характера, например: снегопад зимой, весеннее снеготаяние и ледоход на реке, появление первой зелени и листьев на деревьях и т. п. Именно эти явления играют важную роль в установлении сроков проведения тех или иных работ аграрного и скотоводческого производственных циклов.

После принятия христианства и введения церковного календаря в качестве временных ориентиров стали выступать даты церковных праздников, система которых обусловила ритм чередования будней и праздников в народной культуре. Если состав и порядок годовых праздников определяется в народной культуре христианским календарем, то осмысление и интерпретация временных периодов и конкретных дат, к которым приурочены обряды, запреты и предписания, принадлежат, главным образом, народной традиции. Совмещение двух календарных систем привело к тому, что церковные праздники вобрали в себя мифопоэтическую семантику народного праздника, который, в свою очередь, обогатился христианской символикой, подвергшейся некоторому переосмыслению. Народная традиция стала приписывать православным святым деятельность по упорядочиванию тех или иных природных процессов, например: 14 марта празднуется *Евдокия Замочи подол*, так как с этого времени начинаются оттепели; 7 мая — *Евсей — овсы отсей*; 22 мая — *Никола травный* и т. п. Бытующие в крестьянской среде рассказы о святых обычно не связаны с их легендарной историей, а функции, выполняемые ими в традиционной культуре, нередко обусловлены народным переосмыслением их имен (*Агапкина 2002*, с. 700–707). Только в мифологии Рождества и Пасхи христианские сюжеты и мотивы оказались равнозначны народно-календарным.

Несмотря на столь очевидный симбиоз двух календарных систем, расхождения между ними весьма глубоки, что связано с принципиальными различиями в их содержании. Смысловое наполнение и структура христианского календаря апеллируют прежде всего к вечности и евангельским событиям. Для народного же календаря важнейшей является динамика природных процессов и циклов хозяйственной деятельности на протяжении всего календарного года (*Агапкина 2002*, с. 706). Вместе с тем христианизация народной культуры восточных славян, изначально существовавшей во множестве локальных версий, еще более повысила ее вариативность,

породив бесчисленный ряд многообразных форм сочетания язычества и христианства, что сказалось и на структуре местных календарных традиций.

При всем различии две календарные системы — дохристианская и церковная — обнаруживают черты сходства. И в той и в другой имеют место как стабильные календарные даты, так и мобильные. К первым в церковной традиции относятся праздники, по народному выражению, «живущие в числе», такие, как Рождество — 7 января, Благовещение — 7 апреля, день Сорока мучеников — 22 марта. К последним принадлежат передвижные церковные праздники: Пасха, Вознесение, Троица и другие, даты которых каждый год устанавливаются по лунному календарю, не совпадающему с солнечным. Вероятно, именно это сыграло определенную роль во взаимодействии двух календарных систем, способствовало достаточно органичному усвоению народной культурой закономерностей церковного календаря, тем более что их важнейшие точки, связанные с зимним (Рождество) и летним (день Иоанна Крестителя) солнцеворотом, оказались скоординированы между собой (*Пашина 1998, с. 254*).

Традиционный календарь — одновременно календарь природы, хозяйственной и социальной деятельности человека, что и определяет семантику того или иного календарного периода. В мифологическом сознании годовой цикл соотносится с циклом человеческой жизни: новый год, а вместе с ним и весь мир, рождается, достигает своего расцвета, стареет и умирает, после чего возрождается вновь. Поэтому дополнительные сложности в народную календарную систему внесла перестановка в ней акцентов в связи с неоднократным переносом начала года, до XV века приходившегося на 1 марта, затем на 1 сентября и только со времени петровских реформ — на 1 января.

Как показывают языковые и этнографические данные, изначально год у славян делился на два крупных сезона — лето и зиму, которые нередко использовались для счета лет: «Сколько лет, сколько зим!» (*Земцовский 1975, с. 27*). Об этом же свидетельствует и народное поверье о встрече зимы с летом на Сретение (14 февраля), из-за чего в народе этот праздник часто называют *Встрéчаньем*. В качестве главных границ между летним и зимним временем у русских выступают праздники Благовещения (7 апреля) и Воздвижения (27 сентября) (*СД, 2, с. 444*). Подтверждением деления года на две части в далеком прошлом служат и сохраняющиеся до сих пор в народной культуре мифологические представления о том, что земля на

зимний период «засыпает», «замыкается», «умирает», а весной «просыпается», «отмыкается», «оживает». С ними соотносятся поверья о переселении на зиму птиц и змей в теплую страну «ирей» и весеннем возвращении их на землю, где они и пребывают до Воздвижения (*Агапкина 2002*, с. 112).

Летний и зимний периоды имеют свои пики, также отмеченные двумя крупнейшими праздниками — Иваном Купалой (7 июля) и Рождеством (7 января). Праздничные даты, делающие время годового круга по горизонтали и по вертикали, приблизительно совпадают с точками солнцеворотов и равноденствий. Это делает год подобным дню: день и ночь корреспондируют с летом и зимой, полдень и полночь — с праздниками Ивана Купалы и Рождества, восход и заход солнца — с Благовещением и Воздвижением. При этом членение года на привычные нам сезоны в народной культуре не имеет строго обозначенных границ и во многом зависит от климатических и погодных условий. Одни и те же отрезки года могут в одних локальных традициях относиться к весне, а в других — к лету (*СД*, 2, с. 444).

Начало года в народной традиции связывается главным образом с весной и пробуждением природы. Однако и современное начало года имеет природное основание, поскольку после зимнего солнцестояния постепенно прибавляется световой день и год поворачивает на лето.

Весна — один из наиболее длительных сезонов народного календаря, когда в природе и в жизни человеческого общества происходят интенсивные изменения. Она делится на ранневесенний и поздневесенний периоды, представляющие собой, с точки зрения русского крестьянина, самостоятельные календарные сезоны. Наступление весны, когда вся природа приходит в движение, становится теплее и светлее, согреваются земля и воды, появляются первые растения и насекомые, звери выходят из зимней спячки, прилетают птицы, — чрезвычайно важный момент для земледельца, означающий начало нового производственного цикла. Это влечет за собой необходимость выполнения множества магических практик, направленных на активизацию роста культурных растений, от урожая которых зависит будущее благополучие. С приходом весны меняется и поведение человека: от зимних (домашних) видов хозяйственных работ и форм досуга он переходит к весенним — уличным. Именно весной происходит пересмотр социальной структуры традиционного сообщества в связи с переходом подростков в возрастную группу молодежи, готовой к вступлению в брак.

Окончание весны соотносится в народном сознании с точкой наивысшего расцвета природы. В это время солнце достигает максимальной активности (летнее солнцестояние), завершается рост и цветение растений, переходящих к плодоношению, окончательно согревается вода, чем обусловлена отмена запрета на купание в открытых водоемах, все природные объекты открывают человеку свои тайны.

Лето, пора сбора урожая, в народной календарной системе предстает как самый короткий сезон.

Осень, напротив, протяженна. Многочисленные приметы описывают изменения в природе, обратные тем, что происходят весной: Бог «печатает», «закрывает» землю, остывает вода, сокращается световой день, птицы улетают в теплые края, исчезают насекомые. Все эти природные процессы не могут не сказаться и на хозяйственной деятельности: завершаются полевые работы и сезон летнего выпаса скота, люди переходят к зимним видам труда – обработке льна, прядению, плетению лаптей, сучению веревок и т. п. Заканчиваются и уличные гулянья молодежи, которая перемещается в дома, где устраиваются осенне-зимние посиделки и игрища (*Агапкина 2002*, с. 694–700).

Наконец, зима – это время, когда природа умирает, земля отдыхает от своих летних трудов, чтобы набраться сил для нового урожая. Окончание зимы не имеет точной датировки и часто смыкается с началом весны и пробуждением природы.

Впервые научное доказательство цикличности народного календаря дал выдающийся отечественный ученый В. Я. Пропп, показавший взаимосвязи между всеми календарными ритуалами и определивший общесмысловую направленность годового цикла, призванного обеспечить получение будущего урожая, плодовитость скота и благополучие людей (*Пропп 1963*).

Деление годового цикла на календарные периоды во многом задается видами хозяйственных работ, сроки выполнения которых в народной культуре достаточно четко определены: с Покрова до Великого поста прядут; весь Великий пост до начала весенних полевых работ ткут; затем пашут, сеют, вывозят навоз на поля; наконец, убирают урожай. Очевидно, что точные календарные сроки имеют лишь работы, не зависящие от сезонных условий (такие, как прядение и ткачество), в то время как полевые работы не могут быть раз и навсегда строго календарно закреплены.

Структуру народного годового цикла определяют и крупные обрядовые комплексы, оформленные по типу переходных ритуалов. Ритуалы этого типа обычно фиксируют рубежные ситуации в жизни человека: рождение, вступление в брак и смерть. Однако для мифопоэтического мировосприятия, свойственного носителям традиционной культуры, характерно отождествление или особая зависимость мира и человека (Топоров 1988, с. 12). Именно поэтому кардинальные изменения, происходящие в течение года в состоянии природы, осмыслились человеком по аналогии с событиями его жизни. Об этом свидетельствует обширнейший этнографический материал, показывающий, что ритуалами переходного типа оформляются ключевые точки народного календаря, связанные с моментами смены сезонов (в народном понимании). Более того, в календарных обрядах нередко используются ритуальные модели крестин, свадьбы и похорон, заимствованные из семейного цикла (Пашина 1998, с. 13–14).

В русской традиции переходные ритуалы в календаре чаще всего строятся по модели похорон, что связано с представлениями об истечении определенного отрезка календарного времени, его изживании. Это часто выражено и в обрядовой терминологии, например: *похороны масленицы*, *проводы весны* (ср.: *проводить покойника*), *похороны мух* и т. п. Использование свадебных мотивов чаще всего встречается в календарных обрядах, которые маркируют границу между ду весной и летом — точку наивысшего расцвета природы и всех жизненных сил.

У русских ключевые обрядовые комплексы приурочены к святочному, масленичному, пасхальному, троицко-купальскому и жатвенному периодам. Значительно слабее представлен осенний календарно-обрядовый комплекс, в некоторых традициях прикрепленный к празднику Покрова Богородицы (14 октября) или дню Косьмы и Дамиана (14 ноября).

Эти обрядовые комплексы занимают довольно продолжительные отрезки времени — от недели до двух. В их основе лежит единый «сценарий» встречи и проводов мифологических персонажей, символизирующих календарный период или время года. При всем разнообразии персонажей они, в конечном счете, связаны с духами предков — опекунов хозяйства и подателей всех благ, которые появляются на земле в кризисные моменты жизни природы, то есть в переходные между сезонами периоды.

Ключевые календарно-обрядовые комплексы включают в себя: 1) встречу и проводы мифологических персонажей,

|| NB



2) запреты и предписания, касающиеся поведения людей, 3) поминальные мотивы, в которых воплощен культ предков, 4) прогностические (гадания), 5) продуцирующие и 6) апотропеические (защитные, обереговые) практики.

NB

Имея общую стратегическую цель — получение урожая, плодovitость скота и благополучие людей, каждый из перечисленных обрядовых комплексов решает свои тактические задачи в соответствии с этапами земледельческого и скотоводческого производственных циклов, а также с воспроизводством и социальной динамикой традиционного сообщества.

Календарные песни, музыкально оформляющие обряды годового круга, составляют один из наиболее ранних слоев музыкального фольклора. Звук вообще, а в особенности звук поющего человеческого голоса, является существенным компонентом традиционной картины мира, в которой вся звуковая сфера жестко организована и регламентирована. Народная культура выработала строгие правила звукового поведения, которые должны были неукоснительно соблюдаться людьми. Их нарушение могло вызвать дисбаланс в природе, в хозяйственной деятельности и в области человеческих отношений. В календарном цикле «язык» обрядового пения используется в переломные моменты и воспринимается носителями традиции как один из наиболее действенных и «доходчивых» в общении с потусторонним миром (Агапкина 2002, с. 122–125).

NB

Предписания петь и запреты на пение в определенные календарные периоды свидетельствуют о том, что в русской народной культуре пение наделяется магическими функциями. Ему приписывается способность усиливать природные процессы, как желательные, так и нежелательные. Запреты на пение связываются с такими состояниями природы, когда нужные процессы еще не начались. Так, пение могло потревожить еще не проснувшуюся от зимнего сна землю. У русских широко известен запрет петь во время пахоты и сева, поскольку это может повредить земле, готовящейся принять семя или уже обремененной им. Запрещалось петь на «голый» (еще не одевшийся листвой) лес, поскольку, по народным представлениям, это могло привести к неурожаю и голоду.

Насыщенность обрядовым пением весенне-летнего времени гораздо большая, чем осенне-зимнего периода. Только весной и летом в ряде традиций используются особые исполнительские приемы (*гукание*), которые в другое время запрещены. Это объясняется тем, что, являясь одним из сильных магических средств воздействия на природу, ритуальное пение используется в земледельческих сообществах с це-

лью получения урожая. В осенне-зимний период, когда земля «спит», «замерла», пение ограничено.

Магические функции, приписываемые календарным песням, во многом определяют особенности их структуры. Уподобляя календарные напевы заговорным формулам, этномузыкологи нередко называют их напевами-формулами. При исполнении календарных песен народные певцы стараются строго следовать существующему у них в сознании образцу. Поэтому степень их варьирования, по сравнению с напевами других жанров, невелика. Календарные песни реализуются в достаточно узком звуковом диапазоне и гетерофонной фактуре. Их отличает особая манера темброинтонирования: они поются или скандируются громким, напряженным голосом, рассчитанным на максимальный охват открытого пространства. При этом тембровые характеристики, обладающие сугубо местной спецификой, также являются функционально и семантически значимыми. Для обрядовых жанров только пение в тембре имело магическую силу, с чем связаны запреты на тембр (то есть пение в полный голос).

Кроме обрядовых календарных песен, строго регламентированных в отношении исполнителей, места и времени ( годового и суточного), в орбиту народного календаря оказались вовлечены и другие жанры музыкального фольклора, получившие временную прикрепленность в рамках годового круга. К ним относятся сезонно приуроченные лирические и хороводные песни; свадебные песни и плачи, попавшие в календарь благодаря использованию в нем соответствующих ритуальных моделей; инструментальные наигрыши и ритуальные шумы; духовные стихи и церковные песнопения (тропари, ирмосы и др.). О роли всех этих форм звуковой деятельности людей мы расскажем в следующих разделах.

---

## 1.2

### Обряды и песни ранневесеннего периода

Хотя в течение нескольких веков наступление нового года празднуется зимой, в народном сознании остается актуальным восприятие весны как начала новой жизни и нового производственного цикла.

Весна — один из самых длительных и насыщенных обрядами сезонов народного календаря. Ритуалы встречи весны приходятся на Великий пост, когда появляются первые приметы пробуждения природы. Проводы весны совершаются в период наивысшего расцвета природы, близкий к летнему солнцестоянию. Начало и окончание весны осмысливаются

в народной культуре как кризисное, опасное, *кривое* время. Середина весеннего сезона соотносится с Пасхальной (*Святой, Светлой*) неделей, которая получает положительную оценку. Пасха является передвижным праздником, даты которого варьируются в пределах месяца (с 5 апреля по 6 мая). Именно поэтому в разных традициях Пасха, равно как и праздники, попадающие в зону ее влияния, может либо завершать ранневесенний, либо открывать поздневесенний цикл обрядов, обнаруживая амбивалентность.

Пограничный между зимой и весной ранневесенний период не имеет строгих временных границ. Тем не менее ранневесенние ритуалы, приуроченные в каждой локальной традиции к разным календарным датам, составляют единый обрядовый комплекс, в основе которого лежит сценарий встречи и проводов мифологических персонажей.

Встреча весны и олицетворяющих ее мифологических персонажей обычно выражается в их ритуальном кормлении-задабривании. В большинстве русских традиций этот ритуал может повторяться несколько раз в течение ранневесеннего периода: на Евдокию (14 марта), Сороки (день Сорока мучеников, 22 марта), Средокрестье (среда на четвертой неделе Великого поста), Благовещение, Чистый (Страстной) четверг. В эти дни специально выпекаются разные виды обрядового хлеба, форма которого часто диктуется датой его изготовления. Этот обрядовый хлеб предназначался птицам, весне, духам предков, домовому, Богу, воплощавшим в себе высшие силы. Еду помещали в зонах контактов с «тем» светом: в красном углу, на крыше, на проталинах и других местах, выбирая для этого такое время суток, когда границы между мирами приоткрываются (обычно утреннюю или вечернюю зарю). Показательны и мотивировки, выдвигаемые исполнителями обрядов и объясняющие смысл их действий, — «чтобы всё родило».

Выпроваживание потусторонних сил на «тот» свет также может сопровождаться ритуальным кормлением. Разница заключается лишь в том, что при встрече мифологических персонажей еда помещается в обжитом пространстве дома и деревни, а во время проводов ее выносят в поле, в лес, на кладбище.

Во многих традициях ритуальный хлеб, некоторое время хранящийся в доме, выступает знаком пребывания потусторонних сил в мире людей. Затем его уничтожают (выпроваживают) разными способами: отдают на съедение скотине, закапывают на поле, оставляют на могиле.

В ранневесенний период известны запреты на определенные виды хозяйственных работ (шитье, стирку и пр.), вызванные желанием не навредить духам, незримо присутствующим рядом с людьми (*Виноградова 1982*, с. 206–207). Нарушение запретов грозило стихийными бедствиями, рождением уродливого потомства у людей и животных. В календарные периоды, когда граница между мирами разомкнута, для человека открывалась возможность заглянуть в будущее при помощи гаданий, обязательно входящих в состав всех календарно-обрядовых комплексов.

Окончание ранневесеннего периода связано с первым выгоном скота в поле, пахотой и севом. Пахота и сев осмысляются в народной культуре как акты оплодотворения земли (не случайно сеять ходили только мужчины). С другой стороны, они тракуются народным сознанием и как проводы на «тот» свет, тем более что сами эти действия дают для этого основание.

Великий пост, разделяющий годовые циклы, в народной традиции воспринимается как межвременье, когда в преддверии рождения нового необходимо избавиться от всего старого. В этом отношении народная традиция смыкается с христианской, где пост осмысливается как время телесного и духовного очищения человека (*Агапкина 2002*, с. 72). Очистительные мотивы красной нитью проходят через многие весенние праздники. Так, например, в Чистый (Страстной) четверг во многих местах до восхода солнца мылись в бане, изгоняли тараканов из избы, белили печь. Весьма актуальной для весны является и тема обновления мира и человека, его социальной и хозяйственной деятельности: к Пасхе поновлялись иконы, шилась новая одежда, в церкви освящалась новая пища — пасхальные яйца и куличи (*Агапкина 2002*, с. 152 и далее).

В весенней обрядности широко представлены и действия, призванные пробудить природу от зимнего сна. Разогревание земли и вод нашло свое отражение в обряде *греть весну*, известном на границе Калужской и Смоленской областей. Его участники разжигали костры вблизи полей или пускали зажженную солому по реке во время ледохода. На Русском Севере для скорейшего прохождения льда на реке носили в нее воду из колодцев. В качестве таких побуждающих магических практик выступало и громкое весеннее пение, которое прерывало зимнее безмолвие (*Агапкина 2000*, с. 32).

На русской этнической территории известны два типа обряда встречи весны, отличающиеся по срокам, форме, составу исполнителей и песенному репертуару. Общим является то,

что в обоих случаях обряд состоит в исполнении специальных песен в условиях определенного места и времени (Агапкина 2000, с. 18).

### 1.2.1. Закливание весны

На западнорусских территориях, в первую очередь на Смоленщине, данный обряд называется *гукать весну*, *кликать весну*, *весну загукивать* и заключается в пении весенних *закличек* (термин, применяемый только в этномузыкологии). Исследователи считают, что ритуалы «кликанья» направлены в область потустороннего, а само действие адресовано природным стихиям и объектам, в данном случае — весне (Агапкина 2000, с. 133).

На Смоленщине весенние заклички — один из ведущих календарно-песенных жанров. Здесь в каждом населенном пункте известно несколько напевов, задействованных в обряде закличания весны. Они поются в течение некоторого периода, границы которого указываются народными певцами либо по церковным праздникам («с Евдокии до Благовещения», «с Благовещения до Пасхи», «с Сорок до Великадня [Пасхи]»), либо по явлениям, происходящим в природе. Начало весны связывается с следоходом и появлением первых проталин, а ее окончательный приход — с наступлением теплых дней, дающим возможность приступить к пахоте и севу. Природные ориентиры были более важны для крестьян, о чем свидетельствует возможность перенесения сроков обряда в связи с погодными условиями: «Если весна ранняя, то ее гукуют на Евдокию, а если поздняя — то на Благовещение». Слишком раннее начало закличания весны, когда земля еще не пробудилась от зимнего сна, порицалось и даже воспринималось как вредоносное для растительности. Именно в способе определения сроков исполнения календарных песен по природным приметам проглядывают черты архаической календарной системы.

Исполнение весенних закличек связано с регламентацией места и времени, а также с определенными ритуальными действиями, производящимися синхронно пению. Закликали весну на высоких местах (на крышах, на стогах сена), откуда звук хорошо разносился, и там, где проходила граница между «своим» и «чужим» миром: на поле, на берегу реки, рядом с кладбищем, у хозяйственных построек.

Как правило, обряд закличания весны совершался вечером, после захода солнца, что связано не только с семантикой этого времени суток, но и с особой отчетливостью звука в вечернее время. Стремлением охватить звуком большое пространство обусловлена и манера исполнения веснянок гром-



ким напряженным тембром: «ва всю галаву кричать». По мнению певиц, песню должно быть слышно далеко, даже в соседней деревне, откуда зачастую отвечали поющим. Такой антифонный способ исполнения назывался «петь в перяклики».

Пение весенних закличек сопровождалось действиями, которые могут быть интерпретированы как ритуальное кормление весны: «Пирогов брали, яички варим. Вверх кидали пироги эти: "Красна весна, прими пироги! Красна весна, прими пироги!"»; «На Благовещение на улице с пирогами гукают весну, чтоб приходила скорей».

В большинстве деревень заклички исполнялись девушками, реже — замужними женщинами. Присутствие мужчин при совершении обряда в ряде мест считалось нежелательным.

В поэтических текстах веснянок встречается несколько мотивов. Один из них — мотив замыкания зимы и отмыкания лета, который предваряется обращением к Богу с просьбой разрешить «кликать» весну или обращением к птицам, по прилету которых судили о наступлении весны.

5

Бла . сла . ви, Бо . жа, нам вя . сну гу . кать,  
ой ли, ой лё . ли, нам вя . сну...

Часто веснянки начинаются вопросом: «Весна красна, что ты нам принесла?» Ответная часть строится на перечислении групп деревенского сообщества, одариваемых весной в соответствии с их социальным статусом:

Ой, весна красна, что ты нам принесла?  
Красным девушкам пы зялёнам вянку,  
Малым детушкам па краснам яйцу,  
Молодым молодушкам па люльке, па чапцу.

Тексты такого рода скорее всего объясняются необходимостью пересмотра и утверждения структуры традиционного социума в кризисные, переломные моменты годового времени.

В Смоленской области распространен обычай «дразниться» песнями в великопостный период. Песенные перебранки в составе обряда между жителями соседних сел, девушками и парнями исследователи связывают не только с характерными для холостой молодежи отношениями противостояния и соперничества, но и с достаточно архаической традицией календарных поединков, олицетворяющих борьбу нового со старым в момент смены временных циклов (Агапкина 2002, с. 143).

Напевы смоленских весенних закличек являются политекстовыми и относятся к классу цезурированных форм, опирающихся на стих силлабической организации (чаще всего 5+5, 4(5)+3, 6+6 и др.). Несмотря на различия в их ритмических структурах, они объединены общностью звуковысотного строения и реализуются в ангемитонной (трихордовой) шкале, в которой роль главного опорного тона выполняет срединный звук, а два других служат в качестве оппозиционных, отмечая верхнюю и нижнюю границы амбитуса. Полноценным для весенних закличек считается ансамблевое пение в гетерофонной фактуре, возникающей благодаря многовариантному исполнительскому воплощению одной и той же мелодии.

6

$\text{♩} = 112$

Як вы - йду я на га - ру,  
ой ля - ли, ля - ли, на га - ру.

7

$\text{♩} = 136$

На га - ре це - ркви сты - я - ла, сты - я - ла, сты - я - ла.  
На тый це - ркви зо - лот хрест, зо - лот хрест, зо - лот хрест.

### 1.2.2. «Жаворонки»

На русской территории (кроме ряда районов Русского Севера) известен еще один обряд встречи весны, связывающий ее наступление с прилетом первых птиц. Повсеместно он приурочен к дню Сорока мучеников, когда хозяйки пекли из теста птиц: *жаворонков, куликов, сорок*, что обусловлено народными поверьями о весеннем возвращении перелетных птиц (*Агапкина 2000*, с. 207 и далее).

Обрядовое печенье в виде птиц наделялось магическими свойствами. По мнению крестьян, их пекли, «чтобы была хорошая весна», давали детям, «чтобы они летали, как сороки». Первой испеченной птичке приписывалась продуцирующая сила: ее хранили в доме, а потом закапывали в первую борозду с целью получения хорошего урожая или отдавали скотине в день первого выгона. «Жаворонков» использовали и для гаданий, запекая в них разные предметы, по которым судили о судьбе.

Обрядовые действия с птичками были весьма разнообразны. Их раздавали соседям, нищим, первым встречным и особенно детям, которые играли с «жаворонками»: «На Сороки дети "встречали вёсну": залезали на забор, крышу или поветь, размахивали жаворонком, подбрасывали его в воздух и кричали: "Жаворонки". Чтобы быстрее пришло тепло и скорее прилетели птицы, родители раздевали их донага и велили кричать громко ("резко"), подбрасывать жаворонков как можно выше» (*Енговатова б/г*, с. 12). Нередко дети качались с «птушками» на качелях, имитируя при этом птичьи крики «чувиль-виль-виль».

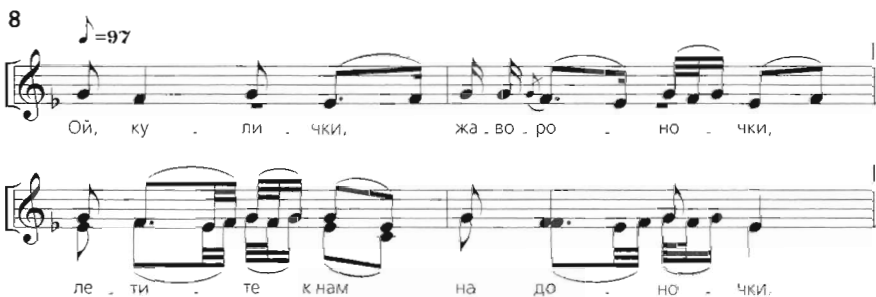
В Волжско-Окском регионе и на юге России (Калужская, Курская, Орловская, Рязанская и Воронежская обл.) игры детей с «жаворонками» обязательно сопровождалась специальными закличками. Их основным мотивом была просьба к «жаворонкам» принести весну (*Агапкина 2000*, с. 225):

Жаворонки, прилетите,  
Лета красна принесите!

Эти заклички исполнялись в свойственной детям манере четко ритмизованного скандирования, которая обозначается глаголами *кричать, орать, вопить*. В народе закличание весны или птиц не воспринималось как пение в строгом смысле. Если петь песни в дни Великого поста было запрещено и считалось грехом, то «кликать» весну было можно (*Шереметева 1930*, с. 45–46). Мелодика детских закличек развита слабо и, как правило, строится на коротеньких мелодических оборотах

в амбитусе терции или кварты. Каждое из мелодических построений отвечает музыкально-поэтическому периоду, относящемуся к разряду временников. При этом шестивременники ритмизируются диямбом, а восьмивременники – группой эквивалентных слоговых музыкально-ритмических формул, реализующихся в двоичной системе счисления.

8  $\text{♩} = 97$



Ой, ку - ли - чки, жа - во - ро - но - чки,  
ле - ти - те к нам на до - но - чки.

9  $\text{♩} = 240$



Жа - вра.нки, жа - вра.нки!  
При - ле - ти - те, при - ле - ти - те,  
те - пла ле - та при - не - си - те.  
Нам зи - ма на - до - е - ла,  
мно - го хле - ба по - е - ла!

### 1.2.3. Средокрестные песни

В некоторых традициях Верхнего Поволжья (Костромская, Тверская, Нижегородская и Ярославская обл.) наряду с детскими закличками известны и средокрестные песенки. Они пелись на Средокрестье, когда, по народным представлениям, пост «ломался» (как поется в песне, «половина говины переломится»). Представления о весеннем «сломе» времени ярко демонстрируют идею смены природного цикла и обновления

мира. В этот день повсеместно из теста пекли кресты, которые хранили до первого выезда в поле, где пахарь съедал их сам или отдавал лошади.

Средокрестные песенки (обозначаемые в традиции выражением *кричать кресты*) исполнялись детьми во время обхода дворов и содержали просьбу одарить крестом («Кресты пекут и нам дают»). Обязательным в обряде было обливание детей-обходчиков водой с печной золой с целью магического ускорения прихода весны и вешних вод. По народному верованию, именно в этот день щука разбивает хвостом лед (*Пыщуганье*, с. 19).

Музыкальная стилистика этих песенок отражает их принадлежность к детскому репертуару: их отличает речитативная манера исполнения, мелодика, построенная на кратких узко-объемных мелодических оборотах, и ритмическая организация стиха и напева по типу временников.

10

Крест-кре-сти-тель, во-ды свя-ти-тель, по-  
дай-тё кре-стик, го-ви-ньё тре-снет, по-  
дай-тё другой, не о-блей-тё во-дой!

#### 1.2.4. Ранневесенние хороводы

На некоторых южнорусских территориях (например, в брянско-курском пограничье) функции весенних закличек берут на себя хороводы. Термин *хоровод* в восточнославянских языках может обозначать: 1) всякое гулянье, веселье на открытом воздухе; 2) толпу, сборище людей; 3) песенно-хореографический жанр восточнославянского фольклора. Наряду со словом «хоровод» (*карагод, каравод*) для обозначения этого жанра широко используется и термин *танок*, имеющий общий корень со словом «танец». Соответственно песни могут называться *таночными, танковыми*.

От других песенных жанров хороводы отличаются тем, что в них хореография является неотъемлемым компонентом структуры синтетического хороводного текста. В хороводах

определенная хореографическая композиция закреплена за конкретным напевом (или даже песней) и никогда не меняется. Недаром календарные песни *кричат*, а хороводы *водят*.

По форме движения принято выделять хороводы-шестивия, круговые, «стенка на стенку» и орнаментальные хороводы. Последние характеризуются сложными формами движения, что отражено в их названиях: «Плетень», «Ручеек», «Кривой танок», отсылающих к идее «кривизны» ранневесеннего времени. Для круговых хороводов имеет значение хождение по солнцу (*посолонь*) или против солнца. В некоторых традициях существует терминологическое разделение хороводов по форме движения на танки (хороводы-шестивия) и хороводы (круговые). Возможно и обратное соотношение терминов. В связи с этим встает мало проясненный вопрос об обрядовой семантике хореографических рисунков. «В течение весны, — пишет Т. А. Бернштам, — направление и рисунки движения менялись, сообщая на своем "языке" об изменениях в природном мире и поведении участников игр» (*Бернштам 1991, с. 243*). Так, например, в Брянской области по отношению к сложным формам хороводного движения применяются такие обозначения, как *сновать* и *ткать*, соотносящиеся с культурной идеей «создания», созидания нового мира, столь характерной для ранневесеннего новолетия (*Агапкина 2002, с. 137*). Т. А. Бернштам также удалось убедительно показать, что существующее в народной культуре противопоставление кругового движения по солнцу и против солнца связано с оппозициями *светлый/темный*, *чистый/нечистый*, а в конечном счете с фундаментальной оппозицией *жизнь/смерть*.

О том, что на этих территориях хороводами замещаются весенние заклички, свидетельствуют сроки и условия их исполнения. Обычно их водят на Благовещение, Вербное воскресенье, Пасху, а также «с проталин и до пахоты» (Брянская обл.). Сходны и запреты. Например, у старообрядцев Верхотурья после сева запрещалось «ходить кругами», иначе «хлеб позябнет» (*Никитина 1982, с. 106*).

Анализ этнографических материалов привел ученых к мысли, что хороводы — это особого рода магические практики, в основе которых лежит определенным образом организованное движение. Весенние танцы и хороводы, исполняемые в основном девушками и молодыми женщинами на высоких местах, в ряде южнорусских традиций осмысливаются как действия продуцирующего типа, направленные на обеспечение роста льна, конопли и других культурных растений (*Агапкина 1992, с. 50*). В этой связи обратим внимание на такие широко



распространенные у русских названия весенних хороводов, как «Просо», «Мак», «Лен» и т. п.

Характерной чертой хороводных песен является наличие довольно развитых рефренов или припевных слов, использование которых нередко тоже регламентировано во времени.

Зоны распространения весенних закличек и ранневесенних хороводов на русской территории соотносятся по принципу взаимодополнительности, что имеет под собой глубокие основания. Очевидно, что ритмические и мелодические структуры хороводных песен являются трансформированными в соответствии с жанром хоровода структурами календарно-обрядовых весенних песен (*Винарчик*, с. 70–71). Их преобразование связано чаще всего с увеличением количества построений в напеве, часть из которых отвечает развитым рефреном.

11  $\text{♩} = 140$

Под ты - но - м, ты - но - м ста - рый де - д пла - че,

ля - ли, ля - ли, лё - ли, ста - рый де - д пла - че.

### 1.3

#### Обряды и песни пасхального периода

Среди праздников, попадающих в поле влияния Пасхи, необходимо отметить Фомино воскресенье (следующее за Пасхой), Радуницу (вторник на Фоминой неделе), день Женироносиц (второе воскресенье после Пасхи), Юрьев/Егорьев (6 мая) и Николин (22 мая) дни, а также Вознесение (сороковой день после Пасхи, всегда приходящийся на четверг). С каждым из этих дней связан свой круг верований и обрядов.

*Пасха* (Христов день, Великдень) — великий православный праздник, по сей день отмечающийся повсеместно.

Жители сел обязательно посещали церковные службы Страстной недели, освящали пасхальные яйца и куличи, приписывая им магические свойства. По народным представлениям, *христовские* яйца и их скорлупа защищают от пожара, от грозы, поэтому их хранили в святом углу, подвешивали в хлеве (*СМЭС*, 1, с. 184). Аналогичными качествами обладал кулич (пасха): его «ели сами и давали скотине, чтоб вялось усё лучше, чтоб уси были здоровы» (*СМЭС*, 1, с. 185).

Во всех русских традициях было принято *христосовать* – поздравлять друг друга с Пасхой. При посещении кладбища сразу после всенощной христосовались с умершими (*родителями*), оставляя на могиле освященные яйца. Христосовали и скот, оглаживая его пасхальными яйцами, которые, как верили, были способны предохранить от болезни.

Пасхальная неделя была праздничной (нерабочей), и досуг людей заполнялся гуляньями на открытом воздухе. Молодежь и мужчины играли в битки, лапту, горелки, в мяч. Пасхальные гулянья включали в себя также качание на качелях (*релях, арелях, гутарелях*) и вождение хороводов молодежью предбрачного возраста.

На Пасхальной неделе существовали запреты на шитье, прядение, ткачество, а также действия с землей, нарушение которых могло привести к засухе и другим несчастьям.

В русской народной культуре достаточно широко распространены представления о том, что на Пасху души умерших приходят в свои дома, где и находятся в течение девяти дней до Радуницы, когда их выпроваживают обратно в загробный мир (*Пашина 1998*, с. 23; *Агапкина 2002*, с. 274 и далее).

*Радуница (Родители, Навьи проводы)* – вторник на Фоминой неделе, следующей за Пасхальной, когда посещали кладбища с целью поминовения умерших. По приходе на кладбище совершался его троекратный обход с пением пасхального тропаря «Христос воскресе», после чего могилы украшались самоткаными вышитыми полотенцами и начиналась поминальная трапеза. Для нее специально приносили ритуальную еду: кутью, блины, яйца. Обязательными на Радуницу были и причитания по умершим. Обряд поминовения завершался катанием пасхальных яиц по могилам и обсыпанием могил остатками пищи, «чтоб усе птицы поминали родителей» (*СМЭС*, 1, с. 195). Таким образом, посещение кладбищ на Пасху и Радуницу имеет разный смысл: в первом случае крестьяне приходили поздравить умерших предков с великим праздником, а во втором – помянуть их.

*День Жен-мироносиц (Миряносицы, Маргоски)*. На западных и южных территориях к нему приурочены ритуальные женские празднества — *бабы брыки*. В этот день женщины собирались возле ржаного поля, раскладывали костры, жарили яичницу для совместной трапезы. Женское гулянье с песнями и плясками отличалось вольным поведением эротического характера, что должно было способствовать плодородию земли. День Жен-мироносиц в ряде традиций противопоставлен Егорию или Николе вёшнему, когда гуляли мужчины, как женский праздник — мужскому.

*Егорьев (Юрьев) день*, как правило попадающий в период от Пасхи до Вознесения, связан по преимуществу с обрядами скотоводческого цикла. На Егория до восхода солнца совершался ритуальный выгон скота в поле, что связано с представлениями о целебных свойствах *егорьевской* росы, полезной для скота и людей (по росистой траве ходили босиком или катались). Считалось, что в этот день ведьмы могли отобрать молоко у коров. В качестве оберега от них крестьяне клали в воротах двора острые металлические предметы (косу, топор) или предметы женской одежды (фартук и пояс).

Центральным обрядовым действием выгона на Егория был коллективный обход стада на пастбище с иконой, хлебом-солью, яйцами, зажженной свечой. Нередко в нем участвовал и священник, который служил на выгоне молебен. После обхода женщины кувыркались или, повалив священника, катались с ним по земле, чтобы коровы были тучными и давали хороший приплод. Главной фигурой обрядов Егорьева дня был пастух, который во время обхода стрелял из ружья, «чтобы волк скотину не трогал». В ряде традиций пастуху приносили *выгонщину (выгонное)*, состоящую из яиц, хлеба и молочных продуктов.

На Николин день первый раз выводили коней на ночной выпас — в ночное.

*Вознесение (Вшестье, Шóstое)* — праздник, завершающий пасхальный период. С вознесением Христа на небеса связаны народные представления об активном росте хлебов: «Пошел Господь на небеса, потянул жито за колоса». Считалось, что восхождению Христа на небо и одновременно росту злаков способствует вывешивание на изгородь сотканых во время Великого поста полотен, а также печение блинов — *онучек Богу*. С этим днем связан ритуальный обход посевов, носивший название *смотреть* или *мерить жито, христосовать рожь*. Вокруг жита шли с иконами, а священник служил молебен. Завершался обход совместной трапезой на поле с непременно яични-

цей в качестве ритуального блюда. В некоторых местах яичную скорлупу вешали на хлебные стебли, «чтобы урожаем был хороший».

### 1.3.1. Волочёбный обряд и песни

Представления о приходе предков на «этот» свет могут выражаться в обрядовых формах, например в волочёбном обряде, известном на русских западных (Смоленская и Псковская обл.) и юго-западных (Брянская и Калужская обл.) территориях. Этот обряд, совершаемый в первые три дня Пасхи, представляет собой ритуальный обход дворов определенными группами людей, называемых *волочёбниками*, с пением благопожелательных (*волочёбных*) песен. Исследователи считают, что волочёбники изображают духов предков, пришедших в мир людей, которые одаривают их пищей с целью задабривания (*Никольский; Виноградова 1982*).

В разных местностях обход дворов мог совершаться мужчинами, женщинами, парнями, детьми, людьми пожилого возраста, как отдельно, так и в различных сочетаниях. О связи волочёбников с иным миром говорят запреты на участие в обряде определенных половозрастных групп. Считается, что дети и старики имеют контакт с «тем» светом и это помогает им исполнять роль, а состоящие в браке мужчины и женщины никак с ним не связаны, в силу чего изображение умерших для них тоже безопасно. Категорически запрещалось участвовать в обряде незамужним девушкам, находящимся в кризисном возрасте и поэтому более других подверженным негативным воздействиям загробного мира.

Нередко волочёбники ходили ряжеными, в масках, желая остаться неузнанными: «Шубу наизнанку вывернем, шапку наизнанку вывернем, чтоб не узнать, кто это поёт. Усы намажем...» (*СМЭС, 1, с. 228*). В артелях волочёбников выделялись *починальник* – запевала, *мехоноша*, который носил мешок для подарков, и музыкант-инструменталист, сопровождавший исполнение песен игрой на скрипке, а позднее на гармонии.

В разных традициях сроки исполнения волочёбных песен варьировались. Первый обход дворов совершался обычно в один из первых трех дней Пасхи, а последний приурочивался к концу Пасхальной недели, к Радунице или Егорию, реже – к Вознесению. В одном селе обходы могли совершаться несколько раз в течение суток. В вечерне-ночных обходах чаще всего участвовали мужчины и пожилые женщины, а утром ходили по преимуществу дети. Ярко проступающее в ритуале противопоставление *взрослые/дети* и *вечер (ночь)/утро* сим-

волизирует столь характерную для весеннего времени идею обновления, наступления нового годового и производственного циклов.

Участники обходов, поющие под окнами дома, награждались обрядовой едой – пасхальными яйцами и куличом, которые хозяева подавали им через окно. После завершения ритуала волочёбники устраивали совместную трапезу в одном из домов, где плясали и веселились.

Песенный репертуар волочёбников делится на два цикла. В первый входят песни-благопожелания хозяевам дома. Они содержат описание долгого и трудного пути, который пришлось преодолеть волочёбникам, а также картины благополучия и довольства в доме и хозяйстве. Во второй, так называемый «молодежный», цикл входят песни с брачными мотивами, адресованные девушкам на выданье и холостым парням. Если хозяева дома отказывались одарить обходчиков, то по окончании песни они исполняли припевки, содержащие угрозы:

Кто не дасть яечка – дак сдохнет овечка,  
Кто не дасть кока – вырветь вока...

На русской территории наиболее распространен поли-текстовый волочёбный напев цезурированного типа, опирающийся на синтактический стих 4+4. Смыслонесущие стихи в волочёбных песнях завершаются рефреном «Христос воскрес, сын Божий», продиктованным приуроченностью обряда к Пасхе. Поэтому обходчиков нередко называют также *христославщиками*. В мелодике волочёбных песен, в отличие от других календарно-обрядовых жанров, заметно влияние инструментального начала и гомофонно-гармонического склада, поскольку традиционно волочёбные песни исполнялись в сопровождении скрипки или гармони.

12

Музыкальный фрагмент (номер 12) с нотной записью и текстом:

Не шу . м шу . мит, не гро . м гре . мит, о  
Хри . стос во . скрѣс, сын Бо . жа!

Другой волочёбный напев известен только на юге Псковской области и характеризуется «полифоническим» соотношением поэтической и мелодико-ритмической композиций. Поэтическая строфа, состоящая из четырехсложной слоговой группы и семисложного рефрена, укладывается в два музыкально-ритмических периода. При этом рефрен охватывает часть первого периода и весь второй.

13

По у . ли . тке, Хри . стос, сын бо . жий, во . скрѣс!

По ши . ро . кой, Хри . стос, сын бо . жий, во . скрѣс!

Исполнение волочёбных песен связано и с другими календарными датами. Чаще всего они «втягивались» в орбиту скотоводческих обрядов Егорьева, реже Николаина дня и пелись со специальными текстами:

Свят Ягорья по полю ходить, Христос воскрес, сын Божий!  
По полю ходить, коров пасеть, Христос воскрес, сын Божий!

Менялась и народная атрибуция песен, которые в этом случае назывались *егорьевскими* или *микольскими*.

### 1.3.2. Тропарь Пасхи в народной традиции

За многие годы сосуществования в одной среде церковная и народная традиции породили множество перекрестных явлений. Одно из них — тропарь Пасхи «Христос воскрес», нашедший свое место в народной календарно-песенной системе. Имея установленные церковью сроки исполнения — от Пасхи до Вознесения, — он становится музыкальным знаком этого сезона. Народный термин *Христа кричать* отражает манеру исполнения тропаря, близкую календарно-обрядовым песням. Этот церковный жанр органично вписался в обрядовые действия и использовался преимущественно при обходе дворов на Пасху (вместо волочёбных песен или наряду с ними), кладбища на Радуницу, стада на Егория, посевов на Вознесение. Он мог звучать (как в сольном, так и в ансамблевом исполнении) и вне обрядовых ситуаций: по дороге



на работу и с работы, на улице во время отдыха, в поле, дома (Енговатова 1996).

Напевы тропаря, как и песенные напевы, в народе называют *голосами*. Исполнители различают голоса *женский* и *мужской*, *старинный* и *советский*, *обычный* и *по покойнику*. Последний поется во время похорон или поминок, пришедшихся на период от Пасхи до Вознесения (СМЭС, 1, с. 257). При исполнении тропаря Пасхи могли возникать и особые формы совместного пения. Наиболее распространенной из них является антифонное звучание тропаря, которое отражено в таких народных терминах, как *петь наперялив, наперябив, наперямену, на две партии*, и других. При этом исполнители делились на две группы (нередко мужскую и женскую или две женские), которые пели тропарь поочередно (СМЭС, 1, с. 259).

Канонический текст тропаря в народной традиции почти не меняется в отличие от его музыкального облика. Народные версии тропаря обнаруживают много общего с местным песенным фольклором. Народное музыкальное мышление преобразует церковный обиходный распев тропаря: его ритмика приобретает черты квантитативности, столь свойственной народным напевам; изменения в мелодике связаны с переводом напева из системы церковных гармонических ладов в систему народных мелодических, что влечет за собой и смену фактуры, которая становится гетерофонной. В отдельных традициях к напеву тропаря может присоединяться *припев* народного происхождения, отсутствующий в практике церковного пения (СМЭС, 1, с. 254).

14

Хри-стос во-скре-се сме-ртвых, сме-рти-ю смерть по-прав  
и су-щим во гро-бе жи-вот да-ро-вав.  
И на-не-бе, на зе-мле а-нгэ-лы по-ют,  
Го-спо-ду Бо-гу го-лос по-да-ют.

## 1.3.3. Выюнишный обряд и песни

В Верхнем Поволжье (Владимирская, Нижегородская, Костромская, Ярославская обл.) в пасхальный период известен другой обходной обряд, получивший название *вьюнишник*. Обычно он приурочен к пасхальной субботе или Фомину (первому после Пасхи) воскресенью. Этот ритуал продолжает начинающуюся на Масленицу линию весеннего чествования новобрачных (*вьюнец* – молодой, *вьюница* – молодлица). Обычай *окликать молодых*, то есть величать их в качестве семейной пары, был настолько обязательным, что, по народным верованиям, его несоблюдение грозило молодой женщине глухотой (Тульцева, с. 136). Утром субботнего или воскресного дня молодых поздравляли дети: они кричали детские вьюнишные песни, содержащие требование угощения, а в случае скупости хозяйки – и угрозы («Не дашь яйца – потеряешь молодца!»). Веря в магию слова, редко кто из молодых отваживался не одарить *окликальщиков*.

15

$\text{♩} = 120$

Ой, вью - ни - ца, ой, мо - ло да - я, ой,

бла - сло - вля - йтё ты, хо - зя - ин, мо - ло - дых о - кли - кать!

Взрослые (чаще мужчины, но иногда и женщины) приходили окликать молодоженов днем или вечером. Их песни, содержащие величания и добрые пожелания молодым, поучения новобрачной, «как в чужих людях жить», отличались от детских по музыкальной стилистике. Вьюнишным песням взрослых свойственна не речитативная, а песенная манера интонирования, более развитая мелодика в квартто-квинтовом диапазоне (иногда со сменой опорного тона на субсекунду), реализующаяся в гетерофонной фактуре. Песенная строфа вьюнишных песен завершается величальным рефреном, имеющим местные разновидности: «Ой, вьюница, ой, молодая!», «Вьюнец-молодец, вьюница-молодлица!» (Тульцева, с. 122–137).

16

При - ка - жи - ка нам, хо - зя - ин, при - ка - жи - ка, го - спо - дин.  
Мо - ло - да - я, ты вью - на - я.

## 1.4

### Обряды и песни троицко-купальского периода

В русской народной культуре граница между весной и летом оформляется специальным обрядовым комплексом. В разных локальных традициях его название связывается с доминантной в сознании носителей датой: в западнорусских районах — с Купалой, в Верхнеокском регионе — часто с Вознесением, а на большей части русской территории — с Троицей.

Этот период календарного времени нередко называют «макушкой лета», моментом наивысшего расцвета всех сил природы. Буйство природы обнаруживается в целебных или необычайных свойствах растений (например, в цветении папоротника), которые проявляются лишь раз в году. Своего апогея достигает солнце, которое на Купалу *цветет, купается, танцует*, переливаясь и играя разными красками на восходе. С этими представлениями на юге России связан обычай *караулить солнце* в ночь на Ивана Купалу. Земля также раскрывается и дает человеку возможность заглянуть в свои недра, обнажая спрятанные там клады, позволяя услышать колокольный звон провалившихся под землю церквей.

В этот период активизируется и вся «нечисть». Так, по народным представлениям, существующим на Русском Севере, «водяники нерестятся», когда зреет рожь, и могут потопить людей, чем и обусловлен запрет купаться в это время. Русалки появляются на земле, качаются на ветках берез и устраивают свои игрища с песнями и плясками, а встретив человека, могут защекотать его до смерти. Особую силу приобретают и ведьмы, которые на Купалу собираются на свои шабаши, оборачиваются огненным столбом или животными, отбирают молоко у коров и «спор» (плодородие) у хлеба. Такой разгул

нечистой силы вызвал к жизни большое количество апотропеических (защитных, обереговых) магических практик в троицко-купальский период.

Вместе с тем именно в этот период в природе происходит кардинальный перелом, связанный с поворотом к зиме: у растений завершается вегетативный цикл, они переходят к плодоношению, птицы прекращают петь, лягушки квакать, начинает уменьшаться световой день (Агапкина 2002, с. 540 и далее).

Этот кризисный период в жизни природы характеризуется размыканием границ между мирами и появлением духов умерших на земле. Троицко-купальские праздники — время поминовения (встречи и проводов) душ детей, девушек и молодых женщин, становящихся русалками, а также людей, умерших «не своей» смертью, — удушенных и утопленных, то есть самой «вредоносной» категории покойников, не изживших свой век. Главным поминальным днем в это время является духовская (перед Троицей) суббота, когда все жители деревень ходили на кладбище поминать усопших. Для поминовения «нечистых» покойников (удушенных и утопленных) существовал свой (единственный в году) поминальный день, который в большинстве традиций назывался *Семиком* и приходился всегда на четверг троицкой или предшествующей ей недели. Таким образом, завершение весны осмысливается в народной культуре как очень опасное время, характеризующееся вмешательством потусторонних сил в земную жизнь. Отсюда такие хрононимы, использующиеся по отношению к троицкой неделе, как *кривая, грязная, русальная* и т. п.

Троицко-купальскому периоду свойственна погодная неустойчивость. В это время бывает холодно, ветрено, что говорит о появлении душ умерших на земле; возможны засуха или частые грозы с градом, который может побить посевы. Все это представляет опасность для человека и будущего урожая.

Как любой переходный между сезонами временной отрезок, троицко-купальский период амбивалентен. Он опасен для людей в силу разомкнутости границы между мирами, поэтому люди должны соблюдать особые правила поведения, чтобы благополучно преодолеть кризисную временную зону. Кроме запретов эти правила включают предписания совершать определенные ритуальные действия (вить венки, жечь костры и пр.), невыполнение которых грозит наказанием. Вместе с тем именно нарушение границы между «тем» и «этим» светом дает людям возможность, используя различные магические средства, повлиять в нужном направлении на природу.

На русской этнической территории можно выделить несколько разновидностей обряда, отмечающего границу между весной и летом: *проводы русалки, похороны или крещение кукушки*, купальский и троицкий комплексы. Все они построены на основе единого сценария встречи и проводов того или иного ритуального персонажа, при этом центр тяжести всего обрядового комплекса приходится, как правило, на его конец.

Главнейшим атрибутом и «действующим лицом» троицко-купальского обрядового комплекса является зелень в виде веток или деревьев (в основном березы), трав и цветов. На уровне растительного кода практически дублируется проводной ритуал, связанный с душами умерших и символизирующими их персонажами. Повсеместно троицкая зелень (на западе России называемая *маем*), которой украшают дома, дворы, колодцы, находится в человеческом пространстве села, дома в течение всего срока пребывания духов на земле. Затем, подобно главному персонажу ритуала, ее «выпроваживают» (уничтожают) разными способами: сжигают в печи, закидывают на крышу, отдают на съедение скоту и пр.

Наряду с троицкой зеленью одним из важнейших обрядовых элементов троицко-купальского цикла являются венки, сплетенные из трав, цветов, веток березы. Они могут иметь разную форму: узла, дуги, ворót, но чаще всего круга. Во многих традициях венки завивали на Троицу, что знаменовало собой вступление в ритуально отмеченное время-пространство, а развивали на петровские заговины или Купалу, когда кончалась пора посещения душами умерших мира живых.

В троицко-купальском ритуале, а также связанных с ним поверьях настойчиво повторяется мотив ржаного поля. Это любимое место обитания русалок, которые появляются на земле, когда цветет рожь, и качают своих детей «в колысочках на колосках». В ржаном поле нередко хоронят «кукушку». Конец кукования этой птицы соотносится с созревaniem злаков. О кукушке говорят: «потеряла голос на ячменный колос». В лес, расположенный рядом с хлебной нивой, ходят завивать венки на Троицу. Все это навело исследователей на мысль, что, по народным представлениям, души умерших могли приходиться из потустороннего мира и воплощаться в зелени и в хлебных злаках (*Виноградова 1986, с. 128*).

С этим связаны магические функции троицко-купальской зелени в народной культуре: по ней гадали о грядущем, она помогала вызвать дождь или отогнать грозу. Зелень применялась и в целях оберега скота от ведьм, отбирающих молоко. Наряду с защитными свойствами обрядовая зелень обладает

и продуцирующими, способствуя росту огородных растений и злаков, принося здоровье людям и скоту.

С периодом появления душ умерших на земле связано довольно много запретов, касающихся хозяйственных работ. В это время не стирают, не шьют, не тешут колья, не ставят изгородь, чтобы не навредить находящимся рядом, но невидимым для людей духам. Несоблюдение этих запретов, воспринимаемое в народе как неуважение к предкам, всегда влечет за собой убыток в хозяйстве и различные несчастья. Недаром русальную неделю часто называли *сердитой* или *вредной*.

В качестве персонажей троицко-купальского ритуала выступают персонифицированный сезон (весна) или праздник (Купала), а также мифологические существа – русалка и кукушка, олицетворяющие духов умерших и одновременно истекшее календарное время.

На большей части русской этнической территории ритуальным персонажем является *весна*, представленная в виде наряженной в ленты, цветы, мониста березки, которую носят по селу, водят вокруг нее хороводы, совершают рядом с ней различные ритуальные действия.

На юго-западе России (преимущественно Смоленская, Брянская обл.) основной персонаж троицкого обрядового комплекса – *русалка*. В народе считается, что русалками становились умершие некрещеными дети, не успевшие выйти замуж девушки и самоубийцы. На троицкой (русальной) неделе они появляются на земле и вступают в контакт с людьми. Выглядят русалки как красивые молодые девушки или страшные бабы. В их облике всегда есть черты, говорящие о принадлежности к «тому» свету: слишком большие груди, которые русалка закидывает за спину, чересчур длинные пальцы и другие признаки. Встреча с русалкой таит в себе опасность, так как она может защекотать до смерти, утащить в воду, забрать на «тот» свет. Уберечься от русалок можно, если прочитать молитву, окрестить их, дав имя, оставлять для них одежду и еду в течение троицкой недели.

На южнорусской территории, охватывающей Калужскую область, юг Тульской, восток Брянской, запад Курской и Белгородской областей, главным мифологическим персонажем обрядового комплекса является *кукушка*. Она также служит одним из воплощений душ умерших и поэтому способна предсказывать будущее. Именно к ней обращаются с вопросом, сколько лет осталось человеку жить. Считается, что кукушка находится на земле, только пока кукует – «от Великадня



до Петра» (Гура, с. 683). Ритуал с кукушкой приурочен по большей части к Вознесению.

Все перечисленные ритуальные персонажи могут быть представлены: а) в виде антропоморфной куклы женского рода, сделанной из тряпок, соломы, веток деревьев, травы; б) в виде украшенного деревца, ветки или букета цветов; в) в виде ряженой женщины (девушки) или группы женщин, одетых во все белое и украшенных цветами и зеленью.

Перед изгнанием ритуального персонажа из обжитого человеком пространства его водят или носят по селу с пением специальных обрядовых песен. Способы изгнания зависели от того, как персонаж представлен в обряде. Антропоморфную куклу сжигали, топили в реке, разрывали на части (отсюда обрядовые термины *палить*, *залить*, *топтать* русалку), закапывали в землю (отсюда — *хоронить* кукушку). Ряженных женщин выдворяли за пределы деревни: в ржаное поле, на кладбище, в лес, к воде, срывая с них венки и троицкую зелень.

На всей русской территории вождение и изгнание ритуальных персонажей было заключительным этапом обрядового комплекса, который включал в себя несколько общих и обязательных элементов, в каждой местности реализующихся по-своему. Во-первых, это завивание венков на Троицын или Духов день и их развивание по прошествии некоторого времени (на петровские заговины или Купалу). Во-вторых, гадание на этих венках о своей судьбе и судьбе близких. В русской традиции известны две основные формы таких гаданий: по состоянию завитых на березе венков (засох — не засох) и по «поведению» брошенных в воду венков из трав (потонувший венок предвещал смерть, быстро плывущий — скорое замужество). Наконец, во многих местностях в состав троицко-купальского обрядового комплекса входило кумление с последующим раскумливанием через определенный отрезок времени.

Кумление является одним из способов вхождения в ритуальный хронотоп. Одна из его функций — утверждение социальной структуры общества в кризисный период, поскольку вступление в особые отношения породнения происходило внутри различных половозрастных групп. Парни и мужчины нередко кумились на Николу вёшнего или Петра, женщины — в день Жен-мироносиц или в заговенье на Петровский пост, девушки — на Духа. В русской традиции известно несколько способов кумления, выражающихся в совместной трапезе, обмене вещами, в поцелуях или пролезании через венок и др. В этом обряде находят отражение и взаимоотношения между полами, характерные для людей различного социального ста-

туса. Для неженатой молодежи важным оказывается противопоставление половых групп, кумящихся отдельно, в то время как в среде женатых людей оно снимается, и они нередко кумятся вместе.

Кумление девушек можно интерпретировать и как инициационный ритуал. В ряде случаев стремление девушек к новому социальному статусу замужней женщины воплощается в символической форме кумления состоящих в браке женщин уже после раскумливания девушек. В этой связи вполне закономерным выглядит соотнесение весеннего сезона вегетации знаков с социальной группой девушек, а летнего сезона, времени зрелых хлебов, — с группой замужних женщин.

Кроме того, кумятся и с умершими. Об этом свидетельствует обязательное использование в ритуале троицко-купальской зелени — одной из ипостасей душ умерших. В некоторых местностях вступление в отношения кумовства осуществлялось посредством «крещения» ритуального персонажа (ср. название обряда: *крещение кукушки*).

Перечисленные элементы объединяют ритуальные комплексы, отличающиеся друг от друга на уровне персонажного кода. Особая четкость их организации создается благодаря симметричности начальных и конечных ритуальных действий, что находит свое отражение и в обрядовой терминологии:

■ Встреча/проводы (похороны). Помимо встречи и проводов ритуальных персонажей, на акциональном уровне это выражается в помещении в обжитом пространстве некоторых предметов, являющихся репрезентантами потусторонних сил (например, троицко-купальская зелень) или сигнализирующих о приходе духов на землю (еда, одежда для русалок), а затем, по прошествии некоторого времени, их выдворении за пределы человеческого пространства.

■ Завивание/развивание венков (с возможным последующим их уничтожением). В этой связи показательны такие названия петровских заговин, как *розвянки* или *петровские розвенки*.

■ Загадывание/разгадывание о судьбе (доле) на венках и троицко-купальской зелени вообще.

■ Кумление/раскумливание. Часто это обмен одеждой или другими предметами, поэтому в некоторых традициях петровские заговины именуются *разменками*.

На русской этнической территории особое почитание Троицы сделало этот праздник доминантным. Вместе с тем у русских (в Смоленской, Брянской, Курской обл.) известен

и купальский обрядовый комплекс, более характерный для украинцев и белорусов. Отличительной особенностью купальского ритуала является возжигание костров вблизи реки, рядом с ржаным полем, на перекрестке дорог, на кладбище, то есть в особых локусах, воспринимаемых как пограничные между мирами. В этих общинных кострах нередко сжигали сделанную из соломы куклу (Купалу), троицкую зелень и старые вещи, что символизировало уничтожение изжившего себя времени. Костер выполнял и функцию очищения, защиты людей (посредством прыгания через него), а также всего культурного пространства от всякого рода негативных воздействий. На юге России костры нередко заменялись их аналогом в виде врытого в землю огромного букета из колючих растений (репейника или жгучей крапивы), через который прыгали так же, как и через купальский костер.

#### 1.4.1. Свадебные мотивы в троицко-купальской обрядности

В троицко-купальском комплексе кроме похоронных мотивов ясно проступают и свадебные. Они хорошо коррелируют с состоянием природы, достигающей в это время наивысшего расцвета, как и людей, которым пришло время вступить в брачные отношения. В обрядах весенне-летнего пограничья свадебные элементы очевидно имеют и продуцирующую направленность, поскольку сексуальная активность людей (или ее имитация) благотворно сказывается на урожае и плодovitости скота. Моделирующая роль свадьбы в календарной обрядности может проявляться на уровне различных кодов, но наиболее ярко — в персонажном коде. Это выражается в присутствии в ритуале пары, воспринимающейся как свадебная: например, *Русалка* и *Русалим* (Брянская обл.), *Ведмедь* и *Ведмедица* (там же), *Семик* и *Семичиха* (Поволжье), *Кукушка* и *Кокун* (Калужская обл.). В создании обрядовой структуры, отсылающей к свадьбе, участвует и музыкальный код, что выражается в исполнении свадебных песен: «...на Духа свадьбы играли на поле. Одна женщина в мужскую одёжу оденется, а другая девушка — в женской. И вот поставють и вянок наденуть. А хохота! А песни пеють свадебные! Женють их уже!» (Смоленская обл.; *Пашина 1998*, с. 77–82).

#### 1.4.2. Звуковой мир троицко-купальского периода

Этот период включает в себя как природные, так и производимые человеком звуки, которые находятся в постоянном взаимодействии. Семантическую нагрузку несут на себе сезонно

обусловленные пение соловья, кукование кукушки, кваканье лягушек, то есть те природные звуки, время проявления которых корреспондирует с важным для земледельца периодом вегетации растений, особенно злаков. К природным звукам примыкают и «голоса» мифологических персонажей, существующие лишь в сознании носителей традиции, но составляющие неотъемлемую часть звукового пейзажа троицко-купальского периода. Так, например, в народе широко распространено поверье о любви русалок к танцам и пению в период цветения злаков.

В троицко-купальский период задействованы чуть ли не все музыкальные жанры, известные в традиции. Прежде всего, это напевы, оформляющие обрядовый комплекс: собственно календарные, хороводные и свадебные, выступающие в функции календарных.

Обрядовые троицкие и купальские песни известны в основном на западе и юго-западе России, хотя встречаются и в южнорусских традициях позднего формирования (например, в Белгородской обл.). До сих пор в отечественной этномузыкологии троицкие (духовские) и купальские песни принято считать разными жанрами, относя первые к весеннему, а вторые — к летнему циклу. Однако они обнаруживают сходство в своем функционировании, а в некоторых случаях имеют даже общие напевы (*Тавлай*, с. 22) и сроки исполнения. Периоды звучания этих песен обозначаются по церковным праздникам (от Троицы до Купалы, от Егория до Купалы, от Вознесения до петровских заговин); по праздничной неделе (троицкой, русальной) и по природным приметам: «когда жито красуется [цветет]», пока кукушка кукует. Иногда время их исполнения связывают с видами сельскохозяйственных работ (сенокосом, прополкой льна, весенним вывозом навоза на поля).

Троицко-купальские песни чаще всего пелись по дороге к месту совершения ритуальных действий (к опушке леса на краю поля или к воде) и на обратном пути в деревню, соотносясь с движением и перемещением в пространстве участников ритуала. Важность категории пути связана с достижением исполнителями границы между мирами, располагающейся в отмеченных точках пространства, и установлением контакта с иномирными жителями посредством пения, которое способно проникать сквозь границу, побуждая их вступить в диалог.

В качестве примера приведем духовские песни Смоленщины, именуемые в традиции также *майскими* (по рефрену «Маю, маю, маю зеляно!», отсылающему к *маю* — троицкой зелени). Напевы майских песен относятся к классу цезуриро-

ванных форм, опирающихся на стих 6+6 (поэтическая строфа *abrb*). Они воплощаются в узкообъемных ладах (как правило, в терции с субквартой) и гетерофонной фактуре. В ряде локальных традиций мелострофа в них завершается возгласом-гуканем (чаще всего на квинту или октаву).

17

Музыкальный пример 17. Две системы нотного записи в G-мажоре, 4/4 метр. Темп = 116. Первая строка: Де - вки, ма - ла - ду - хи вя - нки за - ви - ва - ли, ма... Вторая строка: ю, ма - ю, ма - ю зе - ля - но, у!

Звучание обрядовых напевов, наделенных продуцирующей функцией, необходимо именно в период вегетации злаков. В связи с этим отметим календарную обусловленность рефренов в духовских песнях, имеющих для исполнителей знаковый характер. Пение майских песен до или после троичной недели было возможно, но нежелательно. В этих случаях обязательной была замена рефрена «маю, маю», которому, видимо, приписывалось особое значение, на «люли, люли» (Пашина 1998, с. 112; СМЭС, 1, с. 363).

Пением сопровождалось не только путь к сакральному месту и завивание там венков, но и кумление. Как правило, обряд кумления маркирован специальными (кумильными, кумитными) напевами. В смоленской традиции они относятся к числу форм с обрамлением. Опираясь на четырехсложные группы стиха (поэтическая строфа *aaba* или *aabb*), они состоят из четырех ритмических построений, крайние из которых имеют симметричные ритмоформулы. Эти напевы также реализуются в узкообъемных ладах и гетерофонной фактуре.

18

Музыкальный пример 18. Одна строка нотного записи в G-мажоре, 4/4 метр. Темп = 126. Текст: При - ди, ку - ма, при - ди, ку - ма, ка мне в го - сти, ка мне в го - сти.

В Верхнеокском регионе, где отсутствуют песни, сопровождающие завивание венков, также известны специальные *кумильные* напевы, обслуживающие эпизод кумления в составе троицкой обрядности. Эти напевы базируются на восьмивременных ритмических построениях, координирующихся с узкообъемными мелодическими звеньями речитативного склада.

19

Музыкальный пример 19. Мелодия и аккомпанемент в 6/8 такте. Темп  $\text{♩} = 192$ . Лейбел: 19. Текст песни:

Ку . ма, ку . ма, па . ку . ми . (э)сь, це . лай век ни б(ы).ра . ни.(э)сь.  
Ку . ма, ку . ма, па . ку . ми.(э)сь, це . лай век ни б(э).ра.нись.

Особые напевы сопровождают и проводы ритуального персонажа. Так, на юге Брянщины во время шествия с русалкой в виде куклы по селу звучат *русальные* песни. Они базируются на стихе 6+4, в ритмизации которого заметно сходство со смоленскими майскими песнями. По многоголосной фактуре и ладово-мелодической организации напевы русальных песен близки западнорусским веснянкам.

20

Музыкальный пример 20. Мелодия и аккомпанемент в 6/8 такте. Темп  $\text{♩} = 168$ . Лейбел: 20. Текст песни:

А ся . де . ла ру . са . лка на бя . ре . зе,  
как ся . де . ла русь... на бя . ре . зе.

Купальские песни на западе России исполняются преимущественно в купальскую ночь (с 6 на 7 июля), когда разжигают костры. В некоторых местах с зажженными на высоких жердях факелами обходили поля. При этом пели купальские песни, имеющие функцию оберега от ведьм, которые в эту ночь могли забрать «спор» у хлеба: «Выйди, ведьма, с жита вон, а не



выйдешь, то сожжём!» Другие поэтические мотивы в купальских песнях связаны либо с брачной тематикой, выражающейся в припевании парней и девушек друг к другу, либо с идеей изгнания мифологического персонажа, олицетворяющего истекшее время.

Если в западных районах Смоленщины купальские напевы совпадают с духовскими, то на юге Брянской области они имеют собственные формы. Центральный раздел этих напевов связан со смыслонесущим стихом 4+4 и обрамлен ритмическими построениями, отвечающими рефрену «Купала на Ивана!». Мелодика разворачивается в ангемитонной (трихорд в кварте) шкале с главным опорным тоном на нижнем звуке. Мелодическая композиция состоит из трех звеньев, отвечающих соответственно рефранным построениям и смыслонесущему стиху. Гетерофонный тип фактуры создает в каденционных участках формы оппозицию *кластер* – *унисон*.

21

The musical score is written in G minor (one flat) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of 120. The lyrics are: 'Ку.па.ла на И.ва.на!'. The second staff continues with lyrics: 'По во.зе.ру, по си.нем...'. The third staff concludes with lyrics: 'Ку.па.ла на И.ва.на!'. The score features a mix of single notes and chords, with some notes beamed together. The final measure of the third staff is marked with a double bar line and a repeat sign.

В ритуале разными средствами создается особый хронотоп, в том числе и при помощи описания пространства, которое контролируется в зоне слышимости звука. Вероятно, этим обусловлены антифонные звучания, когда поющие располагаются в разных точках пространства. Кроме функции установления контакта между мирами, музыкальный звук выполняет также функцию оберега, «держателя» границы, не позволяя потусторонним силам полностью завладеть миром живых. Поэтому пение наряду с ритуальными шумами (битьем в металлические и деревянные предметы) используется в актах защитного и отгонного характера.

Таким образом, обрядовое пение призвано, с одной стороны, отделять части пространства, а с другой — «обеспечивать регламентированную связь между ними» (*Байбурин 1993а, с. 188*).

Троицко-купальские песни выполняют и социально-регулирующую функцию. В них встречаются мотивы порицания за несвоевременное выполнение полевых работ («Эту песню поют той женщины, чей лён няполоный»), за опоздание на сбор участников обряда, за несоблюдение норм поведения («Кто венки не вьет — у того мамка умереть»). В это время, как и в ранневесенний период, известны песенные перебранки между парнями и девушками, акцентирующие тему брачных игр холостой молодежи. Помимо утверждения традиционной ценности брака, эти песни имеют также продуцирующее значение, основанное на представлениях о взаимосвязи плодородия земли с сексуальной активностью людей.

Роль троицко-купальских песен в годовом цикле в целом сводится к выделению звуковыми средствами определенного периода календаря, связанного с вегетацией злаков. Являясь музыкальным знаком этого периода, они включаются в общую систему календарных музыкальных текстов, которые наряду с ритуальными действиями структурируют, организуют время.

#### 1.4.3. Троицкие ритуальные хороводы

Если в западной части русской этнической территории преобладают календарные обрядовые песни, то восточнее доминирующее положение в музыкальном оформлении Троицы занимают хороводы. Сроки их исполнения определяются и по датам церковного календаря, и по природным приметам. В Закамье хороводы водят, «как лягушки заквакают» и до петровских заговин. В лесных селах брянского Полесья хороводные песни под названием *лугей* (по рефрену «Ой, луги, луги, ой, зялёны!») начинают петь, «як лес разовьётся», «муражок (трава) пробивается», и поют до заговин на Петровский пост. А «если голый лес, еще не развиваются почки, то ня пеють. Это, мол, на голод...» (Брянская обл.). Запрет на звучание хороводных песен в то время, пока нужные процессы в природе еще не начались, демонстрирует наличие у них, как и у календарно-обрядовых песен, магической функции.

Необходимость организованно двигаться большой группе людей делает невозможным вождение хороводов в любое время и при любых обстоятельствах, поэтому хороводы закрепляются в традиции как элемент праздничного гулянья. Во многих традициях они обнаруживают тенденцию к цикли-

зации, образуя развернутые и строго регламентированные хореографические композиции.

В ряде традиций само по себе хороводное действо и есть ритуал. Оно является централизующим стержнем, вокруг которого организуются все остальные обрядовые элементы. В брянско-курском пограничье цикл хороводных песен оформляет троицкий обряд, связанный с кукушкой. Он включает в себя три фазы. На Вознесение после обеда на улице собираются женщины, одну из которых наряжают «кукушкой»: она поднимает вверх два сомкнутых кулака, их повязывают платком, делая «кукушкину» голову. Потом идут по улице через все село, приплясывая под песни. На Троицу женщины собираются вновь и идут в жито завивать венки на колосьях. По дороге с поля они выстраиваются танком (друг за другом) и, танцую, поют хороводные песни. В деревне они останавливаются у каждого двора и образуют круг, не прекращая петь и «скакать». Хозяйка дома, у которого пляшет хоровод, должна вынести стол с угощением для его участниц, а потом войти в круг и «скакать» вместе с ними. Таким образом проходят через всю деревню из конца в конец. На петровские заговины после развивания венков на поле хороводное действо повторяется вновь (Пашина 1998, с. 130).

В этой традиции характерной чертой хороводных песен является рефрен «лелем ё лелем», который имеет календарную прикрепленность. Этнограф В. Н. Добровольский писал, что «до запашки полей считается грехом петь припевок "лелим", на Миколу уже разрешается припевок "лелим ё"» (Добровольский 1905, с. 291). Хороводным напевам свойственна моторность и периодичность ритмической структуры. Они опираются на стих 6+6, которому предшествует пятисложный рефрен. Узкообъемный напев реализуется в гетерофонной фактуре.

22

Ле - ли - м ё ле - (э)лим, хва - ли - ла - ся те - ща да сво - им ми - лым зя - тем.

В русско-белорусском пограничье известно хороводное действо под названием *похороны стрелы* (по начальным словам хороводной песни «Летела стрела да вдоль села», которая всегда исполняется первой). На Вознесение собиралась большая группа женщин, которые с пением хороводных песен

шеренгами шли по селу. На перекрестках они водили круговой хоровод, после чего двигались дальше. Обойдя село, обрядовая процессия останавливалась у ржаного поля, где одна из женщин хоронила в земле небольшую куколку под песню «Песенка моя маленькая, сховаю тябе к налетейку» (то есть до будущего года. — *О. П.*), а потом причитала над ней. На обратном пути в деревню пели уже летние (приуроченные лирические) песни (*Гусев 1982*, с. 85–86). В этом полесском обряде обращает внимание тот факт, что вместе с куколкой, олицетворяющей весну, символически хоронили и весенние песни, которые с этого момента переставали звучать.

Местные хороводные песни базируются на ритмических структурах весенних закличек, которые переосмыслены в соответствии с жанровой природой хороводов. Стиль исполнения такого рода хороводных песен чрезвычайно близок календарным: они также поются открытым громким голосом с напряженной подачей звука.

Возможно стреттное (со сдвигом во времени) звучание двух и более хороводных песен, исполняемых разными группами женщин, что нивелирует цезуры между строфами и создает ощущение непрерывного звукового потока (см. пример 2).

При движении от западных земель к восточным можно проследить определенную динамику в бытовании хороводов, постепенно замещающих обрядовые песни в трицко-купальском комплексе. Восточнее в традициях позднего формирования при сохранении приуроченности к трицкому обряду степень ритуализации хороводов (не в смысле их регламентированности, а в смысле их включенности в обряд) значительно снижается. Однако как поэтические тексты, так и музыкально-ритмические структуры напевов сохраняют здесь память о прежней ритуальной функции.

23

Музыкальный пример 23. Темп:  $\text{♩} = 48-50$ . Текст песни:

Се.ми.к(ы)-Тро и - ца да, всё Куз(и)ма- Де. мян,  
Ку - зьма- Де. мян.  
О - ли - лё, о - ли - лё, о - ли - лё.

Выстроенный нами при синхронном взгляде на традиции ряд: от собственно календарных песен на западе к обрядовым хороводам и от них к праздничным хороводам на востоке — может быть опрокинут в диахронию и представлять этапы исторического развития хороводного жанра (*Пашина 1998*, с. 134–135).

Наконец, в троицко-купальский период могут исполняться: приуроченные лирические песни (во время полевых работ); частушки под гармошку или балалайку — непременный атрибут любого праздничного гулянья; плачи, нередко звучащие при «похоронах» ритуального персонажа, но также в лесу, в поле, на болоте «по своих горях»; инструментальные наигрыши пастухов.

Звуковая палитра троицко-купальского периода уникальна. В это время всё и вся обретает голос, весь мир наполнен звуками: птицы поют, лягушки квакают, гремит гром, деревья и травы «разговаривают», даже обитатели «того» света, по народным поверьям, звуками и голосом сигнализируют о своем появлении в мире живых. Разнообразна в этот период и звуковая деятельность людей, включающая в себя не только пение, но и игру на музыкальных инструментах, создание ритуальных шумов. По истечении ритуально отмеченного времени все смолкает: кукушка перестает куковать, «подавившись ячменным зерном», русалки, возвратившись в иной мир, становятся немыми. Однако эта пауза необходима, так как она ритмически организует время.

## 1.5

### Жатвенные обряды и песни

Жатвенный обрядовый комплекс — единственный, не получивший прикрепления к датам церковного календаря, поскольку сроки уборки хлебов определяются особенностями климатической зоны и ежегодными погодными условиями. В основе жатвенной обрядности у русских лежит единый круг мифологических представлений, реализующийся в специфически местных формах. В одних традициях жатвенные ритуалы связаны преимущественно с озимым хлебом (рожью и пшеницей), а в других — и с озимыми, и с яровыми хлебами, которые созревают позже. В последнем случае жатвенный обрядовый комплекс оказывается более развернутым и дифференцированным.

В цикле жатвенных обрядов особо выделены начало (*зажинки*) и конец (*дожинки, обжинки, пожинки*). Хотя

осмысление начала и конца жатвы как встречи и проводов мифологических персонажей не получило своего выражения в обрядовой терминологии, это ясно читается на уровне ритуальных действий. Они связаны с изготовлением ритуального предмета, помещением его на некоторое время в обжитое человеком пространство, а затем его удалением (изгнанием, выпроваживанием) из мира людей. Жатвенному периоду свойственны все признаки, присущие кризисным, опасным зонам народного календаря, когда границы между двумя мирами открыты.

#### 1.5.1. Зажинки

Ритуализированный характер жатвы проявляется уже на зажинках, обнаруживающих общность во многих локальных традициях.

Особое значение придавалось тому, кто первым зажнет хлеб. К зажинщице (а у русских жали только женщины) предъявлялись требования здоровья и «легкой руки» (чтобы во время жатвы у жниц не болели руки и спина), а также ритуальной чистоты. По этой причине зажинать посылали молодую девушку или «лёгонькую старушку», которые воплощали в себе божественного зажинщика. В народе широко распространены представления о том, что прежде людей хлеб зажинает «полевая хозяйка», или Пречистая Мать, или Господь, или Илья-пророк, подавая людям знак о зрелости злаков.

Зажинать ходили к вечеру. В этот день не работали, а срезали только *зажин* — от одного до пяти снопов. Первые сжатые колосья наделялись особой магической и целебной силой и могли, по народным верованиям, предотвращать боль в спине во время жатвы. На зажинки обычно приносили еду, которую съедали после срезания первых колосьев или оставляли на поле в меже, предназначая ее «полевому хозяину».

Первые сжатые колосья в виде небольшого снопа приносили в дом и ставили под иконы в красный угол, где они и находились до молотьбы. После обмолота зёрна зажина освящали в церкви на Спаса (19 августа, праздник Преображения Господня) и добавляли в семенное зерно, веря, что от этого «спор будет у хлеба».

Первый сноп «выпроваживали» и другими способами: относили в овин, отдавали скоту или домашней птице на съедение и т. п. Первые сжатые колосья, по народным верованиям, обладают целебной силой, способствуют плодовитости скота и людей, всхожести семенного зерна, по ним гадают о будущем урожае и потомстве.



### 1.5.2. Дожинки

Наиболее развит у русских комплекс действий, связанных с окончанием сбора урожая. Если жатинки справлялись исключительно на озимом хлебе, то дожинки отмечались при окончании жатвы как озимых, так и яровых. Они противопоставлены друг другу на уровне ритуальных действий и обрядовых символов, а иногда и в музыкальном отношении.

В русской народной культуре можно выделить две социальные разновидности дожинального обряда: семейную, когда ритуальные действия совершались членами одной семьи на своей ниве, и общественную, рожденную обычаем работы помочью (толокой). Когда оставалось дожать незначительную часть жита, хозяин поля звал соседей на дожинки. Приглашенные жнеи работали по очереди у каждого хозяина за угощение. После организации колхозов все дожинальные обряды стали носить общественный характер, а угощение работников устраивалось бригадиром или председателем за счет колхоза.

*Ритуал пожинальной бороды* наиболее распространен у русских. Пожинальная борода представляет собой несжатые колосья, специально оставленные на поле. Им придавали ту или иную форму: завязывали узлом, или «скручивали крутнем», или просто связывали красной ленточкой. Потом бороду пропалывали (чтобы на будущий год жито не зарастало сорняками), поливали водой (чтобы не было засухи) и оставляли под ней «хлеб с солькою» для «полевого хозяина» («чтоб хлеба родило»). Во многих местностях по бороде катались или кувыркались, приговаривая: «Нивка, нивка, отдай мою силку, как я жала, а ты лежала!» При совершении всех этих действий могли звучать специальные жатвенные песни.

У русских встречается и другая разновидность обряда, когда, оставляя стебли на корню, колосья бороды срезали и делали из них маленький снопик. С ним поступали так же, как и с колосьями жатинки: несли в дом, ставили под иконы, освящали в церкви на Спаса, а вылущенное зерно добавляли в семена. О продуцирующей силе, приписываемой последним колосьям, говорят следующие поверья: если девица переступит через бороду — «паренька принесет», а если бороду съест корова, то обязательно отелится (Кологривский у.; *Терновская 1977*, с. 108–109).

*Ритуал, связанный с последним снопом.* Процесс изготовления последнего снопа включает в себя выбор жницы, которая должна срезать колосья; особый способ срезания колосьев (по кругу); придание снопу антропоморфного облика. Часто последний сноп делали очень большим, «толстым»

и тяжелым и наряжали как «бабу», иногда даже давая имя: Матрёха, Солоха, Спорынья (от слова «спор» — плодородие). Сноп несли с поля в дом, где помещали под иконы. Через некоторое время его отдавали скоту или обмолачивали, используя зерна для засева.

*Обряд, связанный с дожинальным венком*, известен на западнорусских территориях. Венок плетут из колосьев срезанной бороды, приносят в дом хозяина нивы и вешают в красный угол, после чего обмолачивают, а зерна используют для засева. На толоке дожинальный веночек служил выражением отношения жней к хозяину нивы: «Если хороший хозяин, тады вянок с пшаницы, а плохой — тады с костеря (репейника), колочий» (Смоленская обл.).

### 1.5.3. Свадебные мотивы в жатвенной обрядности

На русской территории ясно проступает противопоставление озимой ржи и ярового овса как женского и мужского начала. Это выражается, в частности, в форме изготавливаемых из них ритуальных предметов: из ржаных колосьев часто плетут косу, а из метелок овса делают *бороду* (Терновская 1976, с. 52). В некоторых традициях ржаной и овсяный сноп обряжают соответственно в женскую и мужскую одежду, называя их Солохой и Овсеем.

Для жатвенного периода, как кризисного в жизни природы, характерна строгая регламентация поведения людей. На поле следует выходить чистым, в белой одежде; нельзя перевязывать чужой сноп, иначе у сжавшей его женщины «детей завяжешь» (то есть у нее не будет детей); нельзя втыкать серп в землю или приносить его домой «голым», не обернутым соломой или цветами.

Непреложным было и требование заканчивать работу до захода солнца, что связано с представлениями о том, что в темное время суток на поле среди колосьев гуляют души умерших «родителей»: «Поздна не пажинайтесь! Тада лучше брасайта да завтра... штоб радителям гулять... котории умёрши радители, штоб им там гулять бы было весело» (ППЗ, с. 122).

Об осмыслении жатвы как кризисного периода свидетельствуют представления о разгуле нечистой силы, нередко использующей хлебные колосья во вредоносной магии. Почти на всей русской территории распространена вера в *заломы*, которые делают ведьмы и колдуны с целью навредить хозяину нивы или отобрать «спор» у выращенного им хлеба. Залом представляет собой завязанные в узел колосья на поле. По фор-

ме он напоминает дожинальную бороду, но противоположен ей по значению. В каждой локальной традиции существуют свои способы обезвреживания заломов, но чаще всего их сжигают.

#### 1.5.4. Жатвенные песни

Жатвенные песни, широко распространенные у белорусов и отчасти украинцев, мало характерны для русской этнической территории. Они известны лишь в Псковской, Смоленской и Брянской областях, расположенных на границе с Белоруссией и Украиной.

По роду обрабатываемых злаков жатвенные песни разделяются на *житные*, распеваемые при жатве ржи (жита), и *яринные*, которыми сопровождалась уборка яровых хлебов. Этнографы прошлого выделяли в каждой из этих групп зажиночные, собственно жнивные, которые пелись на ниве в течение всего рабочего времени, и дожиночные. Принимая во внимание строение напевов, музыковеды-фольклористы установили, что собственными музыкальными формами обладают только жнивные песни и в некоторых традициях — дожиночные. Что касается зажиночных песен, то они в музыкальном отношении никак не выделены. В то же время песни, связанные с уборкой яровых культур, по музыкальным особенностям отличаются от жнивных песен, приуроченных к жатве озимых. Таким образом, противопоставление озимых хлебов яровым, выраженное на уровне ритуальных действий и предметов, может находить свое воплощение и в музыкальном коде.

Названные группы песен имеют в народной культуре свои терминологические обозначения. Так, собственно жнивные в период жатвы озимой ржи могут называться: *жниво*, *жнивские*, *жнейские*, *ржаные*. От последнего названия, очевидно связанного с рожью, происходит глагол, обозначающий исполнение песен: «Раньше, говорили, ржали песни!» Дожиночные могут именоваться: *обжинские*, *пожинные*, *бородные*. Песни, звучащие в период уборки яровых культур, называют: *яринные*, *овсяное жниво*, *замашные* (при уборке конопли), *конопляные*, *льняные*, *картофельные*, *восенные*.

На русской территории известно несколько типов жатвенных песен. Самыми распространенными (зафиксированы в Смоленской и на юге Псковской обл.) являются напевы, опирающиеся на силлабический стих, который складывается из четырех- и шестисложных слоговых групп, могущих образовывать весьма многообразные формы поэтической строфы. Чаще всего четырехсложные слоговые группы обрамляют два шестисложника (4+6+6+4), в результате чего возникает

ритмическая форма с обрамлением, подкрепленным и словесным повтором.

24

Музыкальный пример 24: мелодия в G-мажоре, 4/4 такт, темп  $\approx 64$ . Мелодия состоит из 12 нот, с повторением первой и последней нот. Под мелодией приведены русские слова: Да ле-та - ла ме-да - ва - я пчо - лка пачыста.му по - лю, да ле-та - ла.

Нередко начальная слоговая группа может отсутствовать, тогда структура стиха обретает вид 6+6+4. При этом конечная слоговая группа представляет собой рефрен.

25

Музыкальный пример 25: мелодия в G-мажоре, 4/4 такт, темп  $\approx 108$ . Мелодия состоит из 12 нот, с повторением первой и последней нот. Под мелодией приведены русские слова: Чы - ё е - та по - лё за-дре-ма-ла сто - е, Сла-ва Бо - гу!

Другой жатвенный напев, известный на юге Псковской и западе Смоленской области, координируется с силлабическим стихом 4+4. В рамках мелострофы, состоящей из двух или трех ритмических периодов, этот стих может подвергаться переритмизации.

26

Музыкальный пример 26: мелодия в G-мажоре, 4/4 такт, темп = 120. Мелодия состоит из 12 нот, с повторением первой и последней нот. Под мелодией приведены русские слова: Ку - дря - вы - я ря - би - ну - шка, ку - дря - вы - я ря - би - ну - шка.

Наконец, третий тип жатвенных песен (со стихом 4+4+5) характерен для западных районов Брянской области. Здесь в жнивных песнях используется такой яркий исполнительский прием, как гукание — громкий возглас в конце каждой мелострофы, обычно октавный или квинтовый.

27

Да поми . ла . ся на . ша ба . ры . ня нам о . бе . ду дать, у!

нам о . бе . ду дать, у!

Сохранившаяся до сих пор достаточно строгая временная (только в период весенне-летних полевых работ) и пространственная (только на поле) регламентация гуканья свидетельствует о его некогда существовавшей магической функции скорее всего продуцирующего характера.

Повсеместно жатвенные песни исполняются лишь замужними женщинами, чей возраст ассоциируется с временем спелых хлебов.

Если у белорусов известно сольное исполнение жатвенных песен на поле непосредственно во время работы, то у русских петь во время работы не принято. Песни *кричали* или *играли* «гуртом» (хором) в обеденный перерыв или когда отдыхали. Очевидно, что жнивные песни выполняли психотерапевтическую функцию, снимая напряжение во время труда. Однако их исполнение на поле продиктовано и другого рода необходимостью. По словам одной из певиц, «коли рожь ня чует жниуных песень, яна плача».

Но более всего жнивные песни звучали вечером, по дороге в деревню, чтобы домашние слышали, что жнеи идут с работы:

Ох, наша жита реденька, забалела сярединка [поясница].  
Ой, нам пара дамой идти, на тёплаю вячерюшку [ужин],  
На тёплаю вячерюшку, на мягкаю пастелюшку.

(ПЗ, № 370, с. 248–249).

Чрезвычайно насыщены обрядовым пением ритуалы, связанные с окончанием уборки урожая и дожинальной толой. В песнях, исполняемых на дожинки, описывается ситуация скорого окончания жатвы и празднества в доме хозяина нивы:

Как на нашей нивке сягодня обжинки. Слава Богу!  
Видеть моё око, что край недалёко. Слава Богу!  
До краю дожнёмся, горелки напьёмся. Слава Богу!

Дожиночные песни содержат и величания хозяину нивы, на которой работали жнеи, как, например, в *бородной* песне, которая пелась при *завивании бороды* на поле:

Хадил казёл пу мяжи, дивовался барады. Дива, дива!  
Чья же ета барада чорным шолкам увита? Дива, дива!  
Чорнам шолкам увита, сытым мёдам аблита? Дива, дива!  
Иванова барада чорным шолкам увита. Дива, дива!  
Чорным шолкам увита, сытым мёдам аблита. Дива, дива!

(ППЗ, № 388, с. 252).

С другой стороны, в них встречаются и насмешки над теми, кто еще не окончил жатвы. При коллективной работе на толоке считалось позорным отставать от других жниц. Жали наперегонки и того, кто отстал, дразнили *козой*. *Козой* называли также полосу в поле, по которой проходила жнея с серпом, а сжатый хлеб в снопах — *козленятами*. При этом само поле, осмысливаемое в народной культуре как нечто зооморфное, имеет *голову*, самое близкое к дому место, и *хвост* — самое далекое. Все полевые работы начинали всегда с *головы*, а заканчивали на *хвосте*. Отсюда и жатвенное по своему происхождению выражение «плестись в хвосте» (*Терновская 1981*, с. 252).

В составе жатвенной обрядности известны специальные песни, предназначенные для нерадивых работниц: «Мы пожались, а соседи отстали — им поём "козла". А они тогда помахают, поклоняются» (Псковская обл.).

В некоторых традициях существует четкое противопоставление жатвы озимых и яровых с точки зрения их музыкального оформления, что прекрасно осознается и самими исполнителями песен: «Два матифа — аржаныи и еравыи. Была вяликая разница... Сильно звуковые такие галасы — аржаныи. А еравыи — такии крутыи» (ППЗ, с. 125).

Свадебные мотивы в жатвенной обрядности находят свое выражение не только в обрядовых реалиях, но иногда и в музыкальном коде жатвы. Так, на достаточно обширной территории русско-белорусского пограничья в период жатвы яровых и уборки картофеля, принимающего на себя функцию последней убираемой сельскохозяйственной культуры, принято петь свадебные песни, выполняющие в данном случае календарную функцию и называемые *овсяным жнивом*.

Жатвенный песенный цикл часто делится на две части, различающиеся по своему эмоциональному настрою. Певицы всегда подчеркивают унылый характер собственно жнивных песен: «Жниво пяешь, як плачашь». При окончании жатвы настроение резко меняется, переходит в праздничное, что сказыв-



вается и на характере песенного репертуара: дожиночные и яровые (включая свадебные) песни создают контраст по отношению к жнивным. Кроме того, на праздничном застолье, устраиваемом после уборки хлебов, нередко звучат плясовые песни и частушки.

## 1.6

### Обряды и песни святочного периода

В настоящее время у русских основной ритуальный комплекс, оформляющий рубеж между старым и новым годом, приходится на Святки. Однако празднование Нового года было перенесено на 1 января только в царствование Петра I. Необходимость совершения новогоднего ритуала диктуется мифологическими представлениями о старении, ветшании и конце (смерти) года и мира, что в обрядовом комплексе выражается в формах, вызывающих аналогии с погребальной обрядностью. Этот круг идей — смерти и возрождения — воплощается на уровне всех культурных кодов, задействованных в ритуале, включая и акустический. Период Святки являет картину временного хаоса, бесструктурности, необходимых для последующего обновления мира, установления новых связей и отношений в нем (*Байбурин 1993а*, с. 124). Пронизанность святочного комплекса идеей преобразования, превращения старого в новое хорошо корреспондирует с природными процессами, связанными с зимним солнцеворотом: «Солнце на лето, зима на мороз».

Святки (в ряде традиций именуемые *колядами*) имеют четкую структуру, образуемую тремя праздниками: Рождеством (7 января), Новым годом (14 января) и Крещением (19 января). Длящийся около двух недель святочный период организован на основе универсального сценария встречи и проводов мифологических персонажей, олицетворяющих само переходное время. Каждая из праздничных дат в это время имеет свою смысловую специфику. Рождество и Крещение — важнейшие церковные праздники, несущие в себе мощный заряд христианского вероучения. Мотивы, связанные с рождением Христа, стали доминирующими в ритуальном оформлении Рождества, хотя и не смогли полностью вытеснить обрядовые практики, восходящие к более архаическим эпохам. Центральным эпизодом Крещения является церковный обряд водосвятия, получивший в народной традиции свое осмысление. Новый год представляет собой праздник, в котором сильны языческие элементы, основанные на древних мифологических верованиях. Оппозиция в рамках святочного периода трех ключевых календарных вех и вместе с тем их теснейшая вза-

имосвязь, благодаря которой они образуют единый обрядовый цикл, демонстрируют совмещение в народной культуре христианского и языческого мировоззрений. Это подчеркивается и разделением Святков на две части — «святые вечера» (от Рождества до Нового года) и «страшные вечера» (от Нового года до Крещения). В этих названиях реализуется идея неоднородности святочного периода, где выделяются «чистое», «святое» время и «кривое», «нечистое», «поганое» — время разгула нечистой силы.

В основе многих обрядовых практик святочного периода лежат верования о посещении душами предков своих домов. Кануны всех трех основных праздников, часто называемые *колядами*, были связаны с приготовлением поминальной пищи (кутью) и с обязательной вечерней ритуальной трапезой. Кашу и обрядовый хлеб (на севере — в виде фигурок животных) от каждой коляды специально хранили в красном углу до Крещения, а затем удаляли из дома, скармливая скоту и домашней птице. Это в символической форме выражало идею выпроваживания душ предков в загробный мир по истечении ритуально отмеченного срока.

Тот же круг представлений определяет и известную традицию святочных гаданий, действий продуцирующего характера, запретов прясть, плотничать и делать другую работу с наступлением темноты, а также перешивать старое, что, видимо, может приостановить те преобразования мира, которые должны свершиться в этот период. Нарушение правил поведения могло повлечь весьма негативные последствия.

Приход обитателей «того» света и их пребывание в мире людей в течение святочного времени вызывает необходимость их выпроваживания в загробный мир и восстановления границы между мирами. Отправление проводных и очистительных обрядов приурочивается обычно к Новому году и/или Крещению.

К разряду очистительных ритуалов относится подметание, но мусор запрещалось выносить из дома с Рождества до Нового года. Иногда его использовали в новогодних гаданиях или сжигали. Выметание сора из избы в новогодний сочельник аналогично обычаю выметать помещение после похорон, тем самым «выпроваживая» душу умершего из дома. Другая разновидность очистительных обрядов — освящение воды, которое, кроме собственно христианского, имеет и другой смысл, связанный с архаическими представлениями о сезонных перемещениях духов:

В самый Хрященский день святят речку. Выгоняют чёрта з речки, з воды. Ён лятить на жито, на зелень. А потом Ягорья. Этот день подыйда, и идет на поле с иконами и там читають, вычитывають и святють святою водой, кругом ходють, поле святють. А потом уже до Спаса. Ён уже из жита уходя и садится на яблони. А потом уже Спас 19 августа бывае. И в этой день святють сады, яблоки. Сгоняють яго з яблонь. И зноу ён в речку – буртых! (Брянская обл.; Пашина 1998, с. 156).

Наконец, повсеместно у русских было принято в конце святочного периода окроплять святой водой и закрещивать жилище.

### 1.6.1. Колядование

Одним из главных обрядов на Святки является колядование – поздравительный обход домов группой колядовщиков с пением благопожелательных песен. Исследователям (Виноградова 1982) удалось раскрыть смысл этого ритуала как инсценировки прихода духов предков из иного мира на грани смены годовых циклов с целью получения специальной обрядовой пищи. Практически во всех локальных традициях отмечается многократность зимних поздравительных обходов, приуроченных преимущественно к Рождеству и Новому году.

На русской этнической территории в крупном плане можно выделить две ритуальные модели, на основе которых организованы святочные обходные обряды.

Одна из них характерна для западных и южных русских территорий, где зафиксированы вечерние (накануне праздника) и утренние (в праздничный день) обходы дворов на Рождество и Новый год, противопоставленные друг другу по многим параметрам.

Вечерний поздравительный обход под Рождество в западнорусских традициях был прерогативой парней и мужчин, которые *рожествовали, славили Христа* – пели тропарь «Рождество твое, Христе Боже наш», иногда специальные припевки.

28

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

На . ро . ди . лся наш Спа . си . тель, все . му ми . ру про . свя ти . тель.  
Ли . ку ит я, ро . же . ству ит я, ли . ку . ит я!  
По . ит я, во . спо . ит я, ли . ку ит я, ли . ку . ит я, ...ку . ит я, ли . ку . ит я, ли . ку . ит я!

Нередко в рождественский сочельник дома посещали несколько различающихся по полу и возрасту групп обходчиков: отдельно подростки, девушки, состоящие в браке женщины и мужчины. В этом случае женщины пели рождественский ирмос «Христос рождается, славите», а молодежь — колядки с припевом «Коляда!», принадлежащие по своей ритмической организации к разряду временников. Их узкообъемные напевы реализуются в гетерофонной фактуре.

29    ♩=100

Ко . ле . да, к(а) . ра . се . лка,  
ко . ле . да, кра . сна . я де . вка,  
ко . ле . да, не ле . тай да . ле . ко,  
ко . ле . да, не са . дись бли . зко...

На само Рождество рано утром, еще затемно, ходили дети, которые кричали коротенькие речитативные колядки.


30    ♩=200

Хри . сто . слав,    хри . сто . слав,    ме . ня ба . тька по . слав,  
ма . тка не пу . ска . ла,    да . итя ку . сок са . ла.

Новогодние обходы тоже бывают вечерними и утренними. Под Новый год *щедровать* (термин связан с кануном

Нового года – *щедрым вечером*) ходили в основном женщины и девушки. Они пели *щедровки* – новогодние поздравительные песни, часто адресованные дочери или сыну хозяина. Щедровки чаще всего опираются на силлабический стих 5+5, а рефрен реализуется в стиховой структуре 4+4.

31



Мо.ло.дой И.ва.ну.шка ко.ня се.д(ы)ла.я,  
ще.дрый ве.чер, до.брый ве.чер.  
До.брым лю.дям на здо.ро.вье.

Однако встречаются щедровки с более развернутыми припевами. При этом поэтическая строфа и мелострофа соотносятся друг с другом полифонически, поскольку рефрен начинается с последнего построения первого ритмического периода мелострофы. Напевы воплощаются в узкообъемных ладовых структурах и функционально одноголосной фактуре.

32



За.ду.мал ба.тька сы.на же.ни.ти, рай.ко.ня,  
ой, рай.ко.ню.ше.нько под ка.ва.ле.ром, И.ва.нька.

Нередко участники вечерних обходов ходили ряжеными в старика и старуху, цыган, нищих, медведя, волка, козу, которые представляют сферу чужого. В способах ряжения

просматривается мотив старого, ветхого, что корреспондирует с идеей изжившего себя старого мира: «Там штаны наденем какие худые, лодыжка будет наружи, а ета штанина будет как-то висеть, а ета оторвавши. И под Новый год колядили!» (Брянская обл.; Пашина 1998, с.180).

Обходчики пели песни на улице под окнами или на пороге, располагаясь в зонах контакта с «тем» светом. Их одаривание — ключевой момент ритуала. В случае отказа хозяев дома отблагодарить колядующих (обычно хлебом и продуктами), с их стороны следовали страшные песенные угрозы, действие которых основано на вере в магию слова: «Не дадут — ругаешь: "О! Скольки в бороне кляцов [зубьев] — столько тебе мертвецов!"» Иногда обходчики раскидывали поленницу дров, закладывали печную трубу, опрокидывали сани и т. п. Эти действия соотносятся с известным во многих локальных традициях обычаем святочных бесчинств молодежи, которые, по мнению исследователей, являются ритуальным воплощением представлений о разгуле нечистой силы, столь характерном для всех кризисных периодов народного календаря.

В некоторых традициях явно проступает особая магическая зависимость между поздравительными обходами дворов на Святки и благополучием в хозяйстве. По словам народных исполнителей, хозяева специально зазывали колядовщиков, «чтобы свиньи велись». Отметим и связь колядовщиков со снегом (одной из ипостасей душ умерших), выражающуюся в запрете колядовать, если снег не выпал.

Новогодние утренние обходы во многом отличаются от вечерних. Они совершаются преимущественно детьми (обычно мальчиками), которые на Новый год ходят *посевать*: зайдя в дом, разбрасывают зерна по полу с пением специальных песенок, содержащих благопожелания.

33    ♩=108

Хо . дя И . лья    на    Ва . с и лья ,  
ку . ды не ма . хнет ь    там жи . то ра . сте ,  
жи . то , па . ша . ни . ца ,    вся ка . я па . ши . ца ...



Русский этнограф Д. К. Зеленин (*Зеленин 1991*, с. 402) считал, что этот обряд имеет продуцирующую функцию и призван обеспечить будущий урожай. Этот ритуал вызывает аналогии с действиями в похоронной обрядности: во многих местах существует обычай сыпать зерно вслед похоронной процессии с целью предотвращения прихода умершего и защиты его близких от влияния смерти.

Совершение утренних обходов детьми в символической форме выражает смену старого новым — наступление нового года и нового дня, а также свидетельствует о характерной для мифопоэтического сознания синхронизации годового и жизненного циклов в ключевые моменты космического бытия.

Противопоставление по многим параметрам вечерних и утренних обходов указывает на то, что именно в промежутке между ними совершается главное событие — символическое обновление мира в целом. Идея преобразования проведена на всех уровнях организации ритуалов и выражается в оппозициях: *канун праздника / праздничный день, вечер / утро, обходчики всех половозрастных групп / дети, ряженье / отсутствие ряженья, на улице / в доме* и т. д.

Рождественские и новогодние обходные обряды строятся на основе одной ритуальной модели (по схеме *вечер/утро*), оформляющей главный временной рубеж года. В различных локальных традициях доминирующим, как правило, оказывается один из праздников. Об этом свидетельствует и частичное территориальное разведение основных музыкальных жанров, исполняемых при зимних обходах дворов. Так, щедровки — новогодние поздравительные песни — характерны для южно-русской зоны, а колядки, поющиеся на Рождество, — для более северной, хотя встречаются и на юге России. В южной зоне колядки и щедровки часто поются на одни и те же напевы, отличаясь только рефренами: «Святой вечер!» поют на Рождество, а «Щедрый вечер!» — на Новый год.

Другая обрядовая модель колядования зафиксирована в центрально-русских областях (Поволжье, Поочье) и на Русском Севере. Обход дворов здесь совершается только накануне праздничных дней — Рождества и Нового года. При этом утром предшествующего празднику дня ходят дети, днем — молодежь (парни и девушки либо отдельно, либо вместе), а вечером — взрослые (*матерые*) мужчины и женщины по отдельности или совместно (*Бернштам, Лапин*, с. 11).

В центральных областях России на Рождество помимо христианских гимнов и духовных стихов поют колядки (с рефреном «Коляда»), а на Новый год — *авсеньки* (*таусеньки*,

баусеньки), получившие свое название по рефрену «Авсень», «Таусень», «Баусень». Как колядки, так и авсени существуют здесь в двух вариантах: детском речитативном и взрослом, с более мелодически развитым напевом, реализующимся в гетерофонной фактуре. По ритмической организации напева колядок и авсений представляют собой цезурированные или сегментированные временники.

34  $\text{♩} = 76$

Бла.сло.ви- ка, Бог, за.ври Но . вый год. Та . у . син!

За.ври Но . вый год, все свя.ты . е ве . че . ра, ды Та . у . си . н!

На юге колядки и авсени могут исполняться на одни и те же напевы, различаясь только рефренами.

На Русском Севере распространены святочные поздравительные песни – *виноградья*, именуемые так по рефрену «Виноградие, красно-зелёное!». В каждой деревне обычно существует один напев винограда, который исполняется и в канун Рождества, и в канун Нового года и не имеет вариантов, соотнесенных с половозрастными группами исполнителей. Мелострофа виноградий, как правило, состоит из двух ритмических периодов. Один из них координируется со смысловесущим текстом и является сегментированным восьмивременником, а второй, отвечающий рефрену со структурой стиха 5+5, строится по цезурированному типу. Рельефная мелодика этих песен воплощается в диатонических ладах и гетерофонной фактуре.

35  $\text{♩} = 120$

Ты по . зволь, по . зволь, хо . зя . ин, ви . но . гра . дье спеть,

ви . но . гра . ди . ё да кра . сно . зе . лё . но!

Кроме севернорусской зоны винограда́рья известны также в районе Мурома (Рязанская обл.). Здесь они поются исключительно девушками, в то время как колядки закреплены за детьми, а авсени — за мальчиками-подростками (*Бернштам, Лапин*, с. 12). Зафиксированы винограда́рья и на юге России, где они бытуют как одна из разновидностей щедровок.

В обходных обрядах существует четкое закрепление репертуара за определенными половозрастными группами исполнителей. Мужской репертуар составляли рождественский тропарь «Рождество твое», песни в обряде «вождения козы», в редких случаях — посева́льные песенки. Собственный репертуар был характерен и для детей, причем в некоторых своих частях он пересекался с мужским. Так, например, рождественский тропарь, равно как и посева́льные песенки, исполняли и дети (в основном мальчики). Известны и сугубо детские колядки и щедровки.

Женский репертуар также включал в себя как церковные (ирмос «Христос рождается, славите»), так и фольклорные жанры — колядки и щедровки. В разных местных традициях приоритет в исполнении зимних поздравительных песен мог отдаваться одной из социальных групп женского населения — девушкам, старухам, замужним женщинам. Нередко парни и девушки колядовали вместе, образуя единую группу холостой молодежи. Половозрастная и социальная дифференциация обходчиков на Святки во многих традициях подчеркивалась не только различиями во временных и репертуарных особенностях обходов, но и обрядовой терминологией. Например, если под Новый год женщины «колядовали», то дети «щадриковали» и т. п.

В большинстве русских традиций колядование было дифференцированным. Наиболее важными считались песни, адресованные хозяину и хозяйке дома и содержавшие пожелания урожая, приплода скота, благополучия (*Виноградова* 1982, с. 38).

Другой — молодежный — цикл включает в себя песни с брачными мотивами, предназначенные девушке на выданье и неженатому парню. Песнями символически соединяли в пару тех, кого опедали. В поэтической стилистике этих песен нередко используются готовые формы свадебных величаний, что подтверждается и на музыкальном материале. Например, севернорусские винограда́рья могут исполняться как во время колядования (подобно колядкам, они делятся на *холостые* и *женатые*), так и на свадебном пиру или святочных вечерках, где ими припевают парней к девушкам (*Бернштам, Лапин*, с. 16).

В Закамье известны «припевы к коляде», представляющие собой свадебные холостые величания, которые девушки поют вслед за колядками или таусенями около домов, где есть неженатый парень (*Енговатова б/г, с. 3*).

В колядовании просвечивает круг идей, связанных с подтверждением социальной структуры традиционного сообщества в кризисный, переломный момент смены временного цикла. Социальная стратификация общины показана и при помощи специализации песен по адресатам, которые являются представителями определенной социальной группы.

В сферу колядного репертуара вовлекаются и песни других жанров. Это, прежде всего, плясовые, нередко исполняемые ряжеными обходчиками. В отдельных традициях осмысление Святков как «святого» времени приводит к преобладанию в репертуаре обходчиков церковных жанров и духовных стихов.

#### 1.6.2. Обряд гадания под песни

Другим обрядовым музыкальным жанром в период Святков являются *подблюдные песни*, связанные с обрядом гадания. Они известны только у русских, и то не повсеместно. Можно выделить три зоны распространения подблюдных: это Смоленщина, Верхнеокский регион (Калужская, Орловская, Тульская обл.) и ряд районов Русского Севера (*Несина, с. 35, 59*).

Этот ритуал приурочивается обычно к Васильеву вечеру — кануну Нового года — и имеет местные названия. На Смоленщине, где предметы, замещающие владельца, трясут в мужской шапке, обряд называется *перстни (кольца) тресть*. В Верхнеокской зоне предметы бросают в чашу с водой, а ритуал именуется *кольца (серьги) закидывать, серьги загадывать*. На Русском Севере кольца кидают в блюдо без воды, которое встряхивают в ходе гадания, а сам обряд получил название по характерному рефрену — *Илею петь*.

Гадания под песни совершались в домах. Однако участники обряда выбирали такие избы, где не было скотины или где еще никто не умирал, то есть не вполне обжитые (*Несина, с. 38*).

В обряде гадания под песни особая роль отводилась группе поющих — пожилым женщинам (Смоленщина) или девушкам (Верхнеокский регион). Роль ритуального специалиста, вынимающего кольца из чаши, отдавалась тем, кто был так или иначе связан с «тем» светом: девушке-сироте, первой или последней дочери у матери (поскольку первое и последнее в народной культуре осмысливается как доля мертвых), но чаще всего — старухе. Основная цель обряда состоит в определении судьбы гадающих на будущий год. Вместе с тем исследователи

видят ключевой смысл ритуала и в другом — в переделывании мира и обретении всеми участниками обряда гадания новой доли (*Байбурин 1993а, с. 126*).

Обряд начинался зачинной песней, не содержащей предсказания. За нею следовали коротенькие песенки-загадки, предвещающие будущее тем, кому они выпали. Каждая песенка завершается рефреном, подчеркивающим неизбежность предсказания: «Кому поём, тому с добром, правда сбудется, не минуется!» Разгадка одной и той же песни может быть разной в зависимости от социального статуса того лица, кому эта песня выпала. Так, следующая песня имеет сразу несколько толкований:

Сидит воробей на перегороде,  
Глядит воробей на чужу сторону.

Девке достанется — выйдет замуж. Молодой — к отъезду, старому — к смерти. Парню — в армию возьмут (*Мехнецов 1985, с. 130*).

Последнее кольцо не брали, очевидно, потому, что для него не было альтернативы. Сопутствующей функцией гадательных песен могла быть продуцирующая: «Нужно три раза спеть "Зорю" — с одной ноги, одним духом (кончаешь — сразу начинаешь) — лён долгий будет» (*Мехнецов 1985, с. 130*).

На Смоленщине подблюдные песни опираются на стих 5+5, который завершается малым трехсложным рефреном. Большой рефрен, завершающий мелострофу, строится аналогично смысловнесущему стиху и ритмизуется сходным образом.

36

$\text{♩} = 136$

На пра . лу . ба-чке(ы)-ве га . лу . ба-чки. Ой лё . ли!

Ца . лу . ва . ли-ся, ми . лу . ва . ли-ся. О . й лё . ли!

Да ко . му мы по . ём, да то . во з до . бром. Ой лё . ли!

Пра . ва збу . де-ца, не ми . ну . е-ца. О . й лё . ли!

Для Верхнеокской зоны более характерны напевы, координирующиеся со стихом 4+4 в диямбической ритмизации.

37    ♩=132

И . шоў    ко . тик    по ла .    вы . чки,  
ве . дѣть    ко . тик    да и ко .    ше . чку,  
ко . му збу    де . ца,    не ми . ну    е . ца,  
не ми . ну    е . ца,    пра . вда збу    де . ца.

Что же касается северных напевов, то они по ритмической организации относятся к разряду цезурированных или сегментированных временников.

38    ♩=76

В пе . рво . ём - ту    по . люшке сто су . сло . нчи . ков да .    И . ле . ю!  
В дру . гом - ту    по . люшке ты . ся . чу да .    И . ле . ю!

Все напевы подблюдных песен имеют строфическую или тирадную форму. В последнем случае количество стихов в каждом из предсказаний может колебаться от одного до пяти. Напевы разворачиваются в узком (не превышающем квинты) диапазоне, мелодические звенья в них, как правило, отвечают ритмоформулам. Как и другие календарные песни, подблюдные исполняются в гетерофонной фактуре (Несина, с. 46–58).

За обрядом гадания под песни непременно следовали другие виды гаданий, например по «вещим» звукам. Любой из них при соблюдении сакральности места и времени мог приобретать характер символического знака судьбы. При сопоставлении двух видов гадания — по «вещим» звукам и при помощи песен — последний явно выглядит как усовершенствованная форма, переводящая и преобразующая природный звуковой поток в культурный.

### 1.6.3. Святочные собрания молодежи

Практически повсеместно на русской территории развита традиция осенне-зимних рабочих и праздничных собраний молодежи, кульминация которых приходится на Святки. Рабочие собрания (*супрядки, попрядухи, посиделки*), на которые сходились, чтобы прясть, плести лапти, сучить веревки, происходили с осени до начала Великого поста. Если осенью супрядки собирались вечером, то в Святки они переносились на дневное время в связи с запретом работать по вечерам. Для них специально откупали помещение, символизирующее чужое, сакральное пространство, которое придавало ритуализированный характер самому процессу работ. Чтобы труд не был нудным, собравшиеся пели песни, чаще всего лирические («зимние», «филипповские» и др.). Нередко посиделки завершались молодежным гуляньем — вождением хороводов с так называемыми «поцелуйными концами».

Праздничные собрания молодежи (*вечёрки, игрища, вечерёнки*) отличались тем, что на них не работали. Они выполняли не просто функцию развлечения, а были связаны с целым кругом мифологических идей, о чем свидетельствует не только строгая регламентация их проведения, но и обычай величания песнями хозяев, если они соглашались пустить молодежь играть, или их поругание в случае отказа (ср. аналогичные действия при обходе дворов).

Хотя на игрища и вечеринки могли приходиться все жители села, их поведение определялось социальным статусом. Так, присутствие детей на молодежных собраниях не приветствовалось, поэтому взрослые использовали различные игровые формы, чтобы удалить их из избы. Подросткам, как и состоящим в браке мужчинам и женщинам, отводилась роль наблюдателей. Полноправными участниками считались только парни, девушки и молодожены, еще не имеющие детей.

Основным музыкальным наполнением праздничных молодежных собраний были хороводные песни (*святошные, святковские, колядные*) и плясовые инструментальные наигры-



ши, под которые танцевали. Основная функция хороводов заключалась в выборе брачной пары. Во многих местностях хороводные песни разделялись на адресованные парню или девушке в зависимости от того, кому предоставлялось право выбора. Матримониальная направленность хороводов выражается и в народной терминологии: *ребят женить, припевать жениха*. Преобладание брачной темы на святочных вечеринках привело к тому, что на них стали исполняться и свадебные песни. По всей вероятности, святочные игры и хороводы (как одна из форм такой игры) были связаны с продуцирующей магией и представлениями о зависимости плодородия от сексуальной активности людей. Эта линия, выраженная когда-то в допустимости свободного общения полов на Святки, достигает своего апогея к Масленице, повсеместно осмысливаемой как праздник молодоженов.

Одним из важных моментов святочных вечеринок было появление на них ряженных, среди которых часто встречаются зооморфные персонажи: кобыла, медведь, волк, сова, индюк и пр. Игровые сюжеты с их участием продолжают эротическую линию, связанную со стимуляцией плодородия. Другую группу персонажей составляют антропоморфные маски «умруна», «покойника», актуализирующие столь существенные для периода Святки культ предков и идею смерти и похорон старого года. Как правило, действо с «мертвецом» организовано по типу обряда отпевания в намеренно сниженном и перевернутом виде: «поп бывает одет в рогожу, кадило заменяется старым лаптем, ладан — тлеющим куриным пометом» (*Ивлева 1994, с. 84*). С музыкальной точки зрения эта сценка оформляется пародией на церковное пение. Сама ситуация похорон обуславливает включение в ее звуковое поле фольклорного жанра похоронного плача.

Все ряженные персонажи несут на себе отпечаток демонического, иномирного начала, что воплощается не только в их костюмах (старой, изношенной, рваной одежде), но и в их поведении. Часто ряженные отмечены печатью безгласия, поскольку немота является знаком принадлежности к области смерти. В этих случаях отсутствие голоса компенсируется пластическими формами общения. В качестве альтернативы ритуальное молчание имеет голосовую маску. Основными приемами звуковой маскировки были: использование неестественного тембра (либо визгливого, либо слишком низкого), изменение дикции путем засовывания в рот различных предметов, имитация непонятных — «тарабарских» — языков (*Ивлева 1994, с. 148*).

«Нечеловеческой» была и музыка ряженных, которые били в металлические и деревянные предметы, создавая оглушительный шум. Наконец, эффект необычности «языка» ряженных мог создаваться и чисто музыкальными средствами, например одновременным пропеванием участниками действия разных словесных текстов на один, как правило плясовой, напев, что создавало впечатление звукового хаоса (*Ивлева 1994*, с. 139; см. пример 4).

Таким образом, святочные собрания молодежи, несмотря на их развлекательный характер, по сути своей относятся к ритуальной сфере. В них моделируется особое мифологическое пространство, где осуществляется контакт с областью сверхъестественного, а совершаемые действия имеют магическую направленность.

## 1.7

### Масленичные обряды и песни

В календарном цикле у русских Масленица занимает пограничное положение между зимой и весной. С одной стороны, она завершает период зимних ритуальных практик, с другой — открывает весенние, направленные на подготовку полевых работ и стимуляцию роста культурных растений. Исследователи пришли к выводу об изначальной амбивалентности Масленицы: «Встреча Масленицы первоначально была, очевидно, встречей весны, справлявшейся одновременно с проводами зимы. Когда с принятием христианства из-за Великого поста праздник был перенесен на более раннее, еще зимнее время, эта встреча оторвалась от Масленицы и стала отмечаться позднее» (*Соколова 1978*, с. 48). В каждой конкретной локальной традиции доминирующей оказывается либо зимняя, либо весенняя ориентация ритуальных практик, что сказывается и в музыкальном оформлении данного периода.

Из всех восточнославянских народов наиболее широко Масленица отмечалась у русских, поэтому жанр обрядовых масленичных песен характерен в первую очередь для русской музыкально-фольклорной традиции.

Структура масленичного обрядового комплекса включает в себя не только саму масленичную неделю, но и весь период подготовки к Великому посту. Масленице предшествуют *всеёдная* (так как в ней отсутствуют постные дни) и *рябая* (с чередованием скоромных и постных дней) недели. Последняя заканчивается мясным заговеньем, так как на следующей за ней

масленичной (*масленой, сырной, сыропустной*) неделе уже не едят мяса, а употребляют лишь молочные продукты. В конце Масленицы отмечается сырное заговенье на Великий пост.

Сама по себе масленичная неделя неоднородна: если первые три дня (*узкая, или малая, Масленица*) крестьяне еще занимались хозяйственными работами, но только в дневное время (все вечера на Масленицу – *святые, нерабочие*), то с четверга начиналась *широкая, или большая, Масленица*, когда работать запрещалось. Три последних дня масленичной недели именуются *прощёнными*. Среди них особо выделяется *Прощёное воскресенье* – центр тяжести всего масленичного обрядового комплекса.

В основе масленичного цикла лежит универсальный для ключевых календарно-обрядовых комплексов у русских сценарий встречи и проводов, воплощенный на уровне всех кодов народной культуры – начиная с кулинарного, кончая персонажным.

#### 1.7.1. Поминальный комплекс в масленичной обрядности

Одним из определяющих для Масленицы является именно этот комплекс. Недаром, по представлениям крестьян, на предшествующей Масленице *поминальной* неделе (обычно в пятницу или субботу) души умерших родственников появлялись в домах живущих, которые готовились к их встрече, оставляя угощение на столе. Основное масленичное обрядовое кушанье – блины – обязательное блюдо и поминального стола. Нередко первый блин, испеченный на Масленицу, предназначался умершим: его клали на божницу или слуховое окошко для «родительских душ», а иногда отдавали нищим «на помин души» (*СМ*, с. 254). Ритуальное кормление душ могло происходить в течение всей праздничной недели, а в *прощённые* дни умерших приглашали последний раз, после чего ходили на кладбище и там «прощались» с ними.

С поминальным комплексом связаны и запреты на выполнение в этот период женских хозяйственных работ (прядения, шитья, стирки и т. п.). С представлениями о разомкнутости границы между мирами связано осмысление масленичного периода как опасного, «кривого», что накладывает свой отпечаток на все происходящее в эту неделю. «Кривизна» масленичного времени находит отражение в определениях Масленицы:

Ах ты Масленица-кривошейка,  
Устречаем мы тебя хорошенько!

Во многих местностях на Масленицу было принято устраивать кулачные бои, в которых участвовали мужчины соседних деревень. Мужские состязания в силе и ловкости выражали в символической форме идею борьбы старого и нового в момент смены временных циклов, тем самым актуализируя в Масленице мотивы весеннего новолетия.

Для масленичных обрядов русской традиции характерно наличие чучела или ряженого человека, олицетворяющего Масленицу. Ритуальный персонаж часто появляется в начале недели, ему устраивают торжественную встречу, в течение всей недели водят по деревне и в конце концов уничтожают тем или иным способом — чаще всего сжигают.

К проводным ритуалам в составе Масленицы (в Прощёное воскресенье) относится и возжигание костров, нередко носившее название *жечь Масленицу*. В огонь бросали старые вещи, солому и ошметки (старые лапти), что символизировало уничтожение старого, «изношенного» мира. В масленичных кострах сгорала также скоромная пища — блины и молоко, которые с наступлением Великого поста исключались из рациона крестьян. Костры заключают в себе сразу несколько смысловых планов: это и проводы Масленицы как календарного периода, и один из способов уничтожения мифологических персонажей, скоромной пищи, старых, ненужных вещей, и выпроваживание духов предков, всю масленичную неделю незримо присутствовавших в мире людей.

### 1.7.2. Семейно-брачные мотивы в масленичной обрядности

В этой обрядовой сфере выделяется чествование молодоженов, более характерное для центральных и северных регионов России. Им устраивали своеобразные смотрины в селе: ставили к столбам ворот и заставляли целоваться у всех на виду, зарывали в снег, катали с гор, на лошадях (СМ, с. 254). На Масленицу теща приглашала молодых в гости. Зять должен был отплатить за гостеприимство, подарив теще «писаные» лапти собственного изготовления. В некоторых традициях свекровь в Прощёное воскресенье ходила выкупать сына — несла к родителям молодухи бутылку вина и блины.

Оборотной стороной чествования молодоженов является наказание не вступивших в брак. На западных и южно-русских территориях известен ритуал привешивания к ноге или на шею *колодки* (полена), которая в обрядовом контексте выступает как пара для не вступившего в брак (Агапкина 1995,

с. 28). Парня «женят» на колодке, а девушку «выдают за нее за муж». Отсюда и явно просматривающиеся в данном ритуале свадебные элементы: в некоторых местностях вместо полена привешивают свадебные цветы.

### 1.7.3. Продуцирующие магические практики

Третий ритуальный комплекс на Масленицу имеет ярко выраженный продуцирующий характер и соотносится с аграрной и скотоводческой деятельностью.

Земледельческие продуцирующие ритуалы на Масленицу связаны с волокнистыми растениями — льном и коноплей. К такого рода обрядам относится ритуальное катание с гор «на долгий лён». В некоторых традициях с гор съезжали на донцах прялок: «На донцах катались, чтобы лён рожался» (Тульская обл.). С целью стимуляции роста растений катались и на лошадях, убирая их нарядными платками, скатертями, полотенцами. Чтобы вызвать мощный рост льна, совершались и другие магические действия: «Вот даже попов катали на длинный лён на Масленку. Привозили попа и катали по полям на длинный лён, прямо по снегу» (Смоленская обл.). На Смоленщине известны специальные танцы на долгий лён (*Пашина 1998*, с. 231–233). Народной традицией предписывалось добросовестное отношение к выполнению всех ритуальных действий, в противном случае следовало наказание со стороны общины.

Помимо земледельческих на Масленицу совершаются и обряды, связанные со скотоводческим циклом. В этом смысле особо выделяется четверг масленичной недели, часто называемый «коровским праздником»: «Коров уважали — вот и коровское свято». В этот день обязательно пекли блины, «чтобы телятки были гладки» (Смоленская обл.).

По окончании Масленицы, в первый день Великого поста — *кривой, горбатый, чистый, белый* понедельник — совершались очистительные обряды, призванные освободить человека от грехов и скоромной пищи. Мужчины *полоскали зубы* (пили водку), устраивали кулачные бои для *вытряхивания блинов*, женщины с особым пристрастием мыли посуду, очищая ее от остатков скоромной пищи.

Несмотря на амбивалентность, в масленичной обрядности ярко проявляется ощущение конца, завершения важного этапа в жизни природы и человеческого сообщества. На заговенье просили друг у друга прощение за все грехи и обиды, содеянные в течение года, прощались, «как на смерть». Масле-

ница подводит итог и всем матримониальным обрядам года, поскольку именно на этой неделе происходило окончательное отчуждение вышедшей в этом году замуж женщины от родного дома и общественное признание молодоженов. Включение брачной обрядности в календарный цикл сообщает ей иную степень значимости и придает космическое звучание (*Байбу-рин 1993а, с. 88*).

Праздник жизни, выражающийся в чрезмерности еды и питья, безудержности веселья, истовости пения, предшествует временному «замиранию», затишью, необходимым для последующего возрождения и перехода к новым циклам — природному и социальному.

#### 1.7.4. Музыкальное оформление масленичного периода

Народные исполнители говорят, что на Масленицу вся деревня «трещит» от песен. Главное место среди них занимают обрядовые масленичные песни, территория распространения которых простирается от южных районов Псковской и Новгородской областей до сопредельных украинских земель. Восточнее, где обрядовые масленичные напевы не зафиксированы, их место занимают хороводные и лирические приуроченные песни. При этом условия их исполнения мало отличаются от условий исполнения обрядовых *масленок*. В создании праздничной атмосферы участвуют также частушки, плясовые песни и инструментальные наигрыши.

В период масленичных гуляний пение являлось одной из магических практик. Собственно обрядовые песни, исполнение которых в это время было обязательным, концентрируют в себе все основные смыслы масленичного периода.

Во многих традициях масленичные песни разделяются на *долгие (длинные)* и *короткие (масленные припевы, масленские припевки)*, что связано лишь с развернутостью («длиной») поэтических текстов.

Долгие масленичные песни содержат мотивы встречи («А мы Масленицу дожидали, у вакошечко поглядали...») и проводов/похорон Масленицы («А мы Масленцу прокатали да у ямочку закопали...»), катания на горе, масленичной пищи («Мы на горушку выходили, / Сыра з маслицем выносили, / Сыром горушку укладали, / Маслом горушку поливали...»), осуждения Масленицы за обман («А нас Масленца подманила, / На Великий пост посадила...»).

Второй круг сюжетов соотносится с обычаем посещения молодухами своих родителей. В текстах этих песен ярко проступают мотивы жалобы, прощания, расставания навсегда.

Третью группу текстов объединяют весенние мотивы — «замыкания зимы» и «отмыкания лета».

Короткие масленичные песни связаны с осуждением не вступивших в брак («Ах ты Масленица, белый сыр, / А хто не жанився — сукин сын! / Масленая, белая мычка, / А хто замуж не пошел — сукина дочка!»), с перебранками парней и девушек, бранью в адрес самой Масленицы.

Во всех без исключения традициях пение масленичных песен — прерогатива чисто женская. Чаще всего эти песни исполняли замужние женщины, а в некоторых местах — девушки или пожилые женщины. Повсеместно песни пели лишь вечером, после захода солнца.

Особое значение народные певички придают характеру звучания масленичных песен: «на все роты кричали», «масленские песни пожилые играли — аж лихо!» (Брянская обл.). Для того чтобы зычное пение было слышно как можно дальше, специально выбирали высокие места, откуда звук хорошо разносился. Часто пели на горе, на высоком берегу реки, на крыше или на огромном сугробе. В связи с этим отметим существенное для народной традиции противопоставление: если песни зимнего цикла исполнялись на снегу, на сугробах, то весенние пелись на проталинах, где снег уже сошел. Если зимние хоромы часто водили на льду реки, то веснянки пели в ледоход, когда река вскрывалась.

Нередко масленичные песни звучали не только на улице, но и в домах, во время праздничных застолий, которые могли различаться по составу участников. В одних местах гуляли только девушки, в других — молодухи, в третьих — состав участников менялся в зависимости от дня недели: с понедельника гуляют старые, а с четверга — молодежь собирается. Такая смена возрастных групп акцентирует характерную для весны идею обновления.

Масленичные песни часто пелись на ходу: по дороге на работу, с вечерок. Особо выделяется пение во время уличных шествий, связанных с проводами Масленицы, с вождением масленичных персонажей. Повсеместно народные исполнители подчеркивают, что более всего пели в последние дни масленичной недели, в том числе и около костров, которые разжигали в Прощёное воскресенье.

Другой круг ритуальных контекстов масленичных песен связан с обрядами чествования молодоженов и осуждения не вступивших в брак.

Пение на масленичной неделе имело и продуцирующую функцию, особенно в тех случаях, когда оно сопровож-



дало соответствующие ритуальные действия. Как правило, в основе этих действий лежит определенным образом организованное движение: катание с гор, на лошадях, на качелях, а также обрядовые шествия и хороводы с мотивировкой «на долгий лен». Заложенная в громком, истовом обрядовом пении продуцирующая магия и магия движения взаимно усиливают друг друга.

Кроме того, обрядовое пение является универсальным магическим средством, воздействующим на все, что находится в зоне распространения звука. Именно поэтому каждый исполнительский акт всегда разнонаправлен и решает одновременно сразу несколько задач. Принципиальная универсальность обрядового пения проявляется и в политекстовости напевов, когда на каждый из них распевается группа (иногда до сорока) поэтических текстов разного содержания, которые в большинстве случаев достаточно ясно соотносятся с конкретной обрядовой ситуацией. Напев же в отличие от поэтического текста имеет более широкое семантическое поле, границы которого устанавливаются ритуальным и мифологическим контекстами.

Располагаясь на стыке сезонов (зимы и весны), Масленица, как уже говорилось, отличается амбивалентностью, что нашло свое отражение и в музыкальном коде (*Дорохова 1992*).

В северной зоне (псковско-новгородское и смоленско-твердское пограничье) в масленичных песнях ярче всего проявляется проводная семантика (в соответствии с осмыслением Масленицы как проводов зимы). Масленичные напевы относятся здесь к типу цезурированных форм. Мелострофа складывается из двух ритмических периодов, каждый из которых включает в себя по два шестивременных построения. Первое из них обслуживается группой взаимозаменяемых слоговых ритмоформул (по типу временника), а второе достаточно стабильно по своему ритмическому строению. Поэтическая строфа распеваемых на эти напевы текстов имеет форму *abrbr* или *abbrbr* и всегда содержит рефрен («душа», «ладо», «люли»). Мелодическая композиция напевов представляет собой последовательность сходных мелодических звеньев, каждое из которых разворачивается в квартовом диапазоне и характеризуется основной ладовой оппозицией терцового созвучия на 2-й степени и главного опорного тона (4/2-1). Масленичные песни в северной зоне всегда звучат в гетерофонной фактуре громко и напряженно.

39  $\text{♩} = 48$

А мы ма . сле . ни . цу у . стре . ча . ли,  
у . стре . ча . ли, ду . ша, у . стре . ча . ли.

В русско-белорусском (смоленско-могилевском) пограничье представлен другой тип масленичной традиции. Здесь масленичные песни покоятся на несколько напевов и выполняют функцию весенних закличек, что отражается в их музыкальной стилистике. Этим определяется и их двойная атрибуция народными исполнителями: песни называют и *масленскими* и *весенними*, считая, что весна начинается с Масленицы. На весенний характер этих песен указывает и гукание в конце строф, не свойственное песням зимнего цикла, а также сроки их исполнения, не ограничивающиеся масленичной неделей, а охватывающие и период Великого поста.

Наконец, на юге ареала масленичных песен (брянско-курское пограничье) происходит как бы совмещение двух музыкальных масленичных традиций. Празднование Масленицы и встреча весны, отмечаемая в день Сорока мучеников, здесь разведены во времени, однако весь музыкальный материал сосредоточен вокруг масленичного комплекса.

Масленичный песенный цикл, чрезвычайно развитый в этой традиции, представлен большим количеством напевов, среди которых намечается функциональная дифференциация. В проводной функции здесь выступает напев, по ритмической организации родственный напеву из северной зоны, но с восьмивременными нормами ритмических построений. С точки зрения звуковысотности он характеризуется терцовым (с субтоном или субквартой) ладом и секундовой сменой опорных тонов (1-я и 2-я ступени лада), завершающих мелодические звенья напева, исполняемого в гетерофонной фактуре.

40

Ma - сли - нка- го - ло - гу - зка,  
нам по та - бе бу - деть гру - зко.

Другие же масленичные напевы играют роль весенних закличек. Наиболее показательный из них опирается на стих 5+5 (поэтическая строфа *aab*) в хорейческой ритмизации. Отличаясь от предыдущего по ритмической структуре, этот напев, однако, весьма близок ему по мелодике.

41

До-ч(и)-ка к(ы) ма - те - ри, до - ч(и) - ка к(ы) ма - те - ри со - би - ра - ла - ся.  
Тре - мя мы - ла - ми, тре - мя па - ху - чи - ми у(му) му - ва - ла - ся.

При всех различиях в стилистической и смысловой ориентации масленичных песен, почти во всех локальных традициях условия и обстоятельства их исполнения на масленичной неделе обнаруживают удивительную близость. При этом ярко проявляется полифункциональность масленичных напевов, связанная не только с их атрибуцией как зимних или весенних, но и с другими аспектами масленичной обрядности.

*Хороводные песни* поются на Масленицу в тех традициях, где отсутствуют собственно обрядовые. На юге России (Орловская, Курская, Белгородская обл.) хороводные песни являются практически единственным музыкальным жанром, обслуживающим масленичный период. Хотя под эти песни могли водить хороводы, часто они вообще не связаны с движением или связаны с такими его формами, которые хороводам не свойственны. Хороводные песни исполняли женщины,

катаясь с гор, на лошадях, стоя на берегу во время кулачных боев, происходивших на льду реки. Хороводные песни замещают в этих традициях собственно обрядовые и берут на себя все их функции.

В традициях, где известны обрядовые *масленки*, хороводы имеют свое собственное место в рамках масленичных празднеств. Они обслуживают молодежные вечеринки, причем не только на этой неделе, но и в течение всего осенне-зимнего периода.

На Масленицу исполняются и плясовые песни на гуляньях в доме и на улице. По музыкальным параметрам они ничем не отличаются от других плясовых (нередко в их основе лежит ритмика «Камаринской»). Однако в их поэтических текстах нередко содержатся связанные с Масленицей мотивы.

*Лирические приуроченные песни (масленичные, маслениые, масленские)* на Русском Севере и в Поволжье занимают место обрядовых масленок. Их пели девушки во время катания на лошадях и прохаживаясь по улице вечерами.

Завершение масленичных празднеств во всех традициях связано с активизацией звуковой деятельности. Звуки берут на себя функцию изгнания потусторонних сил и времени, срок которого истек. В ситуации проводного ритуала не только обрядовое пение как «культурный», организованный звук, но и разного рода шумы (часто битье в косы, печные заслонки, ведра и т. п.) выполняют отгонную, апотропеическую функцию. Вместе с тем необычайная интенсивность звучания в момент окончания Масленицы – это и «прощание» с самим пением, запрещенным во время Великого поста. Разгул звуковой стихии сменяется относительной тишиной. Эта оппозиция, пронизывая собой весь годовой круг, является основополагающей в его организации.

---

### Выводы

На русской этнической территории представлены разные типы календарно-песенных традиций. Их особенности определяются климатическими и ландшафтными условиями, типом хозяйственной деятельности, конфессиональной принадлежностью населения, административным подчинением территорий в разные исторические эпохи, наличием или отсутствием иноэтнических контактов и многим другим.

На западных землях (Смоленская обл. и запад Брянской) календарно-песенные жанры представлены по всему

годовому кругу и образуют целостную систему. Напевы приуроченных лирических и хороводных песен служат здесь для обозначения более крупных временных единиц, соотносимых с временами года, а иногда корреспондируют и с древнейшим двухчастным делением года на зиму и лето.

Традиции другого типа характерны для южнорусских территорий (Поочье, Подесенье, Курская обл.). В них календарно-песенные обрядовые жанры представлены лишь фрагментарно: зимними поздравительными песнями, весенними закличками и в некоторых местах троичными песнями. Отсутствие тех или иных календарно-обрядовых песен здесь компенсируется хороводными и/или лирическими песнями, выступающими заместителями собственно календарных.

Третий тип календарно-песенной системы свойствен традициям Русского Севера, Поволжья и южнорусских территорий с поздним заселением. На этих землях календарно-обрядовые жанры либо вовсе неизвестны, либо представлены только зимними поздравительными песнями. Поэтому в их роли здесь выступают приуроченные музыкальные жанры — хороводные и лирические песни.

Во всех типах традиций церковные песнопения включаются в календарно-музыкальный цикл (вместе с обрядовыми песнями или вместо них) только в ритуальных ситуациях, соотносимых с началом годового круга, — на Рождество и Пасху.

Таким образом, можно проследить территориальную динамику в организации календарно-песенных систем, имеющих географическую и историческую обусловленность. Несмотря на существенные различия, во всех традициях устойчиво сохраняется календарный принцип мышления, меняются лишь формы его воплощения, в том числе и в музыкальной сфере.

Функции, выполняемые календарными напевами, действуют как в рамках всего годового круга, так и в рамках обрядового комплекса. Важнейшей является функция упорядочивания и организации времени, поскольку календарные напевы маркируют переходные между сезонами периоды. В отличие от календарно-обрядовых приуроченные жанры служат для музыкального оформления более крупных временных единиц. Обрядовая и необрядовая песенные сферы принципиально различны, несмотря на то что нередко обнаруживают музыкально-стилистическую близость. Язык обрядового пения является, по сути, «чужим» языком, который нужен людям для общения с иномирными жителями. Что касается музыкального языка приуроченных жанров, то он относится к разряду «человеческих», свойственных миру живых.

В календарном цикле музыкальный код применяется не только в качестве «инструмента», упорядочивающего время. Обрядовое пение – мощнейшее магическое средство, при помощи которого, в представлении народа, можно управлять временем, менять его ход или намеренно стягивать его в одну точку. В критических ситуациях люди сознательно использовали это свойство звука с целью магического воздействия особой силы, уместного лишь в экстраординарных обстоятельствах (*Пашина 1998*, с. 126–127).

Еще одна функция календарных песен – утверждение и поддержание структуры традиционного сообщества, включение ее в космический порядок через уподобление стадий человеческой жизни этапам годового цикла. Это выражается в половозрастной дифференциации исполнителей тех или иных календарно-обрядовых жанров и соотношенных с ней типах интонирования. В русской народной культуре исполнение календарных песен – преимущественно женская прерогатива. При этом во многих местных традициях ранневесеннему периоду отвечает группа незамужних девушек – основных исполнительниц весенних закличек; поздневесеннему – девушек и молодых, поющих троичко-купальские песни; лету, как времени зрелых хлебов, – социальная группа замужних женщин, в чьем исполнении звучат жатвенные песни. Что касается масленичных песен, то в тех традициях, где с Масленицы начинается весна, они поются девушками, а там, где Масленица по преимуществу завершает зимний период, – пожилыми женщинами. Начало годового цикла, приходящееся на Святки, но в некоторых традициях сохранившееся в рудиментарной форме и в весенний период, нередко отмечено «парадом» всех основных половозрастных групп, что связано с необходимостью верификации социальной структуры традиционного сообщества в переломный момент космического бытия. Смена старого года новым отражается также в распределении мифических персонажей и исполнителей ритуалов в рамках обрядового комплекса: если для завершающих год обрядов доминирующими являются персонажи старика и старухи, то новогодние ритуалы совершаются детьми.

Календарным напевам присущи и специальные функции, действующие в пределах ритуального комплекса. Обрядовые напевы обладают одновременно целым набором функций, иерархическая система которых способна перестраиваться в зависимости от ритуального контекста. Служа акустическим знаком определенного временного периода, календарные напевы организуют также и обрядовое пространство в зоне рас-

пространения звука. Этим обусловлены выбор специальных мест, где помещаются исполнители и откуда звук хорошо разносится, антифонные формы обрядового пения, а также его связь с движением. Музыкальный звук выступает как одно из средств создания сакрального хронотопа, в котором только и возможно совершение магических действий. Одновременно и само пение является таким действием, выполняя продуцирующую и апотропеическую функции. Обрядовым напевам присуща и социально-регулирующая функция, связанная с утверждением или изменением социального статуса определенных лиц, констатацией нормативных взаимоотношений между разными половозрастными группами и правил их поведения. Наконец, календарные напевы могут иметь в ритуальном комплексе структурные функции, связанные с маркированием его начала, середины и конца.

Обрядовая и необрядовая песенные сферы в календарном цикле активно взаимодействуют друг с другом. Это выражается в лиризации части обрядовых напевов, а также в некоторых особенностях их функционирования, характерных для приуроченных жанров. В свою очередь обрядовые напевы оказывают влияние на необрядовые жанры, что проявляется в тембровой специфике и музыкальной стилистике хороводных и лирических, к которым частично могут переходить и магические функции ритуальных песен.

Контрольные вопросы:

1. В какие периоды народного календаря совершаются обходные обряды?
2. В чем выражается взаимодействие мифологических и христианских представлений в народном календаре?
3. Как проявляются свадебные мотивы в календарной обрядности?
4. Перечислите основные отличия весенне-летнего и осенне-зимнего периодов календаря.
5. В чем состоят музыкально-стилистические различия календарных песен, исполняемых детьми и взрослыми?
6. Чем отличается музыкальное наполнение календарного цикла в западнорусских традициях и традициях Русского Севера?
7. В чем заключается музыкальная специфика календарных хороводов?

Рекомендуемая литература:

- Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998.  
Бернштам Т. А., Лапин В. А. Виноградье — обряд и песня // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.



*Дорохова Е. А.* Масленичные песни в русской календарной традиции // Фольклорный текст: функция и структура: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1992. Вып. 121.

*Смоленский* музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни. М., 2003.

*Несина О. А.* Русские святочные гадания под песню: Опыт типологической систематики и ареального исследования // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 154.

*Кирюшина Т. В.* Календарные песни бассейна реки Унжи // Традиционное музыкальное искусство и современность: Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982.

## Глава 2

### Обряды и песни жизненного цикла

2.1

#### Введение

Человек на протяжении своей жизни постоянно изменяется: растет, развивается физически, духовно и эмоционально, из ребенка превращается в подростка, потом во взрослого. Подобно тому как солнце, миновав точку полуденного подъема, клонится к закату, человеческая жизнь, достигнув наивысшего расцвета, вступает в фазу постепенного угасания и приходит к старости – завершающему периоду существования человека в этом мире. Поскольку в традиционном сообществе за каждой возрастной группой строго закреплены определенные нормы бытового и обрядового поведения, в течение жизни неоднократно возникает необходимость снятия расхождений между биологическим состоянием человека и его социальным статусом. В народной культуре единственным способом приведения их в соответствие является ритуал (Байбурин 1992, с. 19).

Подчиняя отдельные личности законам коллектива, ритуал служит средством периодического обновления и переоснащения всего сообщества; обеспечивает накопление социального опыта и существование традиции во времени; наконец, вызывает у каждого члена коллектива чувство защищенности и таким образом создает атмосферу психологического комфорта (Байбурин 1993а, с. 25–36).

При всем многообразии кризисных ситуаций, связанных с несоответствием биологического и социального статуса человека, все они оформляются ритуалами одного типа, получившими в науке название *ритуалы перехода* (Геннеп; Байбурин 1993а). Их глубинный смысл заключен во временной символической смерти человека в прежнем статусе, его возвращении в «неокультуренное» природное состояние, а затем возрождении в новом качестве.

NB

Этнологи выделяют в ритуалах перехода три этапа:

■ отчуждение индивида от своей половозрастной группы, которое выражается в постепенной утрате присущих ей признаков и свойств, в ограничении свободы передвижений в пространстве, в запретах на контакты с другими людьми;

■ центральная фаза ритуала, когда человек уже утратил свой прежний статус, но еще не получил нового. Знаком переходного, *лиминального*, состояния становятся внешний вид человека, в котором акцентируются его природные черты (распущенные волосы, отсутствие пояса, головного убора, украшений, ярких цветов в одежде), пассивность, ритуальное молчание или особые формы звукового поведения. Это состояние осмысляется в народной культуре как временная ритуальная смерть;

■ обретение нового социовозрастного статуса и приобщение к соответствующей группе социума, что знаменуется сменой прически, одежды и головного убора, а также получением новых физических возможностей, которые демонстрируются в форме обрядовых испытаний.

Общий смысл всех переходных обрядов обнаруживается в единстве их кодов, что особенно отчетливо проявляется в употреблении в разных ритуалах одних и тех же предметов и совершении сходных действий.

Основная идея любого из ритуалов жизненного цикла — создание нового существа, преобразование «природного» в «культурное» — находит аналогии в таких процессах, как приготовление пищи, прядение, ткачество и шитье. Не случайной составляющей частью любого обряда жизненного цикла является общинная или семейная трапеза, для которой готовится специальная еда, принимающая на себя роль обрядового символа. Символическим значением наделяется не только конечный продукт (выпеченный хлеб, каша), но и исходное природное сырье — зерно, в котором воплощается фундаментальная оппозиция жизни и смерти. Зерном обсыпают жениха и невесту перед отъездом к венцу и при встрече их в доме родителей жениха; зерно бросают в могилу во время похорон; его используют в очистительных родильных обрядах; из него готовят кашу (кутью) на крестинах, похоронах, поминках; зерно — исходный продукт для свадебного каравая (*Байбурин 1993, с. 93*).

Так же разнообразно используются в семейной обрядности различные растительные волокна (лен, конопля) и шерсть животных. Они являются устойчивыми аналогами волос человека, которые, в свою очередь, связаны с представлениями

о плодородии, силе, богатстве и здоровье. Кроме того, шерсть, кудель, пряжа служат сырьем для изготовления новых предметов и поэтому входят во многие инициальные (начальные) магические практики. Действия, совершаемые с волокнами в процессе прядения, — скручивание, завивание, переплетение — осмысливаются в народной культуре в связи с идеей роста, увеличения в объеме. Этим определяется включение сходных действий в родильный (*свивание* ребенка), свадебный (*повивание* невесты) и похоронный (*окручивание* покойника) обряды (*Байбурин 1993*, с. 102). Конечный продукт прядения — вытканые из льна и конопли полотенца — выступает в семейной обрядности как универсальный знак символического пути, связывающего «тот» и «этот» свет.

Едина и топография ритуалов жизненного цикла, диктуемая структурой обжитого человеком пространства. В нем выделяются пограничные локусы — баня, хлев, амбар, а также сакральные центры — красный (святой) угол и печь. Красный угол еще с дохристианских времен был священным местом, связанным с предками. В некоторых локальных традициях до сих пор существует обычай хоронить умерших стариков под этим углом дома. Иконы, помещаемые в святом углу, не только обеспечивали дому покровительство небесных сил, но и воспринимались как зримый, вещный образ предков-*родителей*. Совместная молитва, обращенная к иконам, являлась непременной частью крестинного застолья, свадебного и похоронного обрядов, поминальной трапезы. Размещение обрядового лица (новорожденного, невесты, покойника) в красном углу или близ него символизирует его приобщение к роду и предкам, а также обеспечивает благословение небесных покровителей — христианских святых.

Другой важнейший центр жилища, структурирующий пространство ритуалов жизненного цикла, — печь, связанная с целым комплексом мифологических представлений. В печи готовится еда, выпекается хлеб, и уже в силу этого она осмысливается как своеобразный «трансформационный узел», где сырое превращается в печеное, природное — в культурное (*Байбурин 1993*, с. 94–95). Именно поэтому печь использовалась в родильной обрядности и лечении новорожденных детей. Слабость ребенка воспринималась как признак его недоделанности, «недопеченности». Поэтому над ним совершался обряд *перепекания*, известный во многих областях России: младенца на хлебной лопате помещали в теплую печь (*Байбурин 1993а*, с. 53). В этом обряде отчетливо просматривается и уподобление печи материнской утробе. Выпечка обрядового хлеба также

осмысливается как зачатие, вынашивание и рождение ребенка. Кроме того, печь осознается как канал связи между своим и иным миром. По поверьям, через печную трубу приходят на этот свет души новорожденных, и туда же улетает душа после смерти человека. Возможно, поэтому при распределении жизненного пространства в избе между членами семьи печь всегда отводилась детям и старикам, стоящим ближе других к границе мира предков.

Каждый член традиционного сообщества обладает не только социальным, но и ритуальным статусом, определяющим его участие в обрядовой жизни коллектива, причем соотношение этих важнейших ролей постоянно меняется в зависимости от возраста человека. Согласно народным представлениям, человек в момент рождения пересекает границу двух миров, приходя с «того» света в пространство живущих. Второй раз он минует эту границу в старости, уходя в «мир иной». Срок максимальной реализации человеческого естества совпадает с продуктивным периодом семейной жизни. Находясь в зените своего жизненного пути, в точке наибольшей удаленности от иного мира, человек выполняет множество функций в семье и общине. Его участие в обрядовой деятельности на этом этапе ограничено. Дети и старики оказываются ближе к миру предков, что и определяет их роль во многих ритуалах и магических практиках календарного и жизненного циклов.

Жизнь человека в мире традиционной культуры можно сравнить с подъемом по длинной лестнице, где каждая новая ступенька связана со сменой внешнего облика, изменением социовозрастного статуса и обязанностей в традиционном сообществе. Однако в жизненном цикле человека выделяются три наиболее важных события: рождение, вступление в брак и смерть. Каждое из них оформляется ритуалом переходного типа, но только свадебный обряд реально содержит все три его фазы. В родильном и погребальном обрядах один из этапов существует на концептуальном уровне.

Эти события имеют огромное значение не только в биографии отдельного человека, но и в жизни всей крестьянской общины, поскольку значительно меняют ее структуру (*Байбурина 1997*, с. 8). С рождением ребенка увеличивается состав всего социума; молодожены превращаются в мать и отца; их родители — в дедушек и бабушек; новый статус обретают и крестные. Свадьба полностью меняет состав двух семей: родители жениха становятся свекром и свекровью, его братья — деверьями, а сестры — золовками. Родственники невесты приобретают ста-

тус тестя, тещи, шуринов, своячениц. Кроме того, одна семья теряет, а другая получает нового члена — невестку, которой со временем предстоит занять место главной женщины в доме. Изменения затрагивают и все крестьянское сообщество, в котором становится одной семейной парой больше. Со смертью крестьянина его жена становится вдовой, дети — сиротами, но одновременно община получает еще одного предка-покровителя. Тесная связь личных и коллективных событий в традиционном сообществе определяет необходимость совместного, общинного переживания кризисных этапов жизни каждого человека, а также создает непрерывность и интенсивность обрядовой деятельности социума, его двойную — повседневную и ритуальную — структуру. Социальный статус человека выражается в особом «имени» и диктует его обязанности в ритуальной жизни коллектива. Мальчики и девочки 7–10 лет нередко участвуют в календарных обрядах (святочных обходах дворов, закликании весны) совместно, поскольку они еще не достигли половой зрелости. Маленькие мальчики выполняют особые функции в свадебном ритуале, продавая косу невесты. Иногда их сажают на колени новобрачной, желая таким образом воздействовать на пол будущего ребенка. С 13–14 лет подростки становятся *парнями* и *девками*, и в дальнейшем их ритуальные роли разделяются. Девушки — главные участники святочных гаданий, весенних хороводных гуляний, обрядов троицко-купальского цикла. В качестве подруг невесты они ведут довенечную часть свадебного ритуала. Парни присоединяются к мужчинам в пасхальных обходах дворов, составляют «партию» жениха в свадьбе. Выйдя замуж, девушка превращается в *молодуху*. До рождения первого ребенка за ней сохраняется право присоединяться к девушкам на гуляньях и посиделках. Молодухи и их мужья являются объектами многих действий, совершаемых на Масленицу. Замужние женщины, имеющие детей, — *бабы* — берут на себя основную нагрузку в полевых работах и жатвенной обрядности. В качестве свах они направляют ход свадебного действия. *Бабы-большухи* организуют календарные поминовения и важнейшие события в праздничной жизни села, включая общинные трапезы. Выйдя из детородного возраста и став *старухой*, женщина получает право вести похороны, обмывать и обрядовать покойников, петь над ними во время ночных бдений в доме умерших, тем самым готовясь к переходу в иной мир (Адоньева 1998, с. 26).

Так, постоянно участвуя в обрядовой деятельности коллектива, человек ощущает свою причастность к жизни всего

традиционного сообщества, непрерывную связь с другими его членами, и это рождает в нем чувство защищенности и значимости собственного существования.

## 2.2

### **Родины и крестины. Колыбельные и крестьянские песни**

Главный смысл всех обрядовых действий, совершаемых при рождении ребенка, состоит в том, чтобы завершить переход нового человека в мир живых, помочь ему обрести правильную и законченную форму. Сами роды осознаются лишь как начальный этап в длительном процессе культурного строительства человека.

Родильные обряды начинались задолго до появления ребенка на свет — с подготовки будущей матери к этому событию. Ей предстояло не только дать жизнь новому человеку, но и самой совершить один из важных ритуальных переходов. По мере приближения родов жизнь беременной женщины регулировалась все большим количеством запретов. Ей нельзя было стричь волосы, носить бусы, удалять зубы, смотреть в зеркало и на огонь, участвовать в похоронах, вообще куда-либо ходить без сопровождения, совершать какие-либо действия с нитками и пряжей. Во время родов роженице было необходимо «вернуться к природному облику»: расплести косы, снять кольца и серьги, развязать узлы на одежде (*Байбурин 1997, с. 7; Добровольская, с. 19; Платонюк, с. 8–9*).

Большое значение всегда придавалось времени и месту рождения, от которого, согласно народным представлениям, зависела судьба ребенка. Несчастливыми считались полночь, безлунье, а также день, совпадающий с похоронами или поминками. На Русском Севере и в Сибири было принято рожать в бане или на повети, то есть в пограничных локусах. В Псковской области женщины рожали в хлеву на соломе, «потому что Христос тоже родился в хлеве» (*НТКП, 1, с. 493*).

Ведущая роль в совершении родильных обрядов принадлежала *повитухе* (*бабе, повивальне, баушнице*), которая выступала как посредник между «этим» и «тем» светом, лекарь и помощница роженицы в период ее ритуального перехода. Повитуха впервые появлялась в жизни будущих родителей на их свадьбе, когда они ехали от венца. Она выносила им молоко и бруснику, чтобы их дети родились белыми и румянными. По народным поверьям, повитуха могла воздействовать на пол, облик и характер будущего ребенка, «намаливая» и передавая



беременным женщинам различные продукты. Во время родов повитуха не только следила, чтобы были развязаны все пояса и узлы на одежде роженицы, но и открывала все замки, двери, сундуки в доме, растворяла ворота, чтобы открыть ребенку путь на «этот» свет (*Добровольская*).

После рождения младенца в обязанности повитухи входила «корректировка» его пола: для этого мальчикам и девочкам она перерезала пуповину на разных предметах (топоре, веретене), связанных с мужским или женским трудом. Затем она «правила» младенца, как бы лепя его, придавая ему правильную форму, потом обмывала ребенка, смывая с него «нечеловеческие», «потусторонние» свойства. Таким образом она символически приводила его в исходное состояние для последующего культурного оформления. Одним из способов приобщения новорожденного к роду было его заворачивание в старую рубаху отца (*Байбурин 1993а, с. 43–45*).

До крещения дети считались нечистыми и опасными, воспринимались как бесполое существа, о чем свидетельствует употребление по отношению к ним существительных среднего рода: *дитя, чадо* (*Байбурин 1993а, с. 42*).

Важнейшим этапом в формировании человека является *крещение*, один из главных смыслов которого – имянаречение. Через имя он приобщается к своему роду, получает небесного покровителя и наделяется долей-судьбой. Крещение в традиционной культуре выступает как аналог рождения. Об этом свидетельствует большое количество запретов и предписаний, касающихся поведения крестных во время их пути с ребенком в церковь, а также осмысление этого пути как долгого и опасного. По возвращении крестных родителей с младенцем домой устраивались *крестьбины*, совершались действия, символизирующие приобщение ребенка к родному дому. Его проносили над положенными на пороге предметами домашней утвари, прикладывали к печи, к столу и лежащему на нем хлебу (*Байбурин 1993а, с. 48–50; Харузина, с. 12–13*).

Крещение должно было следовать после обряда «очищения» или «размывания рук», знаменовавшего окончание ритуального перехода матери и совершавшегося повитухой на сороковой день после родов.

На сороковой день бабка ставит чашку с водой, разламывает березовый веник на две части. Родиха берет на руки ребенка. Бабка заводит веник, держа его за две половины, за спину родихи и три раза опускает веник сверху вниз со словами: «Очищается раба Божия такая-то». Водой из чашки бабка моет руки, умывает родиху и ребенка. Потом

родиха умывает бабушку этой же водой тыльной стороной ладони. После этого бабушка процеживает воду, греет ее, подливая три раза, и потом моет в этой воде ребенка. Только после размывания рук можно крестить ребенка, до этого не крестили (Брянская обл., с. Яковск).

До «очищения рук» роженица не показывалась на людях и была отстранена от многих домашних работ (печения хлеба, доения коров), которые вместо нее выполняла повитуха.

После «очищения рук» роженица шла в церковь и «брала молитву» — воцерковлялась после периода «нечистоты». Иногда это совершалось параллельно с крещением ребенка.

После возвращения крестных с младенцем из церкви устраивалось крестьбинное застолье, которое иногда называли «каша» — по главному ритуальному блюду, изготавливаемому повитухой. Горшок с густой кашей разбивали таким образом, чтобы образовалось множество черепков, символизовавших изобилие и достаток, а каша при этом осталась бы целой. Повитухе давали выкуп за кашу, а все участники трапезы дарили друг другу подарки, что знаменовало перераспределение общей доли в связи с появлением нового члена крестьянской общины. Символом доли выступала каша, которую участники застолья делили между собой, унося небольшое ее количество домой для своих детей (Байбурин 1993а, с. 52).

В регионе русского Поозерья (юг Псковской, северо-запад Смоленской обл.) во время крестьбин за столом исполнялись *крестьбинские песни* — величания бабе-повитухе и крестным родителям (кумовьям).

42

$\text{♩} = 60$

А кум ку . мке - ро . дный брат, а кум ку . мке - ро . дный брат,  
па . вёл ку . мку в зя . лён сад, па . вёл ку . мку в зя . лён сад.

В течение двух лет с момента рождения основным песенным жанром, сопровождавшим жизнь ребенка, были *колыбельные* (*байки, баюкальные песни, коты, баюшки*) — песни,

адресованные младенцу, находящемуся в состоянии ритуального перехода, и функционально направленные на завершение этого перехода (Головин, с. 10).

Байки сопровождалась мерным покачиванием ребенка в колыбели (*зыбке, люльке*), которая прикреплялась к потолку таким образом, что при качании двигалась снизу вверх. Считалось, что это способствует быстрому росту и развитию ребенка.

Тексты баек строятся на свободном чередовании нескольких сюжетных мотивов, связанных с функциями этого жанра в традиционной культуре.

Наиболее очевидна *функция усыпления*. Оно достигается многократными повторами слов — маркеров жанра: «бай» и «люли», а также производных от них (Головин, с. 20–22). В текстах баюшек часто призываются «помощники»: Сон и Дрема, животные и птицы, которые должны помочь ребенку скорее уснуть.

Усыплению способствуют и особенности музыкального склада колыбельных песен: размеренная периодичность музыкального ритма, мелодическая монотонность, исключая резкие контрасты в разворачивании напева. Эти черты являются общими для большинства колыбельных, независимо от того, какой локальной традиции они принадлежат.

43  $\text{♩} = 152$



1. Лю-лю, лю-лю, лю-ле-ньки, да на-ле-те-ли гу-ле-ньки  
пря-мо Шу-ре-в-лю-ле-ньку.

2. Ба-ю-ба-ю-ба-ю-бай, ба-ю-ба-ю-шки-спо-бай,  
спи-ко,ми-ло-ё-мо-ё, лю-лю, лю-лю, лю-лю, лю-лю!

Другая функция этих песен, *формирующая*, воплощается в первую очередь в поэтических текстах: в сюжетных мотивах роста, кормления, в перечислении форм крестьянского труда и быта:

Баюшки, дружок, да, Некошёный твой лужок. Когда вырастешь, дружок, Тогда ты выкосишь лужок...	Уж ты вдоль роста, да, Поперёк толсти, да, Боле вырасти... (Ефименкова 1977, № 6)
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------

(Ефименкова 1977, № 44)

Колыбельные песни по своей сути являются обрядовыми музыкально-поэтическими текстами, что обусловлено переходным статусом их адресата. Этому отвечают и время исполнения колыбельных (в момент смены дня и ночи), и состояние ребенка, находящегося между бодрствованием и сном. Колыбельные наделяются магическими функциями, характерными для ритуальных текстов, в частности *охранительной* (Головин, с. 24).

Пограничное состояние новорожденного, сохраняющего связи с «тем» светом, а также существующее в народном сознании восприятие сна как аналога смерти определили появление колыбельных песен с особыми сюжетами — *смертных баек*.

Баю-бай, баю-бай, Хоть сейчас усыпай. Неохота усыпать – Хоть сейчас умирай!	Тебе вытешем гробок Из осиновых досок, На погост увезём И земелькой затрясём.
--------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------

Грядку луку насадим,  
Станём пёрышки щипать,  
Станём Ваню поминать.

(Ефименкова 1977, № 26)

Эти тексты, известные в основном на Русском Севере, привлекли внимание собирателей русского фольклора еще в XIX веке. Многие исследователи придерживаются мнения об их сходстве с заговорами, считая, что они имеют функцию оберега и направлены на то, чтобы обмануть смерть (Ефименкова 1977, с. 5).

Сближение музыкально-фольклорных жанров, оформляющих рождение и смерть человека, воплощается и в музыкальной структуре большой группы колыбельных песен, распространенных в южных и западных областях России. Их напевы полностью совпадают с напевами местных похоронных плачей. Различна лишь манера интонирования — тихого, бесстрастно-монотонного в колыбельных и ярко экспрессивного в причитаниях.

44



А ба - ю.ш(и)ки, ба - ю.ш(и).ки - ба - ю,  
а Се - ре - же.н(и) - ка ты наш ма - лен(и).кий,  
за - сы.пай у лю - лич(и).ки.  
А ти.бе ка.лы.шу.т(и) тва.и ма - лен(и).ки - е гу.ли.ч(и).ки.

Вместе с тем интонирование колыбельных противостоит песенному: их *причитывают, сказывают*.

Объединяет их с похоронными плачами и то, что оба эти жанра в русской музыкально-фольклорной традиции являются сольными. При этом исполнительницы (плачеи-вопленицы, няньки-пестуны) выступают от лица всей крестьянской общины, выражая не свои личные, а коллективные мировоззренческие и морально-этические установки.

## 2.3

### Раннее детство. Потешки и прибаутки

Если начало физического и духовного формирования человека четко определено датой его рождения, то в дальнейшем этот процесс рассредоточен во времени. В раннем детстве его фазы определяются признаками телесного развития ребенка: появлением зубов, ростом волос, способностью ходить и др. Каждое из этих событий оформляется различными магическими практиками, фиксирующими стадии «доделывания» младенца.

Важнейшим периодом считался возраст от 5 до 7 лет, когда дети начинают осознавать свою половую принадлежность. Если в первые годы жизни пол ребенка никак не обозначался в его внешнем облике, то с этого времени на детей надевали женскую (юбка, платок) или мужскую (штаны, шапка) одежду; девочкам впервые заплетали косу.

С раннего детства человек погружался в звуковой мир традиционной культуры. Песни, исполняемые взрослыми для

детей, направлены на развитие слуха, памяти, моторики, на постепенное постижение ребенком основ музыкально-фольклорной традиции (Зилотина, Смирнова, с. 123–124).

Такие песни называют *пестушками, потешками, прибаутками, прибабуньками*. К ним примыкают и *песенки из сказок*, обычно передающие прямую речь персонажей. Эти произведения составляют группу, объединенную общими закономерностями как музыкального, так и поэтического склада.

Развивающая функция пестушек и потешек обуславливает их сближение с другими жанрами музыкально-фольклорной традиции. Так, отмечаемое многими исследователями (Зилотина, Смирнова, с. 126) сходство ритмической организации потешек и взрослых плясовых песен вызвано задачей развития координации движений у детей. Обычно в основе пестушек лежат наиболее универсальные структуры плясового ритма: восьмивременники и примыкающие к ним цезурированные формы со стихом 7+7, а также сегментированные музыкально-ритмические формы типа «Камаринской».

В звуковысотном строении пестушек, потешек и прибауток локальная специфика выражена минимально. Часто они интонируются на грани пения и речитации или сочетают в себе обе эти формы вокальной артикуляции и поэтому никогда не воспринимаются носителями традиций как песни. Их напевы чрезвычайно просты, лишены внутрислоговых распевов. Иногда они сходны с напевами местных плясовых песен довольно позднего слоя, однако значительно чаще бывают построены на чередовании двух звуков в пределах терцового или квартового амбитуса.

45

$\text{♩} = 136$



- Ку . ка.лка, ю . ка.лка,



ча . во ве.че.р(ы) не бы.ла? - Я ба . я.лась се . ку.на,



се . ку.но.вы де . ти ха . те.ли уле.те . ти,



па . ля.тел га . лубок, па . те.рял сы . пажок.

Песни, исполняемые взрослыми для детей, способствуют формированию памяти и речи, что проявляется в организации поэтических текстов. В них называется большое количество предметов, действий и понятий, погружающих детей в словесный мир крестьянской общины. Иногда тексты построены на простом их перечислении, в других же случаях акцентируются причинно-следственные связи:

Козел пошёл в лычки, а коза — в орешки.  
Козел пришёл с лычек — нет серой с орешек.  
Нашлём на те волка: волк не йде козу йисть,  
Коза не йде домой жить. <...>  
Нашлём на те людей: люди не йдут волка гånить,  
Волк ня йде козу йисть, коза ня йде домой жить. <...>  
Нашлём на те огонь: огонь не йде медвю палыть,  
Медвя не йде людей ламыть, люди не йдут волка ганить,  
Волк не йде козу йисть, коза не йде домой жить. *И т. д.*

(НТКП, 2, с. 77, № 4)

Развивающая функция объединяет потешки с колыбельными, что выражается в наличии общих сюжетных мотивов в их поэтических текстах. Кроме того, все песни, исполняемые взрослыми для детей, принадлежат исключительно к сфере сольного интонирования.

### 2.3.1. Социализация детей. Освоение музыкально-фольклорной традиции

Включение детей в трудовую и обрядовую жизнь крестьянской общины происходило постепенно. Начиная с 5–6-летнего возраста девочкам поручали разжигать лучину на *супрядках* — собраниях взрослых в осенне-зимний период для совместной работы. С 7 лет дети пасли гусей, девочки присматривали за грудными детьми и носили их к матерям на поле, чтобы те их покормили. С 8–9 лет девочки начинали прясть, а с 10 лет учились ткать. Мальчики с 10 лет плели лапти, с 11-ти начинали пахать, возили воду на лошади и помогали ухаживать за скотом. Подростки 12–13 лет пасли скотину, оставались с лошадьми в ночном, помогали матерям на жатве.

Приобщаясь к крестьянскому труду, дети осваивали и связанные с ним формы музыкально-поэтического фольклора. В областях Русского Севера и Северо-Запада, где одно из центральных мест в песенных традициях занимают причитания, обучение голошениям происходило в поле во время пастьбы и жатвы. Девочки «водили голосом», причитывали на солнышко, прося, чтобы оно скорее закатилось и можно было бы пойти домой (НТКП, 1, с. 494–495)



С Егорьева дня до Покрова дети ходили в подпасаках у взрослых пастухов или нанимались к богатым хозяевам. Во время пастьбы маленькие пастухи перекликались между собой, «вукыли – голыс на голыс» (НТКП, 2, с. 75). Эти «уканья» представляют собой зовы-вокализы, по характеру мелодики близкие к напевам местных похоронных причитаний.

Приобщение к обрядовой жизни в детстве происходило через игру в куклы и имитацию различных ритуалов семейного цикла. Обычно из глины или тряпок изготавливали целую «семью» кукол с «маленькими детьми». Девочки укладывали кукол спать, пели им колыбельные, устраивали кукольные свадьбы и похороны. Хоронили кукол в поле, где пасли скотину, или рядом с кладбищем, голосили по ним, а потом ходили «поминать» хлебными корочками, ягодами, орехами, щавелем (НТКП, 2, с. 76).

С раннего возраста дети участвовали во многих ритуалах календарного цикла. Речитативные формы детского обрядового интонирования имели широкую сферу функционирования и за пределами ритуалов. Так, повсеместно были распространены детские закличания дождя: «Когда дождь, кричали: "Радуга-дуга! Перебей дождя! Будет солнышко, высколнышко!"» (Псковская обл.; НТКП, 1, с. 204). Для таких закличек характерны неопределенность звуковысотного контура и четкость ритма скандируемых слов, сходного с ритмоформулами потешек и прибауток.

Весной дети играли на улице в подвижные игры: в лапту, горелки, «косой дождь» (становились спиной в круг, брались за руки и бегали, пока не упадут), «золото хоронить» и др. Некоторые из этих игр сопровождались песенками простого ритмического и звуковысотного строения, близкими к потешкам и прибауткам, исполняемым взрослыми для детей. Как правило, амбитус их напевов не превышает терции, а слоговая музыкально-ритмическая форма относится к разряду восьми-временников.

*Игра золото хоронить:*

Играют больше под весну, пряталки делаютца, когда уже совсем снегу нетути. <...> Ты последнему человеку положишь что-нибудь такое, или бумаженку, или што, а тагды кричи: «Золата, ко мне!» Тот уже выскакивает, а там ловють его. Поймають – посадють, не поймають – води!

46

$\text{♩} = 120$

Ха . ра . ню, ха . ра . ню, па . ха . ра . ни . ва . ю,  
ма . ё . зо . ла . та пра . па . ла и зя . млей за . ки . да . ла,  
и во . дой за . ли . ла.

В некоторых играх — в «мак», «лен», «конопельку» и других — имитировался цикл работ по выращиванию различных сельскохозяйственных культур и дальнейшей их обработке. Этапы трудового процесса отражены в текстах песен, сопровождающих эти игры, и в действиях их участников. Следовательно, в этих играх происходило не только приобщение к видам крестьянского труда, но и освоение элементов народной музыкальной речи и хореографии. Вместе с тем приуроченность подобных игр к ранней весне — древнему началу года — позволяет видеть в них и более глубокий мифологический подтекст, связанный с идеей переструктурирования мира в кризисных ситуациях бытия традиционного социума.

Речитативная стихия детского обрядового и игрового фольклора, считалок и закличек, была лишь частью той звуковой среды, в которой рос и развивался ребенок. Уже в раннем возрасте дети начинали открывать для себя звуковые образы взрослого мира, постигать сложные формы свадебных, хоропроводных и лирических песен, обучаться приемам традиционного музицирования. Вот как об этом рассказывает Анна Андреевна Беликова (д. Подлес Белгородской обл.):

Качает мать люльку, а я слушаю, запоминаю... Петь я начала годов с семи. Мать, невестки прядут, песни поют, а мы, малолетки, прислухаемся. Как начали девчонками бегать на улицу, так стали вместе уличные песни петь. А протяжные — на праздниках у родных слушали, пробовали подпевать. Лет с 10–11 стала я на свадьбах песни играть, когда у родных свадьбу затевали. А лет с 12–13 уже приходилось сидеть в подружках у невесты (*Щуров 1989*, с. 17–18).

### Обряды инициационного характера

Ритуалы, оформляющие вступление человека в фазу половой зрелости и обретение им статуса взрослого члена общины, принято называть *инициационными*. Их смысл состоит в испытании физических и духовных способностей посвящаемых, в ознакомлении их с ритуально-обрядовыми знаниями и текстами, во внутреннем и внешнем преобразении, в изменении стереотипов поведения и внешности (*Геннеп*, с. 40–41).

У русских инициационные ритуалы не зафиксированы в той форме, в которой они существуют у народов с архаическим типом культуры. Однако элементы инициаций легко обнаруживаются во многих обрядах и магических практиках календарного и семейного циклов, а также в особенностях поведения некоторых замкнутых мужских сообществ. Обязательной в развлечениях таких групп была подчеркнутая демонстрация удалости и молодечества. Нередко особый статус участников мужских *ватаг*, *громад*, *табунов* маркировался элементами одежды или прически. Это касается и артелей кулачных бойцов, культивировавших правила и приемы традиционных восточнославянских боевых искусств. Хотя в боях кулачников могли участвовать и подростки, значимым было достижение юношами 17–18-летнего возраста, когда их принимали во взрослую партию бойцов. С этого момента парни получали право носить *чуб* — признак мужчины, — в отличие от женской косы (*Базлов*, с. 141).

Одним из этапов инициационных обрядов является испытание физической силы и ловкости, которое может проходить как в формах боевых противоборств (в кулачных боях и драках), так и в виде мужских силовых игр, входивших в общинные праздники и гулянья. Особенно большое место такие мужские состязания занимали у субэтнических групп с воинским укладом жизни, например у казаков.

Важным элементом праздничной культуры донского казачества выступают конские состязания с рубкой лозы, джигитовкой, стрельбой на скаку, к участию в которых допускаются юноши с 15 лет. Окончательной зрелости казак достигал к 19 годам, когда он мог стать полноправным членом мужского сообщества.

Инициационная символика у русских отчетливо выражена в рекрутской обрядности, сложившейся в конце XVII — начале XVIII века. Она проявляется и в терминологии, связанной с изменением прически (*забрить в солдаты*), и в объединении рекрутов в группы с демонстративным поведением их членов, нарушающим обычные нормы (*Байбурин 1993а*, с. 63).

Период подготовки к призыву отмечен гуляниями парней, нередко носившими агрессивный характер и включавшими

ми катания на лошадях, различные бесчинства, хождение по деревне с пением припевок под гармонь, гостевания у родственников и соседей. По мере приближения дня проводов новобранцы становились все пассивнее и их поведение все более жестко регламентировалось (Черных, с. 142).

Многие исследователи отмечают параллели между рекрутской и свадебной обрядностью (Бернштам 1988; Байбурин 1993а и др.). При этом статус рекрута в большей степени сходен со статусом невесты, а не жениха. Этапами проводного ритуала были: хождение в баню, «чтобы смыть с себя кручину и печаль по родной стороне» (Ульянов, с. 235); поездка в церковь, где новобранца напутствовал священник; катание по деревне на лошадях; застолье, на котором отец благословлял рекрута иконой и хлебом; прощание с домом и проводы новобранца до околицы (Байбурин 1993а, с. 64). Во время перемещений рекрута (как и невесту) вели под руки, часто — спиной вперед (аналог выносу покойника вперед ногами). Среди предметов рекрутской обрядности отметим и такой свадебный атрибут, как наряженная елочка, которую девушки срубали в лесу в день проводов, украшали лентами и ставили в доме призывника в красном углу (Ярыгина, с. 151).

Музыкальный ряд всего периода рекрутских гуляний составляют лирические песни с тематикой прощанья, а также припевки, в которых описываются реалии рекрутского набора.

47

О х(ы), найди, ту ча, да ў . да - ри, гром, да  
ты ра . збей при . ё - мна - й дом, э - х(а),  
лё . (а) - ли, э - х(ы), раз и д(ы) . ва лё . ли, а - х(ы)  
да ра - з(а) . (ха) - бе . й при . ё - мна - й дом.

В день проводов к ним присоединяются причитания, интонируемые на напевы погребальных плачей и маркирующие переходный статус рекрута.

#### 2.4.1. Традиционные собрания молодежи

Наступление поры совершеннолетия и достижение статуса девушки-невесты / юноши-жениха в традиционной культуре определялись физическими признаками половой зрелости. В течение предбрачного периода трудовая деятельность молодых людей ограничивалась; основной формой их общественной активности было участие в собраниях, происходивших весной и летом на открытом воздухе, а в осенне-зимнее время – в помещениях.

Ход молодежных собраний регламентировался устойчивыми нормами поведения, регулируемые общественным мнением. Их главной целью являлось создание условий для знакомства, выбора пары для последующего вступления в брак.

В русской народной культуре существует два вида таких собраний: основанные на совместном труде зимние *посиделки*, *вечереньки*, *супрядки* и исключаяющие трудовую деятельность зимние *игрища*, *сходбища*, *вечёрки*, весенне-летние *карагоды*, *улицы*, *полянки* и др. В зимний сезон их противопоставление было наиболее отчетливым и выражало культурную оппозицию будней (с повседневным трудом) и праздников (с запретом на работу). Общей чертой всех молодежных собраний является их соревновательный характер, в чем просматривается связь с инициационной обрядностью. На посиделках оценивалось владение навыками крестьянской работы, а на праздничных игрищах в состязаниях певцов-частушечников, плясунов, гармонистов выявлялись лидеры в различных сферах исполнительства. Не только трудовое, но и музыкально-хореографическое мастерство высоко ценилось и во многом определяло отношение общины к молодым людям, влияло на устройство их будущей семейной жизни.

*Посиделки*, *супрядки* устраивались, начиная с поздней осени, по вечерам. Парни на посиделках были лишь гостями, распоряжались на них девушки. Они ткали мужские пояса, сучили пряжу, вязали рукавицы, вышивали. Супрядки могли быть связаны с крестьянской трудовой взаимопомощью: «Супрядки – это хозяину прясть, когда у него шерсти много, а женщин мало». Поэтому иногда такие совместные работы называли *шерстяной толокой*. Парни следили за работой, иногда нарочно мешали: завязывали узлы, путали нитки, что было знаком ухаживания за девушкой (Псковская обл.; *Ромодина*, с. 48).

Дети старшего возраста и подростки собирались на посиделки отдельно, по возрастам. В Сибири такие группы назывались *рощами*. В *меньшую рощу* входили девочки и мальчики 12–15 лет; затем они переходили в *середовую рощу*, а с 17 лет — в *старшую*. Переход в *старшую рощу* означал вступление в предбрачный возраст. Участницы этой группы носили особый головной убор — *куст*, ленты из которого невесты раздавали своим подругам на свадьбе (Мухомедшина 1990).

За работой пели длинные лирические песни, которые назывались *на попрядоху*, *на супрядки*, *как прядево терли*, *как лен чесали*. Исполнители отмечают связь между характером работы и манерой пения: «под лен голос длиннее тянется» (Ромодина, с. 49). Нередко посиделки заканчивались плясками под игру на гребне, косе, печной заслонке или *под язык* — имитацию голосом наигрыша на гармошке или балалайке.

*Игрища*, *вечёрки*, *беседы* устраивались по праздникам и воскресеньям, начиная с Покрова. Они отличались от посиделок не только отсутствием совместной работы, но и многообразием игровых, песенных и хореографических форм. Святочные игрища особенно выделялись среди прочих ритуализованностью, включением ряженья и различных обрядовых действий, а также максимальным накалом всеобщего веселья (Громыко, с. 243).

Для проведения игрищ специально «откупались» избы. Представители младших возрастных групп к участию в вечерках не допускались, собирались отдельно в банях или других хозяйственных постройках (Золотова, с. 20).

Направленность молодежных собраний на выбор пары определяла и характер игр, и тематику песен, которые, как правило, заканчивались поцелуями. Пары могли неоднократно меняться на протяжении игрища: «Столько приходилось целоваться — аж губы болели! А они ж — парни — и слюнявые, и сопливые. А если тебе не выберут, не целуют тебе — стыдно!» (Тульская обл.). В поэтических текстах игрищных песен проступает продуцирующая символика поцелуйных игр, связанная с плодородием земли, обеспечением будущего урожая:

Ты катися, решето,  
Целоваться хорошо.  
Веник, веник жа, голик  
Целоваться велит.  
Целуются, чтобы рожь густа,  
Густа, часта, примолотиста!

(ХИПС, с. 35, № 43)

На игрищах устраивались и шуточные свадьбы. В южных районах Смоленской области такая святочная игра называлась *женить бахаря*.

Знают, что ты парня того нияк не любишь, — они берут девушку за руку и парня — и женють. Ставят кадушку кверху дном, сделают себе шапку такую — як батюшка, и с этим лаптем так: дзэх-дзэх. Венчают. Ты его не любишь, не хочешь даже глядеть на него, а тебе затеют целовать его! А не поцелуешь — под жопу лаптем дадут! Вот якие бахары были раньше! (Смоленская обл., Хиславичский р-н, д. Стайки).

Связь зимних молодежных игрищ со свадьбой не исчерпывалась тематикой песенных текстов, игровыми и ритуальными действиями. На Русском Севере и в старожильческих селах Сибири вечерки входили в свадебный ритуал как один из его этапов (ХПТ).

Ход вечерок и последовательность игр, песен и танцев были достаточно жестко закреплены в каждой локальной традиции. Например, в сибирских селах Тоболо-Иртышского региона девушки открывали вечерку песней «Кому вечер, кому вечер, кому вечеринка». Затем заводили поцелуйную игру *в суседи* (или *переженить парней*). В течение вечера поцелуйные игры с пением коротких припевок устраивались 8–10 раз. Неоднократно *играли в свадьбу*: водили хоровод с разыгрыванием сюжета в центре круга, где парень-«жених» выбирал себе «невесту», «тестя», «тещу» и др. Вечёрки включали игры в *фанты*, в *колечко*, а также хороводы с песнями «Заинька», «Олень» и другими, в которых все участники повторяли движения водящего. Игровую часть вечерки завершал хоровод «Просо» с хождением «стенка на стенку». Затем устраивались танцы под гармонь, плясали краковяк, польку-бабочку, кадрили, трепак, вальс. Расходясь по домам, девушки одаривали приглянувшихся им парней кисетами или платочками и пели *расхожую* песню «До свиданья, вся компания» (Золотова, с. 24).

Весенне-летние собрания молодежи — *карагоды*, *улицы*, *полянки*, *гулянья*, проходившие с Пасхи до Петрова поста на открытом воздухе, были самыми многолюдными. Они устраивались в центре села, на поляне, недалеко от местного храма, на высоком берегу реки, иногда рядом с кладбищем. Обычно *улицы* включали и силовые состязания парней, и спортивные игры — чехарду, лапту, городки. Важное место в гуляньях занимали «выставки невест»: девушки, достигшие брачного возраста, в лучших нарядах выстраивались вдоль улицы, а парни со своими матерями прогуливались вдоль этого ряда. В отличие от зимних игрищ, на улицах присутствовали и люди старшего возраста, которые следили за ходом гулянья



и поведением молодежи. Состав участников хороводов был строго регламентирован: «ходить в хоровод» могли девочки с 13–14 лет, но полноправными участницами праздничного действия они становились с 16–17 лет. Парни принимались в «летний клуб молодежи», как правило, с 17–18 лет. Водить хороводы могли и *первожёны* до рождения у них первого ребенка.

Песенный репертуар, виды хореографического движения и связанная с ними народная терминология, возможность участия в хороводных гуляньях музыкантов — гармонистов или инструментальных ансамблей — определялись спецификой локальных традиций. Во многих селах юга России зимние собрания молодежи проводились на открытом воздухе (часто на льду водоемов) и немногим отличались от весенне-летних *улиц*. На таких гуляньях водили быстрые хороводы с пляской, в которых принимало участие до нескольких сотен человек. В русских селах Слободской Украины и в кубанских станицах зимой девушки и молодые женщины водили хороводы на берегах рек и озер, в то время как мужчины на льду устраивали кулачные бои.

В локальных традициях Русского Севера, Северо-Запада и Поволжья существовали песенно-хореографические циклы, определявшие «сценарии» местных молодежных увеселений. Например, в Верхнем Полужье (Ленинградская, Новгородская обл.) такой сквозной формой и для весенне-летних гуляний, и для зимних бесед была *круговина*, включавшая короткие *наборные* припевки, опевающие каждую пару, собственно *круговые* песни и *расхожие*, завершающие все хороводное действие (МПФЛ, 1, с. 18)

В XVIII веке в некоторых регионах России традиционные собрания молодежи предбрачного возраста подверглись изменениям под воздействием западноевропейской культуры, проникавшей в село из города. На нижнем Дону в быту казаков-станичников стали распространяться не только западноевропейские танцы, но и другие элементы бальных увеселений. Важную роль в этом процессе сыграла бытовая музыкальная практика мест традиционного размещения казачьих войск на западных границах России, в белорусских, польских и украинских городах. Зимние молодежные собрания стали называться *балами*. Одним из персонажей таких вечеров был Амур, который с завязанными глазами ловил девушек и целовал их. В *вечериношных* хороводах проникали элементы бального шествия и танца — парные вращения со сменой партнерши слева и справа (Рудиченко 2003). В целом гулянье сохраняло брачную направленность, характерную для молодежных вечеров, и включало большое количество поцелуйных игр и хороводов.

Традиционные собрания молодежи предбрачного возраста были не только ярким явлением развлекательной культуры и маркером определенного этапа жизненного пути. Во всем комплексе связанных с ними музыкально-поэтических и хореографических форм, игровых действий, ритуализированного поведения отчетливо прослеживается инициационная семантика. Таким образом, эти собрания можно рассматривать как систему переходных обрядов, в значительной степени утративших свою магическую направленность и перешедших в празднично-развлекательную сферу традиционной культуры.

#### 2.4.2. Музыкальная стилистика хороводных песен

Русские хороводные песни предстают в огромном многообразии форм, тесно связанных с особенностями локальных систем народно-песенной культуры и различным образом вписанных в этнографический контекст жизни традиционного крестьянского сообщества. Тем не менее общие закономерности музыкальной стилистики позволяют говорить о них как о едином жанре. Все хороводные песни связаны с движением, с перемещением в пространстве большого количества участников хороводного действия. Хороводы водила преимущественно молодежь, наиболее чутко воспринимавшая и впитывавшая все новое. Это отразилось и в поэтике, и в музыкальной стилистике хороводных песен, определило многие особенности ритмического и звуковысотного склада их напевов.

Исследователи, обращавшиеся к изучению русских хороводов, разделяют их на две группы в зависимости от форм движения исполнителей.

Первую группу образуют медленные круговые или фигурные хороводы, нередко сопровождающиеся разыгрыванием сюжета в кругу, а также хороводы-шестивия. Их общая черта — несогласованность ритма напева с ритмом шага, отсутствие элементов танца как такового (*Бачинская*, с. 1).

Вторая группа включает скорые хороводы с пляской, в которой ритмические акценты мелодии усиливаются притопыванием, хлопками в ладоши, а иногда исполнительской артикуляцией в игре на музыкальных инструментах.

Для ритмического строения напевов характерна временная периодичность структурных единиц музыкальной формы — цезурированных построений или музыкально-ритмических сегментов. Главные компоненты хороводных песен — музыка, слово и танец — могут координироваться в них различно. По особенностям их корреляции также можно выделить две группы напевов, что не обязательно связано с формой движения.

К первой группе относятся напевы, в которых определяющей является периодичность цезурированных построений равной – шести- или восьмивременной – протяженности. Цезуры словесного и музыкального рядов в них совпадают, а ритм движения может быть как синхронным, так и асинхронным, но при этом не оказывает никакого воздействия на музыкально-ритмическую структуру. В этой группе преобладают цезурированные временники, главной отличительной особенностью которых является постоянство временных масштабов разделов формы при подвижности слогового объема координирующихся с ними слоговых групп стиха. В следующем примере с восьмивременной нормой музыкально-ритмических построений количество слогов в стихе колеблется от шести до восьми.

48

Музыкальный пример 48. Темп  $\text{♩} = 70$ . Музыка записана в нотном стане с мелодией и аккомпанирующей частью. Под мелодией приведены русские слова: Жу - ра - вли - ны до - лги но - ги не на - шли пу - ти - до - ро - ги, о - ни шли да сто - ро - ной, бо - ро - ни - ли бо - ро - ной.

Часть напевов этой группы соотносится со стихами стабильной структуры (5+5, 6+6, 7+7, 4+4+6), причем они могут реализовываться не только в двоичной, но и в троичной системе ритмического счисления, когда образуются ямбические или хореические рисунки слогового ритма.

49

Музыкальный пример 49. Темп  $\text{♩} = 48$ . Музыка записана в нотном стане с мелодией и аккомпанирующей частью. Под мелодией приведены русские слова: Се.лес(ы)ти.най мой ве.нок(а), ла.ду, ла.ду, мой ве.нок(ы), ла.ду, ла.ду, мой ве.нок(а)...

50



Музыкальный фрагмент № 50. Темп  $\text{♩} = 120$ . Ключевая подпись: один диэз (G-мажор). Музыка записана на двух пятилинейных станах. Под нотами даны русские слова: Из-за ле-си-ку да, ле-су те-мна-ва, ой ле, ой лё-ли да, ле-су те-мна-ва.

Одним из маркеров жанра в цезурированных хороводных напевах является наличие рефренов: *ай лёли, лёли; лёли, лёли, алилёй лёли* и т. п., благодаря чему исполнители часто называют их *лёлюшками* или *алилешными* песнями. Рефрены могут быть малыми, соответствующими слоговой группе стиха, или большими, равными целому стиху:

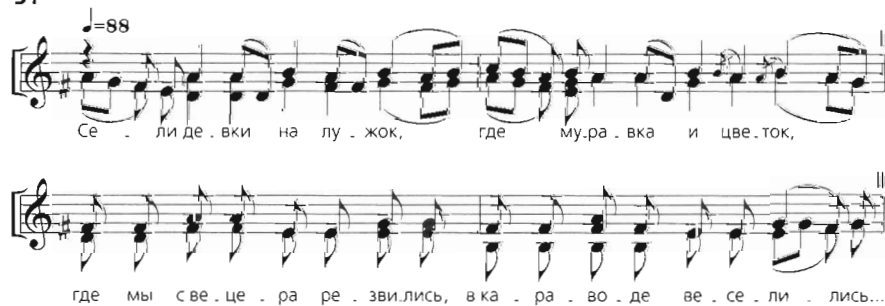
У ворот сосна раскачалась,  
Ой люли, люли, раскачалась (малый рефрен).

Поиграйте, красны девки, поиграйте без меня.  
Ой ля, ой ля, ой ляоли, ой лёли (большой рефрен).

В хороводных песнях встречаются и другие рефрены: «Ой, ладо-ладо»; «Ой калина, ой малина»; «Ой Дунай, мой Дунай»; «Розан мой, розан, виноград зелёный» и др.

Хороводные песни данной группы могут быть и медленными и быстрыми. Нередко в них сочетаются оба вида движения: первый раздел музыкальной формы связан с неторопливым хождением, а второй — с приплясыванием, причем смена шага, как правило, вызывает и смену единицы ритмической пульсации.

51



Музыкальный фрагмент № 51. Темп  $\text{♩} = 88$ . Ключевая подпись: один диэз (G-мажор). Музыка записана на двух пятилинейных станах. Под нотами даны русские слова: Се-ли де-вки на лу-жок, где му-ра-вка и цве-ток, где мы све-це-ра ре-звились, в ка-ра-во-де ве-се-ли-лись...

Хороводные напевы со сменой меры часто соотносятся с определенной формой поэтической строфы: первый ее раздел образуется путем повтора первой слоговой группы стиха (как правило, четырехсложной), а второй строится на повторе всего стиха (аа/аав). Благодаря изменению единицы ритмической пульсации второй период мелодистрофы по своим временным масштабам равен первому, несмотря на двойное увеличение слогового объема вербального ряда.

52

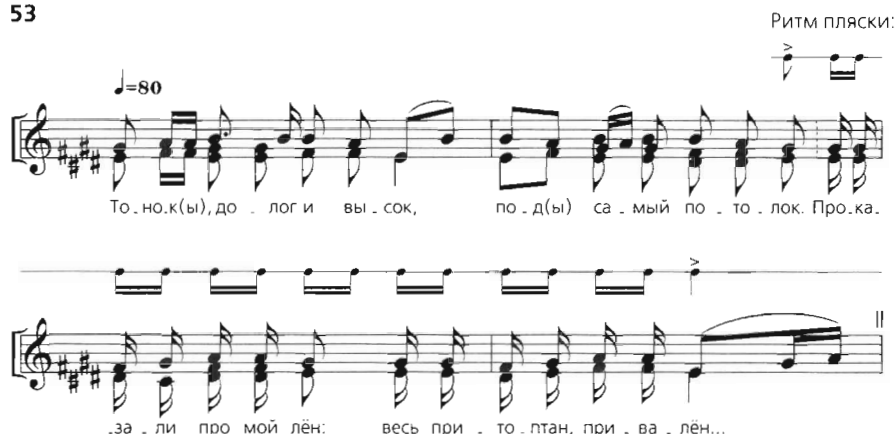


♩=84

О.х(ы)ды во го.р(ы).ни . це, да во го.р(ы).ни . це ши,  
во го.р(ы).ни . це, во с(ы).вет(ы).ли.це, во го.р(ы).ни.це, во с(ы).вет(ы)ли . це...

Вторжение ритма пляски, связанное со сменой хроноса протоса, иногда может приводить к перекрытию цезур между ритмическими периодами мелодистрофы.

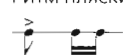
53



♩=80

То.но.к(ы), до . лог и вы . сок, по . д(ы) са . мый по . то . лок. Про.ка.  
за . ли про мой лён: весь при . то . птан, при . ва . лён...

Ритм пляски:



Последний пример показывает, как стихия плясовой ритмики «перекраивает» архитектуру напева, что приводит к возникновению равномерной периодичности более мелких его единиц — ритмических сегментов. Этот принцип доминирует в скорых хороводных напевах второй группы, относящихся

ся к классу равномерно сегментированных форм. Их ритмическое строение подчинено плясовой моторике; музыкальные акценты подчеркиваются притопыванием, хлопками, свистом. С такими напевами может координироваться стих любого строения: силлабический, тонический, силлабо-тонический. Он сегментируется музыкальными акцентами независимо от системы своих ударений (Ефименкова 2001, с. 144). Музыкальные периоды, отвечающие стиху, состоят из трех или четырех ритмических сегментов, каждый содержит четыре музыкальных времени.

В равномерно сегментированных хороводных напевах цезуры между стихами сметает вихрь плясовой моторики, стремящийся приблизить слоговой ритм к равномерной пульсации счетного времени. Несинхронное соединение словесного и музыкального рядов особенно характерно для хороводов Русского Севера и Северо-Запада. В них трехсегментные музыкальные периоды чаще всего базируются на стихе типа «Камаринской». Равномерная сегментация возникает благодаря появлению дополнительного акцента на последнем долгом слоговом времени клаузулы:

54

Уж ты пряди, кокоря, мо-я,  
с горя выброшу на ули-цу те-бя...

Музыкальные периоды, состоящие из четырех сегментов, координируются с силлабическими стихами-временниками. Поэтические тексты таких песен нередко имеют характерные хороводные рефрены:

55

Из-за Питера купец, Александра-молодец.  
Ка-ли-на мо-я, ма-ли-на мо-я!

Хороводно-плясовые равномерно сегментированные напевы, в которых границы музыкального и вербального периодов совпадают, встречаются реже. Большая их часть с музыкально-ритмическими периодами, состоящими из трех четырехвременных сегментов, распространена на юге России, что, видимо, связано с преобладанием на этих территориях цезурированных музыкально-ритмических форм. Такова ритмическая основа знаменитого курского «Тимони». Напевы сходного ритмического строения встречаются и в других регионах, где живут переселенцы из южнорусских областей.

56

$\text{♩} = 112 - 114$

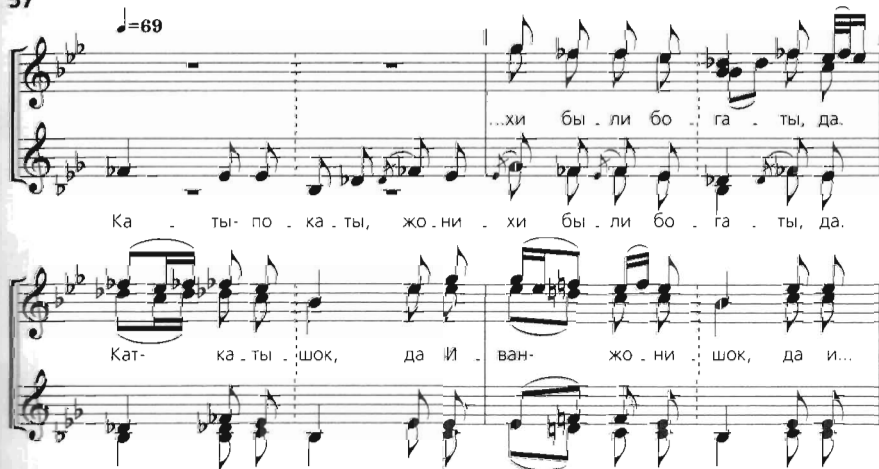


Шла я у лком-пе ре у лком,  
не сла в ру ках фо на ре че к(ы).  
За ро ни ла у го лё че к(ы).

Четырехсегментные ритмические периоды с синхронной координацией музыкального и вербального рядов встречаются в хороводно-плясовых песнях северо-западных областей России, а также на Пинеге и Печоре. Принцип синхронизации цезур между стихами и ритмическими периодами в них изредка нарушается.

57

$\text{♩} = 69$



...хи бы ли бо га ты, да.  
Кат ты по ка ты, жо ни хи бы ли бо га ты, да.  
Кат ка ты шок, да И ван жо ни шок, да и...



И цезурированные, и равномерно сегментированные напевы встречаются практически повсеместно, но в каждой песенной системе одни из них доминируют, а другие занимают периферийное положение. Как правило, в локальной традиции существует общий корпус напевов, обслуживающих и зимние собрания холостой молодежи, и весенне-летние уличные гулянья. Иногда проявляется тенденция к противопоставлению циклов хороводных песен на различных уровнях их музыкальной организации или в манере исполнения. Например, в Томском Приобье оппозиция зимних и летних хороводов выражается в темпе исполнения песен, особенностях их ритмической формы и многоголосной фактуры. Летние *ходовые* песни по музыкальной стилистике приближаются к лирическим протяжным, также звучащим во время хороводных гуляний. Им свойственны широкие внутрислоговые распевы, словообрывы, выделенные запевы, функциональное двухголосие с «подводкой», медленный темп исполнения.

58

Музыкальный фрагмент, обозначенный номером 58. Он представляет собой мелодическую запись в нотном формате (трефовый ключ, один знак бемоля). Темп обозначен как  $\text{♩} = 44$ . Текст песни: Си.не.е мо - ре да ско.лы.ба (а) - ло.ся. Ско.лы - ба.ло.ся да, в мо.ре да ры - би.ца да ра.зы.г.ра (а) - ла.ся.

Зимние *вечерошные* поются в более быстром темпе, практически не имеют внутрислоговых распевов и реализуются либо в гетерофонной фактуре, либо в фактуре с терцовой вторьей.

Иногда один из хороводных циклов выделен благодаря наличию напевов специфической формы. Во многих традициях Русского Севера существует группа припевок тирадного строения, исполняемых только зимой на *вечереньках* или *сижонках*, когда «жонят парней». Их напевы представляют собой многократный повтор короткого мелодического звена, координирующегося с сегментированным восьмивременни-

ком. При этом цезуры между слоговыми группами поэтического текста перекрываются благодаря равномерной сегментации.

59

$\text{♩} = 84$

Ну а А.нна-ма.сте.ри.ця  
на.клюць по.во.ду хо.ди.ла, Гри.го.рья при.ма.ни.  
ла, Гри.го.рий-го.спо.дин по.го.ры и.дёт о.дин.

Для южнорусских песенных традиций более характерно выделение ранневесеннего цикла хороводных песен. *Масленские, постовские, говеевские* хороводы противопоставлены прочим не только по форме движения участников и обозначающей ее народной терминологии, но и по особенностям музыкальной организации напевов. Например, в южных районах Белгородской области напевы ранневесенних хороводов, в отличие от прочих, реализуются в троичной системе счисления:

60

$\text{♩} = 112$

Ой, у мо.во (й)у в(ы) ба.тю.шки  
два са.да зе.лё.на.е,  
о.й ле, шо.й ле, о.й ле,  
о.й да лё.ли, лё.ли, лё.ли...

Хороводные песни в русской народной культуре предстают как один из самых «открытых» жанров, легко воспринимающих различные музыкально-стилевые влияния. Благодаря этому в местных традициях они часто образуют жанрово-стилевые блоки с протяжными и календарными песнями. Функция обслуживания предбрачного общения молодежи нередко сближает их и со свадебными песнями. Это особенно характерно для южнорусских областей, где хороводные и свадебные величальные песни составляют ядро традиции, определяющее ее музыкально-стилевой облик.

## 2.5

### Свадебный обряд

Вступление в брак всегда считалось главным событием в жизни человека. Переход к новому социальному статусу мужа/жены в крестьянском сообществе осуществлялся путем совершения свадебного ритуала — одного из самых длительных и многосоставных в русской культурной традиции.

Центральное место свадебного ритуала в обрядах жизненного цикла определяет некоторые его символические соответствия в суточном (полдень) и годовом (летнее солнцестояние) циклах. Важнейшая роль свадьбы в традиционной культуре подтверждается тем, что связанные с ней мифологические представления и основные обрядовые смыслы многократно кодируются на всех «языках», задействованных в ритуале.

Посредством свадебного обряда оформляется прежде всего переход девушки и юноши в следующую социовозрастную группу, завершающий линию инициационной обрядности. В научной литературе такой переход получил название *инициационного* или *вертикального* (так как он связан с перемещением на следующую ступень социальной лестницы). Перемена статуса находит свое отражение в облике молодоженов, в частности в смене прически, одежды и головного убора; в изменении имени, к которому с этого момента добавляется отчество; в новых обязанностях в хозяйственно-трудовой и ритуальной жизни сельского сообщества. Инициационный переход воплощает оппозицию *смерть/возрождение*, так как в традиционной культуре для обретения нового социовозрастного статуса человеку необходимо пройти через символическую смерть в ритуале (*Геннеп*).

Свадебный обряд имеет большое значение не только для вступающих в брак, но и для всего традиционного социума, поскольку породнение двух семей ведет к его переструкту-

NB

рированию. Этим объясняется активное участие в свадьбе всех жителей села. Особенно значима свадьба для невесты, которая кроме инициационного совершает еще и территориальный (горизонтальный) переход в дом мужа. Те случаи, когда этот переход совершает жених (становится *примаком*), считаются отклонением от нормы, поэтому примачи нередко становятся объектом насмешек со стороны своих односельчан. Свадебный ритуал в этом случае как бы выворачивается наизнанку: о женихе говорят, что его «берут замуж», по отношению к нему производят некоторые действия, обычно адресованные невесте.

Поскольку невеста в ходе свадьбы совершает оба перехода, то весь ритуал организован от ее лица, и оппозиция *свой/чужой* предстает в нем как противопоставление ее рода роду жениха, которого в поэтических текстах свадебных песен нередко именуют «чужим чуженином». Этим же объясняется обращенность именно к невесте всей обрядовой символики, которая в линии жениха предстает в стертых, редуцированных формах. В ходе обряда невеста обретает признаки лиминального существа. С каждым этапом свадебного действия ее жизненное пространство сужается, все более заметными становятся ограничения на ее самостоятельные передвижения (ср. выражение «сидеть в невестах»). Просватанная девушка отстраняется от домашних дел, в ее одежде появляются черты приниженности, характерной для человека, проходящего инициацию: она носит старую одежду, не расчесывает волос, низко повязывает платок. Одним из главных свойств невесты является ее бессловесность, ритуальное молчание: от ее лица говорят другие участники обряда. Единственно возможным для невесты остается язык причитаний — жанра, оформляющего переходные ситуации жизненного цикла (*Байбурин 1993а, с. 67*).

Хотя свадьба в русской народной культуре предстает в чрезвычайном многообразии форм, сложившихся в локальных традициях, есть целый ряд черт, общих для всех ее местных разновидностей. В первую очередь, это способы кодирования обрядовых смыслов на различных «языках» культуры. Для всех версий свадьбы характерно наличие одного или нескольких предметных символов, воплощающих прежний, девичий, статус невесты. На определенном этапе ритуала эти предметы уничтожаются или передаются девушкам — представительницам той социовозрастной группы, с которой расстается невеста. Главными из таких обрядовых символов являются ее коса, расплетаемая (одна из форм уничтожения) участницами ритуала, а также какой-либо другой предмет, напрямую или символически связанный с волосами. На Русском Севере он чаще

всего имеет название *красота* (*девья красота*). Это может быть лента, вплетаемая в косу, головная повязка или веночек, кудель.

Другой ряд предметов, воплощающих девичество, связан с растительной (деревце, ветка, ягоды калины) или животной (курица) символикой. Свадебное деревце и курица обычно украшаются разноцветными ленточками и лоскутками, куделью, косой, сплетенной из пряжи, что связывает их с первой группой символических предметов (*Байбурин 1993а, с. 69*).

Практически повсеместно в состав свадебного ритуала входят действия с обрядовым хлебом — одним из универсальных знаков преобразования природного в культурное. Свадебный хлеб (*каравай, калач, курник, шишки*), выпекаемый в доме невесты и/или жениха, служит и символом общинной доли, которую необходимо перераспределить в связи с изменением структуры социума. С этой же целью в свадебном ритуале неоднократно происходит обмен дарами между представителями двух родов и устраиваются застолья с обильным угощением.

С семантикой обмена, утраты/обретения связано использование в свадебном ритуале языка торговли, а также включение в поэтические тексты свадебных песен и приговоров образов охоты (ловли зверя).

В свадьбе принимает участие много людей, за каждым из которых строго закреплены определенные обязанности в ритуале. Хотя свадебные *чины* имеют различные номинации в локальных традициях, их функции являются общими для всех местных версий обряда. И невеста и жених окружены родственниками и представителями половозрастной группы, которую они покидают, вступая в брак. Подруги невесты именовются *подневестницами, дружками*; друзья жениха — *поджанишниками, дружками*, а вся его «партия» — *боярами* или *сваребьянами*. В мужской и женской молодежных группах обычно выделяются *старшие*: *настоящая*, или *святная* (потому что сидит вместе с невестой в святом углу), подружка, *старший дружок*. Отдельную группу образуют ритуальные специалисты, которые ведут обряд и отвечают за его правильный ход: *свашки, дядя* или *тысяцкий* (пожилой родственник жениха) и др. Все они должны быть «парными», то есть состоять в браке. Большая роль в обряде отводится крестным родителям молодоженов, чье место в свадьбе нередко оказывается более значимым, нежели позиция «биологических» родителей, что может быть объяснено идеей превосходства «культурного» над «природным» (*Байбурин 1993а, с. 47*).

Свадьба насыщена обрядовыми практиками. Их распределение во времени и пространстве определяет индивидуальный облик свадебного «сценария» в каждой локальной традиции. Тем не менее в любой свадьбе обязательно присутствуют следующие этапы:

■ сватовство, обычно состоящее из двух частей: предварительного прихода сватов и окончательного договора сторон, который в различных традициях может называться *рукобьтием, пропоем (запоем), сговорами, заручинами* и т. д.;

■ период подготовки двух родов (в первую очередь — рода невесты) к основной части ритуала: шитье приданого, заготовка продуктов, приглашение гостей. Этот этап во многих традициях совпадает с первой стадией инициационного перехода невесты, началом ее отчуждения от своего рода и социовозрастной группы незамужних девушек;

■ прощальный вечер, проводимый в доме невесты: *вечер, девишник, большие смотры*. Этот этап, представляющий собой кульминацию инициационной линии обряда, может распространяться и на утро свадебного дня (утреннее сидение невесты с подругами иногда называется *посадом*). Обычно на девишнике присутствуют только подруги невесты и представители ее рода. Однако нередко девишник совмещается с *вечеринкой (веселым вечером)* — последним предсвадебным собранием холостой молодежи, которое проходит по обычному сценарию зимних вечеров. В этом случае в нем принимает участие жених со своими друзьями;

■ приезд свадебного поезда и выкуп невесты (ее косы, места за столом). Обычно после выкупа устраивается небольшое застолье для *поезжан*;

■ благословение молодых родителями невесты и увоз ее из родного дома;

■ венчание в церкви;

■ встреча молодых в доме жениха его родителями, также благословляющими молодых хлебом, солью и иконами;

■ перемена прически и головного убора (*повивание, захручивание*) молодой, служащая знаком обретения ею нового статуса замужней женщины;

■ одаривание невестой родственников жениха (*дары*);

■ привоз приданого (сундука, постели);

■ свадебный пир (*большой, красный, княжий, приводный стол*);

■ обрядовые действия следующего дня (*перезва, отводины, блины, окорок, распушение, курицу драть, овес моло-*

тить, *порядова*, то есть гулянье по очереди у родных), обычно включающие обрядовые испытания молодой, которую посылают за водой, заставляют мести пол и делать другие дела; поездку молодых к родителям невесты, а затем и к другим родственникам. Такие столования могли продолжаться несколько дней.

Носители традиционной культуры собственно свадьбой считают только ее центральную часть, которая обычно занимает три дня: канун с девишником, венчальный день и следующий за ним.

В локальных версиях свадебного обряда указанные этапы могут следовать в различном порядке и насыщаться различными действиями и символическими предметами.

Общей чертой всех местных разновидностей русской свадьбы является чрезвычайная разработанность ее акустического кода, в том числе и музыкального. В этом отношении со свадьбой не может сравниться ни один обряд семейного или календарного циклов.

Все многообразие локальных форм русской свадьбы сводится к двум основным типам обряда, различие между которыми состоит в доминировании одного из ритуальных переходов — территориального или инициационного (*Ефименкова 1987*, с. 8). В научной литературе они получили названия *свадьба-веселье* и *свадьба-похороны* (*Ефименкова 1987*).

### 2.5.1. Свадьба-веселье

В этом типе ритуала, территория распространения которого совпадает с зоной южнорусского диалектного массива, доминирует горизонтальный переход невесты в другую семью и актуализируются в первую очередь мотивы обмена, купли/продажи, находящие свое выражение в многочисленных контактах двух родов. Они и составляют основную драматургическую линию свадьбы-веселья. Инициационная линия обряда представлена дискретно, выступая на первый план лишь в отдельных эпизодах ритуала: *посаде* (девишнике), *увозе* невесты из родного дома, *повивании*, а иногда и при изготовлении обрядового хлеба-*каравая* (*Ефименкова 1987*, с. 8–9).

Характерной чертой свадьбы-веселья является равнозначность участия в ней двух сторон — невесты и жениха. Это выражается в параллельности этапов ритуала, происходящих в их домах: *посада*, выпекания *каравая*, *застолий* и других; во всевозможных переходах и переездах из дома невесты в дом жениха и обратно; в равном объеме музыкального наполнения эпизодов обряда, происходящих в обоих локусах. Драма-



тургической основой свадьбы-веселья служит диалог родов жениха и невесты, вызывающий ассоциации с хороводными играми «стенка на стенку», которые многими исследователями считаются прообразом данного типа свадебного ритуала.

Бытование свадьбы-веселья на территориях раннего славянского заселения с развитым земледелием вызвало насыщение ее символикой календарных обрядов, маркированность всех действий, связанных с хлебом. Одна из важнейших деталей свадьбы этого типа — изготовление обрядовой выпечки: *каравая, шишек, рук, калачей*, а также действия, совершаемые с этими обрядовыми символами в ходе ритуала. Параллели с календарной обрядностью возникают и благодаря ряженью на заключительных этапах свадебного действия. Наконец, связь с аграрным циклом проявляется в типологической близости южнорусских свадебных и календарных напевов.

О достаточно раннем происхождении южнорусского типа свадебного ритуала свидетельствует незафиксированность в нем церковного оформления брака. В некоторых локальных традициях венчание сдвинуто к началу обрядового действия, как, например, в западных районах Курской области, где невеста и жених ездил к венцу до выкупа косы, накануне основного свадебного дня.

Музыкальный код свадьбы-веселья представлен двумя жанрами: доминирующими в нем свадебными песнями и причитаниями, которые не имеют специфических свадебных форм и интонируются на напевы похоронных плачей. В некоторых версиях ритуала причитания вообще отсутствуют. Большая часть напевов южной свадьбы относится к классу цезурированных форм. Сегментированные напевы распространены в небольшом количестве в северо-западной части ареала свадьбы-веселья, а также в некоторых южнорусских традициях позднего формирования.

Песни звучат на всех этапах свадьбы, начиная с пропоя и вплоть до завершающих обрядов второго дня, и выполняют различные функции, связанные с двумя главными линиями ритуала: инициационной и территориально-контактной. В зависимости от особенностей функционирования в обряде, среди южнорусских свадебных песен можно выделить три группы. Это прощальные, оформляющие переход молодых, и в первую очередь невесты, в иную социальную группу; величальные, исполняемые во время ритуальных застолий и служащие для общинного закрепления новой структуры социума; а также песни, комментирующие ход ритуала. Эти функции реализуются прежде всего в поэтических текстах песен, в то время как

напевы свадьбы-веселья в большинстве своем полифункциональны, поскольку координируются с большой группой текстов различного содержания. Исключение составляют лишь немногочисленные прощальные напевы, которые в части традиций запада и юга России выделяются особенностями своей ритмической, а иногда и звуковысотной организации и корреспондируют только с текстами прощальной тематики.

На русской этнической территории свадьба-веселье существует во множестве местных разновидностей. Различия между ними могут быть обозначены на уровне драматургии обряда в целом — выдвиганием на первый план одного из его этапов; на уровне предметного кода — включением в него специфических обрядовых символов; на музыкальном уровне — наличием или отсутствием причитаний, образованием обслуживающих определенную обрядовую ситуацию песенных циклов со строго закрепленной последовательностью текстов. Набор музыкально-поэтических форм, их иерархия и функциональная соотношенность с эпизодами свадебного действия в каждой локальной традиции различны, что образует индивидуальный и неповторимый облик местной свадьбы.

В качестве примера свадьбы-веселья приведем обряд, рассказ о котором записан от жительницы села Клевень (Хомутовский р-н, Курская обл.) Ворониной Натальи Михайловны 1907 года рождения:

#### *Просватанье*

Приходили свататься отец, мать жениха. Ну, ещё если есть сродствие какое близкое: брат его или свякрухина сестра — человека три-четыре, больше не ходили. Сперва у невесты согласия пытали: согласна или нет? А как она даёт согласие, договариваются, когда двора придут глядеть.

#### *Двороглядияны*

На следующий день невестины родные приходили к жениху *двора глядеть*. Тут уже больше собиралось — и десять человек, и до двенадцати бывает. Обмеряют окна, стены: какие занавески делать, сколько рушников... Невеста ж потянет сюда хозяйство своё.

Посмотрят двор, пообедают — и назад. Песни за столом поют любые, не свадебные.

#### *Пропои*

Как двора поглядят, устраивали у невесты — пропои называлось: пропили невесту. Приходил жених с родными. Жениха с невестой на одну половицу ставили — что им жить вместе. И за стол уже их вместе сажают. Тут уже свадебные песни поют — не те гости, которые за столом сидят, а те, что стоят в пороге.

61

$\text{♩} = 106$



О . й по . й . ни . к - про . пой . ни . к , о . й по . й . ни . к - про . по . й . ник -  
Та . тья . ни . н ба . тью... [шка].

Ой, пойник-пропойник – Татьянин батюшка, Татьянин родненький.  
Пропил Татьянушку да за винную чарычку, за медовую стопочку.  
Выкупец, выкупец – Сергеев батюшка, Сергеев родненький.  
Выкупил Татьянушку, выкупил Ивановну  
Да за винную чарычку, за медовую стопочку.  
На пропоях о приданом договариваются.

*Вечерины, богомоленье*

Под свадьбу *вечерины* были у жениха – всю ночь гуляли. Там и хлопцев созывают, и девушки там, и родственники пожилые. А невеста туда не ходила. У невесты – *богомоленье*, она собирает подруг и сродствие своё. Богу молились, потом садились за стол. На богомоленье много песен было. Если невеста сиротой замуж шла, пели сиротские песни.

62

$\text{♩} = 100$



Ой и . сбор, и . сбо . р, не . ши . ро . ка . й двор, не в . ся ро . ди . ну . шка.  
Ой и . сбо . р, и . сбо . р, не . ши . ро . ка . й двор, не в . ся ро . ди . нушк...

Ой и сбор, и сбор, неширокай двор, не вся родинушка.  
Оглянися, Татьянушка, какого роду нету?  
Нетути роду, шо родинушки, шо родимага батюшки.

Пошлю соловейку в сыру зямельку по родимага батюшку.  
Соловей летит, не долетает, батюшка про всё знает.  
— Рад бы я пойти к своему дитю — не моя тут волюшка.  
Мать сыра земля вокны заняла, вокошки засыпала.  
Грובה доска к груди прилегла — не могу я подняться.  
Белая кисея ручки сцапила — не могу размахнуть.  
Зелёный мурок сквозь глаза пророс — не могу проглянуть.

[На напев 61]:

Татьянина матушка, Татьяна родная,  
По том свету ходит, Господа Бога просит:  
— Спусти меня, Боже, и с неба на землю, на сиротскую свадьбу.  
Хоть бы я посмотрела, как сироты плачуть,  
Тижало воздыхають, про мене вспоминають.

Накануне свадьбы вечером пекли *каравай* в двух домах — и у жениха, и у невесты. Пока вечерину и богомоленье гуляли, это старые женщины собирались, учиняли. У невесты ещё и *шишки* лепят маленькие, а каравай — это уже большой. Украшали его — цвет делали из теста, пальчики: круто накатывают тесто, разрезают красиво. Невестин каравай калиной украшали, а женихов — нет. Как лепят каравай, поют:

63

О . й . на дво . ре да всё до . б . ра . я го . ди . на ,  
со . е . ж . ла . ся Та . тья . ни . на ро . ди . на .

Ой, на дворе да всё добрая година,  
Соезжалася Татьяна родина.  
Да йны привязли три пуда муки на каравай.  
Хвалилася Татьяна матушка:  
— Слава Богу, да вялик будет каравай,  
Косичистой, переплечистой, румяной!

64

Сто . я . ла бя . ре . за со . ро . к лет.  
Ру . би . тя я . е на за . с . вет.

А стояла бярёза сорок лет.  
Рубится яе на засвет,  
Засвечивайтесь наш каравай,  
Да чтоб наш каравай был румяной.

[На напев 61]:

Татьянина матушка по соседкам ходит, соседку просит:  
— Милы мои да соседки, пойдёте вы ко мне  
Каравай учинять, шишачки лепить.

Как в печь сажают:

Ой, печка кляхочет,  
Она шишачки хочет.  
Ой, печка трясется,  
Каравайчик пячется.

*Утро свадебного дня. Венчанье*

Утром невеста со своими подружками садится на куте. На столе перед ними — каравай, в него ёлочка воткнута. Эту ёлочку тоже называли *каравай*. Девки собирают невесту к венцу, косу ей расплетают. Тут можно петь те же песни, что на богомоленье, и ещё есть песни.

[На напев 64]:

Да ходила Татьяна с двору в двор,  
Выбирала подружек на выбор.  
Привела 'на их к батьке в двор,  
Посадила их всех за стол,  
А сама села выше всех,  
Наклонила голову ниже всех,  
Задумала думушку большую:  
— Ой, дума моя большая  
Да головка моя бедная.

Все мои подружки у венках,  
Одна моя головка без венка.

Потом невеста со своими дружками и сродствием едет к венцу, тут кричат [на напев б1]:

Повей, повей, ветер, да с чистого поля.  
Развей, развей, ветер, Татьянину косу,  
Развей да по волосу, по одном волосочку.

А жениха его родные к венцу везут, тут другая песня [на напев б1]:

Узвився роёчек, хочет полетети от поля в дуброву.  
Злюбовав себе сосну, тонкую да високою, листом широкою.  
Собрался Сергеюшка, собрался Васильевич,  
Хочет поехать от батьки до тёшши.  
Злюбовав себе девку, хорошаю да пригожаю, красною Татьянушку.

### *Выкуп*

С-под венца невеста к сабе со своими дружками идуть, а жених — к сабе домой. Побудут, погуляют, а после жених с поездом едет за невестой — к сабе её забирать. Перед ними ворота закрывают. Над воротами стоят люди, не пускают их. Когда бояра им поднесут — тут уже ворота открывают. Если мало поднесут — ещё держат. А в доме ужо сидит невеста в святом угле, на куте. Кругом её девушки сидят.

Жених сначала в дом не входил, а шёл его дружок с боярами. Бояре деньги кидают, выкупают у девок место. Тут жениховы бояре и девки карят друг друга [на напев б1]:

— Погнулися сени, как девушки сели.  
А не так погнутся, как вина напьются.  
— Скупья бояря, по сметью ходили,  
Шарочья сбирали, дружек одаряли.  
— Бояря пешие шли, жаниха в мяшку нясли,  
А ноги торчели, собаки рычели.  
— Заборщистой дружко, забарился в хате.  
На дворе коня украли, за Дунай замчали, татарам продали.

Как к подружкам залез женихов дружок, сел около невесты — они уже выскакивают. Тогда садятся братья невесты, родные или двоюродные, за косу торгуются. С ножиком стоят: «Не дадите рупь, косу отрежем!»

[На напев б4]:

Дорожись, брателко, дорожись,  
Проси за мене сто рублей,  
За косу мою — тысячу,

За красу мою — сметы нет.  
А брателко, брателко, конопелья,  
Продад сястрицу за копейку,  
Русую косочку — за пятак,  
А белае личико пошло так.  
Как братья вылезут — тут уже жених за стол заходит, бояре его садятся.

[На напев 64]:

Да не тошно тебе, Татьяна,  
Што чужая сторона обсела,  
Ни брат, ни сестра не села.  
По правый бочок — млад Сергей,  
По левый бочок — светилка.

*Повивание, увоз*

Невеста на куте сидит. *Светилка* — это сестра жениха или сродствие его, ну и *дядька* — парень из невестина сродствия — берут шаль большую, закрывают невесту, свечи зажигают, держат их по краям. А сваха её повивает — как молодуху закручивает.

[На напев 61]:

Повили повилушку, Сергееву душку.  
А как мы схотели, так мы и зробили:  
С теста — паляницу, с девки — молодицу.

Как повьют, шалью этой и свечками обведут три раза вокруг молодых. Поднимают их, заставляют всем поклониться. После, как пообедают, молодые встают под благословенье. Мать, отец невесты благословляют их хлебом-солью, иконою, а они им в ноги кланяются. Потом молодых выводят из дома, сажают на повозки. Невеста кланяется — сперва на восход, потом на все стороны.

[На напев 64]:

Соезжала Татьяна со двора,  
Соломила бярёзу со верха.  
Стой, моя бярёза, без верха,  
Живи, моя мамочка, без меня,  
А я, родная, без тебя.

*Встреча молодых в доме жениха, свадебный пир*

У жениха дома ждут приезда молодых.

[На напев 63]:

Ой, тёмная да невидная ночушка,  
Прождалася соловьева матушка.



— Ох, што ж маяго соловьюшки долго нет?  
Случилося ему через зелен сад летети,  
Ой, там его рябая зязюля переняла,  
Она его у зелёный сад завела.  
Ой, тёмная да невидная ночушка,  
Прождалася Сергеева матушка.  
— Ай, што ж маяго Сергеюшки долго нет?  
Случилося ему через тѣщин двор ехати.  
Ай, там его ласкова тѣща переняла,  
Она его в висок терем завела,  
Она его за тясовый стол садила,  
Она его пивом-вином поила,  
Она его Татьяню дарила.

Как молодые подъезжают — у воротах огонь запаливают, чтобы лошади через него прошли. А как молодые к дому идут — дружок перед ними венником дорогу разметает. Свѣкор со свякровью встречают молодых с хлебом-солью, с иконою.

[На напев 61]:

Зажги, мати, свечу, выйди на сустречу.  
Сустрень, сустрень, мати, свояго дитяти —  
Перваго нарожёнаго, другога сужёнаго.

Вслед за молодыми постель привозят, их тоже встречают, деньги им дают, водки — выкупают постель. Все садятся за стол. Молодым есть не давали, перед ними ложки связанные лежат. Потом крѣстная мать вела молодых спать. Раньше в амбар водили, там они ночевали.

### *Дары, каравай*

На другой день утром жених собирает всю свою свиту к себе. Привязывают на палки то рушники, то ёлку — и пошли по улице до тѣщиного дома. С собой курицу несут — наряженную ленточками, и сапожки ей шили, и чепчик. Танцуют, курицу треплют, с гармошкой идут.

[На напев 61]:

Сизых моих два голубчика, полятита в мою сторону,  
Накажитя моей матушке, што я тута полоняночка.  
Она тужит же, тужит, в постелюшке ляжит,  
Про мене вспоминает, про красную Татьяну.

У тестя с тѣщей пообедают — и до дому идут все, и невестино сродствие тоже. Как придут, каравай делят и начинают дарить. Дарили полотенно, рубахи, платки, сейчас уже больше деньгами дают. А молодые каждому кусочек каравая подносят и рюмочку. На каравая много песен было.

[На напев 61]:

Красная Татьянаушка по лужочку ходила,  
Ягодки собирала, у коробочку клала,  
Села да подумала: кому ягодки нести?  
А кто ягодки любит — тот мене приголубит.  
Свёкору понести или сести поесть?  
Свёкор ягод не любит и мене не голубит.  
Свякровьи понести или сести поесть?  
Свякровья ягодки любит и мене приголубит.

Потом все садятся за стол, обедают. Тут и песни, тут и гармошка, веселье. Пообедают, дружок зажигает свечи, обмакивает их в стакан с водкой — тушит свадьбу. А водку на потолок выплёскивает. Свадьбе конец. Песни поют на разгон, гостей выпроваживают.

[На напев 63]:

Пора тебе, да дружиниушка, со двора.  
А ужоль тебе тёмная ночка обняла?  
— А я ночушки, а я тёмненькой не боюсь.  
Подо мною, подо мною ворон конь,  
Надо мною, надо мною Господь Бог.

[На напев 61]:

Собраны ложки-тарелки, дайте по чарке горелки,  
По стакану мёду да не нашему роду.

В этом описании ярко проявляются основные признаки свадьбы-веселья: относительная независимость и неодновременность реализации территориального и инициационного переходов, первый из которых явно доминирует; выраженная и в поэтических текстах свадебных песен параллельность обрядовых действий, происходящих в локусах жениха и невесты; разработанность каравайного обряда; насыщенность предметного кода ритуала растительными и животными символами. Принципиальная полифункциональность напевов находит свое отражение и в структурной монолитности музыкального ряда: в принадлежности всех напевов к классу цезурированных форм, в общности их звуковысотной организации. Однофункционален лишь напев с силлабическим стихом 5+5+6(7), который координируется с «сиротским» текстом. Другие напевы (со стихом 6+6, 5+3 и 4+4+3) обслуживают как инициационную, так и контактную линии ритуала и, таким образом, демонстрируют свою полифункциональность. Семантическую нагрузку в данном случае несет ритмика напевов, в то время как их звуковысотный склад подчеркивает единство музыкального материала

и служит жанровым маркером, поскольку выделяет свадебные песни среди прочих. Существенная черта местной свадьбы — отсутствие причитаний. Даже в «сиротском» варианте обряда их исполнение не считается обязательным; лишь некоторые невесты заезжают на кладбище по дороге к венцу, чтобы причетом попросить благословения умерших родителей.

### 2.5.2. Свадьба-похороны

Этот тип свадебного ритуала распространен на Русском Севере и Северо-Западе, в Приуралье и Сибири. Его черты обнаруживаются также в локальных традициях Волжско-Окского региона, в Среднем и Нижнем Поволжье.

В северорусской свадьбе доминирует инициационный переход невесты. Соответственно и драматургия всего свадебного действия строится с резким контрастом двух составляющих его частей. Первая часть, происходящая в доме невесты, включает этапы ее постепенного отчуждения от своего рода и социовозрастной группы. По временным масштабам, насыщенности обрядовыми действиями и музыкально-поэтическими текстами она значительно превосходит вторую часть, которая часто сводится лишь к застолью в доме жениха. Следовательно, в отличие от свадьбы-веселья, где действие происходит одновременно в двух локусах, свадьба-похороны однонаправленна, и реальное перемещение невесты в новую семью совпадает с ее символическим путем на «тот» свет, откуда она вновь появится уже замужней женщиной (*Ефименкова 1987*, с. 11). На грани двух частей ритуала происходит церковное венчание, всегда строго закрепленное в свадьбе этого типа. Отличительная особенность свадьбы-похорон — ритуальная *баня*, куда невесту водили накануне венчального дня. Это обязательный этап инициационной линии обряда, поскольку именно там невеста «смывала» с себя признаки своего прежнего статуса и обретала облик «природного» существа, готового к дальнейшему культурному преобразованию (*Байбурин 1993а*, с. 72).

Контрастность двух частей обряда выражается и в их музыкальном наполнении. В довенечной части ритуала звучат преимущественно причитания, интонируемые на погребальные или свадебные напевы. В плачах воплощается ориентация северной свадьбы на похоронную обрядность, чрезвычайно развитую на Русском Севере. Специфической особенностью музыкального кода свадьбы-похорон является наличие в ней *групповой причети* — особой жанровой формы, сочетающей в себе структурные признаки сольных голошений с ансамблевым интонированием, характерным для песенного фольклора.

65

При... ой, ой да при.у . ти (и) . хни . те, да гу...

ой да гу . си, на, ой, на мо.ре, ой, ой да ведь.

Сольные причеты выступают как музыкальный язык невесты, маркируя ее особый переходный статус. Это же относится и к ее ближайшим родственницам, вступающим с невестой в плачевый диалог и также меняющим свой статус в связи с ее переходом в новую семью. Групповая причет всегда исполняется подругами невесты, которая нередко к ним присоединяется. Этим подчеркивается ее связь с прежней половозрастной группой. Сольные и групповые голошения противопоставлены в ритуале по тембру, манере интонирования (плачевой — у невесты, песенной — у ее подруг), тесситуре и другим признакам, даже в том случае, когда они интонируются одновременно и на один напев. Оппозиция сольной и групповой причеты может выражаться также в различии темпов и асинхронности звучания этих музыкальных текстов при совместном их исполнении.

Вторая часть свадебного действия, разворачивающаяся в доме жениха, оформляется песенными напевами. Оппозиция двух музыкальных жанров северорусской свадьбы находит свое отражение и в исполнительской терминологии. Песни свадебного пира часто называют *припевками* в отличие от *плакс, воплей, причеты*.

Противопоставленность свадебных плачей песням наиболее ярко проявляется в их сольной версии. Ей свойственны плачевый тип интонирования, мобильность параметров ритмической формы, как правило неравномерно сегментированной. Ритмическая организация напевов свадебных песен более разнообразна. Большинство из них относится к классу неравномерно сегментированных форм, опирающихся на 8–9-сложный тонический стих. Значительное место в свадебных традициях Русского Севера занимают равномерно сегментированные напевы с 3-, 4- и 5-временными музыкальными сегментами. Наконец, на некоторых территориях в небольшом количестве зафиксированы цезурированные напевы, часто координирующиеся с силлабическим стихом 5+3 (5+4).

Напевы групповой причети, совмещая в себе структурные признаки плачей и песен, занимают промежуточное положение между ними. Чаще всего это неравномерно сегментированные напевы стабильной структуры. Однако ярко проявляющееся в них лирическое начало, связанное с выражением личных эмоций, нередко разрушает их исходную ритмическую форму и приводит к созданию вторичных ритмических композиций, преобразованных мелодикой.

Звуковысотная организация севернорусских свадебных песен и плачей имеет локальную специфику, при этом среди них преобладают узкообъемные диатонические напевы.

Местные разновидности свадьбы-похорон различаются соотношением в них двух частей обряда. Так, в междуречье Сухоны и Юга (Вологодская обл.) локализован вид ритуала, названный исследователями «причетной свадьбой». Сольные и групповые голошения в нем абсолютно преобладают, а песенные формы единичны. На заключительном этапе ритуала иногда вообще не звучат свадебные обрядовые напевы, и, таким образом, в местной свадьбе завершающая стадия инициационного перехода (приобщение невесты к новому статусу) не оформлена музыкально (*Ефименкова 1987, с. 12*).

В то же время в некоторых локальных традициях двухчастная музыкальная драматургия свадьбы-похорон реализуется исключительно в песенных формах. Так происходит в восточных районах Вологодской и на прилегающих к ней территориях Кировской области, где неизвестна культура плачей даже по умершим. Здесь свадебные напевы, имеющие «прощальную» функцию, звучат в первой половине ритуала, а остальные исполняются на свадебном пиру в доме жениха.

Примером свадьбы-похорон может служить обряд, записанный в деревне Федотовская Тотемского района Вологодской области от местных певиц И. Ф. Комаровой, А. М. Коневой и А. С. Брагиной (*НПВ, с. 120–124*).

Свадьбы обычно играли зимой: в ноябре до Филипповского поста и после Святков, до Масленицы. Свататься приезжали в темное время суток – «чтобы все люди спали». Жених на боковую лавку садился, сват – на переднюю, а ноги ставил – половица и две щели меж ног. Сват говорил: «У вас есть товар, у нас есть покупатель». Сразу ответ не давали, отец отвечал, что надо посоветоваться с невестой.

#### *Просватки*

Если сдумают отдать, к жениху придут, это называлось *просватки* или *сговор*. На просватках угощают, торгуются о приданом, назначают, когда срок свадьбе. Просили *дары*: по полотенцу шуринам, золовкам, свату. Дарили три раза: на *малые смотры*, на *большие смотры* (после

бани) и на следующий день после венца. Жених с просваток едет с невестиними родными к ней домой.

Невеста на просватках в первый раз причитает:

66

Ой, дак уж э . то... (о) штё же да у нас сде...  
ох дак уж э . то... (о) штё же у нас слу . ци...

Ой дак уж это штё же да у нас сде... (лалось),  
Ой дак уж это штё же у нас слуци... (лосе),  
Ой дак уж горушки-ти да раскати... (лисе),  
Ой дак уж все леса да приклони... (лисе),  
Ой дак уж все да издиви... (лисе).  
Ой дак уж я, молодё... (шенька),  
Ой дак уж на весь див-то дивова... (ласе).  
Ой дак уж жалосливые роди... (тели),  
Ой дак уж родимый-то сударь-ба... (тюшко),  
Ой дак уж родимая моя ма... (тушка),  
Ой дак уж запоручили меня, мо... (лоду),  
Ой дак уж зеленую-зеленё... (шеньку),  
Ой дак уж несозпелую-ту я... (годку),  
Ой дак уж зеленую-ту травы... (ночку),  
Ой дак уж за замки меня желез... (ные),  
Ой дак уж за железо за булат... (ное)...

### Срок

Время от просваток до предсвадебного дня называлось *срок*. Он длился недели две. Невеста на сроку на вечерины не ходит, готовит одежду да дары, полотенца. Девки ходили к невесте помогать. Невеста причитала — «свою обиду высказывала», «горюшко своё выплакивала». За неделю до свадьбы заваривают пиво. Невеста под «воронец» садилась, причитала [на напев 66]:

Ой дак уж бласлови-ко ты, Христос и... (стинный),  
Ой дак уж мне-ко сись-то, да горе-горь... (коей),  
Ой дак мне на круцинную систи на ла... (вочку),  
Ой дак мне под печальное под око... (щечко),  
Ой дак уж мне попеть-то, да горе-горь... (коей),  
Ой дак мне горемышных-то своих пе... (сенок).  
<...>

Ой дак ты, родимой жо сударь-ба...(тюшко),  
Ой дак уж я спрошу-то да я, горе-горь...(кая),  
<...>

Ой дак уж вы на што же да пиво ва...(рите),  
Ой дак уж, видно, будет жо у тя, ба...(тюшко),  
Ой дак уж будёт праздник у тя весё...(ленький),  
Ой дак поминочки-ти заупокой...(ные)...

На сроку устраивают *малые смотры*. Приезжал жених со своей роднёй: сестра, брат, *божатка* (крёстная). Невеста на тарелке подносила им дары. Родители жениха на малые смотры не ездили. После этого каждый вечер в сумерках девки собираются под воронцом и поют, а невеста причитает.

67

$\text{♩} = 120$   
Девушки

Как вче . ра об э . ту, ой,  
как вче . ра об э . ту по . ру да,  
Невеста  
Девушки    Ой дак уж по . ра...  
по . ра . ня . е ма . лё... ой,  
. (а) . ня . е, гля . до, ма . лё...  
по . ра . ня . е ма . лё . ше . нько да...

### Покрыванье

В один из вечеров мать невесту *покрывает*. Девки ставят скамейки в кружок, «настоящая» подружка садится рядом с невестой. Мать идёт со скатертью, снимает с невесты платок, закрывает её скатертью. Они обнимаются, обе причитают [на напев 66]:

Н е в е с т а: Ой дак уж приукрыла ты меня, ма...(тушка),  
Ой дак уж много свету-ту бе...(лого),  
Ой дак уж все пути, гляда, все доро...(женьки),  
Ой дак уж все дорожки, все-ти широ...(кие).  
Ой дак уж как первую-ту путь-доро...(женьку)  
Ой дак уж мне ко пенью, гляда, церко...(вному),  
Ой дак уж ко звону, гляда, колоколь...(ному).  
Ой дак уж как вторую-ту путь-доро...(женьку)  
Ой дак уж на гулянки-ти мне весё...(лые),  
Ой дак уж на игришши да на смирён...(ные).  
Ой дак уж как третью да путь-доро...(женьку)  
Ой дак уж на тихие-ти на бесе...(душки)...

М а т ь: Ой дак уж ты, моё-то чадо ми...(лоё),  
Ой дак уж ты не слушала, моё ди...(тетко),  
Ой дак уж все мои-ти ищё нака...(зы).  
Ой дак уж ты, моё-то чадо ми...(лоё),  
Ой дак уж накажу я тебе-ко, ди...(тетко).  
Ой дак уж на чужой-то ты дальней сто...(роне)  
Ой дак уж ты служи-ко, ты, моё ди...(тетко),  
Ой дак уж ты и старому, ты и мо...(лоду)...

На сроку устраивается *девичник*. Жених приводит гостей: парней и девок. Тут родни не бывает, одна холостая молодёжь. Посидят, попоют девки.

### *Красота*

Накануне больших смотров девки у невесты «косу отнимали», с причитаниями выплетали ленту-красоту. Невеста не давала, щипала и даже кусала девок. С криками «Нате красоту!» девки рвали ленту на части. [На напев 67]

Д е в к и: Покатайся, руса коса да,  
Цесная дивья красота да,  
По моим могучим плечам да,  
С плещика да на плещико да,  
С правова да на левоё да,  
<...>  
Я улью тебя, руса коса да,  
Цесная дивья красота да,  
Я слезами горящими да,  
Я прицётом жалосливым...

### *Большие смотры*

В день *больших смотров* невеста ходила в баню. Божатка собирала её пот в тряпочку, потом его цедила в вино и подносила жениху и его



родне. Придя из бани, невеста садилась под воронец и причитала [на напев 66]:

<...>

Ой дак уж восприёмная моя ма...(тушка),  
Ой дак уж много я тебя благодар...(ствую),  
Ой дак уж истопила ты, моя ма...(тушка),  
Ой дак уж для меня-то, для молодё...(шеньки),  
Ой дак уж ты баню-ту, гляда, па...(рушу),  
Ой дак уж без дымочку-ту ли кудря...(вого),  
Ой дак уж без огней-то, без полыма...

Вечером приезжают *сваребьяна*: *тысяцкой*, крёстный жениха, сват, родители, братья, сёстры – человек тридцать. Садятся за стол. Жених садится близко к «сутнему» углу. Тысяцкой выводит невесту, наряженную, в венке, сажает её к жениху.

На больших смотрах угощали рыбниками, шаньгами, драчёнами. Пекли кудри (вид хвороста). Невеста второй раз *дарила* родных жениха. Приглашённые девки – человек 15 – пели песни: «Не было ветру» – жениху, «Твоя умная головушка» – тысяцкому, «Во Китае было городе», «Уж вы соколы, соколы» – всем собравшимся.

68



Ой, уж вы со . ко . лы, со . ко . лы,  
со . ко . лы пе . ре . лё . тны . е.  
Ой, со . ко . лы пе . ре . лё . тны . е,  
вы ку . да вче . ра лё . та . ли?..

За пение девки собирали деньги, благодарили гостей [на напев 68]:

Ой, уж те спасибо, спасибо,  
Спасибо те великое,  
Свет Виталий Иванович, ой,  
На своём приношеньце,

На многом примноженьице, ой,  
Мне на гривне, на золоте,  
На полтине серебряной, ой,  
Чашу мёду-ти выпили,  
Золоту гривну приняли,  
По поклону-ту отдали...

После сваребьяна выходят, под гармонь пляшут, песни поют. Поплясали — и домой. После смотров ужна бывает. Собирается молодёжь, плясали «Метелицу», кадсель. Невеста с женихом сидят за столом, глядят.

### *Венчальный день*

Следующий день — венчальный. Утром невестина родня садилась завтракать. Невеста приходит и начинает причитать вместе с девушками [на напевы 66 и 67]:

<...>

Ты возьми, моя матушка да,  
Себе во белые рученьки да,  
Возьми скатерть-ту браную да,  
Тонкую, полотняную да,  
Постели, моя матушка да,  
Середь светлые свитлицы да,  
Середь столовой новой горенки да,  
Помолитьца-покланятьца да  
Чисту Спасу Пречистому да,  
Мать Божьей Богородице...

Мать стелет скатерть на пол, две подружки берут невесту под руки и ведут к скатерти. Невеста становится на колени, причитает, кланяется до полу, крестится. К невесте начинает «приступаться» родня. Девушки «прикликают» всех родных к невесте причетом: «Приступалися казаки ко Смоленцю-ту городу». Мать невесты, божатка и сестра причитают вместе с невестой. Отцу-матери невеста в ноги кланяется. Все подойдут родные, и каждому она попричитает. А если сирота — на лавку хлестнётся.

Потом невесту уводят в горенку «наряжать косу». До того у неё волосы «роспуском были» — как косу-то отняли. Нарядят косу и станут деньги «на косу» класть — вся родня.

Приезжает жених со сваребьянами. Невеста с девушками причитает [сольная причеть на фоне напева 68]:

Ой, што во трёх-то сторонушках  
Штё не чуть да не слышати, ой,

Во четвёртой сторонушке  
Звоны все взволновалисе, ой,  
<...>  
Штё подай, Боже истинной,  
Со небес-то погодушку, ой,  
Заломи путь-дороженьку  
Ельничкём да березничкём, ой,  
Частым мелким осинничкём,  
Не пройти, не проехати  
Всё чужому чуженину...

Сваха с гребешком и зеркалом приступает к невесте. Девушки хулят жениха и свата, хулят женихову сваху и хвалят свою:

Ой уж как наша-то сватонья, переезжая гостинья, ой,  
Без белил-то белёшенья, без мазил-то алёшенья, ой,  
Уж как ваша-то свахонья толстая, как мякинница, ой,  
Толстая, как мякинница, чёрная, как медвидица...

Отец ведёт невесту из-за стола. Она становится возле лавки, причитает [на напев 67]:

Ты прощай, прощай, местечкё да,  
Прощай, место любимое да,  
Прощай, кут да занавеса да,  
Прощай, кутняя лавочка да.  
Штё на этом на местечке  
Да расти, яблонь кудрявая да  
И листочки шелковые да,  
Вместо меня, молодёшеньки...

Отец передаёт невесту жениху, она идёт и всё причитает, пока не сядет в тарантас. Как повезут, так девки побегут следом: которая первой бежит, та замуж раньше выйдет. Едут к венцу: невеста — со своей божаткой, а правит крёстный. Жених — со своей, тысяцкой правит.

Как обвенчают, поедут уже в одних санях. В деревне задерживали выкупом. Бабы встанут на дороге — загораживают. Им вино, деньги давали. У жениха встречают с иконой, хлебом-солью, мать ячмень им под ноги бросает. Ковригой перекрестят, потом ковригу невеста кладёт на голову. Входят в дом, садятся за стол. Невеста кусочек хлеба с солью съест и выходит из-за стола.

Приезжают с постелей человек 5–7 с невестиной стороны. Старшую называют *рогоухой*, остальные — *поезжана*. Их тоже угощают. Часам к семи подъезжают невестины *столовляна* — родня её. Их распределят — кому как садиться. Которая родня подальше — тех пониже сажают. Мужчин боле на скамью сядят, женщин — под окошками, напротив. В столы

перемены: рыбник, студень, сальник, каши... Кисель — последняя перемена. Песен попоют, попляшут — и разъезжаются по домам.

Как молодые встают — сразу в баню, а как из бани идут — бьют, чего есть старого: горшки, плошки. В горнице сваха открывает сундук, дарит подарки молодой, а молодая на тарелке свои дары подносит. Потом все едут к невестиним. Когда приедут, молодая прячется. И ведут жениху шутя какую старуху: «Вот она!»

Через неделю бывает у иных — к родителям невесты едут «на новую родню». Человек восемь с собой возьмут — отца, мать, крёстных. Те их спрашивают: «Какова молодлица?» Свекровь тут хвалит, а потом молодые едут домой.

Приведенная версия ритуала является образцом причетной свадьбы. Основное ее музыкальное наполнение составляют сольные и групповые свадебные голошения, песенные же напевы в небольшом количестве звучат только на *больших смотрах*, накануне венчального дня. При этом один из них (см. пример 68) может координироваться не только с песенными, но и с причетными поэтическими текстами, когда на его фоне исполняется сольная причеть невесты. Заключительные этапы свадебного ритуала, проходящие в доме жениха, вообще не содержат обрядовых напевов.

Кроме двух основных типов свадебного ритуала на русской этнической территории зафиксированы и переходные формы. В Волжско-Окском междуречье распространен свадебный обряд, сочетающий в себе признаки как свадьбы-веселья, так и свадьбы-похорон. В нем ясно прослеживается музыкально-драматургический контраст довенечной и послевенечной частей ритуала. Он выражен в наличии прощальных напевов, обслуживающих только довенечный этап обряда. Эти напевы выделены среди прочих по своей ритмической, а часто и звуковысотной организации: они, как правило, принадлежат к классу сегментированных форм. Величальные песни, исполняемые на протяжении всего свадебного обряда, относятся к цезурированным формам и типологически близки к местным хороводно-плясовым песням.

В народной культуре существуют ненормативные формы свадебного ритуала, связанные со вступлением в брак сирот и вдов. В «сиротской» версии обряда наиболее явственно проступают элементы похоронной обрядности и, таким образом, усиливается инициационная линия. Обязательным в этом случае является посещение невестой кладбища, где она просит благословения у умерших родителей, а также исполнение ею специальных причетных текстов (в свадьбе-похоронах) или

погребального плачeveго напева на фоне сиротской песни (в свадьбе-веселье).

Когда в брак вступает вдова, свадебный ритуал значительно редуцируется. В нем практически не реализуется инициационная линия: полностью исчезают прощальные этапы обряда и символика, связанная с девичеством. Венчание вдов, как правило, совершалось не в церкви, а дома, причем не в воскресенье, а в понедельник или среду. Из всех обязательных этапов ритуала в нем оставались лишь застолья с величаниями молодоженов и гостей, закрепляющими изменения в структуре сельской общины. Примечательно, что на этих застольях могли присутствовать только женатые гости, а холостая молодежь к участию в них не допускалась (СД, 1, с. 293–297).

Хотя продуктивный (детородный) период в жизни человека довольно продолжителен, во всех локальных традициях существуют достаточно жесткие временные рамки, в пределах которых человеку надлежит вступить в брак. Те, кто не предпринимал никаких действий в этом направлении, подвергались общественному осуждению. Люди, перешедшие верхнюю возрастную границу брачного периода, получают статус старой девы или девуна и занимают маргинальное положение в структуре традиционного социума.

Напротив, молодожены в течение первого года после свадьбы пользовались большим почетом в крестьянской общине. В то же время со дня свадьбы до окончания календарного года, а иногда и вплоть до рождения первого ребенка статус молодоженов характеризовался некоторой неопределенностью. Они еще не совсем порвали свои связи с холостой молодежью, что проступает в возможности их участия в вечеринках, игрищах и хороводных гуляньях. В течение этого периода достаточно сильны узы, привязывающие молодую женщину к родному дому. И только с появлением на свет первенца для его родителей завершается длительная цепь инициационных обрядов и они обретают статус взрослых людей и полноправных членов социума.

---

## 2.6

### **Похоронно-поминальный обрядовый комплекс. Традиция причитаний**

Земной путь человека завершается смертью. Она ставит традиционный социум перед иной реальностью бытия — перед вечным потусторонним миром, населенным душами умерших, которые могут воздействовать на ход жизни «здесь».

В народной традиции окончание жизни становится началом перехода в почетный статус предка. Только те, кто удостоился «законной» (естественной) смерти и погребения по установленному обряду, попадали в сообщество *родителей*. На обеспечение умершему благополучного перехода из области жизни в область смерти и «правильного» посмертного существования и направлен похоронно-поминальный обрядовый комплекс.

Похоронный ритуал развернут одновременно в двух плоскостях. Одна из них выстраивается по линии пространственного взаимодействия мира живых с миром мертвых. В этой плоскости осуществляется перемещение тела умершего на место упокоения, а также вселение его души «на вечное живление» на «том» свете. Здесь же происходит восстановление границы между мирами, нарушенной фактом смерти. К другой плоскости принадлежат обрядовые практики, направленные на воссоздание равновесия в земном социуме, понесшем утрату своего члена, что требует утверждения новых отношений между живыми. Специальные обрядовые действия обеспечивают защиту семьи, рода, общины от негативных последствий соприкосновения со смертью.

В соответствии с моделью ритуала перехода похоронный обряд включает в себя три этапа: отделение, когда умерший утрачивает черты и свойства, присущие живым людям; переход и присоединение умершего к сонму предков. Четких границ, разделяющих эти фазы переходного ритуала, не существует, они могут частично пересекаться. Сложность их соотношения обусловлена двойственным характером перехода, совершаемого умершим. Наиболее краткую его часть составляет переход физический: тело умершего удаляется из жилого пространства и передается земле. Гораздо более долг и труден переход нематериальный: душа разлучается с пространством своего прежнего обитания и вселяется в незримую потустороннюю область. Этот переход завершается лишь на сороковой день после смерти, хотя и в дальнейшем душа сохраняет особое положение до истечения того срока, на который в местной традиции продлевается действие траура. В традиционной культуре представления о загробном мире и посмертной жизни души неоднозначны. В похоронном обряде наиболее полно выражены фундаментальные положения народной космологии, относящиеся к представлениям о загробном мире и его соотношении с «этим» светом. Наряду с этими представлениями в народном похоронном обряде утвердились и положения христианского учения о загробной жизни души и воскрешении мертвых.

Похоронному обряду свойственна специфическая *диалогичность*, повышенная сакральность всех компонентов. Основные смыслы получили выражение на всех «языках» ритуала — предметном, акциональном, пространственном, вербальном (речевом) и акустическом. Но, в отличие от других видов ритуалов перехода, в похоронном особую значимость приобрел пространственный код и сфера пространственных представлений.

Пространственный код ритуала. На всех этапах похоронного обряда манифестируется разграничение и противопоставление двух важнейших сфер бытия — «того» и «этого» света. Эта оппозиция выражается в обособлении и специальном оформлении погребального локуса (могилы, кладбища), удаленного от человеческого жилья. Ориентация погребений составляет важную черту всего погребального обряда, поскольку в ней отражаются ожидания живущих от загробного мира и представления о последующем существовании умершего (*Подосинов*, с. 575). Для славянского погребального обряда, начиная с конца I — начала II тысячелетия н. э., устойчивой является ориентация тел погребенных головой к западу, как и в христианской традиции.

Объекты видимого мира группируются по степени отнесенности с одним из двух локусов. В центре жизненного локуса находится дом; с ним непосредственно смыкается и вся область обжитого пространства. Локус смерти — это не только кладбище, но и особым образом осмысляемое «царство мертвых». Связующим звеном между локусами жизни и смерти является *путь-дорога*, по которой умершие «переходят» (доставляются) к месту погребения. В погребальном обряде дорога и связанные с ней представления занимают центральное место, поскольку через их реализацию в разных кодах ритуала разрешается его основная коллизия — разъединение сфер жизни и смерти, своего и чужого — и устанавливается конечное равновесие между ними. Ритуал акцентирует и особое значение таких природно-ландшафтных объектов, которые традиционным сознанием наделяются функциями границ между мирами: это межи, рубежи полей, перекрестки дорог, овраги, урочища, болота, водные протоки, берега рек и т. п.

Народная традиция осознает смерть и посмертное бытие как иную форму жизни, с сохранением единства телесного (физического) и духовного начал.

В телесно-материальном облике предстают в народной культуре и такие невещественные субстанции, как смерть и душа. Смерть представляется в виде человеческого скелета или двух ангелов, которые вынимают душу умирающего, дают

ей омыться в воде и относят к Богу. Душа же, по народным представлениям, имеет вид ребенка или маленького человека. По выходе из тела «душа летит к небу поклониться престолу Божьему», потом бродит по местам, где при жизни ходил умерший, или сидит в избе под образами, ест и пьет в своем доме, пока решится ее участь и она отправится на место своего вечного обитания (Фирсов, Киселева, с. 144–147). С представлениями о посмертной жизни как о следующей фазе человеческого бытия связаны и различия в версиях погребального ритуала в зависимости от половой принадлежности умерших.

«Тот» свет мыслится подобным земному пространству, в виде некоей обширной страны с горами, садами и полями, имеющей также «четыре стороны света». С ним часто связаны представления о рае, на восточной стороне которого живут ангелы, в «полдневной» (срединной) – младенцы до семилетнего возраста, а в западной части, на «райских полях», – взрослые. На «том» свете так же работают, готовят пищу, принимают гостей; радуются и ссорятся; семейные живут семьями, молодые женятся. По мифологическим воззрениям, границы между мирами проходимы в обе стороны: души умерших могут навещать своих живых родичей, а в некоторых особых случаях возможно кратковременное пребывание живых на «том» свете.

Во всех ситуациях контактов с потусторонним миром в погребальном ритуале актуализируются формы «движения наоборот». Так, подушку для покойника шили, направляя иглу от себя (иногда – левой рукой), гроб *обсевали*, бросая зерно за спину, после погребения с кладбища выходили спиной вперед. Вверх дном, наизнанку, нижней стороной кверху располагали предметы, соприкасавшиеся с мертвым телом. Эти меры имели целью защитить человека от негативного воздействия «того» мира, преградить смерти доступ в жизненное пространство.

Словесно-звуковой код ритуала. Главным жанром, интегрирующим вербальный и звуковой коды традиционного похоронного ритуала, стали *причитания*.

В похоронном обряде они «составляют весь значимый для ритуала вербальный слой» (Байбурин 1985, с. 66) и являются основным способом обрядовой коммуникации, поскольку народное сознание наделяет причитания важнейшим свойством: они хорошо слышны миру мертвых. Причитания противопоставлены *профанным* формам звукового поведения: обыденной речи и естественному плачу «слезами», который с точки зрения ритуала расценивается как молчание (Данченкова 1993).





Ритуальная природа похоронного плача обусловила его магическую функцию защиты умершего от посягательств «духов злобы поднебесной», чтобы обеспечить телу и душе умершего благополучное воссоединение в загробном мире. Использование организованных словесных текстов как *оберега* является одной из наиболее архаичных установок традиционной культуры.

На всей русской этнической территории похоронный обряд типологически однороден. Его региональные различия определяются развитостью традиции похоронных причитаний. Наибольшей разработанности, масштабности причетная традиция достигает в районах Русского Севера и сопредельных областях. В южных регионах России роль причитаний не столь велика. Тем не менее повсеместно причеты выражают основные обрядовые смыслы и структурируют ритуал, благодаря своей тематической соотнесенности с ключевыми его моментами.

Определенное влияние на местные различия в похоронно-поминальной обрядности оказало также воздействие христианства через православную традицию церковных обрядов и молений об усопших. Под их воздействием в ряде локальных традиций были ослаблены или исчезли представления о материальности загробной жизни, о непосредственных контактах «того» и «этого» миров и проходимости границ между ними (*Данченкова 1993, с. 77–79*). Одновременно вышли из употребления и многие обрядовые практики: «кормление» усопших, приглашение их домой на поминальную трапезу, проводы на место упокоения и т. п. Влияние православной традиции сказалось и в возникновении обычая мирских (общинных) молений об усопших, и в значительном распространении жанра поминальных духовных стихов. Особенно широко подобные явления наблюдаются в районах старообрядческого заселения и пограничных с ними зонах. В некоторых старообрядческих традициях похоронное *вопление* над покойными было полностью запрещено, его заменили развернутые формы общинного отпевания (*Никитина 1982, с. 109*).

### 2.6.1. Обряды погребения

Похоронный ритуал разворачивается на ограниченном временном отрезке – от момента наступления смерти до погребения (обычно на третий день) и следующей за ним поминальной трапезы. В этот срок совершается окончательный переход в локус смерти тела покойного и предварительный – его души. Этим обусловлена насыщенность обрядового хронотопа, в котором отменяется обычная суточная цикличность и обря-

довое время разворачивается непрерывно. Центральной фигурой ритуала является сам покойный, на него направлена большая часть действий. В похоронном ритуале всегда маркируется особый статус близких родственников покойного. Траурные одежды, поведение и местонахождение в ключевые моменты обряда родственников умершего обособляют их от других членов социума.

Смерть. По способам традиционного оформления смерть имеет много совпадений с рождением человека. Умиравшего подготавливали, одевая его в чистую, заранее припасенную одежду, так как считалось: в чем человека захватит смерть, в том он там и будет ходить (*Завойко*, с. 88). Перед смертью человек должен был обезопасить себя от возможных препятствий к переходу на «тот» свет, заручиться «благоволением» своих родных и близких — со всеми попрощаться, попросить у всех прощения. Существовал также архаический обычай прощания умирающего с *матерью сырой землей*, когда он, выйдя на улицу, вставал на колени и клал четыре земных поклона на все стороны света, говоря: «Мать сыра земля, прости меня и прими!» Прощался и с вольным светом: «Прости, вольный свет-батюшка!» (*Завойко*, с. 88).

Родственникам умирающего необходимо было находиться рядом с ним в момент его кончины, вести себя тихо, чтобы не помешать ему умереть и не вызвать затяжных мучений. В случае трудной смерти открывали окно, дверь, заслонку в печи. Возле умирающего зажигали свечу, на окошко или на божницу ставили посуду с водой: здесь душа, покинув тело, будет омываться.

О смерти родного человека соседей-сельчан оповещали плачем. Одна из родственниц усопшего выходила на улицу и громко причитала:

Чего я да не думала,  
Чего век я не чаяла,  
Чтой у нас да случилось,  
Чтой у нас получилось!  
Подошла скоро смёртонька!  
Она пришла, не сказала,  
Тебя взяла, не спросиласе...

(*Ефименкова 1980*, с.16)

Обряды отделения покойного. Через несколько часов после наступления смерти совершаются обряды по отделению покойника от живых: его обмывание, обряжение и перемещение на почетное место. Как и в родинной обрядности, эти забо-

ты возлагаются на посторонних людей, а не на родственников. Умерших женщин обмывали женщины (*мытёхи*), мужчин — мужчины. Предметы и воду, которыми пользовались при обмывании, потом обязательно удаляли из сферы жилого пространства — на рубеж поля, в речку, в овраг, болото или в такое место, где никто не ходит. По истечении сорока дней удаляли (или сжигали) постель, на которой человек умер, и бывшую на нем в момент смерти одежду. Обряжали покойника в *смерётную* одежду, которая должна быть новой, светлой. В более позднее время на мертвых стали надевать и верхнюю одежду — по сезону.

Особая одежда предусмотрена для молодежи. Девушку, умершую до вступления в брак, обряжали в свадебное платье, надевали на палец кольцо. Неженатому парню прикалывали к костюму цветок или букетик.

Затем покойного клали на лавку головой к красному углу, а ногами к двери, обязательно вдоль главной потолочной балки — *матицы*, чем указывали ему направление выхода из дома. При этом местоположение могло варьироваться в зависимости от пола покойного: мужчин клали справа от святого угла, а женщин — слева, напротив печи. Знаком завершения первого ритуального этапа служило одаривание *мытёх* и/или устраиваемая для них в доме первая поминальная трапеза.

Этап перехода. С того момента, как обряженного покойного помещали на лавку, он обретал статус, который в народной традиции обозначается термином *гость*, то есть человек, чужой данному сообществу и лишь временно входящий в него. Лежащий в доме покойник представляется «ни живым, ни мертвым», слышит и видит все происходящее вокруг, но лишен способности действовать. Его одновременно боятся и почитают как близкого родича и как сакральное существо, оберегают его тело и душу и в то же время принимают меры защиты от него. Новый статус покойного требовал закрепления посредством особых обрядовых действий и специфических форм поведения. С момента положения на лавку причитания становились основной обрядовой формой речевого общения с покойным и с другими участниками ритуала. В них обращение *гость* является постоянным:

Дорогой гость, почтенный мой,  
Погости-ко, мой батюшка,  
Во своём благодатном дому  
В достальные, последняя,  
Погости-ко, погляди  
На свой благодатный дом...  
(Смирнов 1920, с. 80)

Пока покойник оставался в доме, там устанавливался особый распорядок: запрещалось повышать голос, браниться, оставлять зеркала незавешенными, мести и мыть полы. Сор смахивали под лавку, где лежал умерший, «чтоб другого покойника не было». Пока тело не предано земле, в деревне запрещалось выполнение домашних и полевых работ.

Ночные бдения. Важнейшей обрядовой практикой являются бдения в доме, где лежит тело умершего. Их основное предназначение — охрана покойника в самое опасное время суток, когда размыкаются границы между «тем» и «этим» мирами. Одновременно бдения защищают и живых от негативного воздействия смерти. Поэтому на *сидение* возле покойного собиралось много односельчан, которые бодрствовали всю ночь, не гася свет. Покойника не просто *стерегут*, а поддерживают его «силы»: приглашают на ночной поминальный ужин, укладывают спать, накрыв лицо от света. Как отголосок архаических представлений сохранилась в некоторых местах память об устраиваемых ночью «шутках» над покойником, которого приподымали, усаживали, дергали за руки и за ноги (СМЭС, 2, с. 43). Бдение имело и значение общинного религиозного акта: его центральную часть занимали чтение молитв над усопшим и Псалтири, пение духовных стихов и молитвословных последований. Общинное моление завершалось ритуальной поминальной трапезой. По народным представлениям, ночные сидения и моления у умершего благотворно воздействовали не только на него, но и на всех присутствующих. В архаической традиции бдение совершалось однократно, поскольку покойного хоронили на следующий день. С установлением христианского правила хоронить на третий день бдения совершались во все ночи, пока покойник находился в доме.

Переход в загробный мир начинался со вселения в «новый дом» — положения покойного в гроб (*домовину, горенку новую*), который также изготавливали чужие. Положение в гроб сопровождалось плачами:

Тебе построили домичёк  
Без дверей, без окошечёк,  
Без брусковых-то лавочёк,  
Без текучёго жолобу!

(Ефименкова 1980, № 49)

В гроб клали различные предметы, которые могли понадобиться покойному на «том» свете: хлеб и соль, орудия труда, перемену одежды, иногда монеты, мыло и полотенце, детям — игрушки и гостинцы. Принято было класть в гроб

также обрезанные при жизни покойного ногти и волосы. Для защиты души покойного ему давали в руки икону и крест, свечу и разрешительную молитву (*подорожную*).

Ритуальное прощание общины с умершим происходило перед выносом гроба из дома. Ближайшие родственники обходили деревню и звали всех: «Гостите к нам на похороны» (*ОПП*, с. 135). При прощании в доме необычайной силы и напряжения достигали причитания. Покойного выносили ногами вперед, трижды ударяя гроб о порог, что символизировало прощание с домом и родом. В прежнее время гроб выносили не через дверь (выход только для живых), а через окно или хозяйственные помещения. После выноса в избе закрывали входную дверь, переворачивали стол и табуреты, мыли пол по направлению к порогу, выносили из избы одежду, в которой человек умирал, — все это с целью выдворения смерти.

Шествие на кладбище сопровождалось причитаниями и пением молитв. Впереди несли икону, лик которой соответствовал полу умершего, и могильный крест. Затем следовали церковный причт с певчими и гроб, сопровождаемый родственниками и односельчанами. При начале движения процессии *выкупали путь*: родные выносили *первую встречу* — подавание первому встречному. По пути разбрасывали лапник, чтобы душа могла найти дорогу домой (*Пыщуганье*, с. 138; *СМЭС*, с. 65; и др.). Процессия останавливалась у домов, чтобы умерший мог «попрощаться» с соседями, выходившими на улицу и причетами дававшими ему поручения на «тот» свет к своим умершим родным:

Ня гневайся, мая маманька,  
Кланыйтися вы маим роднинькам.  
Мамынька ты мая родняя,  
Сыбьяри-ка ты-та всех у кучечку,  
Расскажи-ка ты тама всем  
Пра маё бальшоя горюшка...

(Смоленская обл.)

Существуют устойчивые представления о том, что по мере приближения к кладбищу тело покойного тяжелеет, становится неподъемным (*СМЭС*, с. 70–71). Одна из родственниц плачем обращалась к «родителям», выходящим, по народным представлениям, встретить умершего:

Встречай-ка ты, Иван Лексеевич,  
Свою супругу милаю,  
Идёт к тебе,  
Идёт к тебе на своё места,

Иё боль заставила  
И в гробову доску, в сырую могилушку.  
Встречай ты её, укажи ты ей тропиночку,  
А тропиночку по-летнему устели цветами алыми,  
А по-зимнему — ёлкой зелёною,  
Проводи её до свово места,  
До свово места упокоения.

(Владимирская обл.)

В момент погребения тело умершего навсегда предается земле, чем вызваны напряженные и драматичные обряды последнего расставания. Погребение — вторая кульминационная точка коллективного плача в похоронах. Откупив землю (бросив деньги в могилу) и закрыв гроб крышкой, тело предают земле. Однако душа умершего еще «скитается» между мирами, а значит, переход усопшего в «тот» мир пока не завершился. Поэтому предпринимались действия, предотвращающие превращение покойника в «ходячего». Так, с приговором: «Ты ко мне не ходи, а я к тебе буду ходить» — хозяйка бросала в могилу платок, в который плакала, а по окончании погребения на свежей могиле чертила крест (*Пыщуганье*, с. 143). Во многих местностях свежую могилу покрывали холстиной и сразу же совершали на ней поминальную трапезу; однако там, где были сильны церковные традиции, такой обычай не соблюдали.

Очистительные обряды. Соприкосновение живых с локусом смерти в момент погребения, по поверьям, могло иметь негативные последствия. Чтобы их предотвратить, совершались действия оберегового и очистительного характера. Так, чтобы не вести за собой смерть, выходили с кладбища спиной вперед. Сани или телегу, на которых везли гроб, иногда оставляли на кладбище навсегда или же в перевернутом виде бросали у дороги на шесть недель (*ЭВС*, с. 413). Лошадь, что везла покойника, окропляли святой водой. По возвращении перед домом мыли руки, а в избе прикладывали их к печи — грели.

Поминальная трапеза после погребения имела особое значение, что выразилось в ее традиционном названии *горячий стол* (в противоположность холоду смерти). Это было не только поминовение, но и восстановление на новом уровне структуры социума. В традиционный набор поминальных блюд входили кутья, блины, щи, каша, кисель. По обычаю за поминальным столом отводили место умершему, ставили для него отдельный прибор. По окончании поминальной трапезы одаривали женщин-молельщиц и всех, кто помогал на похоронах.

### 2.6.2. Поминальные обряды

Считается, что с момента смерти до окончательного перехода души в «тот» мир проходит сорок дней. В этот срок душа перемещается между «тем» и «этим» светом, странствует по местам своей земной жизни, навещает свой дом. Согласно христианскому учению, в это время решается ее судьба: ей показывают рай и ад, она проходит мытарства. Чтобы не препятствовать душе посещать родной дом, родные соблюдали определенные правила поведения. В доме не засиживались до поздней ночи, не запирали двери, не снимали занавеси с зеркал, не выполняли некоторые виды домашних работ. Каждый день меняли стоявшую на окне воду, рядом с которой лежал *пóмин*. В течение сорока дней подавали также «тайную милостыньку», чтоб облегчить душе прохождение мытарств.

В качестве поминальных в русской традиции закреплены третий, девятый, двадцатый и сороковой дни. До сорокового дня в поминах участвовали только близкие родственники. Распорядок поминок включал в себя посещение кладбища, в ряде традиций также и намогильное угощение. В некоторых районах Вологодской и Смоленской областей накануне поминальных дней топили баню и, помывшись сами, приглашали причетом помыться «родителей» (Мехнецов 2003, с. 199).

На сороковой день совершался окончательный переход души на «тот» свет. Поминальные обряды сорокового дня включали в себя ночное бдение в доме умершего с поминальной трапезой, посещение кладбища утром, поминальный обед и обряд *проводов души*. По своей структуре ритуальный цикл сорокового дня сопоставим с циклом дня погребения. В этот день собирались все, кто участвовал в похоронах и выполнял какие-либо работы, связанные с погребением. Специфической чертой поминовения сорокового дня было приглашение на поминальный обед покойного причетом на кладбище:

Ой, ты вставай-ка, да мила ладушка,  
Ой, да на свои-ти да на резвы ноги,  
Ой, да ты пойдём-ко во любы гости,  
Ой, приглашай-ко да сына-то милого,  
Ой, ты своего да милого ладушку.

(Пыщуганье, с. 145)

Потом *душу* с причитаниями вели с кладбища домой, где навстречу ей выходили с киселем и ложкой, зажженной свечой:



Заходи, родима матушка,  
За столы да за дубовые,  
Умещай родню широкою,  
Ты и дедушек и бабушек.  
Ты поешь да ты покушай-ко,  
Для тебя всё приготовлено.

(Вологодская обл.; Мехнецов 2003, с. 200)

Присутствующие садились за стол; для покойного в красном углу на полотенце ставили еду. В конце столования, перед полуднем, *проводжали душу*: выносили из дома стол с поминком и кланялись в сторону кладбища с причитаниями.

Важной поминальной датой была и годовщина со дня смерти. Накануне также собирались молиться, утром посещали кладбище, делали поминальный стол.

Календарные поминки. После завершения индивидуального поминального цикла помин усопших осуществляется в соответствии с установленными днями общественного церковного поминовения. Ими являются: суббота перед масленичной неделей, Радуница, троицкая и дмитровская родительские субботы. Поминальные обряды этих дней включают в себя посещение кладбища и поминальную трапезу на могилах родственников. В соответствии с днем церковного календаря в распорядок поминовения вносятся свои уточнения. Так, на Радуницу приносят крашеные яйца, катают их по могилам и оставляют там («чтоб родители похристосовались»); в троицкую субботу могилы украшают березовыми ветвями. Во все дни календарных поминовений на могилах причитали.

В великие церковные праздники (Пасха, Благовещение, Преображение и др.) также было принято посещать кладбища, однако с другой целью: чтобы поздравить «родителей» и разделить с ними радость. Именно поэтому в такие дни никогда не причитали.

Похоронные обряды для других категорий умерших. Наряду с «родителями» существовали и *заложные* покойники – умершие «не своей» смертью, чья гибель была насильственной или преждевременной. К ним причисляли также детей, умерших некрещеными, и колдунов. На заложных нормативные обряды похоронно-поминального цикла не распространялись. Особо строгие запреты относились к погребению самоубийц (утопленников, давленников, опившихся, отравившихся). Их клали невымытыми в наскоро сколоченный гроб, хоронили тайком в темное время суток на неосвященной земле за пределами кладбищенской ограды. Им отказано в церковном помино-



вении и в чтении над ними Псалтири. Считалось, что «помянуть самоубийц и молиться за них — значит лишь увеличивать их мучение» (Фирсов, Киселева, с. 146). В похоронах детей и подростков нередко обходились без священника, участвовала только близкая родня. Известен обычай, запрещавший матерям провожать умершего ребенка на кладбище (чтобы не умирали другие дети); существовали запреты на *выть* по маленьким детям.

Похороны девушки у восточных славян происходили в форме *свадебки невеселой*; при этом погребальный обряд имитировал канун венчания. В ритуал включались элементы молодежной вечеринки и девичника: обязательным было присутствие молодежи, лидирующее положение среди которой занимала группа подружек умершей («невесты»), которым раздавали символы ее девичества (ленты, пояса).

В народной традиции выделены дни, когда можно помянуть тех, кто умер не своей смертью: четверг накануне Троицы (Семик) и троицкая суббота, а также понедельник Фоминой седмицы — *Навьи проводы*.

### 2.6.3. Похоронные плачи

В русской народной традиции причитания образуют обширную область «плачевой культуры» (Т. А. Бернштам), генетически соотнесенную с обрядами перехода. Основным контекстом причитаний является похоронный обряд, которым заданы основные параметры жанра и, прежде всего, его поэтическая и звуковая символика. С этой точки зрения «исполнение причитаний в других обрядах и ритуализованных ситуациях всегда является в известной мере ссылкой на похороны» (Байбурин 1985, с. 65).

В традиционной культуре существуют специальные термины, с помощью которых обозначается процесс причитывания и сам плач: *выть, завывать, вопить, реветь, голосить, гукать, плакать голосом*, а также *вопь, вытьё, вой, плакса, плака, плакашка, заплачка, плакание, приплакиванье, голошение, жаль, причеть, причёт*. Народные определения указывают на особые формы интонирования, на характерное голосовое поведение, присущие ритуальному плачу — единственной форме речи, равно слышимой и миру живых, и миру мертвых.

Причитания у русских — традиционно женский жанр. Плакать по умершему полагалось в первую очередь его близким родственницам, но могли плакать также и те, «кому больно жалко». В традиции постоянно поддерживалось владение навыками причитывания основной частью взрослого женского

населения. Обычно над покойным женщины плакали по очереди (сольный плач), но в узловые моменты похоронного обряда поднимался всеобщий плач, способный достигать высокой степени экспрессии. Вместе с тем в ряде севернорусских областей и в Карелии, а также в старообрядческих районах Заволжья был распространен обычай приглашать на похороны (и на свадьбы) профессиональных *плачѐй* (*причитальниц, подголосниц*), которые могли исполнять причитания на протяжении всего обряда от имени родственников. Благодаря творчеству профессиональных плакальщиц, жанр плача достиг в этих регионах высокого уровня поэтического искусства (например, в творчестве выдающейся олонечкой плачеи Ирины Федосовой). Практиковались также формы группового (свадебного) причитывания, где основной причет вела главная плачеха, ей помогал хор подголосниц.

В народной культуре действовали устойчивые запреты и установления, регламентирующие исполнение причитаний. Один из главнейших — временной: считалось, что причитать можно только в светлое время суток. В традиции ограничивается и чрезмерный плач по умершим, так как безутешные рыдания «затапливают» покойников на «том» свете, а также могут вызвать их нежелательные появления. Поэтому в ходе погребального ритуала останавливали и успокаивали не в меру голосящих родных. Было запрещено исполнение похоронных причитаний детьми и незамужними девушками (за исключением дочерей покойного). В некоторых местностях существовал запрет причитать на улице в зимнее время (пока земля покрыта снегом): чтоб «не тревожить землю-матушку».

Общепринятыми были и особые черты «внешнего» поведения, определяющие местоположение причитающих, их позы и движения корпуса, головы, рук. Так, причитания в доме исполняли обычно сидя возле покойного, глядя на него; плакальщица обнимала рукой за шею того, от чьего имени она причитала (сына или дочь на похоронах, невесту — на свадьбе). В причетной традиции междуречья Сухоны и Юга (Вологодская обл.) узаконенной формой поведения при плаче являлось *хлѣстанье*: в моменты повышенного эмоционального напряжения причитальщица бросалась с воплем на пол, на лавку, на стол. Хлѣстанью обучали с детства, так как требуется большое умение, чтобы избежать при этом травм. Хлѣстались не только дома, но и на улице, на кладбище (*Ефименкова 1980, с. 84*).

Причитальщица должна была своим плачем «расследовать» присутствующих, поскольку обрядовый плач являлся

специфической формой совместного переживания определенного психологического состояния (Мазо, с. 215).

Для обучения обрядовому плачу существовали свои способы. Деревенские девушки учились причетам в период подготовки к свадьбе от старших родственниц. С их голоса девушки повторяли и запоминали наиболее важные в свадебном ритуале сюжетно-текстовые построения. Свадьба становилась как бы экзаменом на умение причитывать. Выйдя замуж, девушка получала право наравне с другими женщинами участвовать в обрядовом оплакивании на похоронах.

Поэтика причитаний. Поэтическую систему причитаний отличает этикетность особого рода. Описание конкретных событий и индивидуальных эмоций в причетном тексте должно быть лишено натуралистических черт. Обыденное (с позиции ритуала) выражение чувств «переводится» в причитании на язык традиционных поэтических образов, приобретает форму обрядово-значимого высказывания, которому свойственны метафоричность, иносказательность.

Обрядовый контекст похоронных плачей обусловил специфический характер их поэтического языка. Причитания должны были одновременно выражать высокую степень эмоционального напряжения (безутешное горе, накал скорбных чувств), иметь характерный облик спонтанного речевого акта и удовлетворять жестким обрядовым регламентациям. Этой задаче и была подчинена совокупность поэтических приемов.

Композиция обрядового плача имеет свои принципы строения. Плач обычно начинается обращением к тому лицу, кому он адресован. При этом запрещается называть его по имени. Вместо этого указывается степень родственных или лично-общественных с ним отношений («кормилица моя мамынька»; «родимой батюшко»; «лада милая» — к мужу; «спорядовна моя да соседушка»). Затем следует рассказ о конкретной обрядовой ситуации, которой обусловлено исполнение данного причитания. Так, при обряжении плачут:

Уж последний я разок тебя да омываю,  
Уж последний разок я тебя да снаряжаю,  
И последний раз я тебя да одеваю,  
Уж черну голову да я тебе зачесаю,  
Уж кладу я тебе да в праву руку,  
Уж во праву руку да я белой платок...

(ОПП, № 154)

Далее могут следовать просьбы-наказы умершему рассказать «родителям» о жизни их родственников на «этом»

свете. Но самыми развернутыми являются композиционные разделы, посвященные излиянию личных горестных чувств, вызванных утратой, — *обидные стихи*. В зависимости от местных традиций и индивидуального поэтического мастерства причитальщицы, разделы композиции могут иметь разный объем — от небольшого текстового фрагмента до развернутого построения.

Формы причетного интонирования. В каждой локальной традиции главенствует одна типовая интонационная модель, с которой соотнесено исполнение всех похоронных причитаний. Этот напев, связанный со множеством причетных текстов, выступает как знак, обобщенный символ *голосового вопля* (ср. традиционное *реветь голосом*). Известны локальные традиции, в которых используется бессловесное *вопление-голосьба* (Мазо; Резниченко 1987, 1992). В плачевых традициях с мелодически развитыми формами напевов сохраняются устойчивые приемы исполнения, имитирующие характерные признаки рыданий: напряженный тембр голоса в высоком регистре, резкие переходы из высокого в низкий регистр, учащенное словопроизнесение, выкрикивание или, наоборот, сдвоенное выговаривание слов в кульминационных точках, переход на скандирование, сопоставление крика и шепота, прерывание пения глиссандирующими «сбросами» голоса, рыдания и всхлипы в паузах и т. п. Эти приемы могут быть «вписаны» в мелодико-ритмическую композицию с помощью структурно закрепленных словообрывов, недоговаривания слов, характерного нисходящего или «колебательного» контура мелодической линии (см. примеры 70, 71 на с. 240). Во всех разновидностях напевов похоронных плачей сохраняется принцип структурной подвижности, изменяемости объема словесно-интонационных периодов, что имеет целью подчеркивание спонтанности (импровизационности) высказывания. В северном регионе эта нестабильность может быть сравнительно невелика — в пределах нескольких слогов. В южных и западных традициях плача, напротив, жанровой нормой является систематическая неупорядоченность текстовых периодов, значительно различающихся не только по протяженности, но и по ритмическому рисунку.

С помощью напева устанавливается и внутрижанровое разделение местных плачевых традиций; в них четко разведена манера интонирования основных групп плачевых текстов: похоронных, свадебных, рекрутских, бытовых. Если в локальной традиции напевы похоронных и свадебных плачей различны, то другие виды плачей соотносятся с одними из них.

Традиционная форма интонирования чутко реагирует на внешнюю обстановку, в которой исполняется причитание. Смена условий исполнения (места, времени, ситуации, окружения, адресата) может вызвать изменение ладозвукорядного строя напева, его темпа, тембра, рисунка мелодии.

Мелодико-ритмическая конструкция плачевого напева является той мерой, которая определяет основные параметры в сложении вербального текста, а также обеспечивает правильность его произнесения. Форма напева и неотделимая от нее традиционная исполнительская темброинтонация создают характерный облик локальной причетной традиции, отличающий ее среди других. Целостная форма причитаний представляет собой музыкально-поэтическую систему, где словесный и интонационный ряды взаимодействуют друг с другом на ритмическом и композиционном уровнях. Устойчивая форма такого взаимодействия образует *причетный тип*.

Традиции похоронного плача существуют практически повсеместно, однако степень их развитости весьма различна. Областью высокой плачевой культуры является Русский Север, где сложились развернутые музыкально-поэтические формы причети. Этому немало способствовал институт профессиональных плакальщиц, а также взаимодействие с высокоразвитой эпической традицией.

Северные плачи отличаются детально разработанной поэтикой, строгой упорядоченностью композиционных принципов. В них получили последовательное применение приемы, ставшие классическими в народной поэзии. Это *синтаксический параллелизм* и сопутствующая ему *анафора* (одинаковое начало стихов) в сочетании с *варьированным повтором, синонимией, тавтологией*. На их основе, путем использования устойчивых метафор и определений, клишированных *общих мест*, была выработана культура построения масштабных поэтических текстов, обладающих чертами эпического повествования. Ритмическую основу составляет тоническое стихосложение. Нестабильные сегментированные формы напевов регулируются нормами 8- или 9-сложной стиховой конструкции. Эти формы реализуются в стиховых и тирадных композициях, использующих различные виды мелодической комбинаторики (Кастров 1999). Так, на территории Пудожского и Вытегорского краев, Белозерья и озерного Каргополья (Кастров 1999) известен причетный тип, который в модифицированном виде встречается и в других районах Русского Севера.

69

Ой, по . про . шу . то . лько я, бе . д(ы)ну . шка,  
а как ро . жо . ных с(ы) . во . и . х(ы) де . ту . шок:  
- Не у . но . си . те . те . ла ме . р(ы) . тво . го  
а вы с хо . ро . м(ы) . но . го стро . е . нь . и . ця.

Музыкальная архитектура этого причитания складывается на основе объединения интонационно-поэтических периодов в тирадные группы. Напевы данного типа, имеющие волнообразно ниспадающий контур, четко координируются со стиховой акцентной структурой. Слоговой нестабильности тонического стиха отвечает временная мобильность сегментированного ритмоинтонационного периода. Размеренность интонирования приближает этот причетный тип к сказительскому речитативу, что подчеркивается и сходством мелодических очертаний.

Контрастны северным плачевые формы, распространенные в южных и частично центральных областях России. В южнорусских плачах метафоричность и иносказательность почти не проявляются, а их язык максимально приближен к языку обыденной речи. Плачевые тексты, весьма скромные по объему, содержат ласковые жалобы, обращения к умершему, упоминания о событиях его жизни. Протяженность стихов и ритмоинтонационный строй таких плачей подвижен. В качестве организующего начала выступает грамматическое или фразовое ударение, с помощью которого координируются текст и напев. Ритмическая группа, оформляющая последнее ударение в стихе, принимает на себя функцию главного формообразующего элемента, неизменно повторяющегося от стиха к стиху. Мелодика плачевых напевов обычно строится на соединении нисходящих и волнообразных интонационных контуров в узком звуковом объеме.

70

$\text{♩} = 112$  (всхлип)

А . и ты мо . и сы . но . чек(ы) Се . ре (о) . жа, (всхлип)

а та . ма пло . хо ра . бо... (о) . та . ешь,

а ш(и) . то ты са . бе да не за . ра . бо . тал

ни во . тпу . ска, ни са . бе... (э)[...]

Большим числом разновидностей представлен тип це-зурированных причетных форм, распространенных на южной окраине северорусского региона, в Поволжье и в южных областях. Их признаком является закрепленная цезура, рассекающая период на два построения, тяготеющих к определенному слоговому объему (4+5, 5+5, 6+6) и соотносимых с устойчивым интонационным контуром (ниспадающим или волнообразным). Масштабное и мелодическое соотношение этих построений может быть различным. В случае повторения одного из них стиховая композиция легко может переходить в тирадную. Такие плачи реализуются как в узкообъемных, так и в широкообъемных звуковых шкалах.

71

$\text{♩} \approx 176$

Ах слу . га ты бы . ла мо... ох мо . я ве . р(а) . на . я,

а слу . га ты бо . ла мо . я, ах би . зо . тве . тна . я.

О . х(э) ро . зми . ла . я ты мо . я (э) а по . д(э) . ру . же . нька,

ох По . ла . ге . я а И . ва . на . в(ы) . на...

На юге Псковской области, северо-западе Смоленщины и в Среднеокском регионе существуют цезурированные «террасные» формы плачей, основанные на интонировании в двух контрастных голосовых регистрах.

#### 2.6.4. Другие виды причитаний

На основе похоронных сформировались иные разновидности традиционного плача: свадебные, рекрутские (завоенные), «на случай». Наибольшее развитие, самостоятельность получили свадебные причитания, образовавшие особую жанровую группу с собственными принципами поэтики, музыкальными формами, приемами исполнения. Соотношение форм интонирования похоронных и свадебных причитаний в локальных культурах различно. Если в южных областях свадебные плачи исполняются на напевы похоронных, то в регионах с развитой культурой плача похоронные и свадебные причитания могут интонироваться на типологически однородные напевы, на контрастно противопоставленные напевы, на один напев, но с разными темподинамическими показателями. С сольной формой похоронного причета в локальной традиции могут соседствовать формы свадебной групповой причети или разные комбинации сольного и группового свадебного голошения. Но, даже когда различия между похоронными и свадебными плачами минимальны, в традиционном сознании эти два вида плача всегда разведены. В отличие от похоронного плача, в традиции свадебных причитаний большее значение приобрело этикетное начало, что привело к снижению роли импровизационности, к стабилизации ритмомелодических форм. Процесс мелодического сближения со свадебными, лирическими протяжными песнями, духовными стихами, богослужебными песнопениями наиболее явно обнаружился в групповой причети, а также в ряде местных традиций сольных свадебных причитаний Поволжья, Предуралья, старожильческих районов Сибири.

Рекрутские причитания распространены не повсеместно, лишь в отдельных зонах плачевой культуры. Они исполняются при проходах на военную службу новобранцев, причем в мирное время могут возникать ограничения на их исполнение. В народной традиции отсутствуют специальные формы их интонирования. Как правило, причитания по новобранцу заимствовали поэтическую композицию и напевы похоронных. Существовал и обычай исполнять рекрутские причитания на свадебный напев; в этом случае в текстах доминирует иная тематика, наполненная реалиями воинской службы или перекликающаяся с солдатскими песнями. Но вне зависимости от того,



на какую интонационную модель ориентированы рекрутские причеты, они лишены семантики последнего расставания и не достигают уровня драматизации плачей по умершим.

Особую разновидность представляют плачи, исполнявшиеся по случаю различных несчастий, в трудных жизненных обстоятельствах, в состоянии подавленного душевного настроения и т. д. Они широко распространены в зонах с развитой плачевой культурой и используют уже готовые приемы местной традиции, как, например, в севернорусском регионе, где необрядовые плачи, сложенные и исполненные известными причитальщицами, представляют собой развернутые лиро-эпические произведения. В западнорусской плачевой традиции существует своя разновидность необрядовых голошений — плачи с кукушкой. Женщины, когда у них горе, уходят подальше от людей — в лес, на болото, в поле — и, обращаясь к кукушке, выплакивают свое горе на напев похоронного плача (*Разумовская 1984*).

#### 2.6.5. Народные моления по усопшим

Важную часть народного похоронно-поминального ритуала издавна составляли православные заупокойные обряды, часть которых исполнялась в церкви (чинопоследования панихиды, отпевания и погребения), а часть — в домашней обстановке мирянами (чтение Псалтири, лития). По данным XIX — начала XX века, исполнение внецерковной части молитв за усопших соблюдалось в русской крестьянской среде неукоснительно. В дальнейшем, в период разрушения церквей и гонений на веру, народный похоронно-поминальный обряд принял на себя функцию сохранения религиозной традиции. В нем сформировались свои народно-православные формы общинных молений по усопшим. Традиции внецерковного общинного моления бытуют не повсеместно, образуя своего рода локальные очаги. Для их обозначения в народной культуре сложилась специальная терминология: *ходить по покойнику, ходить молиться, сидеть у покойника, петь кануны, ходить опевать, сиденье* и др. Определенные названия закрепились и за женщинами, которые исполняют эти обряды: *молельщицы, молитвенные, старушки, молённые, святые, сядохи, пёвцы* и т. п. Обычно их сообщество возглавляет наиболее опытная женщина, хорошо знающая богослужение, умеющая читать и петь по-церковному: *читалка, молилка, моленная, святая*. За свой труд женщины получают вознаграждение (*мило-стыньку*).

Моления по усопшему образуют цикл, в котором обязательными являются ночные моления, пока покойник лежит в доме; дневные моления в те же сроки (Владимирская обл.); моления утром в день похорон, перед выносом гроба; а также в главные поминальные дни. Моления имеют традиционное «расписание» и обязательно соотносены с ритуальной трапезой.

В заупокойные народные моления обязательно входят молитвословные последования, прообразом которых служит чин панихиды (лителии). В пределах локальной традиции набор богослужебных текстов варьируется в значительных пределах, меняясь в зависимости от дня совершения моления. Например, в соседних деревнях Владимирской области у тела покойного исполняют: 1) молитвы и канон; 2) псалмы — в первый вечер, кафизму и канон — во второй, последование панихиды с прибавлениями, когда выносят гроб; 3) псалмы и духовные стихи; 4) молитвы и Трисвятое и т. д. В то же время народные молящицы часто видоизменяют установленные церковью последования, включая в них дополнительно псалмы, молитвы и тропари особо чтимым святым, иконам, праздникам, варьируя порядок текстов. Закрепленное положение в народном похоронном обряде имеет Трисвятое, повсеместно исполняемое во время шествия на кладбище.

Нередко богослужебные тексты, читаемые в церкви, в народной практике поются. Они имеют ярко выраженные фольклорные черты, отражающие мелодико-фактурные закономерности местной песенной традиции.

72

#### 2.6.6. Поминальные духовные стихи

Жанр народного духовного стиха (*стихи, стишки, псалмы*) приобрел особое значение и развитие в рамках

народной похоронно-поминальной обрядности, органично вошел в народный молитвенный чин. Этому немало способствовали такие свойства жанра, как высокая степень его восприимчивости к различным стилям музыкально-поэтической речи, а также способность излагать серьезные и глубокие религиозно-этические истины в доступных и легко воспринимаемых формах. В похоронном обряде духовные стихи могут комментировать смысл обрядовых действий (сидение над усопшим, поминальную трапезу), живописать посмертные скитания души, наставлять, морализировать, толковать христианские догматы на понятном крестьянам языке. Именно эти качества сделали духовный стих главным жанром внецерковных общинных молений, соотнося их с ходом похорон. В каждой местной традиции определенными стихами начиналось ночное сидение у покойника, моление перед выносом, поминальный «горячий стол», помины на девятый, сороковой дни. Стихи соответствующей тематики отмечали начало поминальной трапезы и особенно ее окончание, в некоторых случаях — перемену блюд. Существовали особые стихи для мужчин и для женщин, для людей, умерших определенным видом смерти, для молодежи, для матерей, оставивших детей сиротами, и т. п.

Стилистическая неоднородность духовного стиха определила разные формы его бытования в народной среде. Если пласт старинных стихов, воспринимаемых как наследие старой, «настоящей» веры, передавался устным путем, тоновые стихи списывают из тетрадок или даже присылают по почте. Их напевы создаются опытными молеельщицами и обнаруживают музыкально-интонационное родство с богослужебными песнопениями, а в некоторых традициях — с напевами причитаний. Тем самым складывается мелодико-интонационное единство народных заукойных служб, их взаимодействие с местной певческой традицией.

Поминальные стихи заметно отличаются от других видов духовного стиха (в частности, эпического, из репертуара нищих слепцов). Их музыкальному языку присущи многие черты, свойственные обрядовым жанрам песенного фольклора: ансамблевая форма исполнения в местной многоголосной фактуре, политекстовость напевов, часто имеющих строфическую форму, яркая мелодичность, опора на распространенные ритмические типы. Вместе с тем, несмотря на стилевую близость к поздним слоям фольклора (романсу и городской лирической песне), духовный стих сохраняет своеобразие музыкального облика.

### Выводы

Жизненный цикл структурируется обрядами перехода, оформляющими смену социального и возрастного статуса человека. Важнейшими из них являются родинный, свадебный и похоронный обряды. Их реальное воплощение определяется фундаментальными представлениями о существовании двух миров, границу между которыми человек дважды пересекает в своей жизни: появляясь на «этом» свете в момент рождения и уходя на «тот» свет после кончины. Именно поэтому родинный и похоронный обряды организованы зеркально по отношению друг к другу. Это проявляется в том, что в родинах первый этап ритуального перехода, а в похоронах заключительный существуют только в сознании носителей традиции. Свадебный обряд занимает центральную позицию в жизненном цикле и включает в себя все три фазы переходного ритуала.

Кроме этих трех основных ритуальных комплексов, жизнь человека сопровождается множеством других обрядов перехода, смысл которых заключается в фиксации стадий его физического и социального становления, то есть в культурном строительстве человека.

Все этапы жизни человека, как и основные переходные обряды, связаны с определенными музыкальными жанрами, каждый из которых имеет свои специальные функции. Период раннего детства сопровождается песнями, исполняемыми взрослыми для детей: колыбельными, потешками, прибаутками, которые выполняют в основном развивающую и обереговую функции. В некоторых регионах известны и крестьбинские песни, звучащие на крестинах и закрепляющие новый статус кровных и крестных родителей младенца. На следующем этапе дети включаются в музыкальную жизнь сообщества, осваивая различные жанры музыкально-фольклорной традиции, среди которых есть и специфически детские. Главным музыкальным жанром предбрачного периода являются хороводные и игровые песни, основная функция которых — социальное регулирование отношений между половыми группами холостой молодежи.

Свадебный обряд чрезвычайно насыщен музыкально-поэтическими текстами: прощальными песнями и причитаниями, оформляющими инициационный переход невесты и жениха; песнями, оформляющими территориальный переход невесты в новую семью и контакты двух родов; величаль-

ными припевками, выполняющими функцию закрепления нового статуса всех участников ритуала. Музыкальная драматургия свадьбы послужила основанием для выделения двух типов свадебного ритуала (свадьбы-веселья и свадьбы-похорон), известных на русской этнической территории.

Музыкальное наполнение похоронного ритуала отражает взаимодействие мифологических и христианских представлений о загробной жизни человека и его души. Мифологические воззрения наиболее ярко отразились в причитаниях, а христианские — в поминальных духовных стихах и заупокойных богослужебных песнопениях, вошедших в народную традицию.

Все жанры, наполняющие жизненный цикл человека, представлены в многообразии локальных версий.

Контрольные вопросы:

1. Какова структура обрядов перехода и какие этапы жизни человека оформляются ритуалами этого типа?
2. Каковы основные функции песен, исполняемых взрослыми для детей?
3. Каковы особенности песенного репертуара молодежных собраний предбрачного периода?
4. Каковы общие черты музыкальной стилистики хороводных песен?
5. Каковы отличия в музыкальной драматургии свадьбы-веселья и свадьбы-похорон?
6. Какие моменты похоронного обряда отмечены звучанием причитаний?
7. Чем выделяется группа поминальных духовных стихов в традиции этого жанра?

Рекомендуемая литература:

- Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.
- Зилотина Е. А., Смирнова О. В.* Материалы по детскому фольклору (из собрания фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории) // Мир детства и традиционная культура. М., 1995.
- Величкина О. В., Иванов А. Н., Краснопевцева Е. А.* Мир детства в традиционной культуре. Село Плехово (Курская область): обучение основам музыкальной традиции. М., 1992.
- Руднева А. В.* Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструментальные пьесы. М., 1975.
- Кукин А. Ф., Лапин В. А.* К проблеме русских хороводов // Народный танец: Проблемы изучения. СПб., 1991.
- Хороводные песни, записанные в Томской области / Сост. А. М. Мехнецов.* М.; Л., 1973.

*Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И.* Русская свадьба. М., 1985.

*Сысоева Г. Я.* Музыкальный стиль мамонских свадебных песен // Свадебные песни Верхнемамонского района Воронежской области. Воронеж, 1999.

*Ефименкова Б. Б.* Севернорусская причеть. М., 1980.

*Смоленский* музыкально-этнографический сборник. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М., 2003.

*Данченкова Н. Ю.* Деревенский обычай «ходить по покойнику»: Мирская православная традиция молений об умерших (Владимирская область) // Религиозный опыт народной культуры: Образы. Обычаи. Художественная практика. М., 2003.

### Глава 3 Русский музыкальный эпос

#### 3.1

##### Введение

Наряду с собственно обрядовыми жанрами, символизирующими и организующими ритуальные ситуации, существуют иные, не менее значительные и важные, которые в фольклористике называются *необрядовыми*.

Необрядовый фольклор (песенная лирика, музыкальный эпос, а также музыка труда и праздничных гуляний) формировался в той же среде, но процессы его развития имели иные пространственные и временные характеристики. Стилистическое развертывание форм необрядового фольклора более динамично, период его активного функционирования и развития включает более поздние исторические стадии. Диалектные формы и общие для русского фольклора идеи, образы, стилистические процессы в необрядовых жанрах воплощаются многообразно, неоднородно и порой причудливо.

Хорошо знакомое по сфере литературы и эстетики понятие *эпос* в русской музыкальной культуре может быть соотнесено с областью песенно-повествовательного фольклора. Значимым для него является в первую очередь слово, реализующееся в развернутом сюжете, занимательной и поучительной истории. То, что устным преданием сохраняется в песенных формах, является важным, поскольку связано с этнокультурным самосознанием.

Эпический мир русской традиционной культуры охватывает старую Русскую землю (Киев, Чернигов), Верхнюю Русь (Ростов, Рязань) и Новгород — то есть важнейшие узлы государственности, развития и движения. Во все последующие этапы жизни народа и языка реалии этого мира продолжали оставаться актуальными для этнической и государственной

самоидентификации и распространялись за пределы Московской (Верхней) Руси. Эпическое сознание прорастало песенными формами, потому что именно они сохраняли предание в достаточной полноте. Как полагают этнографы, глубинным фактором, поддерживавшим продуктивное состояние эпоса, было напряженное, активное этническое самоутверждение, характерное для окраинных, пограничных зон государственной территории.

Эпических героев можно встретить в сказках, которые допускали подвижность слова, украшение и вольную игру в повествовании. В былинах поющий текст держался формой стиха, которую запечатлел напев, и свобода изложения заключалась в строгое русло правильного произнесения сюжета. *Былины* — имя, извлеченное из начальных строк «Слова о полку Игореве», в русской художественной культуре оно стало общим обозначением эпических песенных повествований. Хотя никто из сказителей этим словом не пользовался, они всегда были убеждены в том, что в былинах все правда и именно эту правду надо сохранять. «До последних носителей эпос был и продолжал оставаться некоей реальностью, подлинной стариной, где все было чудесно преувеличено, все обладало значительностью, превосходящей меру окружающего, и являлось истиною великой учительной старины» (*БП*, 1, с. 23).

Наряду с образами богатырей, защищавших Киев и землю святорусскую, в устное поющее предание входили образы иного рода — героев кротких и праведных, страстотерпцев; проникали идеи покаяния, памяти смертного часа. Это — наследие интенсивного взаимодействия с письменной, книжной культурой, которая взрастила, наряду со стихирами, акафистами русским святым, праздничными чинами, особый жанр песенно-повествовательного фольклора — *духовные стихи*.

Не только правильный пример поучителен. Неправедность, по незнанию или по злему умыслу низвергнутые нормы морали разрастаются гибельными последствиями, которые еще более впечатляют, заставляют трудиться душу и разум. Об этом повествуют *баллады*. Собственного названия для этих песен у поющих нет; они входят в обширный слой душеполезных повествований. Их стилистика со временем претерпевает изменения, преобразуясь в мелодраму жестокого романа.

Для устного предания актуальна не только отдаленность событий во времени, его могут питать и недавно происшедшие, запечатлеваясь в именах, названиях мест и датах. Так в песенной фольклорной среде возникает пласт исторических сюжетов. В них не всегда сохраняется весь объем про-



исшедшего. Достаточно знака, привязывающего опыт эмоционального или нравственного переживания к течению времени.

Своеобразной тенью серьезного текста является пародия. Рядом с истовым сказителем стоит легкий на пересмешку и вольное словцо краснобай, которого в Московской Руси называли византийским словом *скоморох*. Комические *скоморошины*, пересмеивающие высокий стиль былин, — их противоположность, создающая полноту смысла.

Таковы содержательные блоки песенно-повествовательного фольклора: былины, духовные стихи, скоморошины, баллады, песни с историческими сюжетами. Не все из них имеют собственные музыкально-стилистические формы, а следовательно, являются отдельными жанрами музыкального фольклора. В музыкальной фольклористике к ним принято относить лишь былины и духовные стихи.

Все формы и тексты устного поющего предания называют эпосом. Однако в разных культурах, у разных народов объем этого понятия различен. Считается, что *мифологический (архаический)* эпос соответствует эпохе племенных образований; *героический* эпос складывается на стадии ранней государственности; историческое сознание и соответствующие ему формы эпики сопряжены со зрелой национальной идеей и хорошо осознанной стратификацией общества. В соответствии с этими «возрастами» этноса и государственности одно из звеньев песенно-повествовательного фольклора оказывается центральным в жанровой системе. В русской традиционной культуре и фольклоре это классический героический эпос — *былины* (на Русском Севере, основном регионе русского эпоса, их называют *старины* или *стихи*).

Каждый из содержательных блоков песенно-повествовательного фольклора развит и удержан локальными песенными традициями по-разному. Особенно выразительна картина распространения былин, которые были открыты собирателями и исследователями фольклора в пору уже относительной зрелости фольклористики. Открытие это послужило началом серьезных разысканий, в результате которых удалось зафиксировать живую эпическую традицию в окраинных русских землях — на Русском Севере и южных территориях казачьих поселений. География баллад, напротив, охватывает практически все локальные традиции. Различие же между ними заключается в функционировании балладных сюжетов, которые могут распеваться на напевы разных жанров: былинные, календарно-обрядовые, хороводные, лирические — и лишь в отдельных случаях имеют собственные музыкальные формы.

Духовные стихи, наряду с приуроченностью к постам, во многих локальных традициях (например, на Смоленщине, в Обонежье, Поморье, Приуралье и других местах) имеют иное назначение: входят в похоронно-поминальный цикл. Надолго вышедшие из поля внимания фольклористов, духовные стихи оказались едва ли не самым продуктивным жанром песенно-повествовательного фольклора, продолжающим развиваться и в наши дни.

Скоморошины (или *небывальщины*) встречаются лишь «островками» в картине песенных традиций. Наиболее полные записи скоморошин сделаны на Пинеге и на Мезени. Отдельные небывальщины зафиксированы у донских казаков, на Смоленщине, на юге России и в других регионах.

Самым ранним собранием русского музыкального эпоса является замечательная книга «Древние российские стихотворения», вошедшая в русскую культуру на рубеже XVIII–XIX веков с именем Кирши Данилова. В его памяти и исполнительской практике соединились все основные, отражающие общерусский эпический репертуар группы сюжетов: о богатырях и каликах перехожих, о военных походах и удалых разбойниках; небывальщины-пародии, горестные баллады. Эта антология впоследствии стала своеобразной точкой отсчета для исследователей русского музыкального эпоса.

---

## 3.2

### Былины

Былины — развернутые повествования о героях и их деяниях, которые описываются поэтическим языком особого склада. В их текстах гиперболически выражены черты силы, благородства и надежности.

Поэтическая композиция былин основана на соединении нескольких сюжетных эпизодов с подробными описаниями оружия, одежды, коня и других атрибутов героя. Тексты былин достигают иногда сотен стихов, упорядоченных повторением напева. Такое соотношение обилия слов и лаконичности их музыкального воплощения дало основание называть исполнение былин *речитативным*.

Культура европейских народов знала эпос в качестве зафиксированных памятников, стоящих на границе между устной словесностью и литературой. Перед исследователями русского эпоса, встретившимися с живыми сказительскими традициями, встали многочисленные проблемы, требовавшие разрешения, а именно: природа эпического знания и процесса

сказывания; способы передачи былин; роль коллективной памяти и индивидуального сказительского стиля. Не менее важным представлялось отношение былин к историческим событиям прошлого. По мере того как рос объем записанного материала, становилось ясно, что на эти вопросы не может быть однозначных ответов.

Проблемы изучения музыкального эпоса можно объединить в три группы:

- содержание эпоса в связи с географией бытования былин; эпический мир — герои и сюжеты;
- сказитель и сказительское искусство; техника исполнения и способы передачи эпического знания; сказительские школы;
- художественная материя эпических текстов, их устойчивые структуры.

### 3.2.1. Поэтический мир русского эпоса

О чем рассказывает былина? О полузабытых и искаженных в перспективе веков событиях истории? Почему явный вымысел сочетается в ней с узнаваемыми реалиями: именами, названиями городов, событиями?

Имена князя Владимира, Добрыни, Ильи Муромца, Алеши Поповича, Садко, Васьки Буслаева можно встретить в письменных текстах; названия городов: Киева, Новгорода, Чернигова, Муромы — на географической карте. Заставы богатырские, труд пахаря, странствия калик перехожих являются историко-этнографическими фактами. Добрыня Никитич (брат Малуши, матери князя Владимира, в юности его опекун, позднее — исполнитель княжеской воли при крещении Новгорода) и Алеша (Александр) Попович (*храбр*, то есть воин) упоминаются в летописях. Илья Муромец, инок Печерского монастыря, включен в святцы. Но эпическое знание и летописное отнюдь не тождество, не повторение. Они дополняют друг друга, сохраняя историческую память в устной и письменной формах.

Следует помнить о таком свойстве устной культуры, общем для фольклорного мышления и средневековой книжности, как *аллюзивность*. Аллюзия — отсылка, напоминание. Все значительные тексты культуры взаимосвязаны, и один отсылает к образам и идеям другого, по-своему их толкуя.

Можно проехать путем Ильи Муромца от Муромы до Чернигова, искать место *дуба кряковистого*, с которого упал сраженный им Соловей-разбойник; можно тщательно выверять соответствия имен ордынских ханов и противников Алеши

Поповича, но это задачи, которые ставят себе ученые, а сам эпос не нуждается в переводе на язык исторического знания. Он существует как особая художественно-мифологическая система.

Центральная фигура русского героического эпоса — богатырь, который сражается с этническим противником — *степняком-нахвалящиком*, бросающим вызов не столько самому богатырю, сколько стольному граду Киеву. Иногда он бьется со Змеем, Чудищем, Соловьем-разбойником, очищает дороги и устраивает порядок, как полагается герою мифологических эпосов. В некоторых сюжетах основным мотивом оказывается поиск жены и борьба за нее. Русский героический эпос сохраняет черты стадильно более ранних — мифологических — эпических систем.

Почему повествования о стольном Киеве и князе Владимире, о новгородском купце Садко и удалом Ваське Буслаеве, о киевском щеголе Чуриле и выехавшем из Галицкой земли Дюке бытовали в Заонежье, на берегах Белого моря и северных рек (Мезени, Печоры, Пинеги), за Уралом и в южных казачьих пределах, а в самом Киеве, центре описываемых событий, память о них не сохранилась?

Считается, что существенными факторами, обеспечившими длительную жизнь эпических традиций на Русском Севере, были отсутствие крепостного права и сохранение древних общинных устоев. Способствовали этому и занятия морским и рыбным промыслами, неземледельческие совместные работы. Особое значение имели также культурно-конфессиональные установки основных носителей сказительских традиций — старообрядцев: их уважение к старине, выступающей одной из главных ценностей. Однако нет никаких оснований считать, что эпос именно сохранялся, а не рождался многократно, изменяясь вместе со всем потоком жизни фольклора. Не случайны коренные различия эпических северных (сказительских) традиций и казачьих, в которых былины поются коллективно, многоголосно и не контрастируют с песней по исполнительской форме. Это особенно заметно в донских, кубанских традициях, у казаков-некрасовцев<sup>1</sup>.

1. Некрасовцы — особая этноконфессиональная группа казаков-староверов, которая ушла из России в Турцию в начале XVIII века и сохранила в иноэтническом окружении многие живые черты старины. В 60-е годы XX века некоторые группы некрасовцев вернулись в Россию. Их фольклор и быт дали интереснейшие материалы для изучения народной культуры.



## 3.2.2. Сказитель

Что представляет собой человек, сказывающий стари-ну? Он не похож на участника песенной артели, «подымающей на голоса» лирические песни, а предстает перед слушающими один, как актер или проповедник, пропевая десятки и сотни стихов. Что лежит в основе его мастерства: необыкновенная память, искусство импровизации? Как научился он этому искусству и можно ли повторить его путь?

Эпическая традиция была всегда достоянием одаренных и специально обученных личностей – носителей эпического знания и эпической памяти, им было дано искусство воспроизведения эпических сказаний в традиционных устных формах. Таких людей в севернорусской традиции называли *сказителями* или *сказателями*, а весь комплекс связанных с ними явлений в науке стал называться *сказительством* (Путилов 1997, с. 9).

Первые русские собиратели и исследователи эпоса проявили особое внимание к личности сказителей. Публикации П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга включали в себя не только сведения об исполнителях былин, их учителях и сказительских школах. Ими были описаны типы сказителей: *хранители*, стремящиеся максимально точно передать услышанное; *импровизаторы*, обновляющие сюжеты старин, объединяющие их в одно произведение, добавляющие новые эпизоды; *создатели редакций* – «золотая середина», удерживающая равновесие между сохранением основной схемы и свободой ее воплощения. В процессе изучения эпоса сложился ряд понятий, раскрывающих сущность эпического сказительства.

Прежде всего, это *эпическая среда*. В локальных традициях ее составляют не только искусные сказители, но и люди, готовые их слушать и считающие старины частью правильной жизни, а также обстоятельства времени и места исполнения старин.

Сказителями могли быть и мужчины и женщины. Собиратели отмечали, что в некоторых традициях женщин-сказительниц было больше, а их репертуар – обширнее, чем у мужчин. Помимо владения богатым репертуаром и сказительским искусством для статуса сказителя важен был факт публичного исполнения старин и общественного признания его мастерства. Поэтому в конце XIX – начале XX века в северных эпических традициях более известны были сказители-мужчины. Женское знание старин оставалось как бы в тени. Так, Аграфена Крюкова, владевшая феноменальным репертуаром двух локальных эпических традиций (Терского и Зимнего берегов Белого моря), не была известна в своем селе как сказительница, оттого что не любила петь при народе. Как замечали еще

первые собирантели, знание старин и умение их сказывать считалось признаком своего рода образованности и придавало во мнении традиционного сообщества честь и славу сказителю.

Обстоятельства исполнения эпических песен мужчинами и женщинами, с одной стороны, были разграничены вследствие особенностей хозяйственного уклада, а с другой — часто пересекались. Обеими группами сказителей былины исполнялись в периоды многодневной изоляции в промысловых избушках, во время длительного морского перехода (часто женщины нанимались гребцами), во время плетения сетей. Женщинами былины сказывались на беседах и вечеринках, сопровождая прядение и ткачество, а также специально для детей, наряду со сказками и поговорками. Специфически мужской формой было сказывание старин на промысле морского зверя во время длительных пребываний на льдине или на берегу моря.

Женщины и мужчины среднего и преклонного возраста исполняли старины во время постов или в постные дни, вечерами накануне праздников, когда исполнение песен других жанров считалось грехом. При этом старины приравнивались по своему статусу к духовным стихам: «...не услышишь песни под воскресенье, не допросишься и ничем не умирволишь гребцов на праздничную песню на среду и пятницу по вечерам, а тем более ночью. Песня в таких случаях, и то на настойчивый спрос и просьбу, заменяется плаксиво выпеваемой стариной...» (Максимов, с. 152); «В путях, когда недели две нельзя выйти из-за противного ветра в море, хозяева и рабочие заставляют знатоков петь старины; важной причиной является то обстоятельство, что большая часть путей приходится на великий пост, когда песни петь нельзя и можно петь только старины» (Григорьев, 2, с. 29).

*Эпическое сознание*, поддерживаемое эпической средой, располагает запасом образов и надежным фондом приемов, с помощью которых обращение к «вековечным» сюжетам совершается всякий раз заново. Так и живет *эпический мир* — со своим временем, определяемым подвигами богатырей, со своей географией, в центре которой стольный Киев-град, Новгород, с путями странствий героев по многим городам и землям. В этом мире существует своя иерархия: над богатырями стоит киевский князь; рядом с ними — составляющие *свой мир* родители и крестовые братья, а оппозицию им создают фигуры врагов — поганого Идолища, Змея Тугарина, Соловья-разбойника. Важны и эпизодические персонажи: *калика перехожий*, помогающий герою, *безымянная девка-чернавка*, выручающая в беде. Эпический мир лишь в отдельных гранях

соприкасается с исторической или этнографической реальностью. Он является мифологическим, и логика его построения самодостаточна. В устах певца этот мир воплощается в эпическом тексте, создаваемом всякий раз по строго определенным законам, которые при овладении ими допускают изрядную меру свободы.

На первом этапе будущий сказитель осваивает образы и элементы эпического мира: имена героев-богатырей вместе с их деяниями.

*Старой казак Илья Муромец* получает силушку от калик перехожих, побеждает вражью силу возле Чернигова, по дороге к Киеву разгоняет разбойников, одолевает Соловья-разбойника, является к князю Владимиру и несет службу на заставах богатырских; там случается ему встретиться и сразиться с собственным неузнанным сыном Сокольниковом.

*Добрыня Никитич* по материнскому благословию пускается в путь, побеждает Змея Горыныча; едва не погибает от злой Маринки; женится на Настасье, оставляет ее дома и после долгих странствий успевает вернуться в Киев и расстроить навязанный Алешей Поповичем брак.

Богатый гость *Садко* со дна морского возвращается в родной Новгород, добыв славы своей гусельной игрой, а для города сманивает речку Волхову. Героев немало, среди них *Святогор*, старший из богатырей, побратавшийся с Ильей Муромцем и оставивший ему часть своей силы, когда земля более не смогла его носить; *Дюк Степанович*, выехавший в Киев из Галича и прославивший богатство родного города; *Васька Буслаев*, непомерно сильный и буйный новгородец, только матушке своей, матерой вдове Амельфе Тимофеевне, послушный, в Святой Земле нашедший бесславную свою кончину за то, что надругался над таинственным запретом: прыгнул через Алатырь-камень.

Мастерство сказителя в большой степени определяется владением языком. Сознание сказителя исподволь насыщается типичными для эпоса оборотами поэтической речи, отчасти совпадающими с песенными (*поле чистое, сине морюшко*). Так, богатырь, седлая коня, сначала накидывает войлок, потом кладет седло и затягивает подпруги — «не ради красы-басы, ради крепости». Он пускается в дорогу: «не видали, как ехал, — только в поле курева стоит». Вступает в сражение: «взмахнет рукой — то улочка, а другой взмахнет — переулочек».

Укладываются в памяти и правильные зачины повествования. Они часто содержат родословную героя («Ишше жил-был Микитушка — не старился, а не старился Микитушка — переставился. Оставалась у Микиты любима семья, молода жена, чадо милое, по прозваньицу Добрыня Микитин млад»)

или обозначают центр эпического мира («Во славном во городе во Киеве у ласкова князя у Владимира заводилось пиროванище, почестен пир»).

Любой воспитанный в эпической среде слушатель удерживает в памяти элементы сюжета, поэтому ему интересно следить за тем, как они сложатся, скажутся сызнова. Эпическая среда, являясь частью локальной традиции, все же не равнозначна ей, так как требует особых условий для своего возникновения. В семьях сказителей или в рыбацких артелях заонежан, которые специально приглашали знатока старин (на ловле он только сказывал — за ту же долю, что получали рыбаки), слух и сознание насыщались реалиями эпического мира. Велика была вероятность того, что активная фаза владения эпическим знанием наступит для сыновей или молодых артельщиков, которые также начнут сказывать старины.

На тонях, на морских промыслах, куда ходили и с берегов Белого моря, и с больших северных рек — Мезени, Кулоя, создавались условия для передачи эпического знания. «Учатся старинам тогда, когда другие поют их, то есть мужчины главным образом во время путей, рыбной ловли и охоты, а в некоторых случаях в старообрядческих скитах; женщины выучивают их обыкновенно дома; учатся старинам тем, что подтягивают за поющими их; изредка выучивали, прослушав без подтягивания чужое пение» (*Григорьев, 2, с. 30*).

Нередки были и браки жителей разных берегов Белого моря, что способствовало взаимовлиянию локальных сказительских традиций и обмену фондом эпических сюжетов.

Второй этап — овладение сюжетом, разворачивающимся вокруг главного события, ради которого начинается повествование. Сюжет складывается из повторяющихся ситуаций, общих мест и связок между ними. Память должна располагать готовыми элементами, привычными словосочетаниями (*эпическими формулами*), по образцу которых выстраиваются другие, нужные по ситуации. На этом этапе вырабатывается и владение ритмом: умение удержать протяженность стиха, «уложить» его в напев, усвоение способов наращивания стиха дополнительными частицами, повторами или усечения лишней его длины. Особая забота — непрерывность самого повествования, которое у хорошего сказителя не рвется, течет плавно, соразмерно.

На третьем этапе, овладев уже рядом сюжетов, сказитель обретает способность разворачивать или свертывать рассказ. В соответствии с замыслом и обстоятельствами исполнения *седлание коня* в старине может быть кратким или исполненным подробностей, как в следующем тексте:



Как пошел Добрыня на конюшон двор,  
Берёт как свойго добра коня,  
Он добра-то коня со семи цепей;  
Он накладыват уздицу тосмяную,  
Он вуздат-то в уздица булатные;  
Он накидывал Добрынюшка войлуцёк,  
Он на войлуцёк Добрынюшка седельшко;  
Потпрегал он двенатцать потпруженек,  
Ишша две потпрушки подпрегаючи –  
Да не ради басы, ради крепости:  
Да не шшиб бы богатыря доброй конь,  
Не оставил бы богатыря в цистом поле.

Сравнивая версии разных сказителей, можно увидеть, как широки возможности развития сюжета, и ощутить меру свободы в узаконенном традицией повествовании.

Рассказ об исцелении Ильи Муромца каликами у разных сказителей расцветает множеством подробностей: описанием *обрядни* (ежедневной работы), погоды и т. п.

### 3.2.3. Структура эпического текста. Стих и напев

Основные свойства эпического стиха, проявляющиеся в старинах разных сказительских школ, принято обозначать как принадлежащие тоническому стихосложению, которое определяют сильные позиции (акценты), приходящиеся на третий от начала слог и на третий от конца. Число слогов, находящихся между ними, может быть подвижно; чаще всего оно колеблется от трех до пяти, а стих в целом содержит от одиннадцати до тринадцати слогов. Стих старин существует только в звучании, оформляется в процессе интонирования, подчиняясь напеву. Сотворение стиха принадлежит музыкальному мышлению не в меньшей степени, чем памяти, воображению, владению эпическими формулами и композиционными приемами.

На каком этапе вступает в работу музыкальное мышление? С самого начала, когда в сознании будущего сказителя появляются очертания эпического мира. По напевам прослеживаются различия местных сказительских традиций, школ. Обычно хороший сказитель владел одним напевом, с которым связывалось несколько сюжетов. В его багаже могли быть и другие напевы, усвоенные вместе с единичными текстами при каких-то особенных обстоятельствах (например, во время зимнего промысла зверя) от певцов, принадлежащих иной локальной традиции или сказительской школе.

Напевы, свойственные большинству сказительских традиций Русского Севера, не случайно соответствуют стиху. Напев — основная единица смысла/структуры, то, что сказители называли иногда *словом* («Тебе как сказывать, подряд или по словечко?»). В напеве сильные позиции стиха (акценты) могут быть отмечены различными способами. В типовых напевах опытных сказителей мезенской и кулойской традиции иктовое время клаузулы выделено долготой и внутрислоговым распевом, в котором к тому же понижен терцовый тон.

73

$\text{♩} = 108$

Как до . се . ле . ва Ре . зань бы . ла, сло . бо . дой слы . ла,  
уж как но . не . ча Ре . зань да сло . вет го . ро . дом.

Архитектоника эпического напева может строиться и путем ритмического торможения в зоне клаузулы, что иногда связано со сменой ямбо-хореического типа ритмики на пиррихический.

74

$\text{♩} = 180 - 192$

Ис Ки . е . ва е . хать до Че . рни . го . ва  
ка . бы три де . вя . но . ста бы . ло ме . рных верст,  
а кру . го . м . то до . ро . жка ро . в(ы) . но де . вять сот.

Эпические напевы, сохраняя сходство в своей ритмической организации, могут быть стабильными по временной протяженности или могут относиться к разряду форм с мобильными параметрами. При этом начальное мелодическое звено напева и конечное обнаруживают гораздо большую устойчивость по сравнению со средним.

75

Уж как жил-то был Ми . ки . тушка, да всё бо . га . тырь-князь,  
у ё . го был-то До . бры . нюшка, да всё Ми . ки . тич млад.  
Как Ни . ки . тушка-то по . жил по сё . му све . ту.  
О . ста . ва . лась у ё . го в(ы) . до . ва, да вдо . ва це . сна . я...

Ритмический облик эпического напева складывается из элементов, свойственных песенному корпусу конкретной локальной традиции. Перечислим их: маркирование кадансовой зоны напева замедлением движения; сопряжение клаузулы и анакрузы по принципу зеркальной симметричности их ритмических рисунков; смена форм ритмизации стиха как средство выделения разделов интонационного периода.

Все эти композиционные приемы органично и гибко сопрягаются с мелодическим развертыванием в пределах, как правило, небольшого амбитуса. Можно говорить не столько о мелодике и характерных ее элементах, сколько о потоке интонационных моделей, обобщающих сказительскую речевую интонацию в ее разнообразии и относительной свободе. Не случайно П. Н. Рыбников признавался в трудности записать «бегучие напевы былин».

По-разному маркированные напевом сильные позиции стиха создают его временную структуру. В сознании сказителя творится текст, событийная последовательность соотносится с процессом сказывания, который обусловлен исполнительскими возможностями певца, мерой его дыхания, силой голоса. Напомним, что эпический напев по протяженности несоизмерим с объемом повествования, но многократное повторение выявляет его динамичность, возможность смены смысловых интонационных центров внутри напева в соответствии с декламационными намерениями певца (*Гиппиус 1945*). Протяженность напева, как правило, устойчивее, чем слоговая норма стиха: увеличение или уменьшение числа слогов компенсируется дроблением или стягиванием слоговых времен.

Подвижность и одновременно устойчивость формы хорошо демонстрируется при исполнении старины вдвоем или втроем. В ряде локальных эпических традиций наряду с сольной существовала и ансамблевая форма эпического сказывания.

76

Ай во сто́льнѣм бы . ло во го . ро . де во Ки . е . ве,  
ту . т (ы) жи . л (ы) . бы . л (ы) Ни . ки . ту . ша, не ста . ри . л са.

Большую часть эпических напевов составляют одностиховые. Однако в Заонежье известны и тирадные композиции. В них выделяется начальный или завершающий ритмоинтонационный период, общее же количество построений не регламентировано. Смысловая группировка стихов в тираде соотносена с мерой дыхания и исполнительской волей сказителя. Присутствие тирадных форм в заонежской эпической традиции, возможно, является результатом ее взаимодействия с традициями соседних финно-угорских народов, у которых именно такой тип композиции доминирует в причитаниях, балладах и некоторых других жанрах. Приведем один из напевов знаменитого сказительского рода Рябининых:

77

Да из той из у . ли . цы Ро . га . ти . цы,  
из то . голь по . дво . рья кня . же . не . цко . го  
вы . е . зжал до . ро . дный до . брый мо . ло . дец,  
мо . ло . дой Пя . тры Пя . тро . вич, ко . ро . ле . вский сын,  
вы . е . зжал в ра . здо . лице, чи . сто по . ле.



Былинные песни (термин А. М. Астаховой) и по складу поэтических текстов, и по музыкальной стилистике напевов обнаруживают большое сходство с лирическими протяжными песнями. Эпические сюжеты в них переданы чрезвычайно сжато, типичные былинные зачины отсутствуют, а содержание очень часто ограничено образом едущего героя, описанием его коня и снаряжения, далекой *шлях-дороженьки* (Добровольский; БРМЭ). Для былинных песен, как и для лирических, характерны описания пейзажа, отвечающего эмоциональному состоянию героя. Напевы былинных песен не отличаются от напевов лирических протяжных ни по ритмическому складу, ни по ансамблевой фактуре (функциональное двухголосие), ни по масштабности мелостроф и развитости мелодики.

79

Ой да про . ле . га . ла бы . ло э . та шлях-до . ро жу . нька

о . на не . ши . ро ка . я.

3.3

### Скоморошины и небылицы

Скоморошины и небылицы выделяются филологами как самостоятельный жанр песенно-повествовательного фольклора по содержанию их поэтических текстов: социально-критических в первом случае и пародийно-смеховых, представляющих мир вывернутым наизнанку, — во втором. Напевы, на которые расппеваются тексты такого рода, по музыкальной стилистике неоднородны и составляют особую сферу музыкально-поэтического фольклора, сочетающую в себе черты музы-

кального эпоса, плясовых форм, основанных на моторике инструментальных наигрышей и народно-драматических действ. Такой стилиевой сплав объясняет народное название этих песен, отсылающее к профессиональной деятельности *скоморохов* (русских средневековых музыкантов), в которой соединялись все указанные виды исполнительства. Однако ряд существенных признаков позволяет отнести скоморошины и небылицы к области эпического творчества: сохранившиеся во многих традициях сольные формы исполнения этих текстов, особое внимание к слову и сказовая манера интонирования (их, как правило, *сказывают, рассказывают, а не поют*). Эти тексты, как и былины, исполняются для слушателей и рассчитаны на их непосредственную реакцию.

Скоморошины и небылицы, известные во многих локальных традициях, разнообразны по своему музыкальному воплощению.

В основе севернорусских скоморошин и небылиц лежит принцип гротеска, который реализуется в соединении формы былинного стиха и мелодических оборотов эпических напевов с подчеркнута комедийными или остросоциальными мотивами в поэтических текстах. Комический эффект достигается благодаря противопоставлению низкого (в поэтическом тексте) высокому (выраженному в эпическом напеве), смешного – серьезному. Хотя напевы скоморошин и небылиц интонационно сходны с напевами былин, образная сфера этих песен не могла не повлиять на их музыкальную стилистику. Это выразилось в отчетливо ощутимой моторике ритма: большая часть этих напевов напоминает инструментальные наигрыши под пляску и относится к классу равномерно сегментированных форм.

80

$\text{♩} = 76$

Кто у нас на море хозья ин, и  
кто-то у нас на море на е здник, на  
вся ку он пти цу на е зжа ет.

В других регионах России скоморошины и небылицы по напевам сближаются с иными жанрами: с плясовыми и хороводными песнями, припевками под пляску, детскими потешками и прибаутками.

81

♩=120

Ны . нче у нас пра . здник, за . вт(ы).ря ве . се . ли . я,

ва . ха . ди . ла со . ва да, ва . ха . ди . ла за . муж.

Предпосылкой для таких пересечений стала заложенная в этих текстах равномерная периодичность, создаваемая акцентами стиха. Эта периодичность связана с моторикой или речевым скандированием. Однако во многих традициях напевы скоморошин и небылиц выделены по ряду стилизованных признаков: по особенностям мелодики, преобладанию одностиховых или тирадных напевов, характерных именно для эпических жанров. В некоторых южнорусских традициях такие тексты распеваются на плясовые напевы, нередко с инструментальным сопровождением. В этом случае они входят в группу плясовых песен, которые на юге России часто называют *скоморошинами*.

В то же время скоморошины и небылицы на собственно эпические напевы сохраняются в некоторых традициях юга России, хотя и в единичных образцах.

### 3.4

#### Духовные стихи

Духовные стихи — произведения музыкально-поэтического фольклора, объединенные православной тематикой и свойственным христианскому мировоззрению характером этической оценки событий (Никитина 1993; СД, 2, с. 158–162). Они возникли в результате пересечения книжной церковной и народной традиций. Источниками их сюжетов были как канонические христианские тексты (Библия, жития святых), так и апокрифические, содержащие повествования о сотворении мира, апокалиптические сказания, «мучения» и пр. Запретность апокрифов (в переводе с греческого «тайный, скрытый») — книг, не вошедших в Ветхий и Новый Завет и отвергнутых христианской церковью, а также их очевидная связь с архаическими



представлениями способствовали их популярности и живому обращению в народной среде. В некоторых конфессиональных группах, например у старообрядцев, запрещение апокрифов только укрепляло их авторитет (*Толстой; СД, 1, с. 113–115*).

Бытование духовных стихов в среде крестьян, часто не владевших грамотой, сделало их своеобразным учебником христианской этики, народной библией. Исполнителями духовных стихов были *калики перехожие* – богомольцы, ходившие в Святую землю, а также слепые нищие музыканты, зарабатывавшие на жизнь их исполнением.

До XVII века существовало два пути формирования жанра духовных стихов: устный (фольклорный) и письменный, связанный с созданием книжных покаянных стихов. Само название *духовные стихи* возникло в сфере книжности, литургической поэзии. Покаянные и умиленные стихи в XV–XVI веках включаются в рукописные певческие книги, а позже составляют их особые разделы, тем самым демонстрируя значительность сферы духовной лирики. Покаяние – особая дисциплина души, имевшая свой язык, свой ритм и свое определенное место в системе календаря (посты). Неудивительно, что наряду с книжными духовными стихами возникали подобные тексты устной традиции. Таким образом, общее название объединило тексты принципиально разной организации и природы.

Благодаря своему содержанию духовные стихи заняли особое место в народной музыкальной культуре. Во многих регионах они включаются в похоронно-поминальную обрядность, где выступают в качестве своеобразной функциональной параллели к чтению Псалтири. При этом в тексты вводятся имена усопших и некоторые обрядовые реалии. Кроме того, духовные стихи естественно и органично вошли в репертуар, связанный с великими христианскими праздниками – Пасхой и Рождеством.

В отличие от других фольклорных жанров, поэтическая структура и функционирование которых формируются оппозицией *свой/чужой*, для духовных стихов актуальным оказывается противопоставление добра и зла, праведности и греха, вечного и временного, сталкивающихся либо во Вселенной, либо в социуме, либо в человеческой душе (*Никитина 1993; СД, 2, с. 159*). Пространство в духовных стихах устроено не так, как в традиционном фольклорном мире, организуемом понятием нормы. Земная жизнь в них предстает как греховная, дисгармоничная, противостоящая идеальному миру небес.

С точки зрения музыкальной стилистики духовные стихи не представляют единства, и в этом смысле их скорее следует определять как жанровую группу. По особенностям своего

звукорядности и ритмического склада они обнаруживают близость к различным жанрам не только музыкально-фольклорной, но и церковной традиции: былинам, лирическим песням, жестоким романсам, стихирам – церковным песнопениям, создававшимся в честь новопрославленных святых или важных событий, а также обиходным песнопениям заупокойного богослужения. Тем не менее духовные стихи воспринимаются и крестьянами, и исследователями как целостный фрагмент народной культуры благодаря связанному с христианством содержанию поэтических текстов и безусловным приматом в них слова над музыкой.

Со времени первых публикаций духовных стихов (Бесонов) принято было выделять группы *старших* и *младших*. К старшим относятся «житийные» об Алексее – человеке Божиим, Георгии Победоносце, Борисе и Глебе, Параскеве Пятнице; а также апокрифическая «Голубиная книга». Они составляют своеобразную параллель былинам, вводят в эпический мир особые мотивы и образы. Явственнее всего это переплетение книжных импульсов и запаса устной традиции видно в стихе «Сорок калик со каликою».

82



К младшим принадлежат все остальные духовные стихи, разнообразие которых столь значительно, что требует выделения еще нескольких групп.

Самую цельную из них составляют стихи *нищей братии*. Стих о Вознесении Христовом обосновывает образ жизни нищенствующих: Христос отказывает им в богатстве, но дает в качестве защиты свое имя: «именем моим будете сыты».

83



Оба приведенных выше примера демонстрируют явную связь напевов с эпической традицией, поскольку во многих севернорусских регионах духовные стихи исполнялись на былинные напевы.

Другую группу составляют *покаянные* духовные стихи, основной темой которых стали размышления о жизни и смерти: праведная жизнь завершается праведной смертью; грешных и ленивых, не заботившихся о душе вовремя, ожидают загробные муки.

Напевы этой группы стихов бывают распеты и развернуты почти как в лирических песнях. Основное их ядро обладает определенным стилистическим единством: им свойственны парная периодичность, мелодически соотношенные кадансы, симметричная смена опорных тонов в пространстве мелострофы.

84

Музыкальный пример 84. Темп  $\text{♩} = 136$ . Мелодия представлена на двух станах. Текст: не ў.ны.вай, не ў.ны. вай, ду. ша мо. я, не ў.ны.вай, не ў.ны. вай, ду. ша мо. я.

Географическое распространение напевов этой группы самое широкое. Они известны и у старообрядцев различных согласий, в том числе у липован, на протяжении нескольких веков живших за южными пределами России, возле Дунайского гирла.

85

Музыкальный пример 85. Темп  $\text{♩} = 96$ . Мелодия представлена на двух станах. Текст: И. шла Мать Ма. ри. я (и)ў рай Ру. са. лим, ко. ло ей были жё. ны. ми. ра. но. си. цы.

Исповедальная функция духовных стихов усиливается в определенных обстоятельствах: в зависимости от конфессии (в среде старообрядцев, молокан, хлыстов и других групп), календарных дат (при исполнении в период постов), возраста (построив дом и вырастив детей, старики должны заботиться о спасении души).

Несмотря на идеологическое давление в советское время, духовные стихи и в XX веке продолжали оставаться одним из самых продуктивных жанров русского музыкального фольклора. Их корпус пополняется новыми формами, вобравшими в себя стилистику городской песни, жестокого романа, интонациями обиходных церковных песнопений.

Родившись на пересечении устной и письменной (книжной) традиций, духовные стихи продолжают в своем бытовании сохранять присущую им двойственную природу. Это выражается в том, что их тексты часто записываются сельскими жителями в специальные тетрадки, хранимые с особым почтением. Именно такой способ хранения и передачи текстов духовных стихов способствует их интенсивному распространению в разных локальных традициях. У старообрядцев духовные стихи записываются, как и старые богослужебные тексты, без стиховой графики; при этом первая строфа снабжается *крюжками*. В качестве таких «древлеправославных псалмов» в старообрядческой среде живут в наши дни тексты Ломоносова, Тредиаковского и даже фрагмент эпитафии, которую Стефан Яворский написал на смерть непреклонного противника старообрядцев святителя Димитрия Ростовского («Взираи с прилежанием, тленный человек»).

---

## 3.5

### Баллады

В качестве отдельного жанра песенного фольклора баллады выделяются только филологами. Специфическими чертами их поэтических текстов являются наличие сюжета, связанного с необыкновенными событиями, происшедшими с обыкновенными людьми и имеющими трагическую развязку. В основе балладных сюжетов лежат доведенные до крайности страсти, конфликты нравственного порядка, приводящие к страданиям и гибели положительных героев. Основная концепция баллад сводится к отстаиванию моральных норм и правил поведения, утверждаемых традиционным сообществом (СД, 1, с. 133–137).

Баллады, как правило, не имеют собственных музыкальных форм и могут исполняться на календарно-обрядовые, хороводные, былинные, лирические и даже плясовые напевы, а также на напевы духовных стихов. Естественно, что народные исполнители не выделяют балладные песни среди прочих.

Однако в ряде традиций существуют особые музыкальные формы, которые координируются преимущественно с балладными сюжетами. В первую очередь отметим узкообъемные цезурированные напевы, опирающиеся на стих 4+4 в дямбической ритмизации. Они интонируются в манере музыкального сказывания, близкой к эпической. Такие напевы известны в западных и южнорусских традициях, где они функционируют как постовые или покосные песни.

86  $\text{♩} = 90$

Кра . пи - ву . шка, эх, жи - гу - ча . я, эх,  
свя . к(ы) . ро - ви . я мо . я пре . з(ы) . лю чи . (чи) . я.

### 3.6

#### Выводы

Все разнообразие явлений, входящих в понятие «музыкальный эпос», объединено главенствующей ролью слова и важностью выраженного в нем содержания, связанного с этнической памятью (былины), отражающего морально-этические ценности традиционного сообщества (духовные стихи, баллады). Часть эпических текстов (скоморошины и небылицы) относится к смеховой культуре, на своем языке (по принципу «от противного») также утверждающей миропорядок. Из всей этой совокупности текстов собственными, специфическими музыкальными формами обладают лишь былины. Что же касается остальных содержательных блоков песенно-повествовательного фольклора, то их музыкальная стилистика разнообразна и обнаруживает пересечения с другими музыкально-фольклорными жанрами.

Контрольные вопросы:

1. Как соотносятся географические реалии былинных сюжетов с территорией распространения былин?
2. Каковы основные формы и обстоятельства исполнения былин в русской народной культуре?
3. Каковы главные этапы освоения сказителем эпической традиции?
4. Каковы музыкально-стилистические особенности скоморошин и небылиц в разных локальных традициях?
5. Что послужило источником для создания поэтических текстов духовных стихов?
6. Влияние каких музыкально-стилевых сфер заметно в напевах духовных стихов?

Рекомендуемая литература:

*Беломорские* старины и духовные стихи: Собрание А. В. Маркова / Изд. подгот. С. Н. Азбелев, Ю. И. Марченко. СПб., 2002. (Памятники русского фольклора).

*Васильева Е. Е.* Композиция однострочных эпических напевов: (по собранию А. Д. Григорьева) // Проблемы музыкальной науки. М., 1979. Вып. 4.

*Путилов Б. Н.* Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М., 1997.

*Былины: Русский музыкальный эпос* / Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М., 1981. (Собрание русских народных песен).

*Древние* российские стихотворения, собранные Киршеем Даниловым / Подгот. А. П. Евгеньева, Б. Н. Путилов. М., 1977. (Литературные памятники).

*Григорьев А. Д.* Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа // Полное собрание русских былин. СПб., 2003. Т. 1–3.

*Федотов Г. П.* Стихи духовные: (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991.

*Смоленский* музыкально-этнографический сборник. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М., 2003.

*Путилов Б. Н.* Баллады // Славянские древности. М., 1995. Т. 1.

## Глава 4

## Лирическая песня

## 4.1

## Введение

Русские лирические песни (*протяжные, долгие, голо-совые, тяглые*) как жанр зарождаются, по-видимому, не ранее конца XVI века. Их появление связано с возрастанием личного начала в русской культуре. Не случайно именно в это время на Руси начинает складываться авторская литература, а чуть позже формируется жанр портрета, в котором художники стремились отразить индивидуальность изображаемого лица. Внутренний мир человека с многообразной палитрой его чувств и переживаний все больше привлекает внимание людей искусства. Естественно, что этот процесс не мог не затронуть и народную культуру, в недрах которой начинает вызревать новый жанр — лирическая песня.

Слово *лирика* произошло от названия древнегреческого инструмента *лира*, что указывает на примат музыкального начала. Лирический и эпический роды поэзии отличаются друг от друга по содержанию, демонстрируя два различных отношения к действительности. Если в эпических жанрах чувство подчинено мысли, то в лирике наоборот: мысль подчинена чувству. В эпосе мысль разворачивается во времени, следуя за развитием сюжета. В лирике же движение мысли окрашивается одним эмоциональным состоянием, одним чувством.

Лирическая песня выведена за пределы обрядовых практик и, следовательно, не несет в себе магических функций. На первый план в ней выдвигается *внутренний мир человека*, его личные эмоции. Русской традиционной культуре изначально свойственна высокая степень соборности, вызывающей у человека чувство защищенности. Поэтому его душевные состояния переживались и преодолевались кол-

лективно в процессе совместного пения. Основные жизненные коллизии (несчастливая любовь, измена, неудачный брак, разлука с любимым и пр.) повторяются в судьбах многих людей и, таким образом, становятся актуальными для всего традиционного сообщества. В связи с этим для народных певцов особую важность приобретают поэтические тексты лирических песен, в которых и обрисовываются типовые жизненные ситуации, благодаря чему такие песни часто называют *жизненными*. По мнению носителей традиции, «в долгой [песне] важно понятно выговаривать», ее нельзя обрывать на середине, необходимо допеть до конца.

В словесных текстах русских лирических песен, независимо от того, к какой локальной традиции они принадлежат, сложился общий круг сюжетов, объединенных в тематические циклы. Поскольку России постоянно приходилось вести сражения, защищая свои границы, актуальной была тематика, связанная с русским воинством: переживание разлуки с родным домом и семьей, смерть воина на чужбине и т. п. К этой группе примыкают тексты рекрутских песен, в которых описываются ситуации прощания с родными, посещения «приемного дома» (пункта призыва) и др. Крестьянские восстания вызвали к жизни особый пласт песен вольницы, разбойничьих, тюремных. Обширную группу составляют песни исторической тематики, в которых упоминание исторических событий и реалий часто становится лишь фоном для развития личной жизненной коллизии.

Большой пласт песенной лирики составляют песни любовного содержания, в которых воплощается одно душевное состояние (печаль по поводу разлуки с любимым или переживание измены). Наряду с ними существуют песни-баллады с развернутыми сюжетами, как правило имеющими трагический конец. В основе балладных сюжетов лежит нарушение этических, нравственных норм их героями, временная победа зла над добром. По народным представлениям, это приводило к расшатыванию миропорядка, что неминуемо должно было повлечь за собой наказание виновного в будущем.

Именно в лирических песнях любовного содержания сформировалась единая система поэтических образов, служащая для выражения человеческих чувств. Природа наделяется в лирических песнях свойством эмоционального сопереживания, способностью откликнуться на душевное состояние человека.



Чувство в лирической песне выражается не столько через слово, сколько через музыкально-речевую интонацию, способную одновременно передать и мысль, и чувство, ее окрашивающее. В лирических песнях интонационная сфера получает самостоятельное развитие и становится наиболее важным средством для выражения эмоций. Выдвижение на первый план интонационно-мелодического начала привело к созданию жанрово-характерных форм лирической песни, к увеличению временных масштабов напевов, к замедлению темпа исполнения. Не случайно в народе такие песни называют *долгими, протяжными, тяглыми, растяжными* и т. п. Вчувствованное пропевание певцами каждого звука напева ведет к образованию внутрислоговых распевов — протяженных мелодических оборотов, приходящихся на один слог, а также вставок-вокализов, распеваемых на гласные звуки. Это разрушает первоначальные пропорции долгих и кратких слоговых времен напева, деформирует его периодическую структуру и значительно увеличивает временные масштабы мелострофы. Во многих песенных традициях известны такие выражения, как «протягивать голос», «водить голосом», «тянуть». Растягивание слогов в пении было настолько сильным, что породило даже поговорки. Так, о жителях сибирской деревни Заимка в Приангарье, в которой мастера протяжного пения достигли невероятных высот в умении «растягивать голоса», говорят: «От Кежмы до Заимки можно на одном слове доехать» (*Мухомедшина 1991а*, с. 153).

## 4.2

### Многоголосный склад лирических песен

Развитие многоголосия в русской народной традиции в большой степени связано с жанром лирических песен. Мелодические линии певцов в ансамбле все больше индивидуализируются, каждый из них стремится найти свою интонацию для выражения общего чувства. Например, казаки Верхнего Дона об этом говорят так: «Разныряимси, развилляимси, хто куда, потом вместе жи и сойдёмси» (*Рудиченко б/г*, с. 4). Исполнители овладевают множеством вариантов напева, чередуют их при исполнении, согласуя с мелодическими линиями других певцов. Жанр лирической песни отражает процесс освоения звукового пространства по горизонтали и по вертикали, что ярко проявляется в народной терминологии. Только по отношению к протяжным песням употребляются выражения «подымать песню на голосах», «брать в гору» и т. п.

С достаточной долей уверенности можно предположить, что возникновение функционального двухголосия в русской певческой традиции связано именно с протяжными песнями. Разные локальные традиции на русской территории демонстрируют этапы постепенной дифференциации и функционального разделения голосовых линий в гетерофонной фактуре. Принципиально новое качество возникло благодаря выделению из гетерофонного пучка голосов верхнего солирующего подголоска. Именно он стал средоточием, квинтэссенцией личностного начала в лирической песне, что сказалось и в противопоставлении его остальным голосам по тембру, звуковому объему и характеру мелодики.

На раннем этапе зона мелодического движения этого солирующего голоса располагалась вокруг квинтового тона напева. Дальнейшее освоение певческого пространства шло по линии надстраивания терцовых рядов не вниз от опорных звуков напева (4/2, 5/3), что характерно для гетерофонии, а вверх (4/6, 5/7).

87

Ой да су кра шё.но-то по лё

о . и да во.т(ы) в(ы).се ши цвя . то .(а . о) чка . мя,

ве . се . (а) лё . (а . о) чка . мя.

С конца XVIII века в русских вокальных традициях все более заметно влияние европейского музыкального мышления. Внедрение элементов гомофонно-гармонического склада в народную песню шло двумя путями: из города — через светское бытовое музицирование — и с Украины, где к тому времени под воздействием церковного партесного пения уже сложился новый стиль хорового народного исполнительства. В лирических песнях позднего слоя начинают явно обозначаться гармонические сопряжения голосов, вследствие чего нижний голос приобретает характер гармонической основы созвучий, а верхние голоса теряют самостоятельность мелодического развития и нередко движутся параллельными терциями (терцовая *втора*). Преобладание гармонического, вертикального аспекта лада приводит к сокращению внутрислоговых распевов и вставок-вокализов, имеющих чисто мелодическую природу.

Под воздействием нового стиля хорового пения произошли качественные изменения в мелодике лирических песен, связанные с достижением октавного звука и осознанием того, что главный опорный тон напева может существовать в унисонной и октавной версиях. Октавная «ярусность» главного опорного тона стала восприниматься как особое эстетическое качество. Такое пение оценивалось исполнителями как «красивое», выразительное, отвечающее эстетике нового времени. Иногда октавный тон достигался только в конце мелострофы, не будучи подготовлен предшествующим мелодическим движением традиционного напева. Такие примеры можно найти в лирических песнях юга Смоленщины и в раннем слое протяжных песен донских казаков.

Следующая стадия формирования октавного подголоска связана с изменениями в звуковысотном контуре кадансовых оборотов напева: вместо привычного мелодического хода 5–4–1 появилось восходящее движение 4–5–8 или 5–5–8. В дальнейшем захват октавного звукового объема осуществлялся сразу же с момента вступления сольного подголоска, что сделало возможным выход за пределы октавного диапазона и его разделение между голосовыми партиями. При этом нижние голоса разворачиваются, как правило, в пределах квинты, а верхний — выше квинтового тона.

Октавный подголосок естественно соединился с гармоническим стилем хорового пения, в результате чего возник мощный пласт поздних лирических песен с *подводкой* — наиболее распространенный термин, применяемый к сольному подголоску такого типа. Как все поздние культурные явления, пение

с подводкой имеет обширную географию, чему, по-видимому, способствовали и миграционные процессы в XIX–XX веках.

В большинстве локальных традиций в настоящее время фиксируется как минимум два стилевых пласта лирических песен: ранний, с преобладанием линейного мелодического мышления, и поздний, в котором доминирует гармоническое начало. Они различаются не только многоголосным складом, но и особенностями ладовой организации напевов. В лирических песнях раннего слоя расширение звукового объема не нарушило принципов организации ладов, характерных для конкретных локальных традиций. Так, в качестве побочных опорных тонов в этих песнях могут выступать только субтон, субкварта, реже – вторая ступень. Что касается песен с подводкой, то им присуща многократность смены опорных тонов в напеве и множественность их звуковысотных реализаций – от субквинты до кварты от основного тона напева.

88

♩=80–88

Ай ты мо . ло . дость мо . я, да ты мо . ло . дость мо . я,

мо . ло . де... ой да мо . ло . де . цка мо . ло . дость.

Мелодическая развитость и сложность архитектуры напевов протяжных песен потребовали выработки определенной терминологии в связи с необходимостью обучения протяжному пению исполнителей более молодого поколения. Эти термины многозначны и могут относиться к ладовому, мелодическому и композиционному строению напева. Так, термин *колено* в разных традициях означает: а) малую структурную единицу напева; б) оборот, закрепляющий ладовую опору; в) период мелострофы. Мелодическому обороту, в котором происходит смена опорного тона, соответствует понятие *поворот*. Связка между периодами мелострофы или заключительное модулирующее мелодическое звено могут называться *переводом* (Рудиченко б/г, с. 4).

По мнению народных исполнителей, во время пения протяжных песен нужно прихотливо изгибать мелодию –

«выгнуть колено». Отсутствие мелодических разводов искажает песню: «прямо как-то играют, спрямляют», «обрубают, углы делают» (*Рудиченко б/г, с. 3*). Во всех этих терминах ярко проявляется пространственное восприятие напевов.

## 4.3

### Особенности функционирования лирических песен

Два стадияльных пласта русских лирических песен разведены в большинстве локальных традиций и по особенностям своего функционирования. Лирические песни раннего слоя являются, как правило, сезонно приуроченными и принадлежат женской исполнительской традиции. Они служат музыкальными маркерами определенных календарных периодов, что отражается и в народной атрибуции этих песен как *весенних, летних, восенских, зимних, масленских, филипповских* и т. п. Сезонная прикрепленность лирических песен (в отличие от календарно-обрядовых) определяется не напевом, а содержанием поэтического текста. Так, песня «Сады, мои садочки» поется, «як яблони цветут», «Пора, мати, жито жати» — в жниво, а «Прошли снега, пройдут и морозы» обозначается исполнителями как «весняная». Лирические песни, исполняемые на один напев, могут быть приурочены к разным сезонам в зависимости от поэтических мотивов, содержащихся в их текстах. Таким образом, по отношению к песенной лирике можно говорить о приуроченности не напева, а конкретной песни.

Сюжетные мотивы лирических песен раннего пласта могут служить основанием для включения их в обряды семейного цикла: в свадьбу, проводы рекрута и даже в погребальный ритуал (*Мухомедшина 1991а*). Во всех этих случаях важным оказывается мотив прощания и разлуки. Например, в Приангарье песни «Запряжены были эти кони, кони вороные» и «Отъезжает дружок расхороший» поются в момент проводов молодых к венцу, а «Счастливая путь-дорожка» — на похоронах пожилого мужчины.

Неприуроченные лирические песни по большей части связаны с мужской исполнительской традицией. Многие из них создавались в среде замкнутых социальных групп: солдат, казаков, ямщиков, бурлаков, фабричных и горнозаводских рабочих и др. Особенности жизненного уклада этих групп сказались на поэтических образах лирических песен, и, хотя впоследствии они получили распространение в иной социальной среде, в народных названиях (*бурлацкие, ямщицкие, разбойничьи*) сохранилась память об их происхождении.

В основе поэтических текстов мужских лирических песен часто лежит рассказ о событиях, имевших место в истории. В филологических классификациях такие песни называются историческими и выделяются в специальную группу песенного фольклора. В них находит отражение историческая память социума о переломных моментах в жизни общества и государства: военных походах, крестьянских восстаниях, социальных катаклизмах.

Хотя повествование в исторических песнях окрашено эмоциональными тонами, главным для исполнителей является их содержание, что находит отражение и в народной терминологии. Например, казаки *сказывают* или *доказывают* песни, акцентируя внимание на донесении слова (*Рудиченко б/г, с. 3*). Песни с историческими сюжетами занимают промежуточную позицию между эпосом и лирикой. Исторические сюжеты воплощались в различных песенных формах, актуальных для времени и среды их возникновения. Так, самые ранние сюжеты (например, о женитьбе Ивана Грозного) сказывались как старины; события военных походов XVII — начала XVIII века запечатлены в протяжных песнях; в XVIII веке, по мере того как складывалась регулярная армия, воспоминания о сражениях отразились в текстах солдатских песен; события Великой Отечественной войны (например, история Зои Космодемьянской) стали темой частушек. Однако большая часть исторических сюжетов распевается на напевы протяжных лирических песен. Наиболее широко они бытовали в казачьей и воинской среде, но известны также и в крестьянских традициях.

Обращают на себя внимание и различия в эстетике мужского и женского исполнения лирических песен. Мужской стиль пения характеризуется большим звуковым объемом, широкими интервальными ходами в мелодии, четким членением формы. Поэтому по отношению к мужскому пению иногда употребляются выражения *рвать*, *рубить* песню. Что касается женского стиля пения, то ему свойственны выходящая мелодика с опеваниями опорных тонов в небольшом диапазоне и стремление к преодолению цезур в форме. Обе эти манеры могут сочетаться в смешанных исполнительских группах.

Специфика вокального интонирования лирических песен тесно связана с особенностями их функционирования в конкретных традициях. Сезонно приуроченные лирические песни поются в манере, которая близка календарно-обрядовой. Неприуроченные песни раннего пласта лирики во многих местных традициях исполняются «спотышка», «на мягонький голос». В отличие от них песни с подводкой надо петь «на бас», то есть

в полную силу. Подголосок в них звучит резко, звонко, пронзительно, звук форсирован: «Когда поем, звук весь наверх выходит, сколь есть сил, столь и ведёшь! Ударят, в лоб ударят!» (*Мухомедшина 1991a*, с. 149–150).

Сложные формы протяжных песен требуют особой сосредоточенности, самоуглубленности, высокого певческого мастерства. Эти песни словно приподняты над бытом, возведены в ранг особого эстетического феномена, о чем свидетельствует отношение к ним и самих певцов, и всех членов традиционного сообщества. Поэтому в сфере исполнительства протяжных песен возникает стихийный профессионализм, выразившийся в существовании *замкнутых, виртуозных* (термины Е. В. Гиппиуса) певческих ансамблей (*20 РНП*, с. 4). Их состав стабилен и, как правило, не превышает 4–5 человек. Такие певческие группы возникали либо в замкнутых мужских сообществах, либо на основе родственных или соседских отношений. В репертуаре подобных вокальных ансамблей, состоявших из самых талантливых певцов, в наибольшей степени воплощаются черты местного музыкального стиля, и в то же время каждый певец в них получает максимальную свободу для индивидуального самовыражения.

Наряду с виртуозными существуют и *обиходные* (термин Е. В. Гиппиуса), незамкнутые певческие группы, которые складываются стихийно в обрядовых или праздничных ситуациях. Их исполнение не отличается отточенностью и художественным совершенством, свойственным пению замкнутых ансамблей. Взаимодействие этих двух типов певческих коллективов определяло историческую жизнь протяжных песен. Все новое, что проникало в песенную традицию, подхватывалось в первую очередь обиходными вокальными группами, основу которых составляла молодежь. Именно они приспособляли напевы к нормам местного музыкального стиля. Затем эти песни проходили строгий отбор, и некоторые из них включались в репертуар замкнутых виртуозных ансамблей, состоящих в основном из певцов старшего поколения. В их исполнении лирические песни обретали сложные, индивидуализированные формы. Таким образом, более ранний слой местной песенной лирики культивировался ансамблями мастеров, а поздний — молодежными обиходными группами.

---

#### 4.4

### Культурные функции лирических песен

Одной из важнейших для лирических песен является функция духовного очищения, катарсиса через «выплескива-

ние» своих эмоций в пении. Она прекрасно осознается народными исполнителями, о чем свидетельствуют их высказывания: «песня горе раскаивает», «пою, разгоняю песнями неприятность», «печаль в песне проходит» и т. п.

Другая специфическая функция лирических песен — эстетическая. Она выявляется в тех высоких требованиях, которые выдвигаются народными певцами к качеству исполнения. Уровень исполнительского мастерства часто определяется по умению певицы «выводить колена», «делать повороты», то есть выпукло, рельефно распевать песню: «У нее род песельниц, она и повернет и вывернется», «петь без поворотов — не петь, а сказывать». Положительно оценивается и владение техникой протяжного распева, расширения и украшения песенного стиха в пении: «Пока поёшь, каждое слово и так, и эдак повернёшь, да всё "эх" да "ах", да всё и передумашь» (*Енговатова 1986, с. 7*).

Строгие требования к качеству пения проступают при оценке пения исполнителей из других сел: «Они не выворачивают, рвут они ее [песню], торопятся». Необходимыми условиями полноценного исполнения лирической песни являются и слаженность певческого коллектива («У нас голоса сливаются, а тут как будто дыры»), и насыщенность звука, при помощи которого передается напряженность чувства («запоем — лампочка тухнет»), и тесситура исполнения, и многое другое (*Родителева, с. 31*). О несовершенном пении часто говорят «боронить, бороздить, обрубать песню».

## 4.5

### Локальные традиции русских лирических песен

Лирические песни — один из достаточно молодых жанров русского фольклора. Период его продуктивного бытования и интенсивного развития приходится на XVIII–XIX века. Стадии его формирования запечатлелись в различных локальных традициях благодаря тому, что русская этническая территория осваивалась в разные исторические эпохи. Синхронный территориальный срез русской культуры позволяет восстановить процесс развития жанра лирической песни.

В нем отчетливо проступают две разнонаправленные тенденции. Одна определяется внутренней логикой развития традиции, в рамках которой вызревал и обособлялся этот песенный жанр. Результатом явилось возникновение в каждом культурном регионе специфически местных форм лирических песен. Другая тенденция связана с внешними привнесениями в музыкально-фольклорную систему элементов, изначально ей



не присущих. Это привело к появлению в ней стилистически более позднего пласта лирических песен, заимствованного или из городской, или из иноэтнической среды. Эти стилистически разные пласты лирических песен постоянно взаимодействовали друг с другом, порождая множество переходных форм. При этом доминировал всегда местный певческий стиль, перерабатывая все привнесенное в соответствии с законами музыкального мышления данной песенной культуры.

#### 4.5.1. Западнорусские лирические песни

Наиболее ранние формы песенной лирики, сохраняющие генетическую связь с обрядовыми напевами календарного цикла, характерны для западнорусского региона. Он охватывает южные районы Псковской и Тверской областей, Смоленскую, Брянскую, а также западные районы Курской области. Отметим черты общности лирических и календарных напевов в этой зоне. Как те, так и другие исполняются преимущественно женщинами; обнаруживают сходство ритмической организации, принадлежат к классу цезурированных форм, и звуковысотного строения, поскольку реализуются в гетерофонной фактуре и узкообъемных ладах. И обрядовые, и лирические песни поются здесь на политекстовые напевы, интонируются напряженным тембром, рассчитанным на звучание на открытом воздухе. Общими являются и некоторые исполнительские приемы, например гукание.

Вместе с тем существует целый ряд специфических признаков, позволяющих безошибочно отличить лирические песни от календарно-обрядовых. В ритмическом строении лирических песен проявляется тенденция к расширению масштабов музыкальной формы, что иногда связано с появлением выделенных сольных запевов – дополнительных структурно-ритмических единиц напева.

Возрастает и вариативность формул слогового ритма, в результате чего образуется целое поле версий каждой из них.

Основные принципы мелодических композиций западнорусских лирических песен сложились в ориентации на цезурированные формы, доминирующие на этой территории. Известные здесь лирические напевы неравномерной и стопной сегментации занимают периферийное положение, испытывая на себе явное воздействие цезурированных форм. Большинство местных лирических напевов относится к группе узкообъемных: их амбитус не превышает квинты.

89

А все лю-ди дво-ру йду... (у)ть.

А все лю-ди дво-ру йдутъ, я, мла-да, не ду-ма-ю.

В каждой локальной традиции существует определенный набор типизированных мелодических звеньев, являющихся строительным материалом для напевов лирических песен. Эти малые конструктивные единицы могут вступать в разнообразные сочетания друг с другом, объединяясь в мелострофу по принципу комбинаторики. Это приводит к потере формульности напевов и обретению ими индивидуального облика. При этом в западнорусских традициях действуют универсальные правила построения музыкальной композиции (суммирование, дробление, зеркальная симметрия, вопросо-ответная структура и т. д.), которые, в свою очередь, могут образовывать самые разные пересечения. Однако при всем многообразии напевов лирических песен в западнорусских традициях они производят впечатление целостного, монолитного стиливого пласта.

Для сезонно приуроченных лирических песен полноценным является ансамблевое исполнение, и в этом смысле они также приближаются к обрядовым. Вместе с тем в западных областях существует традиция их сольного исполнения, которая обусловлена бытовыми ситуациями: это пение для себя при выполнении каких-либо работ в доме или на улице. В целом же в традициях запада России коллективное начало заметно преобладает над индивидуальным, поэтому здесь не существует замкнутых виртуозных певческих групп. Наиболее талантливые певицы, которым свойственна склонность к личному творчеству, часто оказываются за пределами певческих коллективов, поскольку они превышают допустимый традицией уровень индивидуальных проявлений в вокальном исполнительстве. Парадокс ситуации заключается в том, что именно в интерпретации этих певиц (таких, как Ольга Сергеева, Аграфена Глинкина, Ольга Трушина) местный вокальный фольклор предстает в эстетически совершенных, высокохудожественных формах.

На западнорусских территориях более поздний пласт лирики составляют песни, объединенные особым складом многоголосной фактуры: функциональным темброво-контрастным двухголосием с верхним солирующим подголоском – подводкой. Именно поэтому эти песни нередко называют *подводными*. Они не имеют ярко выраженной местной специфики и получили широкое распространение у русских, украинцев и белорусов. Песни с подводкой, как правило, не приурочены и исполняются «абы коли», «абы зря», то есть при любых обстоятельствах.

#### 4.5.2. Лирические песни среднерусского региона

Прилегающий к западнорусскому среднерусский регион включает в себя Калужскую, Тульскую, Рязанскую, Орловскую области. Поскольку ранее здесь проживали как славянские (вятичи), так и угро-финские племена (мурома, мещера, меря), эта территория являлась зоной интенсивных межэтнических контактов. Однако облик местной песенной культуры в том виде, в котором она дошла до нашего времени, сформировался позднее, по-видимому уже в период существования централизованного Московского государства.

В бассейне Оки, как и на западе русской этнической территории, традиционный пласт песенной лирики составляют сезонно приуроченные песни. Среди них выделяются ангеми-тонные напевы квинтового диапазона. Они реализуются в гетерофонной фактуре, отличительной особенностью которой является так называемый блуждающий бурдон. Впечатление остигатного повторения главного опорного тона возникает благодаря его постоянному присутствию в разных голосовых линиях гетерофонной фактуры (см. пример 90 на с. 285).

Поскольку календарно-обрядовый цикл на окских территориях представлен фрагментарно, то лирические песни здесь нередко замещают собой отсутствующие календарно-обрядовые. Например: «На Женоморonoсие кукушку крестили. Собираются ребята, девушки, идут в лес, берут яйца с собой, разжигают костер, жарят яишницу, ищут, где кукушка сидит, опоясывают дерево и поют: "Соловей с кукушечкой сговаривался" или "Горемычная кукушка"» (Тульская обл.). Наряду с этим в местных традициях есть и сезонно приуроченные лирические песни, которые по большей части называются *походными* или *дорожными* и звучат в весенне-летний период по дороге с поля домой.

Поздний пласт лирических песен в окском регионе представлен двумя стилевыми группами. В одну из них входят

90

$\text{♩} = 72$



Гу.л(и).ба, до . (а).вя.ла гу.л(и).ба до го...

Ой гу.л(и).ба, на . ша гу.л(и).ба, до . вя . ла гу.л(и).ба до го...

Гу.л(и).ба, до . ве . ла гу.л(и).ба до го...

Гу.л(и).ба, до . ве . ла гу.л(и).ба до го...

Гу.л(и).ба, до . вя . ла гу.л(и).ба до го...

Э, до . вя . ла гу.л(и).ба до го...

...ба, до . вя . ла гу.л(и)... до го...

Гу.л(и).ба, до . ви . ла гу.ль . ба до го...



о . й до го . ря, до ко . нца.

ой до го . ря, до ко . нца.

ой до го . ря, до (а) ко . нца.

ой до го . ря, да, до ко . нца.

о . й до го . ря, до ко . нца.

о . й до го . ря, до ко . нца, и!

о . й до то . ря, до ко . нца.

ой до то . ря, до . (а) ко . нца.

песни с подводкой, более распространенные в южной части данной территории. В северной зоне, возможно ввиду ее близости к Москве, в поэтических текстах, распеваемых на узко-объемные напевы, заметно влияние городской культуры.

91

Па - пи - ро - сычка, друг тай.(е)най, эй, как, как мне те - бе не ку - реть?

#### 4.5.3. Южнорусские лирические песни

Особенности склада лирических песен на южнорусских территориях (восток Курской обл., Белгородская, Воронежская, Ростовская, Волгоградская обл., Краснодарский, Ставропольский края) обусловлены историей колонизации этих мест. Их жители, будучи служилыми людьми, никогда не знали крепостного права. Своеобразный уклад жизни казаков и южнорусских однодворцев — воинов-землепашцев — повлиял на жанровый состав местной музыкально-фольклорной традиции, в которой заметно доминировало мужское начало.

Южнорусские песенные системы относятся к переселенческим традициям позднего формирования. Они складывались в результате миграций населения из разных мест средне-русского региона и представляют собой сложный сплав компонентов тех музыкально-фольклорных традиций, носителями которых были переселенцы. Поэтому на юге России сложились своеобразные, непохожие друг на друга локальные песенные системы, в которых местная специфика преобладает над общими региональными стилистическими тенденциями.

Во многих локальных традициях юга центральное место занимают лирические песни, существующие здесь в сложных, многоголосно распетых, жанрово-характерных — протяжных — формах. В них наиболее полно выразилось личностное начало, выдвигание которого на первый план вообще свойственно культуре XVII–XVIII веков.

Рассмотрим специфические формы южнорусской лирической песни на примере песенной традиции междуречья Оскола и Дона (с. Большебыково Красногвардейского р-на Белгородской обл.). Здесь существуют два стадийных пласта лирических песен, ранний из которых представлен двумя видами. К первому относятся женские сезонно прикрепленные

песни, которые сходны с западнорусскими, распеваются в гетерофонной фактуре и не имеют масштабных внутрислоговых распевов.

92

$\text{♩} = 60$

О.х(ы) там ле.те л(ы)па.в.ли.н, там ле.тел па.в.лин  
че.рез у.лицу, че.рез у.лицу.

Ко второму виду принадлежат неприуроченные протяжные песни преимущественно мужской исполнительской традиции. Хотя в настоящее время они входят в репертуар женских и смешанных ансамблей, лучшими их исполнителями всегда считались мужчины. Мелодика этих песен разворачивается в пределах квинтового диапазона, иногда с захватом септимы. Мелострофы включают в себя обширные индивидуализированные сольные запевы, развитые вставки-вокализы и внутрислоговые распевы. От женских песен они отличаются фактурой, представляющей собой функциональное двухголосие с верхним солирующим голосом, который называется *подголосок*, *первый* или обозначается глаголом *брать*.

93

$\text{♩} = 60$

Где о.на жи.вёт, мо.я ра.зда.лю.бе.зна.я, э.е.е.э.х(ы),  
о.на та.м да при.во.ль.на.я ши,  
ска.же.м, то.то во.т сто.ро.на.

Более поздний пласт здесь составляют песни с подводкой, однако сильно видоизмененные в соответствии с местной музыкальной стилистикой. В песнях этого слоя октавное удвоение опорного тона характерно для срединных разделов мелодистрофы, всегда завершающейся унисоном.

94

$\text{♩} = 76$

Ох да ты да взойди, я . сно . е со . лны . шко,  
э . я . э . е, о . на и . ха . ха, э,  
о . й да ты же да взойди, ох, э а . я . э,  
о . й да ты же да взойди ра... ох рано, ра . но то . л . ко по . у . тру.

Другим ярким примером южнорусской традиции протяжного пения служит певческая культура донских казаков. Специфика их быта определила две ситуации исполнения лирических песен: на службе (в походе, в полку) и дома. *Походные, служивские, полковые* песни исполняются мужчинами в пешем и конном строю, на привале, при чистке оружия и уборке лошадей, в офицерском собрании. Они были призваны поднимать боевой дух воинов, поэтому за многими из них закрепилось определение *боевые*. «Домашние» песни поются в застолье, «за худобой» (когда кормят и чистят скот) (Рудиченко 2004). Служивские песни казаки нередко называют историческими, так как в них рассказывается о реальных военных походах, упоминаются конкретные исторические персонажи (Ермак Тимофеевич, атаман Краснощеков, генералы Скобелев, Гудович, царь Петр I и др.). К этому кругу примыкают и казачьи песни с былинными сюжетами.

Песни, исполняемые в конном строю, отличаются особой манерой певческой артикуляции, подчеркивающей ритм

движений лошади и всадника: «с подскоком играют», «как на конике едешь». Ощущение реальной физической и психической связи между всадником и конем привело к тому, что многие культурные явления стали осмысляться в казачьей традиции через особенности поведения коня: пение часто сопоставляется с ржанием («как коник заржать»), артикуляция вставных фонем (йотирование) — с конским шагом («надо подскокивать, как на конике»). Перебрасывание голоса называют *перехватом*, как и изменение аллюра. Голосом «управляют», как и конем, поют с «потягом», так же как рубят шашкой. В высказываниях исполнителей-казаков пению сообщаются те же характеристики, что и разнообразным формам движения: *блуждать, вилять, закруглять, нырять, перекидывать, спрямлять* и т. д. (Рудиченко б/г, с. 3).

«Домашние» лирические песни испытывали влияние воинских, что сказалось в поэтике, мелодическом складе и манере пения. Они исполнялись смешанными вокальными группами, в которых женщины, как и в быту, подчинялись мужчинам. Песня должна была звучать «по-военному», поэтому женщины старались петь «мужчинским грубым голосом», «под мужчин». Такие песни назывались *беседными, гулебными, компаньишными* (Рудиченко б/г, с. 5).

В казачьих протяжных песнях удивительным образом сочетается линейность мелодического развертывания, масштабность формы с четко выраженными вертикальными сопряжениями голосов в ансамбле и строгой периодичностью ритмической пульсации, связанной с мерностью конского или пешего шага. Спецификой обладает и мелодика песен, многие из которых базируются на широкообъемных ангемитонных ладовых структурах.

Своеобразен и многоголосный склад казачьих песен — функциональное двухголосие, в котором нижняя голосовая партия дифференцирована и часто расслаивается на две относительно самостоятельные линии. Благодаря этому создается чрезвычайная плотность и насыщенность фактуры. Верхний голос — *дишкант, голосник* — представлен разными локальными разновидностями. Он может быть мужским и женским, сольным и ансамблевым, может распеваться со словами или иметь форму вокализа. Разновидности дишканта отличаются и по типу мелодического движения — педального или орнаментально-мелизматического (см. примеры 95 и 96 на с. 290–291).



95

♩ = 60

Запевала

О да на ре . (е . а) . чке - то ну бы . ло, я . я . о,

О . е . я . е, ай, на Ка . мы . (а . э) . ше . нке . (я),

на сла . вной было Ка . мы . . я . е . а . уо . о, о на Ка . мы . (а . ы) . ше . нке . (я), а .

Сла . (е) вной было Ка . мы . . е . е . е . е . э . а, ой дана Ка . мы . (е . а) . ша . нке . (е . е),

На . (я) ре . (е) чке было Ка . мы . . е . е . а . я . е, э . ай на Ка . мы . (е . а) . шо . нке . (е . я),

я . е . я . я . ай, да ай дэ, э . е . е . а . ло ой,

я . я . е . а . уа . я, ай как на ре . . (э) . чке . (е) да бы . ло, уа . я . о,

а . я . е . а . а . ей, да . (е) вот бы да на сла . (э) . в . (ы) . но . й да бы . ло . (ё) бы

а . е . е . а . а . ей, да вот бы как на сла . (я . э) . в . (ы) . но . й ну бы . ло . (уо . е) да

на ре . чке бы . ло Ка . мы . . е . е . э . я . е, а эй на Ка . мы . (а . и) . ше . нке . (о).

на ре . чке . . . ло Ка . мы . . а . е . а . я . е, о на Ка . мы . (е) . ше . нке .

на . (я) ре . (е) чке было Ка . мы . . е . э . е . е . э . а, ой дана Ка . мы . (е . э) . ше . нке .

на . (я) ре . чке бы . ло Ка . мы . . е . е . а . я . е, э . ай, на Ка [мы] . (о . ё) . ше . н . (ы) . ке .

96

$\text{♩} = 80$

Соби.ра . лась наша сила-а.рмия в поход идти под францу . (я . я) . за, пой,  
Голосник  
И . э . уа . о . а . э . э, и . э .  
а . я . е . е . а . е . ей, ай . э да . (я) за . (е) ...  
Басы  
о . э . а . е . о . о . уа . о . а . ой, се... о . а .  
за . ни . ма . (е . е . а . е) . ли да се . (е) . бе . (е)  
а . э . на, и . э . о . э . а . о . а . э . ой,  
а мы в поле ла . (е . е . а . е . е . е . е) . ге . (е) . ри да  
сря... ди, о э о э о э по...  
сре . (е . е . ай) . ди (е . е) вот чи . (е) . сто . (е . а) . го по . (е)  
о э... сре ди по... и э о .  
е)... сре ди по... ля . (я) .

Специфической чертой нижнедонской казачьей традиции является пение *тонкими* голосами, октавно дублирующими одну (басы) или обе (и басы и дишкант) голосовые партии.

97

$\text{♩} = 188$

У нас но.не да лю... да лю.ба.чка.(е), а. ай,

да лю.ба.(уа) (й) ха.(уа)... ха.ра шо, е.е.а.й,

ха.(уай).ро шо,

да гу.льба в на.с(ы) да ве.се.(уо) ла.я (ўа), ай

да все го.(о) сти (й) да ми.лы.

Наконец, в вокальной традиции донских казаков существует пласт мужских протяжных песен, распеваемых в гетерофонной фактуре без дишканта. Вероятно, он является наиболее ранним, составляя, как и в других традициях, оппозицию основному стилю пения.

#### 4.5.4. Севернорусские лирические песни

Лирические песни, по местной терминологии *долги*, *протяжливы*, *продольны*, *проголосные*, занимают на Русском Севере одно из центральных мест, что объясняется достаточно поздним историческим временем формирования севернорусской музыкальной культуры (большая часть известных сейчас сел образовалась в XVI–XVII веках).

Обращают на себя внимание особенности поэтического строя и образной системы текстов севернорусских лирических песен. Часть из них, несомненно, генетически связана с развитой в прошлом на Русском Севере эпической традицией. Эпические корни местной песенной лирики подтверждаются и обилием сюжетов исторической тематики, восходящих к концу XVII века (Разинский цикл), петровскому времени (строительство русского флота) и более поздним эпохам, вплоть до Отечественной войны 1812 года (песни о Наполеоне и донском казаке Платове) и смерти императора Александра I. Существует и обширный круг любовной лирики, в том числе с балладными сюжетами. Большая часть этих текстов имеет городское, книжное (нередко авторское) происхождение. Многие из них публиковались в песенных сборниках начиная с середины XVIII века. Попадая в крестьянскую среду, эти тексты подвергались значительной переработке, что отразилось и на их поэтике, и на структуре стиха, в основе своей силлабо-тонического.

Наиболее ранний пласт севернорусских лирических песен всегда базируется на стихе тонической организации, чаще всего 9–11-сложном двухударном (типа «Камаринской»). Например:

Из-за лесу, лесу тёмного,  
Из-за садику зеленого  
Выкаталась туча грозная  
С молоньями со палючими... (2.3.2)

Сегментированных лирических напевов не так уж много, поскольку в большинстве случаев исходная ритмическая форма преобразуется в них мелодикой и возникает вторичная ритмическая композиция цезурированного типа.

98  $\text{♩} = 108$

Э, из- за ле . су-ту, ле.(э)... ой да ле... ле . су тѣ . (о.а.о)... ле.су тѣ мн.ва,о,х(ы),

из- за са . дич(е).ку(о), ой са . ду бы.ло зе.лѣ.(о.а.о)... ой зе.лѣ.на.ва.

Тексты лирических песен более позднего пласта имеют в своей основе, как правило, силлабо-тонический стих 8+7, структура которого размывается за счет словообрывов, дополнительных вставных слов и междометий:

Прошло-то вре... ой, время всё наше, ой, дорогое,  
Ой, дак прошло ле... ой, лето тёплое, ой, и весна, ой.

Чистый стих:

Прошло время дорогое,  
Прошло лето и весна.

Лирические напевы реализуются на севере в узко-объемных диатонических ладах в амбигуе квинты, квинты, реже — терции. Иногда диапазон напева может значительно увеличиваться за счет обширной зоны субтонов, расположенных ниже главного опорного тона, и звуков терцового ряда к квартовому или квинтовому тонам лада. Отдельные локальные традиции на Русском Севере характеризуются особыми вокальными строями, которые задаются в сольном запеве и могут меняться при смене запевалы. Иногда особенности строя становятся отличительной чертой песенного стиля, придавая яркую местную окраску напевам лирических песен. Так, в некоторых селах на Пинеге специфика строя связана со стабильным завышением квартового тона (см. пример 99 на с. 295).

Нередко в пинежских напевах проявляется и «колорирование» лада искусными певцами, которые в пении чередуют несколько высотных версий одной ступени.

Необычностью строя, выражающейся в занижении квинтового тона, отличается и исполнение лирических песен жителями южных районов Архангельской области (бассейн реки Устьи; см. пример 100 на с. 295).

99

$\text{♩} = 88 - 92$

Ку.го не . ту, то . го ме . не жа . ль да,  
жа . ль ми . ло . го дру . жо . цька, zde . ce . e . го не . ту да...

100

$\text{♩} = 60$

Со вце . ра . шно . во . то да со по . хме . льи . ца, ох,  
го . ло . ва . то бо . лит.

Как видно из приведенных примеров, напевы лирических песен на севере распеваются в гетерофонной одно- или двухрегистровой фактуре. В смешанных певческих группах иногда возникает даже трехрегистровая гетерофония, в которой нижнюю голосовую линию ведут мужчины, среднюю — женщины, а верхнюю — девушки.

На Русском Севере преобладает женская исполнительская традиция, подчиняющая себе мужскую. Хотя репертуар лирических песен был общим и для женских, и для мужских ансамблей, есть основания предполагать, что песни с исторической, воинской тематикой исполнялись мужчинами, в то время как для женщин более характерны песни любовного содержания. Такое разделение репертуара еще до недавнего времени существовало на Печоре, где мужская певческая традиция, особенно в профессиональной среде промысловиков — охотников

на морского зверя, сохранялась дольше, чем в других местах. Мужчинами протяжные песни исполнялись также во время сплава леса на плотках.

## 4.6

### Городская лирическая песня

Во второй половине XVIII века в русской музыкально-фольклорной традиции наметились новые тенденции, связанные с бытованием крестьянской песни в городах, прежде всего Москве и Санкт-Петербурге. Попадая в город с дворовыми людьми, которых помещики вывозили из своих сельских усадеб, эти песни лишались традиционного контекста и переходили в область бытового музицирования. Довольно быстро оно охватило широкие круги городского населения, в том числе и дворянское сословие. Именно в этой среде с начала XIX века стал активно развиваться новый стиль сольной песни с инструментальным сопровождением. Хотя этот стиль и нес в себе черты иной, западноевропейской музыкальной культуры, в то же время он определил и новый этап развития музыкально-фольклорных традиций. Исполнители городских песен выступали как авторы, создающие новые варианты фольклорных текстов, которые отвечали господствующим в городе музыкальным вкусам. В своих исполнительских интерпретациях эти певцы старались выявить такие черты, которые в наибольшей степени воплощали эстетику не только нового времени, но и новой (по отношению к первоисточникам) городской среды.

Музыкальный склад городских песен вобрал в себя наряду с интонациями традиционной крестьянской песни черты западноевропейского гомофонно-гармонического мышления, вошедшего в русскую музыкальную культуру через военную духовую музыку и светские канты петровского времени с характерной трехголосной гармонической фактурой.

Канты являются одной из форм книжно-песенной традиции. *Книжная песня* – термин, предложенный А. В. Позднеевым для обозначения особой области русской музыкально-песенной культуры Нового времени, которая активно развивалась со второй половины XVII до середины XIX века. Устно-письменная природа книжной песни предполагала форму вокального музицирования и письменную запись текстов и музыки. Первоначально она возникла в виде внебогослужебных псалмов в монастырях и школьно-книжных центрах. XVIII век стал периодом расцвета книжно-песенной традиции. В первой половине столетия она, с одной стороны, «опускается» в средние и нижние социальные слои русского общества, включая воинское сословие мелко-

поместного дворянства и городское мещанство, купцов и приказчиков, семинаристов, сельский церковный причт и крестьян; с другой – активно включается в государственно-общественную жизнь Петербурга, расцветая в виватных кантах, создававшихся в честь прибытия императорских особ и высших церковных иерархов, в честь воинских побед русской армии и молодого российского флота. Именно в этот период происходит практическое соприкосновение двух слоев русской музыкальной культуры – *кантовой* и *слободской* песенности, находящихся в продуктивной стадии развития. Канты становятся популярны в городских посадах и слободах, которые тяготеют к престижным, но доступным формам бытовой городской культуры. К середине XVIII века слободская традиция уже усваивает и фольклоризует многие музыкально-поэтические тексты книжных песен, а кантовая традиция, в свою очередь, начинает осваивать народные песни. Этот процесс зафиксирован в рукописных нотных песенниках, предшествующих первым русским печатным изданиям (*Васильева, Лапин 1998*).

Большое влияние на формирование городской лирической песни оказали и профессиональные цыганские хоры, появившиеся в России в период царствования Екатерины II. Первоначально цыгане осваивали русские плясовые песни, но распевали их в особой форме, сочетающей медленный сольный запев, характерный для лирических песен, с подвижным припевом. В результате в городской культуре произошла трансформация многих плясовых песен в лирические. Кроме того, благодаря цыганским хорам в городское бытовое музицирование вошло исполнение старинных крестьянских песен под аккомпанемент гитары.

Каждое лето помещики со своими домочадцами и слугами выезжали в загородные имения. Усадебное музицирование способствовало постепенному распространению городского стиля пения в крестьянской среде регионов, расположенных вблизи Москвы и Санкт-Петербурга. Влияние московской городской музыкальной культуры хорошо заметно в традициях междуречья Оки и Волги, в то время как воздействие Петербурга во многом определило облик фольклорных традиций русского Северо-Запада. Интенсивному музыкальному обмену между селом и городом в конце XVIII века и в XIX веке способствовали и первые издания сборников народных песен. Наиболее популярными из них стали сборник Г. Н. Теплова «Между делом безделье» (1759) и нотные собрания В. Ф. Трутовского (1776), Н. Львова и И. Прача (1790). Эти публикации, с одной стороны, отражали бытовавший в городе песенный репертуар,



а с другой – помогали его быстрому распространению в помещичьих кругах, а позже и среди крестьян.

Часто источником поэтических текстов городских лирических песен становились авторские стихотворения, написанные в подражание народной поэзии. С ними в народную культуру проникал новый, силлабо-тонический тип стихосложения. В соответствии с его нормами переделке подвергались и поэтические тексты старинных крестьянских песен.

101

По . сле . дний час ро . злу . ки сто . бой . то , лю . бе . зной мой.  
Не ви . жу , кро . ме ску . ки , у . те . хи я ни . ка . кой.

Эпоха конца XVIII–XIX века отражает не только этап активного формирования городской песни, но и процесс обобщения локальных сюжетных, музыкально-стилистических и иных особенностей и создания общенационального фонда русской народной песни, процесс, прерванный вместе со сломом сельского уклада жизни в 20-х годах XX столетия.

Контрольные вопросы:

1. Каковы исторические предпосылки возникновения лирической песни как жанра?
2. Какие особенности музыкальной формы и многоголосного склада выделяют лирическую песню среди прочих жанров?
3. Каковы культурные функции лирических песен?
4. Чем определяются формы приуроченности лирических песен?
5. Чем отличаются казачья и севернорусская традиции исполнения лирических песен?
6. Какие стилевые пласты существуют в жанре русской лирической песни?

Рекомендуемая литература:

Земцовский И. И. Русская протяжная песня: Опыт исследования. Л., 1967.  
Васильева Е. Е., Лапин В. А. Кант; Псалма, псалм, псалом // Музы-

кальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Кн. 2. СПб., 1998.

*Материалы* и статьи: К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003.

*Родителева М. И.* О народной эстетике русской песенной лирики // Живая старина. 1994. № 2.

*Федоренко И. В.* Сезонно приуроченные лирические песни западных русских территорий // Фольклорный текст: функция и структура: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1992. Вып. 121.

*Гиппиус Е. В.* Культура протяжной песни на р. Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Л., 1928. Т. 2.

*Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* Крестьянская лирика // Крестьянская лирика: Библиотека поэта. Малая серия № 2: Русский фольклор. Л., 1935.

*Кабанов А. С.* Многоголосие и ритмика протяжной песни донских казаков // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: Научные труды НИИ культуры. М., 1982. Вып. 110.

## Глава 5 Музыкальные инструменты

5.1

### Введение

Согласно «Своду этнографических понятий и терминов», к народным музыкальным инструментам относятся *традиционные звуковые орудия народной музыки*. Решающим стал функциональный критерий — постоянство употребления в традиционной музыкальной практике и выполнение соответствующих этой практике задач. Немаловажны и другие показатели: происхождение инструментов (они могут быть природными, изготовленными самим музыкантом; фабричными; автохтонными или заимствованными из других культур), их специализация (использование только в качестве музыкального инструмента или многофункционального орудия), технико-акустические и выразительные возможности (тембр; строй — устойчивый, подвижный, свободный, чистый, темперированный; звукоряд; стабильность или мобильность звуковысотности и ритмики; динамическая шкала). Эти показатели отражают историко-культурное или локальное своеобразие традиции, где инструмент функционирует.

Инструментарий русской народной музыки весьма многолик и включает самые разные виды музыкальных инструментов, специфика которых обусловлена их функционированием в культуре, ролью в быту, труде, обрядах и праздниках, сложившимся типом восприятия и стилевыми особенностями локальных традиций. Народные инструменты неотделимы от музыкальной практики и музыкально-типологических особенностей произведений традиционного искусства. Они не только являются порождением этой практики и сложившихся художе-

ственных стилей, но и активно участвуют в формировании самой творческой практики и определенных стилиевых характеристик народной музыки. Поэтому рассмотрение инструментов было бы неполным без представления об их месте в русской народной музыкальной традиции, а также о связанных с ними жанрах. В становлении национального стиля, равно как и его локальных проявлений, немаловажную роль сыграл инструментарий, уже вышедший из употребления. Кроме того, для народной практики характерны эпизодические замены инструментов бытовыми предметами и детскими игрушками, используемыми в музыкальных целях, а также способы звукоизвлечения, осуществляемые человеком без орудия (аутоинструментальная или корпоромузыка, когда в качестве инструмента выступает само тело человека). Эти явления свидетельствуют об эволюции музыкальных инструментов в процессе освоения, совершенствования природных и созданных человеком орудий труда и искусства.

NB

Музыкально-инструментальная культура русского народа обладает как рядом общенациональных признаков, так и весьма существенной дифференциацией музыкально-стилевых (локально-диалектных, историко-эстетических, социально-профессиональных) пластов. Эти пласты обусловлены этногенетическими (наследием дославянских — финно-угорского, балтского, тюркского и других — компонентов в этногенезе народа и отдельных его региональных общностей) и социально-географическими (взаимодействием с соседями, развитием рынка, миграциями, отличиями в функционировании музыки и инструментов в разной социальной среде) факторами. Региональные и жанрово-генетические различия народной музыки оставили свой отпечаток и на музыкальных инструментах, их типах, вариантах и группах вариантов.

NB

В этой главе рассматриваются прежде всего те инструменты, которые играют или играли определенную роль в традиционной трудовой, обрядовой, бытовой практике и участвовали в становлении русской народной музыкальной традиции. Чтобы верно представить русскую традицию в кругу музыкальных инструментов народов мира, порядок описания и используемая научная терминология даются по упрощенной форме универсальной систематики музыкальных инструментов Э. М. Хорнбостеля и К. Закса, принятой Международным советом по традиционной музыке ЮНЕСКО для учебных и справочных изданий.

### Идиофоны

Источник звука (вибратор) – само тело инструмента либо его часть, не требующие для звукоизвлечения предварительного натяжения или сжатия. Способ возбуждения звука определяет разновидности идиофонов – *соударяемые, потряхиваемые, ударяемые, скребковые, щипковые, фрикционные* (за счет трения).

*Стучалки* – две соударяемые деревянные дощечки, употреблявшиеся вплоть до 1970-х годов в детской игровой практике севернорусских областей. Они обнаружены и в новгородских раскопках XII века.

*Ложки* – один из самых распространенных общерусских народных ударных инструментов. В прошлом применялись деревянные ложки, иногда с удлинённой рукояткой; в настоящее время – металлические, используемые в быту и дающие более яркое звучание. Традиционно исполнитель зажимает в правой руке две ложки выпуклостями друг к другу и производит два вида ударов, по-разному их комбинируя: простые – вниз о колено и дробящие – вверх о ладонь левой руки, которую музыкант держит в 15–20 см над коленом. Ложки используются в ансамбле с гармоникой или балалайкой, реже для сопровождения пения.

Включившись в концертные и ярмарочные формы музицирования, ложки стали нередко снабжаться *бубенцами* (маленькими металлическими погремушками в виде пластинок или шариков). В начале XX века были распространены (особенно в воинских хорах) металлические ложки с колокольчиками и бубенцами. Обычно применялись три-четыре (реже пять-шесть) ложки. В таких случаях использовались следующие приемы игры: а) встряхивание руками с зажатыми между пальцами ложками, производящими звонкие щелчки; б) техника, подобная кастаньетной (разжимая и сжимая пальцы, исполнитель сталкивает полушария ложек, производя сложные ритмические рисунки); в) удары ложками или парами ложек, находящимися в разных руках; г) удары ложкой по одной или двум ложкам, засунутым за голенище сапога; д) скользящий удар одной ложкой по трем, вставленным между пальцами руки; е) простое встряхивание ложек с бубенцами. Талантливые исполнители владеют всеми приемами игры и искусно их комбинируют. На посиделках, вечерах и в клубах ложечники выступают сольно и в ансамбле с другими инструменталистами, а также сопровождают пение или пляски. Внедрение ложек в практику профессиональных и самодеятельных народных

хоров, оркестров, ансамблей песни и пляски повлияло на сельское музицирование. Появились и вторичные для традиции образования: ансамбли ложечников, создающие своего рода ритмические «симфонии». Много лет славился подобный ансамбль из деревни Лашино Киришского района Ленинградской области.

*Тарелки* — медные круги с чашевидной выпуклостью посередине и отверстием для ремешка (тип турецких тарелок). Основные приемы игры: а) быстрый скользящий удар одной тарелки о другую; б) удар о тарелку мягкой колотушкой. Тарелки существуют и сегодня в практике сельских ансамблей духовых и народных инструментов (в Южной России, Псковской, Новгородской областях, русских селах Карелии, Забайкалья и других местах).

*Погремушка* — повсеместно распространенный шумовой инструмент в виде небольшой коробочки из бересты, наполненной маленькими камешками. Звук извлекается путем встряхивания. Эта детская звуковая игрушка, сегодня вытесненная фабричными поделками, использовалась также в бытовом музицировании, в том числе ансамблевом.

*Трещотки* — набор дубовых, кленовых или ореховых планок (от четырнадцати до двадцати двух, длиной 13–15 см, шириной 5–7 см), нанизанных на спаренную веревку или ремешок, для чего на каждой дощечке имеется по два отверстия. Планки соприкасаются неплотно, отделены друг от друга вставленными между ними в верхней части узкими деревянными прокладками, иногда с прикрепленными к ним четыремя-восемью бубенчиками. Концы веревки в форме петли при игре надеваются на пальцы обеих рук, как на гармошке. Резким или плавным движением исполнитель заставляет дощечки сталкиваться свободными концами, производя сухие щелкающие или трескучие звуки. Инструмент был известен, главным образом, в Тульской, Калужской, Орловской, Курской областях, где употреблялся женщинами при пении свадебных величальных и плясовых песен, иногда в ансамбле с гармоникой. Есть основания предполагать, что в прошлом трещотки имели обрядово-магическую функцию. В наше время трещотки активно используются в различных самодеятельных и эстрадных ансамблях.

*Колотушка (кокошник, колотило, колотало, калатало)* — колотушка ночных сторожей в виде короткой дощечки с ручкой. К ней сверху присоединена меньшая по размеру подвижная дощечка, один конец которой закрепляют с помощью выреза или на металлических петлях. В ручке и на конце суженной верхней дощечки просверливают отверстие, в которое встав-

ляют деревянный штифт. На нем верхняя дощечка может подниматься и опускаться, что дает при резких встряхиваниях довольно сильные, хотя и однообразные звуки. Известна также колотушка в виде тонкой березовой доски с толстой ручкой и прикрепленной к доске веревкой (ремешком) с деревянным шариком на конце размером с куриное яйцо. При размахивании колотушкой шарик ударяется о дощечку. Инструмент употреблялся в качестве перкуссионного в народных ансамблях, особенно на юге России и в Сибири для сопровождения маршей и танцев.

*Барабанка* (барабан – Нижегородская, Ярославская, Костромская обл., *пастухальница* – Вологодчина) – пастушеский инструмент, распространенный преимущественно в северных регионах России. Состоит из прямоугольной деревянной доски, подвешенной при помощи ремня или веревки на шею на уровне груди исполнителя. В доске нередко просверливаются отверстия, которые, по мнению пастухов, повышают звучность и улучшают тембр. На барабанке играют двумя изогнутыми деревянными палочками, исполняя ритмические сигнальные формулы для сгона скота, а также выбивая частушечные и танцевальные ритмы во время музыкальных развлечений.



Пастух с барабанкой.  
Вологодская обл.

*Пастухальница* (существует на Вологодчине) – подвешенные на воткнутой в землю рогатках двухметровые доски, по которым «без разбору» и без каких-либо стабильных формул бьют двумя колотушками, чтобы удерживать стадо в пределах определенной зоны пастбы и отпугивать диких зверей.

*Било* – древнерусский (упоминается с XII века) сигнальный инструмент, связанный с греко-православной обрядностью. Представлял собой деревянный (реже металлический) брусочек, который подвешивали к дереву, столбу, а иногда держали в руках и били по нему колотушкой. До конца XIX века существовал в поволжских скитах раскольников, где употреблялся вместо церковного колокола, особенно на Пасхальной неделе. Толстая доска (или бревно) длиной до восьми метров, висевшая на двух цепях, называлась *большое било* или *большое древо*, в которое били мерными ровными ударами. Кленовую доску меньших размеров (длиной 2 м, шириной 10 см) – *малое било*, *малое древо*, *клепало* – иногда выстрегивали подобно

двухлопастному пропеллеру с выемкой посередине. Ее держали в одной руке, а другой ударяли по разным ее частям колотушкой с утолщением, что позволяло получать не только ритмически, но и звуковысотно разнообразные формулы. Как сугубо сигнальный инструмент — *набат* — в виде стального бруска из вагонного тормоза, подвешенного днищем вниз и ударяемого *кувалдой* из металлического пальца от трактора, использовался еще в 1970-х годах в деревнях Тихвинской земли.

*Коса* — металлическая коса для заготовки сена, используемая в южнорусских областях как ударный инструмент в ансамбле с духовыми для сопровождения пляски.

*Трензель* — металлический стержень, свернутый в форме лиры, по которому бьют металлической палочкой. Используется в ансамблях с гармоникой и духовыми для сопровождения пляски. В настоящее время часто заменяется *треугольником* фабричного производства.

*Коробок* — коробочка в форме параллелепипеда из звонкого дерева (часто березы). На Северо-Западе пастухи, чередуя удары разными пальцами, развлекали себя *чечётками* — темброритмическими комбинациями, иногда сопровождавшими частушки и пляски. Сегодня заменяется спичечным коробком. При этом возможен еще один способ звукоизвлечения — щипковый: проложенная вдоль верхней стенки тонкая палочка или спичка прижимается накрест другим стержнем, а свободная ее часть защипывается. Тогда сама коробочка служит лишь резонатором.

*Колокол* — полое, литое из металла тело конусообразной формы, снабженное внутри сердечником, носящим название «язык». Им звонарь ударял по корпусу инструмента. Основной объем звука исходит от расширяющихся краев колокола; вершина же вместе с «ушами», за которые он подвешен, практически беззвучна. Колокола различных размеров получили широкое распространение в русской православной церкви. Их подвешивали на *звонницы*, где колокола располагались в одной плоскости, или *колокольни* — башенные сооружения с объемным расположением колоколов. По своим размерам и выполняемой функции инструменты подразделяются на *большие* (от 90 см до 2 м и более высотой, от 100 до 2 тысяч пудов весом), которые могут звучать отдельно, маркируя определенные события, действия либо этапы обряда, и как наиболее крупная метрическая единица в ансамбле; *средние* (от 45 до 80 см, от 8–10 до 30–40 пудов); *малые*, или *тиньки* (от 20



до 30–40 см, от нескольких фунтов до 1,5–2 пудов), дающие узорчатую мелодическую ткань. Артикуляция на больших колоколах крупных звонниц и колоколен осуществляется за счет движения ног, на средних — рук, на малых — часто даже пальцев. На крупных колокольнях в период значительных праздников функционировали ансамбли звонарей (от четырех человек и более).

Некоторые церкви и монастыри были снабжены целыми «оркестрами» колоколов, на которых искусные музыканты-звонари воспроизводили интереснейшие в мелодико-ритмическом и тембровом отношении композиции, выполнявшие роль знаковых (в том числе сигнальных) формул. Широкую известность получили звоны церковей Ростова, Владимира, Новгорода, Москвы, Ярославля, Суздаля, Соловецкого монастыря и других мест. В советское время большинство колоколен и звонниц было разрушено, колокола сняты и отданы в переплавку, что весьма осложняет реконструкцию подлинного строя традиционных колокольных ансамблей.

Во многих севернорусских деревнях до середины XX века можно было встретить также *сторожевой общинный колокол*, или *набат*, служивший для подачи сигнала тревоги и экстренного сбора сельчан. В старые времена *осадные колокола* сообщали о надвигающемся нашествии, *всеполошный* — о пожаре.

*Колокольчики* — инструменты в форме колокола, но малых размеров (от 2 до 15 см высотой), употребляемые в бытовой и обрядово-игровой практике русской деревни. Деревянные (в виде двух параллельных трапециевидных досочек, соединенных узкими колышками от 3 до 15 см высоты), литые или сбитые из жести колокольчики использовались пастухами. Подвешиваемые на шею животным колокольчики (*колоколки*, *ботала*, *звонки*) или шаровидные бубенцы (*шаркуны*, *шергуны*, *шоргунцы*, *глухари*), мягко звеня, успокаивали животных, отгоняли от стада диких зверей, оберегали от злых духов, указывали пастуху на местонахождение скотины, поскольку у каждого животного был свой колокольчик с неповторимым тоном и тембром. Пастушьи колокольчики немало способствовали формированию звукоидеала, характерного



Набат. Приладожье

для того или иного региона. Неслучайно их набор в каждом стаде соответствовал звукоряду пастушеских дудок данной местности. Иногда маленькие колокольчики входят в состав других инструментов (см. *бубен*).

*Трескотуха (трещотка)* – прямоугольная рамка (20x10 см из звонкого дерева, например березы) с зубчатым валом, переходящим в рукоятку. В пазы между зубцами вала, служащего осью вращения, входят упругие планки (от одной до четырех), противоположными концами прикрепленные к рамке. При вращении вала планки с силой перескакивают с одного «ребра» на другое, издавая оглушительный звук, напоминающий пулеметную пальбу. В прошлом трескотуха выполняла ритуально-магическую функцию оберега от злых духов, а вплоть до 1970–80-х годов сохранялась в Ленинградской и Новгородской областях в качестве охотничьего инструмента для гона зайцев. Трескотухи меньших размеров использовались как детские шумовые игрушки.

*Ветряная трещотка (трещотка-ветряк, мельница)* – более крупная (длиной до 2–2,5 м) разновидность *трескотухи*, стержень которой нанизывался на вкопанный в землю шест. Звук возбуждался дуновением ветра (род *эолова инструмента*). Служила пастухам и земледельцам для определения погоды и отгона диких зверей от стада и огорода. В северо-западных областях *ветряки* меньших размеров и с более мягким звуком ставились для отпугивания птиц.

*Варган (дырдла и дрдла)* – инструмент в виде металлической подковки, в середине которой укреплена стальная пластинка с загнутым концом. В прошлом был распространен повсеместно, в наши дни у русских уже не бытует. Варган прикладывается ко рту, его концы прижимаются к зубам либо кладутся между ними; пластинку защищают или ударяют по ней указательным пальцем свободной руки. Образуется слабый вибрирующий звук, богатый обертонами. Меняя объем полости рта, служащей резонатором, исполнитель усиливает нужный ему обертон и таким образом наигрывает мелодию, иногда при этом еле слышно насвистывая. Основной тон пластинки прослушивается постоянно, служа бурдоном. Нередко применяется втягивание воздуха в себя, тогда варган звучит громче. Комбинациями вдоха и выдоха достигается смена тембра и динамики. Иногда вместо металлической подковки применяли кусок дерева.

*Пила* – распространенный в народной музыкальной практике инструмент, обыкновенная двуручная пила с широким полотном, приводимая в колебание смычком либо иным

трущим предметом. Высота звука меняется в зависимости от изгиба пилы; характерны глиссандирования. Иногда подобно *косо* трактуется как ударный инструмент.

## 5.3

### Мембранофоны

Источник звука — натянутая перепонка. Способ звукоизвлечения — удар, реже — трение. В связи с конструкцией подразделяются на *одноmemбранные*, *двухmemбранные*, а также *мирлитоны* (где мембрана возбуждается от пения исполнителя).

*Бубен* — деревянная обечайка шириной 5–6 см, согнутая в обруч, с натянутой на ней тонкой кожаной мембраной. Внутри обечайки подвешены колокольчики и бубенцы, а к ней самой прикреплены металлические тарелочки или пластинки. При ударе по мембране пальцами или ладонью либо при встряхивании бубна бубенцы и колокольчики начинают звенеть. Применяются также удары локтем, трение по мембране большим пальцем (*вой*), удары бубном о колено, по голове, подбородку, носу, удар на лету при подбрасывании инструмента вверх. В прошлом на бубне играли *скоморохи*. На Тихвинской земле, благодаря деятельности выдающегося свадебного музыканта-виртуоза, выходца из Киевщины Г. Погорелова, во второй половине XX века получила распространение игра на бубне с помощью небольшой колотушки, дающей более мощный сухой удар. В северных областях бубен применялся еще в 1920–50-е годы ряжеными (*куликами*) во время святочных обходов дворов, иногда вместе с *самоварной трубой*, используемой в роли рога, *сковородкой*, *кастрюлей*, *печной заслонкой*, *рубелем* для глаженья белья и другими предметами. Сегодня бубен используется в народных инструментальных ансамблях с балалайкой, скрипкой, гармоникой, особенно в южных и юго-западных областях России, а также в сольном исполнительстве, часто сопровождающем танцы и плясовые песни.

*Тулумбас* — литавра в виде небольшого медного котла, затянутого с открытой стороны кожаной мембраной. Тулумбасы различных размеров применялись в военной музыке. В этом случае их привязывали к седлу и ударяли по мембране колотушкой или плетью с утолщением на конце (*вощагой*). У казаков тулумбасом называли и *барабан*.

*Накры* — русский инструмент XVI–XVII веков, об устройстве которого точных сведений не имеется. Предполо-

жительно — маленькие парные глиняные котлы с кожаной мембраной.

*Бубны конные* — небольшие парные литавры, подобные *тулумбасу*; инструмент древнерусского воинства, обычно прикреплявшийся к седлу впереди седока. Способ звукоизвлечения — удар вощгагой. Термином *бубны*, *бубен* древние восточные славяне называли различные мембранные инструменты, однако чаще всего он относился к воинским литаврам. Они употреблялись в древней Руси как конными, так и пешими воинами.

*Набат* — сигнальный инструмент русского воинства в виде *тулумбаса* гигантских размеров, обладавший звуком оглушительной силы.

*Барабан* — деревянный цилиндр, со всех сторон обтянутый кожей, прикрепленной накрест переплетающимися ремнями или веревками. Небольшие барабаны подвешивались к поясу, по ним били деревянными палочками. На больших играли вощгагой или деревянной колотушкой, обшитой на конце сукном. Начиная с рубежа XVI–XVII веков применялся в полках русской армии как сигнальный инструмент. Употреблялся и в различных инструментальных ансамблях. Получил широкую популярность в народной музыке, особенно у скоморохов и странствующих поводырей дрессированных медведей.

*Осокарь* — пластинка из перышка осоки длиной 2 см, шириной 4 мм. Вставляется под язык и при пении «жужжит», окрашивая тембр голоса своеобразным вибрирующим тоном. Кроме чисто звуковых развлечений тихвинские дети используют *осокарь* при «игре в хоронушку»: водящий ищет прячущегося по звуку инструмента.

*Гребенка* — мирлитон, в прошлом деревянный гребень, сегодня обычная расческа, покрытая сложенной вдвое перепонкой из тонкой, иногда промасленной бумаги. Изменяет тембр голоса, когда в нее поют без слов. Используется в бытовом музицировании, в детских шумовых оркестрах, в практике ансамблей и оркестров народных инструментов.

---

## Хордофоны

Источник звука — натянутая струна (греч. *хорда*). В зависимости от способа установки струн на инструменте, их положения, возможности извлечения и изменения звука, характера вибрации можно выделить две группы хордофонов — *цитровидные* и *лютневидные*. У первых струны идут параллельно корпусу инструмента, их набор определяет

возможный звукоряд. У вторых струны расположены узко, вдоль шейки, могут прижиматься к грифу и менять высоту.

*Гусли* — плоский ящик с натянутыми на нем струнами, укорачивание (прижатие) которых не применяется. В архаичных формах корпус инструмента выдолблен в виде корытца из одного куска дерева, часто из клена — *явора* (отсюда — *гусли яровчатые*). Известно несколько разновидностей гуслей.

Гусли *кантелевидные* (по Р. Галайской — *ладьевидные*, по К. Верткову — *крыловидные*) — с асимметричным плоским корпусом, торцевая часть которого с одного конца заужена, иногда с округленным добавлением (*окрылком*). Длина 55–85 см, ширина 20–30 см, толщина до 5 см. Струны (от пяти до четырнадцати, в археологических находках — от четырех до девяти) расположены веерообразно. На широкой части корпуса находятся деревянные колки. Основной прием звукоизвлечения — бряцание ногтями правой руки, в XX веке — самодельным или фабричным плектром по всем струнам на узкой стороне инструмента. Пальцы левой руки располагаются сверху или вставляются сбоку между струнами, глуша ненужные звуки. Играли сидя, держа инструмент горизонтально или чаще наклонно, подобно балалайке, а также стоя и даже на ходу. Репертуар — наигрыши на песенной (лирические, свадебные, хороводные) и плясовой (кадрильные, польки, краковяки, вальсы) основе, сопровождение лирических песен позднего слоя, частушек, романсов. Звукоряды диатонические. Фактура терцово-аккордовая, реже — с элементами мелодии, включая мелодико-гармоническое арпеджиато. Основная зона распространения в традиционной среде — Северо-Запад: Псковская (особенно Гдовский район), Новгородская области. Точечно гусли зафиксированы в Вологодской, Архангельской, Ленинградской, Костромской, Смоленской, Тверской областях. Этот вид гуслей, по археологическим раскопкам известный на Руси с XI–XII веков, типологически родственен музыкальным орудиям западных соседей русских: карелов, вепсов и финнов (*кантеле*), эстонцев (*каннель*), латышей (*куокле*), литовцев (*канклес*), сохранивших более древние обрядовые формы функционирования инструмента.

Гусли *полуовальные* (по К. Верткову — *шлемовидные*), иначе *гусли-псалтирь*,



Игра на новгородских гуслях

*псалтериум* (благодаря сходству с иконографией инструмента царя-псалмопевца Давида), а также более редкие — *треугольные* и *трапециевидные* — имеют большие размеры (длина до 100 см, ширина до 50 см, толщина до 12 см) и корпус, основание которого по форме соответствует полуовалу или трапеции. Количество струн — от одиннадцати до тридцати шести. Основной прием звукоизвлечения — зашипывание струн пальцами обеих рук. Такие инструменты известны по рукописным книгам XIV–XVI веков, в живом бытовании фиксировались на Урале и в Поволжье только для сопровождения духовных стихов позднего слоя. Типологически инструмент весьма близок щипковым цитрам народов Поволжья: луговых и горных марийцев, чувашей, удмуртов, мордвы, татар-кряшен, сохранивших наиболее архаичные формы их трудового и обрядового функционирования. Согласно письменным источникам, играли на них и скоморохи.

Все вышесказанное затрудняет выяснение происхождения инструмента, тем более что в древних письменных памятниках его название и изображение редко соотносятся. Термином *гусли* у славянских народов обозначаются разные инструменты: смычковый монохорд, скрипка и даже некоторые духовые.

Звук гуслей первого типа яркий, светлый, звонкий; инструменты второго типа звучат мягче. И для тех, и для других сохранилось в народе название *гусли звончатые*. В академической и клубной практике этот термин употребляется по отношению к гусям первого типа.

В XVII–XIX веках в быту священнослужителей, в придворных кругах и в практике профессионалов письменной традиции широкое распространение получили *гусли прямоугольные* (или *столовидные*) — концертный инструмент с количеством струн, доходившим до шестидесяти, с диатоническим, а нередко и хроматическим звукорядом, позволяющим воспроизводить аккордовые и мелодические последовательности за счет пальцевых переборов. На нем исполняли песенные, плясовые наигрыши, сопровождали пение духовных стихов, а также авторские сочинения и транскрипции. В начале XX века появились *клавишные гусли*, снабженные однооктавной клавиатурой фортепианного образца и демпферами. При нажатии на клавишу одноименные струны всех октав открываются для звучания, освобождаясь от демпферов. Многооктавные аккорды исполняются глиссандо, как на арфе. Клавишные и бесклавишные (*щипковые*) гусли входят в оркестры народных инструментов андреевского типа, наряду с фабрично изготовленными диатоническими *гусями звончатыми*.

*Цимбалы* – струнно-ударный инструмент, представляющий собой ящик в форме трапеции с натянутыми на нем двумя группами струн, опирающихся на подставки. По струнам ударяют деревянными палочками около подставок. Подставка для первой группы струн расположена близко к середине инструмента и делит струны в соотношении 3 : 2. Эта группа струн дает верхнюю часть звукоряда. В игре используются обе части струны, интервал между которыми – квинта. Подставка для второй группы струн расположена вблизи края инструмента; в игре используется только длинный отрезок струн, дающий нижнюю часть звукоряда. Цимбалы бытуют в западных, пограничных с Белоруссией районах России (юг Псковской и запад Смоленской обл.) в ансамбле со скрипкой и гармоникой. Основной репертуар – танцевальные наигрыши.

*Балалайка* – инструмент с длинной шейкой, лопатообразной головкой и корпусом треугольной (в XVIII веке чаще овальной или овальной с прямым срезом внизу) формы из дерева, иногда из сушеных тыкв-горлянок. На шейке имелось до пяти навязных диатонических ладков. Количество струн – двести. В конце XIX века В. В. Андреев усовершенствовал балалайку, увеличив размер корпуса относительно шейки и введя врезные хроматические ладки (на инструментах массового выпуска их шестнадцать, на концертных заказных – до двадцати четырех), тем самым он приспособил балалайку к нуждам академического исполнительства. В результате можно говорить о существовании двух инструментов: народной и андреевской балалаек.

Народная балалайка сегодня имеет три металлических струны, иногда удваиваемые для большей звучности, и яркий, звонкий тембр. Основной прием звукоизвлечения – бряцание по всем струнам четырьмя пальцами правой руки (без большого), в быстром темпе – одним-двумя пальцами. Реже применяется зашипывание струн по одной, как правило, большим пальцем. В отдельных случаях для имитации мандолины применяется плектр или его заменитель (например, спичка). Насчитывается свыше десяти способов настройки. Основной строй современной народной балалайки – мажорное трезвучие. Средняя высота настройки –  $c^1-e^1-g^1$ , отдельные балалаечники предпочитают более высокую настройку, заменяя для этого фабричные струны на тонкие, сделанные из телефонного провода. В народе этот строй часто называют *гитарным* (по аналогии с настройкой трех верхних струн русской гитары), *народным*, *русским*. Им пользуются все народные балалаечники, исполняя плясовые и частушечные наигрыши, реже –

сопровождая песни позднего слоя. Фактура — гармоническое трехголосие с элементами мелодизации, доходящими у отдельных балалаечников до развитой орнаментики. Разновидности гитарного строя — мажорный секстаккорд, реже квартсекстаккорд с перекрещиванием струн, которые сохраняют свои функции (основной тон, терция, квинта) соответственно расположению (например,  $g^1-h-d^1$  или  $f^1-a^1-c^1$ ). Получить такие строи позволяют одинаковые по диаметру струны из телефонного провода. В народе эти строи получили название *минорный* или *рояльный*. Аппликатура этих строев та же, что и на балалайках с гитарным строем.

Второй по распространенности строй балалайки — унисонно-квартовый (в народе — *балалаечный*). В отличие от академической андреевской школы, где принят звуковысотный стандарт  $e^1-e^1-a^1$ , в народной традиции настройка, как правило, более низкая. Репертуар инструментов с балалаечным строем — танцевальные наигрыши на песенной основе и песни позднего слоя. Фактура — мелодическая с малоразвитой второй и отдельными элементами трехголосия. Этим строем владеют лишь немногие выдающиеся балалаечники.

Остальные строи балалайки встречаются крайне редко, чаще других — минорно-трезвучный (в народе — *минорный*). Наиболее характерный наигрыш для инструмента с минорным строем — вальс «Коровьи слезы», реже «Цыганочка». Среди других строев — минорный секстаккорд, а также кварто-квинтовый (*разлад*). В настоящее время производство балалаек преимущественно фабричное. Отдельные балалаечники сами переделывают инструменты: спаривают часть или все струны, доводя их число до шести, подпиливают ладки, выламывают, а затем снова клеивают на место одну из дощечек нижней деки (считая, что после такой переделки инструмент звучит лучше), а также заменяют фабричные струны на более тонкие.

У андреевской балалайки первая струна металлическая, вторая и третья — нейлоновые, что определяет звучание инструмента — мягкое, певучее, приближающееся к академической гитаре. Андреевская школа ввела много исполнительских приемов, не свойственных народной балалайке: защипывание струн по одной большим и указательным пальцами, вибрато, тремоло и т. д. Из всех многочисленных строев балалайки андреевской школе известен лишь унисонно-квартовый. Для удобства игры в оркестре В. В. Андреев сформировал семейство балалаек, в которое входят: прима (известная в народе как просто балалайка), секунда со строем  $a-a-d^1$ , альт  $e-e-a$ , бас  $E-A-D$  и контрабас  $E_1-A_1-D$ . На последних играют плектром.



*Русская народная гитара* по распространенности и активности бытования значительно уступает балалайке. Используются как шести-, так и семиструнные инструменты. Три верхние струны настраиваются по мажорному трезвучию, три нижние – по квартам, крайние струны – в двойную октаву. На семиструнном инструменте добавляется средняя струна, настраиваемая в октаву к крайним. Условно строй народной гитары можно обозначить как D-G-c-(d)-g-h-d. Фактура наигрышей аккордовая и включает различные виды арпеджио. Иногда на трех верхних струнах применяется балалаечное бряцание. Репертуар народной гитары – плясовые и частушечные наигрыши, сопровождение песен позднего слоя.

*Мандолина* (уступает балалайке по распространенности) – инструмент неаполитанского происхождения, попавший в русскую народную традицию благодаря популярным в российских городах любительским *неаполитанским оркестрам*. Инструмент заимствован русскими без изменения конструкции и строя (четыре струны по квинтам). Звуковысотный стандарт настройки отсутствует. Русские мандолинисты не применяют тремоло, заменяя его ритмическим дроблением протяженного звука мелодии. Фактура наигрышей – мелодическая, реже встречаются квинтовое «утолщение» мелодии, бурдон на открытых струнах и аккорды в кадансе. Репертуар – танцевальные мелодии на песенной основе и песни позднего слоя, реже плясовые и частушечные наигрыши.

*Домра* – инструмент русских скоморохов и профессиональных музыкантов (*домрачеев*) бесписьменной традиции при царских и великокняжеских дворах. Под названием *домра* инструмент был чрезвычайно популярен в XVI–XVII веках, хотя первые данные о танбуровидных щипковых (с длинным грифом и небольшим резонаторным корпусом) на Руси относятся к X веку. Сведения о конструкции древней домры противоречивы: В. Даль относит ее к духовым типа *дудки*, Н. Костомаров – к *ударным*, поскольку, согласно одному из источников, скоморохи «били в бубны, домры, накры». Иллюстрации в рукописных книгах показывают, что домрой называли различные грифные танбуровидные хордофоны. Их терминологическое и структурное родство с *домброй* (*думбирой* и т. п.) казахов, калмыков, татар, узбеков, ногайцев очевидно. Иногда домрой называли и многострунные инструменты с коротким грифом и большим резонаторным корпусом (типа *уда-лютни*). Домры включались в ансамбли с духовыми, ударными и струнными, в том числе с трапециевидными гусями. Часто звучали на открытом воздухе, поэтому наряду с зашипыванием применялся

удар указательным пальцем правой руки одновременно по всем струнам — бряцание, а также использовалось «перо» — плектр. К XVIII веку этот инструмент вышел из употребления.

В конце XIX века название *домра* получил сконструированный В. Андреевым на основе балалайки с овальной формой деки трехструнный инструмент квартового строя с металлическими ладками, функционально ориентированный на мандолину. Наряду со щипком стали применять тремоло. В начале XX века по инициативе Г. Любимова была произведена четырехструнная домра с квинтовым строем, еще более близкая к мандолине. И *андреевская*, и *любимовская домры* обзавелись вскоре семействами инструментов разного диапазона, что и составило соответствующие *домровые оркестры*, а также домровые группы в оркестрах народных инструментов, причем *андреевские* более популярны в России, *любимовские* — на Украине (видимо, в связи со скрипкой — наиболее распространенным на всей этнической территории инструментом). В фольклорной среде сопрановые разновидности обеих домр изредка употребляются и соло, и в ансамблях с гитарой и гармоникой. Репертуар и техника игры на них полностью соответствуют сельской традиции музицирования на мандолине в России.

*Бандурка* — тип небольшой пятиструнной гитары, распространенной с конца XVIII до начала XX века в горнозаводских районах Урала и Западной Сибири, а также в Республике Коми. Судя по названию, завезен украинскими переселенцами. Строй — мажорное или минорное трезвучие: G-d-g-h(b)-d<sup>1</sup>.

*Смык* — инструмент с лукообразным смычком, упоминаемый в древнерусских письменных памятниках XI–XVII веков. «Гудение лучем» как явление народной языческой культуры осуждалось ревнителями церкви. Смыком (от старославянского *смыкати*, *смыцати* — тащить, волочить) со второй половины XVI века стали называть смычок.

*Перегудница* — смычковый или щипковый инструмент, существовавший до XVII века. Возможно, одно из названий *смыка*.

*Гудок* — трехструнный инструмент русского средневековья с короткой шейкой, немного отогнутой головкой и овальным (либо грушевидным) корпусом, без боковых выемок, длиной до 80 см (древнейшие — 20–30 см). У некоторых гудков на верхней деке имелись резонансные отверстия в виде скобок. По форме гудок близок к *гьдулке* южных славян. На нем играли смычком в виде охотничьего лука, держа инструмент вертикально, опирая его на колено (сидя) или прижимая к груди (стоя и на ходу). Струны (верхняя мелодическая, а две нижние —

бурдонирующие, обычно в квинту) задевались смычком одновременно. Смена высоты бурдонирующих струн достигалась за счет прижатия их большим пальцем. На гудке исполнялись сольные наигрыши для слушания и пляски, он мог также гетерофонно сопровождать пение.

Инструмент включался в ансамбль с гусями, рожком, другими гудками. В XVI–XVII веках существовали даже его диапазонные разновидности: *гудочек* – высокий, *гудок* – средний, *гудище* – низкий. Популярный в народной среде в прошлом, особенно у скоморохов, гудок к концу XIX века вышел из употребления. Следы его обнаруживаются на Псковщине в вертикальной манере держания скрипки, на которой к тому же удалена одна из струн.

*Пермская скрипка* – название, данное В. Альбинским обнаруженному им в Пермской области смычковому хордофону со слегка удлинненным по вертикали восьмеркообразным корпусом. Мастер и исполнитель И. Устинов, родом из села Гордино Вятской губернии, именовал инструмент *скрипкой*. Как и другие его варианты, известные в вятской традиции, это музыкальное орудие, размером с небольшую гитару, изготовлялось с помощью топора. Верхнюю дека со скобкообразными эфами делали из пихты («будет хорошо звенеть»), нижнюю – из ели, обечайки – из осины. Головка с завитком, расширенная кверху, и шейка вырубается из цельного березового полена и, надеваясь на дека, образуют гриф. Более длинная правая ножка подставки (*кобылки*) продевается через эф и, упираясь в нижнюю дека, выполняет одновременно функцию души. Три верхние проволочные струны, проходящие поверх подставки, настраиваются с помощью березовых колков по квинтам, а четвертая – в унисон с третьей для усиления басовой опоры. Играют сидя, упирая инструмент в колени и водя лукообразным смычком (*погудалом*) сразу по двум (первой и второй), иногда даже по трем (второй, третьей, четвертой) струнам.

Мелодии (популярные плясовые и песенные наигрыши) производят в пределах ионийского пентахорда с нижней опорой при постоянном квинтовом (или даже двухквинтовом) бурдонировании.

Сейчас трудно сказать, явилась ли пермская скрипка наследием популярных ранее на Урале *гудка* и *бандурки*, *могульской скрипки* переселенцев-белорусов или возникла как влияние смычковых инструментов финно-угорских соседей (*ши-гудэка* коми-пермяков, *ковыжа* мари и др.), однако ее традиционность несомненна. Еще Н. Привалов приводил

свидетельство 1896 года о старике, игравшем на Урале близ Златоуста на *детской виолончели* с четырьмя струнами и утверждавшем, что «на трех нельзя сыграть новых песен».

*Скрипка* в сельской среде России получила распространение сравнительно недавно. Наиболее популярна в западных (пограничных с Белоруссией) и южных (пограничных с Украиной) регионах, а также на Дону, Урале, у потомков сибирских переселенцев. Смычок такой же, как у академической скрипки, изредка — в форме лучка без колодки (Курская обл.). Нижняя дека народной скрипки чаще всего плоская, количество струн в различных местностях колеблется от трех до четырех. Строй квинтовый (реже квартовый), как правило, ниже принятого в академической музыке высотного стандарта. Встречаются скрипки различных размеров. Подставка нередко более плоская, чем у академической скрипки, что располагает к частому использованию бурдонирующих струн и параллельных квинт. У курских скрипачей мелодия в основном звучит на верхней струне в одной позиции при постоянном бурдоне. Каждому тону, как и при игре на гудке, соответствует отдельное движение смычка жестким штрихом между деташе и мартеле. Положение при игре часто ниже плеча, у груди, иногда вертикальное, с упором в колено. Последнее можно объяснить влиянием гудка либо смычковых хордофонов, известных у соседних народов. Именно так сегодня используют скрипку современной конструкции в марийской, татарской, башкирской сельской среде. А курские скрипачи подчеркивают отличие приемов своей гудковой игры на трех струнах от четырехструнной «плечевой» игры соседей-украинцев.

Смычковые с горизонтальным (плечевым) положением инструмента (типа *фиделя*, скрипки) или вертикальным, у ног либо на коленях (типа *ребека*, гудка), и в Европе, и на Руси существовали параллельно. Скрипка в народных традициях России локализована на западе; восточный рубеж ее бытования близок к историческим границам Речи Посполитой конца XVII века.

Техника у псковских и особенно смоленских скрипачей разнообразнее, чем у курских; в плясовых наигрышах заметна тенденция к виртуозности. Среди штрихов — продолжительные и быстрые деташе, короткое



Псковский скрипач

легато, реже — спиккато. Характерны высокая беглость пальцев левой руки, продолжительные пассажи, преимущественно в первой позиции. Высокие ноты часто достигаются за счет вытягивания трех используемых в традиционной практике пальцев либо последовательного «ползания» одного из них.

Репертуар скрипачей — танцевальные, песенные и свадебные обрядовые наигрыши, преимущественно в ансамблевом исполнении. Скрипку, равно как и используемые вместе с ней в ансамбле гитару, балалайку, мандолину, домру, цимбалы, подстраивают в тон к духовым инструментам (жалейке, дудке, кувиклам, кларнету) и гармонике. На Брянщине известны дуэты скрипачей, один из которых «басит» втору. На Смоленщине высокого исполнительского уровня достигли скрипичные ансамбли из трех — пяти исполнителей. У псковских скрипачей значительное место в репертуаре принадлежит плясовым и частушечным наигрышам (в том числе «под драку»), в южных районах Псковщины — свадебным под плач (при надеде — одаривании молодых), а также волочёбным, гетерофонно сопровождающим пение. Отдельные талантливые скрипачи исполняют программную музыку, изображая свадьбу, причитания, речь, крики животных и пр. Таким, например, был репертуар псковского свадебного скрипача Д. Жбанкова.

*Ли́ра* (*реле, гудок, рыле, лыря, кинар*) — тип весьма распространенной в свое время в Европе колесной лиры с деревянным восьмеркообразным (на Орловщине — сходным со скрипичным) корпусом, вращающимся деревянным колесом, трущим одновременно все три жильные струны, проходящие поверх подставки (*кобылки*). Две струны являются бурдонными, а третья — мелодическая — укорачивается с помощью клавишного механизма из семи-восьми *клапанов* на Орловщине и Брянщине, одиннадцати-четырнадцати *шашек* — на Дону. Строй кварто-квинтовый, интервал между крайними струнами — октава. Звукоряд мелодической струны диатонический, часто миксолидийский, охватывает от одной до полутора октав. На Руси упоминается в источниках XVII века. Исполнителями на лире были старики-слепцы, сопровождавшие игрой на ней духовные стихи, песни нравоучительного, иногда сатирического, шуточного содержания. Играли и плясовые наигрыши. Зона распространения лиры — Брянская, Орловская, Курская области, Ставрополье и бассейн Дона. Есть также свидетельства о существовании лиры в Московской, Калужской, Тульской, Воронежской, Смоленской областях.

## Аэрофоны

Свободные аэрофоны

Столб воздуха заключен вне корпуса инструмента.

*Чешуйка* (на юге — *луска*) — тоненькая пластинка из рыбьей чешуи или кусочка фотопленки, которую вставляют в рот за нижними зубами и прижимают языком. Дуя на нее, исполнитель получает звук специфического свистящего тембра, высота которого может меняться в зависимости от интенсивности дутья и напряжения губ, то есть от образующегося объема и формы вибрирующего столба воздуха.

*Береста* — тонкая пластинка из березовой коры, которую прикладывают к губам, немного растягивают и приводят в колебание, втягивая воздух в себя, что создает своеобразные свистящие звуки.

Таким способом звукоизвлечения характеризуются также:

*Листок* — лист чаще всего грушевого дерева или бузины, лентовидные листья травы, употребляемые в детских забавах и родителями для развлечения детей.

*Травина* — из стеблей зеленого лука; на Новгородчине и в Тихвинском крае используется для потешных имитаций плача грудного ребенка.

Названные свободные аэрофоны получили наиболее широкое распространение в народном бытовом музицировании, в том числе детском. Их основной репертуар — свободные импровизационные программные наигрыши с имитацией пения птиц, иногда варианты песенных и танцевальных мелодий. Некоторые умельцы на листьях и травинках играют настолько выразительно, что их постоянно приглашают на посиделки, вечера и свадьбы для сопровождения танцев.

В отличие от них сугубо функциональными являются:

*Мельница* — род эолова инструмента, двухлопастная, тонко вытесанная деревянная дощечка, надетая на длинный (до 2 м) деревянный шест, который вкапывают в землю. В зависимости от интенсивности ветра она крутится с большей или меньшей скоростью, производя разные по высоте и громкости воющие звуки; использовалась в северо-западных областях пастухами для определения погоды. Малые (ручные) разновидности мельницы применялись в звуковых забавах детей: лопасти крутились при беге ребенка.

*Осина* (два сложенных кусочка осинового коры) и *берёста рамная* (натянутые берестинка или листок, которые зажимаются кусочками коры либо вставляются в вырез приспособления из ветки, а иногда в специально изготовленную деревянную рамку и прижимаются дощечкой) использовались при охоте и для отпугивания лешего. Оба инструмента известны на русском Северо-Западе.

*Кнут* — род взрывного аэрофона, используется как звуковое орудие для управления животными. Звук возникает от резкого уплотненного удара полоски кожи о воздух. Во многих деревнях в настоящее время кнут заменил другие пастушеские инструменты.

#### Собственно духовые инструменты

Источник звука — столб воздуха, заключенный внутри полого тела (трубки или сосуда) инструмента. В зависимости от способа звукоизвлечения, связанного с конструкцией инструмента, подразделяются на *флейты*, *трубы* и *шалмеи*.

#### А. Флейты

Способ звукоизвлечения — рассеечение струи воздуха путем направления ее на острую грань стенки ствола. Подразделяются на *глобулярные* (флейты-сосуды) и *трубчатые*; последние, в свою очередь, на *закрытые* (закупоренные с одного конца) и *открытые*; *продольные* (вдувание — вдоль канала трубки) и *поперечные* (вдувание — перпендикулярно каналу); со специальной *втулкой*, способствующей образованию воздушной щели, и *губнощелевые* (функцию втулки выполняют губы исполнителя). Значительное место в русской традиции принадлежит *свистковым* флейтам со специальным вырезом-окошечком в стенке инструмента для рассеечения струи воздуха.

*Свистулька* — распространенный в различных районах России вид *глобулярной* свистковой флейты (окарины), обычно имеющей форму небольшой игрушки, изображающей птицу, зверей, рыб, либо форму эллипсоида. Изготавливаются из глины или дерева, раскрашиваются в различные цвета и используются в основном как детские музыкальные игрушки. В прошлом свистульки употреблялись в поминальном обряде, называвшемся в Вятской губернии «свистопляска». Свистулька снабжена двумя-четырьмя грифными отверстиями, причем высота звука, как у всех глобулярных флейт-сосудов, зависит от количества закрытых или открытых отверстий и безразлична к порядку их открывания или закрывания.

*Играющая дудочка* — короткая (10–15 см) пустотелая трубочка из зонтичного растения (дудника, дягиля и др.), закрученная снизу естественным узлом, род *закрытой* флейты. Вдувая воздух в верхний край ствола, срезанный ножом по диаметру, извлекают один тихий, чуть глуховатый тон (передувание не применяется). Инструмент еще в 1980-х годах бытовал в Приладожье и Карелии для детских звуковых забав. Нередко в играх с прятаньем дети должны были узнать друг друга по тембру дудочки, по характерному ритму или агогике исполнения. Стабильные музыкальные формы игры на этом инструменте не зафиксированы. Органологически тождественные ему *гильза* от патрона и *дуло* ружья используются для охотничьих сигналов. Факт бытования подобных звуковых орудий в северо-западном регионе позволяет увидеть следы этноисторических музыкальных субстратов: *чипсанов* и *пэляннэз* коми, брянских и курских *кувикл*, закрытых *дудок* витебских белорусов и *скудучяев* литовцев. Это тем более вероятно, что и у русских, и у финно-угров Северо-Запада существовали стихийные ансамбли, участники которых играли на зеленых стеблях с расщепленным тыльным концом.

*Кувиклы* — инструмент в виде набора закрытых флейт, бытующий в Курской и Брянской областях. В отличие от классической *флейты Пана*, этот набор озвучивался не одним исполнителем, а совместными усилиями нескольких музыкантов ансамбля. Изготавливается из тростниковых или зонтичных растений (например, куги; отсюда его название в Курской обл. — *кугиклы*), имеющих полый ствол и естественные узлы, а также из вычищенных стеблей бузины (на Брянщине). Трубки кувикл, каждая из которых дает один тон, различны по размеру и обычно не скреплены между собой. Игра происходит путем чередования трубочек за счет движения головы (Брянская обл.) или передвижения инструмента относительно губ (Курская обл.). Подстройка происходит путем опускания на дно трубки зернышек или камешков различных размеров, укорачивающих столб воздуха. Традиционно на кувиклах играют только женщины.

В Курской области ведущая (мелодическая) партия называется *играющая* или *пара* (независимо от числа трубок). Ее исполнители играют на пяти (реже — шести) трубочках, дающих диатонический пентахорд с субквартой, субтерцией или субсекундой. Названия стволов от нижнего к верхнему: *гудень*, *подгудень* (*подгудка*), *сиредняя* (*третьяка*), *подпятушка* (*четвертака*, *злимизютка*), *пятушка* (*мизютка*) — варьируются в разных селах. Сопровождающие партии, играющиеся каждым исполни-



телем на трех трубочках, имеют свои названия: 1) малые придувальные (*подгудень, сиредняя и подпятушка*); 2) большие придувальные (*гудень, подгудень, большой гудень* – субкварта по отношению к гудню). В рамках одного ансамбля трубочки одной высоты имеют одинаковое название. Исполнительницы ведущей партии сопровождают игру звуками голоса (*фифканьем*).

В Брянской области традиция игры на кувиклах, по видимому, более архаична. Здесь это сезонные инструменты. Ведущая партия (*пара*) может исполняться на двух дудочках (*гудок, подпистыщик* – с. Дорожево) или на трех (*гудок, середьянка, мезьянка* – с. Домашево, Чернетово). В селах Камово, Бацкино употребляются как двух-, так и трехголосные (*гудок, подгудок, пищик*) варианты. Голосом *спаукают* всегда в определенную дудочку, часто исполнители заранее распределяют между собой, кто в какую. Высотные соотношения между трубочками в брянских кувиклах менее стабильны; нередко интервалы между ними не имеют существенного значения, колеблясь от секунды до тритона. Важно лишь, чтобы одна трубочка в партии была на толщину пальца длиннее соседней, а высота тона ниже. В селе Чернетове отмечен прием двухголосного акцента за счет одновременного вдувания в две соседние трубочки.

Брянские кувиклы звучат на покосах и при уличных гуляньях, сопровождая пляски, часто с припевками. Курские кугиклы употребляются и в ансамбле с другими инструментами: дудкой, пыжаткой, жалейкой, скрипкой. Варианты названия инструмента: *кугиклы, кувички, дудки, дудачки, тростянки, цевки, цевница*; в пограничной с Россией Черниговской области Украины – *кувыци*. Любопытно существование в конце XIX века на Черниговщине обряда «игра в кувиклы», когда девушки и не имеющие детей молодые женщины ежегодно в один и тот же день (13 июня) шествовали вдоль села, играя на кувиклах.



Игра на кувиклах. Брянщина

*Калюка* – одно из названий натуральной (без грифных отверстий) обертоновой флейты, изготавливаемой из свежих стеблей пустотелых травянистых или зонтичных растений и бытующей в междуречье Оскола и Дона (пограничье Белгородской и Воронежской обл.). По материалу подразделяются

на *лужные* (из луговых растений: борщевника, бутеня, жабрицы); *колючие* (из колючего татарника) — наиболее стабильные в игре и дольше хранимые; *лычные* (из лыка). Сугубо сезонный (от июля до холодов) инструмент. Имеет конический канал (диаметр у дульца 19–23 мм, на выходе 12–14 мм). В зависимости от употребления — в детской или взрослой среде — его размеры колеблются от 25–30 до 72–86 см в длину. Входной срез — под углом 45°, нижний — строго перпендикулярен стволу. Держат при игре двумя руками вертикально вниз, направляя струю воздуха на край свистковой прорези на выступе у вдувного отверстия трубки (как на татарском *курае* или казахском *сыбызгы*). То закрывая, то открывая подушечкой указательного пальца выходное отверстие и меняя характер вдувания, получают комбинацию полного и четного (октавой ниже) обертоновых рядов, из которых выстраивают разнообразные тембромелодические и ритмические фигуры. Наигрыши представляют собой свободное музицирование мужчин или мальчиков. Они играли в сумерки на пастбище, во время отдыха на сенокосе, в ночном (когда стерегли коней), реже — днем, сидя на лавочке у своего дома. Иногда во время игры приплясывают, выкрикивая отдельные слова и междометия, чтобы привлечь внимание девушек-невест. Наиболее распространенное название инструмента, как и других трубчатых флейт у русских, белорусов и украинцев, — *дудка*.

*Дудка* — губнощелевая флейта со срезанной наискосок головкой (в Курской обл. — наподобие корытца). Между закрывающей основной канал трубки нижней губой исполнителя и внутренней стенкой ствола образуется щель для направления струи воздуха на четырехугольное свистковое отверстие. Дудка делается чаще всего из ветки клена, черемухи, а в последнее время также из металла. Активную роль в процессе звукоизвлечения играет язык исполнителя, положение которого влияет на тембр инструмента. Дудка имеет пять-шесть грифных отверстий и дает диатонический звукоряд в объеме сексты или септимы, при передувании амбитус может превышать две октавы. Тембр инструмента мягкий, свистящий, несколько сипловатый. Чистые тоны часто соседствуют с шипящими. В Курской области дудка используется в плясовых наигрышах. Их мелодика сродни исполняемой на *дудке со втулкой* или *двойной свирели* при одноголосной игре. Оба вида одинарной дудки К. Вертков называет древним именем *сопель*, известным на Руси еще с XII века для обозначения флейты. Другой, более редкий вариант названия — *дуда*.

В Приладожье дудки (в том числе косяные — *моржовые* и *диклевые*) активно применяли пастухи для свободного импровизационного музицирования и для слушания («своя игра»), реже — для сопровождения шуточных припевок на уличных гуляньях. Губнощелевую флейту, как и исполнение под нее припевок, Э. Эмсгаймер относит к знаковым проявлениям финно-угорского субстрата в музыкальном этногенезе. В русско-вепсском пограничье и у разных групп вепсов наряду с этим инструментом еще в 1970–80-х годах были зафиксированы и более архаичные его разновидности: обертоновая губнощелевая флейта (*дудка*, *fistülk*) без грифных отверстий (сродни вышеназванной *травяной*, только направленной при игре слегка вбок от исполнителя), а также дудки с одним, двумя, тремя игровыми отверстиями — «воркунами для пальцовки».

*Свисток* — пастушеская и детская однотонная свистковая флейта, толщиной с палец и шире, длиной 7–10 см, обычно делается из ивы или ольхи по весне, когда дерево полно соку, а также из коры разных пород деревьев. Свистковое приспособление представляет собой короткую деревянную втулку со щелью; на обращенной к нижней губе исполнителя стенке ствола имеется отверстие, через которое и происходит рассечение струи воздуха. Встречаются как *открытые*, так и *закрытые* разновидности инструмента. В последнем случае выходное отверстие запирается втулкой, что сразу понижает на октаву основной тон. Грифных отверстий свисток не имеет, передувание не применяется. Звук сильный и резкий, ясный и отчетливый, появляется после вдувания мгновенно, что способствует воспроизведению определенных ритмоформул в пастушьей и детской музыке. Будучи распространен в России повсеместно, иногда входит в практику народных инструментальных ансамблей.

*Рябчиковый манок* — свистковая флейта из тонкого елового сучка, куриной косточки, в фабричном варианте — из металла, пластмассы. Обладает тихим сиплым тембром. Играя, охотники подманивают птицу.



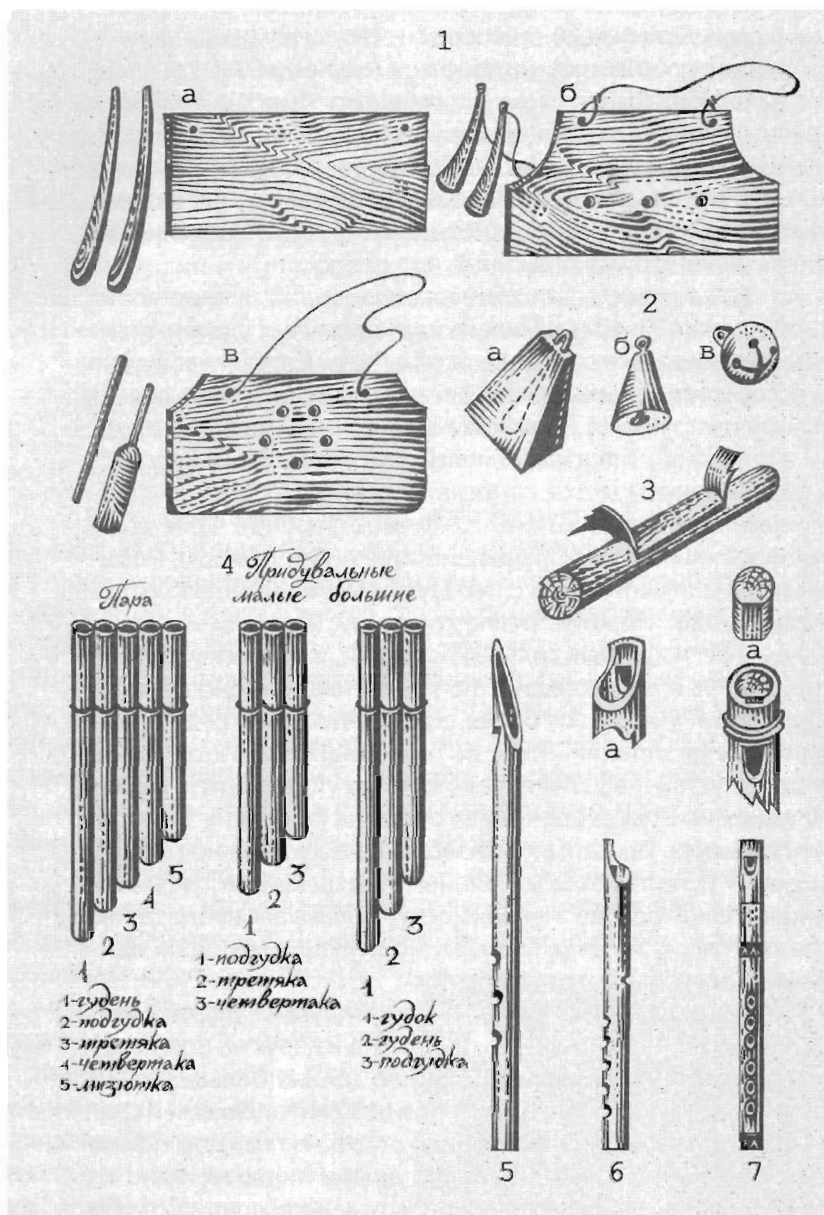
Игра на губнощелевой дудке.

Тихвинская земля



Игра на свистке.  
Волховский край

Таблица 1



1а, б, в - разновидности барабанок; 2 - виды нашейных звонков: а) коровье ботало, б) колокольчик, в) шаркун; 3 - береста рамная; 4 - курские куиклы; 5 - дудка губнощелевая (северная); 6 - дудка (южная), 6а - деталь входного отверстия; 7 - пыжатка, 7а - ее свистковое устройство

*Свисток с воркунами* — закрытый свисток из коры со втулками, сделанными из того же куска дерева, длиной 25–30 см с двумя грифными отверстиями (*воркунами* или *дырками*), позволяющими разнообразить звучание наигрышей. В юго-западных (Ямбургском, Волосовском, Лужском) районах Ленинградской и на соседних территориях Псковской области применялся в пастушеской и детской игровой практике. Наигрыши ограничиваются звуковыми формулами, сигналами и имитацией пения птиц. Иногда инструмент ритмически поддерживает игру на гармонике под пляску.

*Дудка со втулкой (одинарная свирель)* — свистковая флейта длиной 30–40 см из клена или черемухи с фиксированной благодаря втулке сердечниковой щелью. Деревянная втулка в Курском регионе иногда называется «пыж», отсюда другое название инструмента — *пыжатка*. Известна также в Белгородской, Калужской, Тверской, Смоленской областях и в Белоруссии под названием *дудка, свирель, свирёлка, сопелка*. Инструмент имеет шесть (реже пять) грифных отверстий, чаще всего сгруппированных по три, и дает диатонический звукоряд в объеме сексты или септимы, а с передуванием выходит за пределы двух октав. Нижний регистр мягкий, нежный и тихий. В верхнем регистре звук сильный и резкий, в самом высоком — пронзительный и свистящий. По сравнению с губнощелевой дудкой строй у пыжатки более стабильный. Употребляемые в новое время металлические ее разновидности в этом плане еще более устойчивы, передувания четко управляются. В диатонических наигрышах отчетлива опора на IV ступень звукоряда инструмента. Пыжатка — изначально пастуший инструмент, но на нем исполняются и сольные наигрыши на песенной и танцевальной основе. Нередко включается в ансамбли, в том числе состоящие из двух поочередно ведущих мелодию одинарных свирелей.

*Двойчатка (двойня, паранята, свистулька, дудка, двойная свирель)* — парная свистковая флейта из двух не скрепленных между собой деревянных стволов (длина большего 38–47 см, меньшего — 27–35 см) с клювовидными головками и свистковыми приспособлениями в виде втулок. На каждом стволе имеется по три грифных отверстия: два на лицевой, одно на тыльной стороне. Исполнитель одновременно берет в рот оба ствола и может играть двухголосно или поочередно то на одном, то на другом стволе. Суммарный звукоряд стволов равен звукоряду *дудки*. Характер звука мягкий, негромкий. Двойная свирель применялась преимущественно для сопровождения песен (в том числе обрядовых), а также для сольного музици-

рования на мелодическом материале лирических песен. В репертуаре двойчатки значительное место занимают плясовые наигрыши: «Камаринская», «Русского», «Голубец» и другие, называемые на Смоленщине и Могилевщине *скоками*, *скакухами* или *скаковыми*. Они исполнялись также в ансамбле с бубном. Наибольшее распространение инструмент получил на западе Калужской, в Тверской, Брянской и особенно Смоленской области, а также в Восточной Белоруссии.

*Посвистель* — ратный духовой инструмент XV века, давно вышедший из употребления. Точных сведений о его устройстве не имеется. По предположению К. Верткова, это род *поперечной* флейты с высокими свистящими звуками, успешно состязавшийся с трубами и рогами. Под именем *пасвищель*, *пасвищёл* во многих белорусских регионах бытует деревянная (или из коры) свистковая флейта со втулкой.

### Б. Трубы

Колебания воздушного столба образуются благодаря вибрации напряженных губ (амбушюра) исполнителя, прерывающих направленную струю воздуха. Иногда для удобства звукоизвлечения используются специальные наконечники — мундштуки. Часто скошенный конусо- или чашевидный вырезочка делается в самой головке инструмента. *Рог* и *труба* — наиболее распространенные в народной практике родовые названия всех русских амбушюрных инструментов. Согласно условной дифференциации К. Верткова, инструменты с длинным прямым или свернутым стволом называются *трубой*, с коротким и нередко искривленным — *рогом*.

*Пастушеская труба (труба)* — инструмент с натуральным звукорядом, изготавливается из дерева, которое предварительно обрабатывают, придавая необходимую форму, затем раскалывают вдоль пополам и вычищают сердцевину. Вход вырезается в виде чашечки, конец ствола зачищается, чтобы после соединения стенок образовался неширокий конический раструб; затем стенки склеивают и обматывают берестой. Длина инструмента 1 м и больше (на Смоленщине известны трубы длиной до 2 м). Труба имела сугубо прикладное значение, ее короткие обертоновые формулы-тирады составляли



Игра на большой пастушьей трубе.  
Поозерье

необходимый набор пастушьих сигналов. Употреблялась в России повсеместно. В настоящее время встречается редко, иногда ее заменяет медный (воинский или пионерский) горн-фанфара фабричного производства. Подобные жестяные трубы изготовляли уже в 1930-х годах в юго-западных районах Псковщины.

*Трубы ратные* — военные инструменты, сведения о которых восходят к X–XII векам, давно вышли из употребления. Судя по иконографии, были самых различных размеров, вплоть до 2 м длиной. Встречались трубы с цилиндрическими и коническими каналами. Предположительно все они были металлическими; не исключено, что в ратном деле использовались и обычные пастушьи трубы.

*Пастушеские рога* известны двух типов: 1) сделанные из рога быка или тура; 2) пастушья труба небольшого размера (не более 1 м), иногда с приставным раструбом из жести или рога. Узкую часть срезают таким образом, чтобы образовался чашевидный вход, к которому и прижимаются губы. Звукоряд рогов натуральный, причем звуковая шкала и набор сигналов у костяных рогов значительно меньше, чем у деревянных. С середины XX века заменены пионерским горном.

*Охотничий рог* — медная коническая труба, изогнутая у входа. Применялась как сигнальный инструмент при псовой охоте, любимой русскими дворянами. Во второй половине XVIII века из рогов различных размеров — от огромных басов до маленьких дискантов — были созданы и получили широчайшую популярность русские *роговые оркестры*, в которых каждый исполнитель был своеобразной «клавишей» огромного и весьма трудно управляемого механизма. Тем не менее эти оркестры достигли высокого совершенства, исполняя не только песни и марши, но и серьезную симфоническую музыку. На больших рогах кроме основного тона использовались 2-й и 3-й обертоны. Эти оркестры вышли из употребления в первой трети XIX века; впоследствии предпринимались попытки их воссоздания.

Костромские охотники для имитации волчьего воя применяли стеклянный *колпак* от керосиновой лампы, а в наши дни аэрозольный *баллончик* без дна.



Пастух трубит  
в металлический рог.  
Мещора

*Козий рог* (*рожок, козлийный рожок, рожок из козы*) изготовляли из полого козлиного рога, узкий конец которого обрабатывали в виде амбушюрной чашечки. Имел два грифных отверстия, позволяющих наряду с октавным передуванием получать трихордовый звукоряд с нестабильными ступенями. Исполнение сигнальных и охранительных пастушьих наигрышей требует не только умения, но и физических усилий. В западных регионах их исполнители обычно специализируются на пастьбе свиней и овец. Подобные рожки (иногда с большим числом отверстий) весьма популярны у прибалтийско-финских народов, в частности эстонцев.

*Владимирский рожок* (*русский рожок, пастушеский рожок, песенный рожок*) — тип деревянного пастушеского рога длиной до 50 см с грифными отверстиями (четырьмя-пятью на лицевой и одним на тыльной стороне), дающими диатонический звукоряд (чаще миксолидийский, иногда с колеблющейся терцией, или дорийский). Отдельные тоны настраиваются на нужную высоту за счет амбушюра и силы вдувания. В более архаичных формах пастушеского рожка три отверстия. Первоначально рожок изготовлялся методом продольного раскола, ныне практикуется выточка на токарном станке. Диапазон с передуванием — до двух октав. Звук звонкий, ясный. Письменные упоминания о существовании рожков с грифными отверстиями и рожечных ансамблей относятся к XVIII веку. Сфера функционирования традиционного рожка — музыка для слушания (песенные и танцевальные наигрыши), а также сигнальная пастушеская практика. Сольное исполнительство на рожке имело довольно широкое распространение. Ансамблевое же музицирование было особенно популярным во Владимирской, Костромской

и Тверской губерниях, где со второй половины XIX века создавались целые оркестры различных по размеру (от 32–36 до 60–83 см) и по тесситуре (от высоких *визгунков* до звучащих октавой ниже *басов*) рожков. В стабилизированных составах реальный диапазон *визгунка* — от  $g$  до  $d^2$ , *баса* — от  $g^1$  до  $e^3$ . Изготавливались также *басы*



Хор рожечников под управлением Н. Кондратьева. Парижская афиша



вдвое большего размера и, соответственно, более низкого диапазона, чтобы, играя на октавном обертоне, добиваться большей громкости звучания нижнего голоса в ансамбле. Репертуар оркестров составляли импровизационные вариации на народные темы, где различные исполнители имели свои сольные разделы. Некоторые оркестры («хоры рожечников») сопровождали пение народных хоров, гастролировали по России, а руководимый Н. Кондратьевым оркестр даже выступал в 1884 году на международной выставке в Париже.

Ансамблевое трубление было популярно и в Ярославской области. Звуковой канал и грифные отверстия *нерехтских рожков* не вытачивались, а прожигались. Размеры (длина малого рожка — около 40 см, баса — около 80 см) и строи инструментов не были стабильными. Длина сольных рожков и рожков для дуэтов — 45–46 см, основной тон — ближе к  $d^1$  (у типового *полубаска* точно  $d^1$  при длине 50 см). Их репертуар — пастушьи сигналы (бедствия, на сгон, на доение и другие), а также сопровождение ансамблевого пения. Еще более архаичны *суземские рожки* (восток Брянской обл.) из клена, яблони, орешины, а также зонтичной травы «черёта». Они также имеют прожженные каналы и три-четыре (четвертое часто не используется) скошенно высверленных отверстий. В их репертуар входили сгонные, песенные и плясовые мелодии.



Игра на деревянном рожке. Брянщина

Наигрыши позднего слоя (в том числе городские романсы и танцы, авторские песни) более распространены во Владимирской и Ивановской областях, где на них основывается праздничная *артельная игра*. В Костромской и Ярославской областях такие наигрыши исполняли менее охотно, предпочитая игру под певческий ансамбль. Сегодня рожки встречаются редко, в основном во Владимирской области, где живут наиболее искусные исполнители-рожечники.

*Волховский рог* — особая разновидность сольного рожка, обнаруженная в 1970 году в Киришском и Волховском районах Ленинградской области (бассейн реки Волхов). Большой (длиной около 1 м) пастуший рог изготовлен из вересины (можжевельника) способом продольного раскола и обвит берестой. В отличие от обычного пастушьего рога имеет семь грифных отверстий (шесть на лицевой и одно на тыльной стороне ствола) и восьмиступенный диатонический звукоряд (передувают-

ся лишь несколько нижних тонов). Репертуар: пастушьи и охотничьи сигналы, отпугивание лешего и песенные наигрыши для слушания. В волховских деревнях еще недавно в Егорьев день пастух трижды обходил с топором стадо, трубя в рог сигналы, имеющие магическую функцию.

### В. Шалмеи

Вибрация столба воздуха достигается за счет колебания язычка (пластинки, трости), отсюда иногда употребляемое в литературе определение *язычковые, лингвальные*. Подразделяются на *гобои* (с двойной тростью) и *кларнеты* (с одинарной).

*Расщепленные дудки* — полые стебли травянистых или зонтичных растений с разрезанным вдоль нижним концом трубки (до трети всей ее длины). При вдувании в противоположную часть расщепленный конец вибрирует, как двойная трость, производя экспрессивный, несколько гнусавый тон. Дети-пастухи в летнее время, нарезая разные по длине дудки, «сыгрывались» в импровизированных ансамблях. По простоте конструкции и особенностям функционирования этот архаичный инструмент сходен с ансамблевыми флейтами типа кувикл. Он известен у русских Приладожья и Тихвинской земли, у вепсов Ленинградской, Вологодской областей и Карелии.

*Луковое перо* снабжено тремя грифными отверстиями, дающими ангемитонный звукоряд, соответствующий строю *волховского варгана*. Используется детьми для имитации пастушьих наигрышей.

*Берестяной рог* — скрученная и скрепленная щепочкой или большой скрепкой у раструба береста образует конусную трубку длиной до 35–40 см. Во входное отверстие вставляют небольшой круглый берестяной моточек. Сдавливая его сверху и снизу, создают двойную трость. При вдувании инструмент издает однотонные ревущие звуки, переливающиеся в пределах малой терции. Они успешно используются охотниками как сигналы и манки на крупных животных, а также пастухами для отпугивания диких зверей и лесных духов. Был распространен среди русских и вепсов Приладожья, а также у коми-зырян.

*Сурна* — ратный инструмент XV–XVI веков с большой силой звука, предположительно язычковый. Сурна входила в состав инструментального ансамбля Потешной палаты, где употреблялась и ее меньшая разновидность — *сурёнка*. Под именем *сурна* в быту терских казаков (может быть, не без влияния кавказской *зурны*) использовалась деревянная точеная труба длиной около 27 см со своеобразным деревянным мундштуком, куда вставлена трубочка с тростью, и деревянным

раструбом. Терская сурна с резким и сильным звуком снабжена пятью грифными отверстиями, дающими диатонический звукоряд.

*Саламка* — инструмент пастушеских и детских забав в виде соломенной трубочки длиной 8–15 см без грифных отверстий или 12–25 см с двумя-четырьмя вырезанными «голосниками» («воркунами»). С одного конца она закрыта естественным узлом или закрывается при игре языком исполнителя. Недалеко от дульца (или узла) вдоль ствола делается прорезь в виде вытянутой буквы «п». Помещая конец соломки в рот и вдвывая воздух, исполнители заставляют вибрировать образовавшийся *язычок* (или *пищик*), возбуждая звуковые колебания. Младшие дети, забавляясь однотоновыми соломками, «воют без толку». Старшие с помощью открывания и закрывания отверстий выигрывают простейшие мелодии. При изготовлении инструмента исходят только из зрительных представлений и размеров рук, пальцев, легкости вдвухания и яркости звука, не ориентируясь на конкретный звукоряд. Порой подростки пробуют играть песенные и плясовые мелодии, готовясь вскоре перейти к освоению *жалейки*. Еще в середине XX века инструмент широко бытовал на северо-западе России, в Белоруссии и Литве.

*Жалейка* (*рожок* — повсеместно, *брёлка* — в Тверской обл., *жулейка* — в Тверской и Новгородской обл., *пищик* — на юге России) — пастушеский кларнет в виде трубки длиной от 6–10–20 до 60 см, диаметром не более 1–1,5 см из тростника или дерева (ивы, крушины, ольхи — в северных регионах, клена — в южных). На передней стенке ствола в верхней части надрезается одинарный п-образный язычок (*пищик*). Распространена в различных районах России. В южных регионах нередко использовались сменные пищики — тростниковые или из гусяного пера — с надрезным язычком-тростью, которые вставлялись в верхний конец трубки. Это обеспечивало сохранность инструмента, что было важно в связи с его использованием в праздничных гуляньях, хороводах, вечерах с танцами. На Белгородчине жалейки со вставными камышовыми пищиками называли *цыганскими*, в отличие от *русских*, у которых язычок вырезали прямо в стенке ствола инструмента (последний тип считается более архаичным). Во входное отверстие вставляют специальный вкладыш-втулку. Иногда вход закрывается языком исполнителя так, чтобы воздушная струя попадала на трость под углом. Чтобы язычок не прилипал к стволу пищика, в щель закладывают нитку. На беломорском побережье встречались инструменты, где закругленный конец язычка закрывал срезан-

ное наискосок входное отверстие. В последние десятилетия появились рожки с пищиком в виде катушки от ниток, с натянутой резинкой в качестве язычка. Жалейка снабжена грифными отверстиями (от двух до семи) и раструбом из бересты (в северных регионах) или коровьего (бычьего) рога. Раструб увеличивал общую длину инструмента в два – два с половиной раза. Пастухи северных регионов удлиняли (понижая высоту основного тона) и укорачивали раструб, растягивая или сжимая витки бересты и тем самым разнообразя диапазон. Передувание не применялось. У курских жалеек исходный нижний тон (*гудень*) мог изменяться за счет большего или меньшего углубления *пипки* в ствол инструмента. Жалейка обладает резким, напряженным, вибрирующим звуком несколько гнусавого тембра.

Репертуар жалейки – пастушеские наигрыши-сигналы, сообщавшие хозяевам о начале трудового дня и сборе стада для пастьбы, о его возвращении в деревню и других событиях; сигналы для животных играли на других инструментах – *трубе*, *роге*. На жалейке играли также на пастбище «для себя» (соло) и в дуэте с другими пастухами, соревнуясь и сыграваясь. На юге жалейка входила в ансамбли с иными инструментами, которые сопровождали уличные пение и пляску в дни праздников. В Ярославской, Ленинградской, Новгородской областях один исполнитель мог трубить сразу в две прикладываемые друг к другу жалейки, параллельно перекрывая отверстия обоих стволов, не обращая внимания на их звуковысотную координацию. Важны были звонкость и общая динамика. В некоторых регионах существует структурно-функциональная специализация жалеек. Так, на Ярославщине известна строго функциональная пастушеская жалейка с двумя грифными отверстиями, дающими трехступенный звукоряд в амбитусе большой терции, который иногда увеличивается до четырех ступеней за счет растягивания раструба. На ней играли короткие сигнальные формулы и развернутые импровизации на сугубо инструментальной интонационной основе, с многочисленными форшлагами (*переливами*). Пастухи отличают ее от жалейки с четырьмя грифными отверстиями, на которой «песни выигрывают». На западе Тверской области также существует два вида инстру-

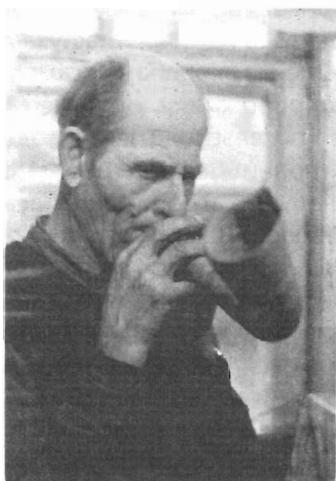


Ансамблевая игра  
на жалейке и гармонике

мента. Сигнальная жалейка (*рог* или *труба*) имеет три отверстия и неурегулированную четырех-пятиступенную диатоническую шкалу (пятый тон получают за счет полуоткрывания одного из отверстий при закрытых других либо за счет *перелива* — растяжения раструба). На другой жалейке (*рожке*, *жулейке*) с пятью отверстиями играют и песенные мелодии. Ее стабильный диатонический гексахорд может расширяться до октавы при помощи укорачивания верхними зубами длины колеблющегося язычка.

*Бирюльки* (Тверская обл.; *дудки-свинки*, *перстянки* — Ярославская обл.) — жалейки из одуванчиков, камыша, спелой ржи, бузины, крушины без раструбов и грифных отверстий. Их делали для детских забав.

*Волховский варган* — разновидность народного кларнета с ангемитонным звукорядом; распространен в Волховском и Киришском районах Ленинградской области. Это крупная жалейка из дерева диаметром примерно 1,6 см и большим берестяным раструбом, диаметр которого достигает 10 см, а вся длина инструмента может достигать до 70 см. Имеет три грифных отверстия. Волховский варган обладает сильным, насыщенным звуком, напоминающим унисон двух труб, и употребляется как пастуший сигнальный инструмент для сгона скота. Его властный, требовательный тон слышен на расстоянии нескольких километров, прорезая даже лесную чащу. Наличие в традиции столь мощного по динамике звукового орудия с таким названием позволяет по-новому прочесть летописные тексты об использовании *варганов* в ратном деле вместе с *тулумбасами*, *бубнами*, *трубами* и другими воинскими инструментами. Тихий щипковый идиофон, за которым закрепилось данное название, не мог участвовать в боевых операциях. *Варган* же как *гигантская жалейка* мог великолепно сочетаться с литаврами и барабанами. Употребление термина *варган* по отношению к жалейке хорошо соотносится с существующими вариантами этимологии этого слова: 1) орган — по силе и тембру; 2) варги (старосл. *рот*, *губы*) — по способу звукоизвлечения.



Игра на волховском варгане

*Двойная жалейка* (*пищик* — Орловская обл., *дудочки* — Нижегородская обл., *пищики* — на юге России) распространена в Белгородской, Воронежской, Курской, Рязанской, Самарской,

Нижегородской, Орловской, Тульской, Смоленской, Псковской областях, на Кубани и Ставрополье. Она состоит из двух трубок одинаковой длины, вставленных в один раструб обычно из коровьего рога (в Рязанской обл. — из бересты). В селе Толстиково Нижегородской области для каждой трубки делают отдельный раструб. В Смоленской области стволы парной жалейки скреплены, в других областях свободны. Трости сменные, вставные (повсеместно) либо вырезанные на стенке инструмента (Орловская обл.). Трубки тростниковые, в Рязанской области — из дерева. Материал и способ изготовления язычков те же, что в одинарных жалейках данной местности. Длина трубок 14,5–16,8 см (Нижегородская обл.), 20 см (Псковская обл.). На стволах двойной жалейки делается разное количество грифных отверстий (в Нижегородской обл. — *ладов*), чаще всего шесть и три. Иногда стволы носят название по количеству отверстий: *шестерик* и *тройник* (Белгородская обл.), *тройка* (Нижегородская обл.). В некоторых районах Нижегородской области на первом стволе — *пятерке* — пять отверстий находятся на передней, а одно — на тыльной стороне. У смоленских жалеек имеется по пять отверстий на каждой трубке. Строй регулируется глубиной вхождения мундштучного *колечка* с язычком в игровую трубку и последней — в раструб. Наиболее развитая пальцевая техника существует в Воронежской, Белгородской областях, языковая ритмоартикуляционная техника — в Тульской области. При игре применяются: а) параллельные движения пальцев (по верхним отверстиям *шестерика* и по всем — *тройка*); б) комбинированная, относительно автономная пальцовка обеих рук (и, соответственно, мелодические переборы разных трубок); в) выделенная мелодика нижних отверстий *шестерика* на фоне бурдонов и редкой смены тонов второй трубки. В последнем случае более крупные длительности нижнего голоса становятся ритмогармоническим «аккомпанементом» верхнего. Параллельность и ритмическая синхронность аппликатурных движений, наоборот, способствуют ощущению архаической, «варварской» жесткости, уместной в хороводе и пляске. Основной репертуар двойной жалейки — плясовые и частушечные наигрыши, нередко в ансамбле с гармоникой, песенные мелодии (Нижегородская обл.), наигрыш под пение частушек («под рассказ» — Белгородская обл.). В селе Толстиково сохранилась и весьма древняя форма вокально-инструментального музицирования, когда исполнитель поочередно то поет, то играет. Пастушеские сигналы на двойной жалейке зафиксированы только в Нижегородской области. На Белго-

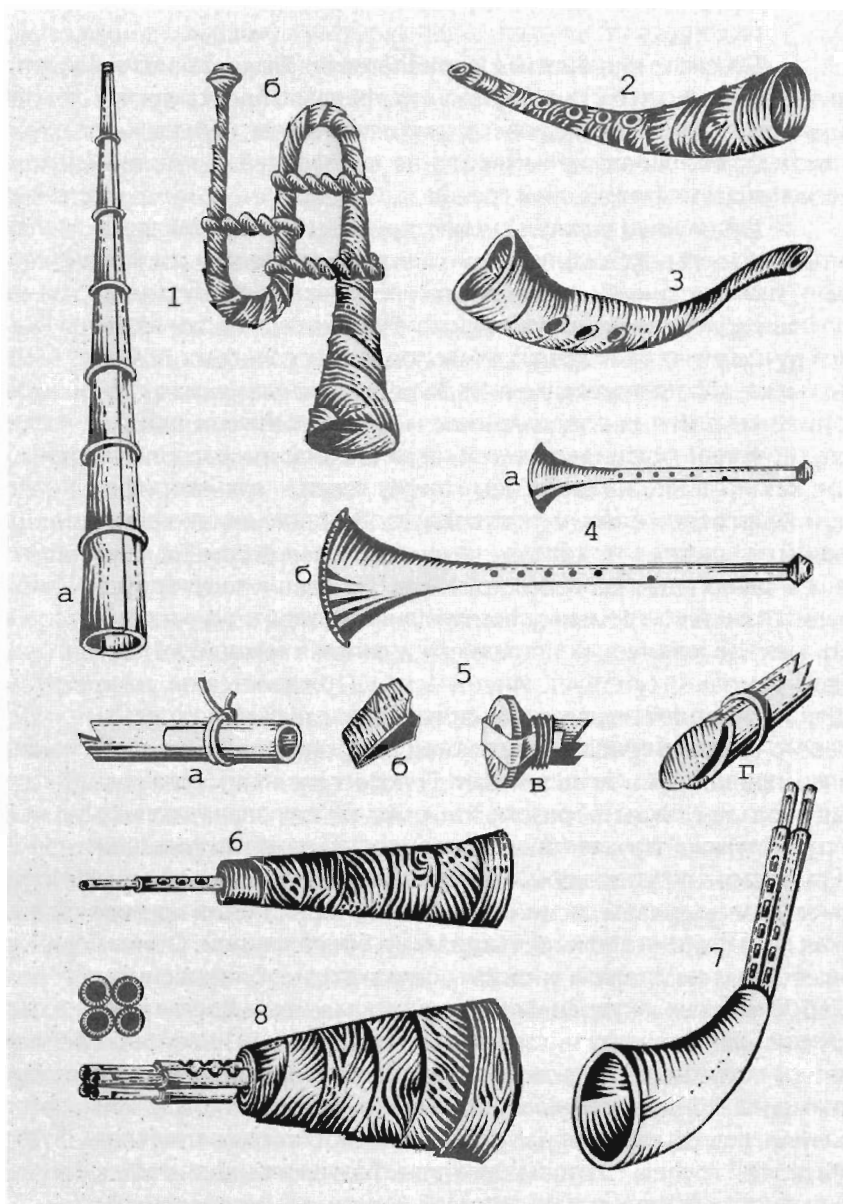
родчине пастухи охотно играют «для овец» в степи (наигрыш «Степная»). На сенокосе мужчины исполняют плясовые мелодии во время отдыха. В этом регионе двойная жалейка активно используется в ансамблевом музицировании: на праздниках могут одновременно играть до трех жалеечников (иногда в ансамбле с *косой*), чередуясь, когда устают от многочасовой игры в бешеном темпе пляски. Звучание двойной жалейки в сочетании со сложной ритмикой плясовых движений танцоров составляет своеобразный ансамбль комплементарных партий.

*Двойной рожок* — состоит из двух жалеек разного строя, имеющих по три грифных отверстия. Верхняя вставлена в берестяной раструб, нижняя — *бас* — «на воле». Для удобства звукоизвлечения оба входа закрываются втулками — «дном». При игре используется параллельное движение пальцев, поэтому для наигрышей характерны параллелизмы двух голосов, чаще всего терцовые. Бытует в Приладожье. Репертуар — двухголосные варианты жалеечных наигрышей. Легендарный Кузя, у которого учились лучшие пастухи с берегов реки Сясь, играл на рожке с двенадцатью *воркунами* (по шесть на каждой трубочке) и мог «струбить все игры, как на гармошке».

*Четырехствольный рожок* — пастушеский инструмент из того же региона в виде четырех жалеек, уложенных парами и связанных так, чтобы у верхних язычки располагались на верхней стенке ствола, у нижних — на нижней. Два ствола вставлены в раструб, два свободны. У верхних стволов по три грифных отверстия, нижние их не имеют. Две жалейки ведут мелодию параллельно, две другие бурдонируют. Репертуар — импровизации для собственного развлечения и для слушания. Специального названия для инструмента у пастухов нет, говорят: «струбил в четыре рожка».

*Вольнка (дуда, коза)* — комплект язычковых трубочек типа жалеек, вмонтированных в снятую мешком телячью или козлиную шкуру мехом внутрь. В одно из отверстий вставлена трубка для нагнетания воздуха с запирающим клапаном. Одна из игровых трубок с пятью-шестью грифными отверстиями — мелодическая, другие (одна или две) грифных отверстий не имеют и дают октавный или квинтовый бурдон. При игре инструмент берется под мышку левой руки, через вдвунную трубку нагнетается воздух, который заставляет вибрировать язычки. При наполненном воздухом мешке исполнитель может одновременно играть и петь, пополняя запас воздуха в проигрышах между строфами. Основной ареал — Смоленская и запад Тверской области.

Таблица 2



1а,б – натуральные пастушьи трубы; 2 – амбушюрный пастуший рожок; 3 – козий рог; 4 – владимирские рожки: а) визгунок, б) бас; 5 – пищики: а,в,г – рожков (жалеек) с одинарным язычком, б – берестяного рожка с двойным язычком; 6 – одинарная жалейка с берестяным раструбом; 7 – двойная жалейка с рогом; 8 – четырехствольная жалейка



### Пневматические инструменты

Согласно систематике Хорнбостеля – Закса, такие инструменты относятся к свободным аэрофонам с проскакивающими язычками. Однако, поскольку источником звука в них являются металлические язычки, а не воздушный столб, они рассматриваются как особая группа.

*Гармоника (гармонь)* – инструмент, источником звука которого служат проскакивающие металлические язычки (*голоса*), приклепанные к металлическим планкам; возбудитель звуковых колебаний – струя воздуха. Русские гармоники являются ручными, так как воздух в них подается к голосам с помощью меха, управляемого руками. За редким исключением гармоника состоит из соединенных мехом правого и левого полукорпусов с клавиатурами. Правая клавиатура располагается, как правило, на выносном грифе, левая – как на грифе, так и непосредственно на полукорпусе. В большинстве конструкций на правом полукорпусе крепится плечевой ремень, служащий для поддержания инструмента. На левом полукорпусе крепится кистевой ремень, помогающий исполнителю растягивать мех. На небольших по размеру и легких гармониках плечевой ремень отсутствует. Инструмент удерживается на весу, а для противодействия растяжению меха с тыльной стороны правого грифа имеется петля, в которую продевается большой палец правой руки исполнителя. Голоса крепятся к планкам с двух сторон таким образом, что одни из них звучат только на разжим меха, другие только на сжим. При нажатии клавиши открывается доступ воздуха к двум язычкам; звучит же, в зависимости от направления движения меха, только один из них. Такая конструкция является стадияльно более ранней. Одинаковые звуки на разжим и сжим достигаются дублированием настройки язычков, управляемых одной клавишей. Другая конструктивная особенность гармоники – наличие на левой клавиатуре готового к воспроизведению басоаккордового аккомпанеента. При нажатии клавиш одной группы звучат басы, как правило, в двух-трех октавах одновременно; при нажатии клавиш другой группы – готовые аккорды. То и другое достигается открытием доступа воздуха одной клавишей к нескольким голосам.

Гармоника была изобретена в Германии в 1820-х годах, а в 1830-х годах проникла в Россию. Первым центром производства гармоник стала Тула. На ранних *тульских* гармониках, как и на их немецких прототипах, каждой клавише

соответствовали два разных звука — на разжим и сжим меха; имелись однорядная диатоническая правая клавиатура в пять-семь клавиш и левая клавиатура с парой клавиш. У каждого инструмента была своя высотная настройка, которая не могла меняться. При движении меха в одну сторону воспроизводились звуки тонического трезвучия, в другую — неустойчивые звуки и доминантовое трезвучие. Этот принцип был унаследован более сложными конструкциями подобного типа. Разница заключалась лишь в том, что в немецких гармониках на разжим звучали неустой и доминанта, на сжим — устойчивый и тоника. Русские же мастера перевернули планки. Поэтому первый конструктивный принцип получил название *немецкий строй*, второй — *русский строй*. Попав в Россию, гармоника быстро получила необыкновенную популярность в народе. Уже к середине XIX века русскими мастерами были созданы многочисленные локальные конструкции гармоники. Эволюция инструмента шла параллельно в нескольких направлениях: расширения диапазона правой клавиатуры путем добавления клавиш и рядов; расширения басоаккордового аккомпанемента; перехода через комбинированные конструкции (звуки на разжим и сжим в правой клавиатуре одинаковые, в левой разные) к одинаковым звукам на разжим и сжим меха; частичной и полной хроматизации.

*Саратовская* гармоника конструктивно идентична тульской и отличается расширенным диапазоном в правой клавиатуре (до десяти и более клавиш) и двумя готовыми аккордами в октавном соотношении (от одного баса) — в левой. Другая конструктивная особенность — наличие на левом полукорпусе двух колокольчиков, приводимых в колебание молоточками, управляемыми клавишами. Однорядные конструкции с разными звуками на разжим и сжим меха характеризуются однозначной гармонизацией каждого звука мелодии. Гаммообразные пассажи исполнимы только с помощью своеобразной техники *трясения мехами* (при смене меха на каждом звуке) при вынужденном стаккато в левой клавиатуре во избежание нежелательной гармонизации каждого звука. В более поздних конструкциях такие характерные для русской музыки пассажи (*переборы*) реализуются сменой клавиш.

Следующий этап развития гармоники — комбинированные конструкции с однорядной правой клавиатурой: *вятская тальянка*, *вологодская гармоника*, *уральская минорка* и *простушка*. Левая клавиатура первой отличается от тульской гармоники только наличием *пискуна*, дающего на разжим и сжим один звук — общий тон тонического и доминантового

трезвучий. У вологодской гармонике добавлена вторая пара клавиш, дающая субдоминанту и тонику, а вместо обычных баса и аккорда — два аккорда в октавном соотношении. Аналогичное строение левой клавиатуры имеют *бологовка*, *новоржевка* и *резуха*. Более развита левая клавиатура двухрядной уральской минорки. В первом ряду S-T и T-D тональности правой клавиатуры, во втором, вместо аналогичных функций параллельной минорной тональности (обычных для такого типа клавиатуры), — мажорная; если в первом ряду до мажор, то во втором — ля мажор. Простушка представляет собой гибрид саратовской гармоники и уральской минорки; уральские мастера часто перестраивают первую на вторую.

Из однорядных конструкций с одинаковыми звуками на разжим и сжим наиболее известна *елецкая рояльная* гармоника. Своим названием она обязана фортепианному расположению клавиш в хроматической разновидности. Ее характерная особенность — расположение клавиш по обе стороны левого грифа: с лицевой стороны в один ряд басы, с тыльной — аккорды. При наличии двух аккордов от одного баса (например, двойная доминанта мажора и субдоминанта минора либо полный басоаккордовый аккомпанемент хроматической разновидности) аккордовые клавиши располагаются в два ряда: ближе к краю грифа мажорные трезвучия, дальше — минорные. При наличии доминантсептаккордов они образуют третий ряд. По-видимому, именно наличие клавиш с двух сторон левого грифа вызвало перестановку ремней: плечевой ремень на левом полукорпусе, кистевой на правом, так как правая рука растягивает мех. Для однорядных правых клавиатур с одинаковыми звуками на разжим и сжим гаммообразные пассажи естественны, а широкие ходы и аккорды затруднительны. Гармонисты используют в игре четыре пальца правой руки (без большого) и лишены возможности, в отличие от пианистов, менять позицию руки путем подкладывания и перекладывания большого пальца. Широкие ходы более свойственны многорядным гармоникам — как с разными, так и с одинаковыми звуками на разжим и сжим. Первые: двухрядные *венка* и *вологодская тальянка*, трехрядные *бологовка*, *резуха*, *трехрядная венка*, *петербургская минорка*, четырех-шестирядная *новоржевка* — стадияльно более ранние. Как правило, каждый ряд представляет мажорную тональность, построенную по принципу устойчиво-неустойчиво, соотношение тональностей в рядах кварто-квинтовое, расположение рядов — к краю в сторону диезов, к меху в сторону бемолей. Каждому из рядов правой клавиатуры соответствует пара клавиш левой — тоника и доминанта опреде-

ленной тональности. Такая конструкция позволяет преодолеть однозначную гармонизацию каждого звука, поскольку аккордовые звуки находятся в ряду, соответствующем басу, а неаккордовые — в другом (других). Левые клавиатуры этих гармоник разнообразны: однорядные — с парами идентичных мажорных аккордов в низкой и высокой тесситуре (вологодская тальянка, бологовка, резуха, новоржевка; у последней ряд аккордов продолжается на тыльной стороне грифа), двухрядные — с тониками и доминантами параллельных минорных тональностей (венка, петербургская минорка). Последние имеют на краях правой клавиатуры дополнительные хроматизмы — вводные тоны доминант минорных тональностей, которыми располагает инструмент.

Практически единственная многорядная конструкция с одинаковыми звуками на разжим и сжим — *хромка*. Не являясь хроматическим инструментом, она обязана своим названием баяну — хроматической гармонике, также с одинаковыми звуками на разжим и сжим. Каждый из двух рядов диатонической правой клавиатуры строится по терциям; взаимное расположение рядов таково, что гамма играется аппликатурой «шаг вперед, два шага назад» путем растяжения и сжатия руки — единственным способом смены позиции при игре без большого пальца. Два основных ряда левой клавиатуры содержат S, T, D и DD основной мажорной и параллельной минорной тональностей инструмента, причем D и DD в разных моделях хромки могут быть представлены как трезвучиями, так и септаккордами. Третий ряд — это гамма в басах. Кроме того, наверху правой клавиатуры имеются дополнительные хроматизмы — вводные тоны доминант и двойных доминант, отсутствующие в основном звукоряде. Эти хроматизмы, как и третий ряд левой клавиатуры, в игре используются крайне редко. Некоторые локальные разновидности гармоники имеют нестандартное строение левой клавиатуры, при котором готовые аккорды отсутствуют. У *касимовской* гармоники и *ливенки* на лицевой стороне располагаются басы, а на тыльной — отдельные звуки, по тесситуре пересекающиеся с правой клавиатурой. У *сибирской* гармоники вместо готовых аккордов звучат децимы, нижние звуки которых совпадают с нижней октавой басов.

Строение клавиатур гармоник накладывает отпечаток на стилистику исполняемой на них музыки. Так, чередование в левой клавиатуре басовых и аккордовых клавиш препятствует использованию столь излюбленного в эстрадной музыке субквартового вспомогательного баса. Последний оказывается как бы «по другую сторону» от аккорда, что противоречит технике

игры, к которой привыкли народные гармонисты. Более характерен нижнетерцовый вспомогательный бас от мажорного аккорда; этому способствует расположение минорных аккордов левой клавиатуры хромки и петербургской минорки во втором ряду напротив параллельных мажорных. Наличие на левой клавиатуре хромки двойной доминанты мажора позволяет широко использовать дополнительную миксолидийскую тональность с мажорной доминантой, а возникающий на некоторых моделях доминантсептаккорд в качестве тоники считается стилистической нормой. Миксолидийский оттенок возникает и на многорядных гармониках с разными звуками на разжим и сжим меха. Им свойственны частая смена звуков мелодии и аккордов левой клавиатуры путем смены меха, а также полифункциональные сочетания, образующиеся в результате смены меха с баса на аккорд.

В качестве общерусского инструмента утвердилась хромка, унаследовавшая этот статус от распространенной в 1930–50-х годах венки. Многие локальные разновидности гармоники в настоящее время встречаются в единичных экземплярах, а некоторые вышли из употребления. Известны лишь отдельные островки их бытования: Елец, Липецк с близлежащими районами Липецкой и Тульской областей (елецкая гармоника) и юго-запад Свердловской области (уральская минорка).

Репертуар гармоник обширен и разнообразен в жанровом отношении. Постоянно обновляясь, он впитывает в себя различные пласты инонациональной и композиторской музыки. Традиционную основу репертуара составляют общерусские и местные плясовые и частушечные наигрыши. В некоторых регионах на гармонике звучат также свадебные обрядовые наигрыши. Общерусские танцевальные и песенные мелодии позднего слоя, а также фольклоризованные авторские произведения более характерны для репертуара общерусских гармоник (венки, хромки), местные наигрыши — для локальных разновидностей инструмента.

Параллельно с фольклорной существует и академическая линия развития конструкции гармоники. Первые попытки хроматизации инструмента предпринимались в 1870-е годы. Сохранилось несколько экспериментальных конструкций, предназначенных для концертно-эстрадного исполнительства, все они имели разные звуки на разжим и сжим меха. Простейшая из них — миниатюрная *черепашка*, отличающаяся от тульской гармоники только отсутствием левой клавиатуры и использовавшаяся для игры в сопровождении гармонического инстру-

мента. Ее хроматические разновидности — *черепашка Невского*, *черепашка Варшавского* и *белобородовская* гармоника — имеют ряд клавиш, дающий тональность на полтона ниже тональности основного ряда. На черепашке Невского этот ряд расположен на левой клавиатуре (басоаккордовый аккомпанемент отсутствует), на двух других он является вторым на правой клавиатуре. В настоящее время все эти виды вытеснены баяном, изобретенным в 1907 году и изначально ориентированным на академическое исполнительство. Трехрядная правая клавиатура баяна имеет хроматический звукоряд, а левая — полный набор басов, мажорных и минорных трезвучий и доминант-септаккордов, расположенных по кварто-квинтовому кругу. В народной практике баян не прижился, по-видимому, из-за строения каждого ряда правой клавиатуры по уменьшенному септаккорду, чуждому народной музыке. Немногие играющие на нем гармонисты трактуют его подобно хромке, не выходя за пределы исполнительских возможностей последней. Известны случаи перестройки правой клавиатуры баяна на хромку.

*Губные гармоники* фабричного производства также нередко использовались пастухами разных регионов для собственного развлечения. Основной репертуар — простейшие песенные наигрыши, часто с двух- и трезвучиями.

*Язык* (игра или пение «под язык») — вокальная имитация инструментального наигрыша, пение на асемантические слоги. Обычно «язык» ориентирован на гармонику, балалайку, реже на скрипку. Основная функция — замена отсутствующего инструмента при исполнении частушек. Иногда используется в свадебном обряде участниками «ряженой свадьбы», в то время как основную часть ритуала обслуживают музыканты-инструменталисты.

Среди других проявлений аутоинструментального звукотворчества — охотничьи манковые *свист*, *трубление* или *гудение голосом* сквозь сложенные рупором руки; *хлопанье в ладони*, *щелчки пальцами* и *притопывание* для ритмизации частушек и плясок. В Приладожье известна *игра на руках* под плясовой наигрыш на гармонике — феномен на грани инструментализма и хореографии, родственной чечётке. При этом значимы как ритм ударов, так и красота движений исполнительницы.



Игра на руках

Контрольные вопросы:

1. В чем выразилось региональное своеобразие инструментов семейства труб?
2. Как проявились историко-этнические субстраты в строении и бытовании русских флейтовых и струнных инструментов?
3. Можно ли произвести классификацию русских народных инструментов по сфере их бытования и выполняемой функции? Прodelайте эту работу последовательно по каждой группе (идиофонов, мембранофонов, хордофонов, аэрофонов).
4. Какие инструменты связаны с архаичными формами музицирования, а какие с более поздними?
5. Можно ли дифференцировать инструменты по связи их с песней, танцем или с чисто инструментальными формами музицирования?
6. Какие способы звукоизвлечения примыкают к инструментальной музыке?

Рекомендуемая литература:

*Благодатов Г.* Русская гармоника. Л., 1960.

*Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.

*Галайская Р. Б.* Коротко о зарождении и развитии русского музыкального инструментоведения // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1.

*Мацневский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980; Музыкальные инструменты народные // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М., 1991. Вып. 1.

*Мирек А. М.* Гармоника. Прошлое и настоящее: Научно-энциклопедическая книга. М., 1994.

*Музыка колоколов:* Сборник статей и материалов. СПб., 1999.

*Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка:* В 2 ч. М., 1987. Ч. 1.; М., 1988. Ч. 2.

*Привалов Н. И.* Танбуровидные инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. СПб., 1905. Вып. 4, 5; 1906. Вып. 2; Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран // Записки отделения русской и славянской археологии Императорского Русского археологического общества. СПб., 1907. Т. 7. Вып. 2.; 1909. Т. 8. Вып. 2.

*Фаминцын А. С.* Гусли — русский народный музыкальный инструмент: Исторический очерк. СПб., 1890; Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: Исторический очерк. СПб., 1891.

*Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России, М.; Л., 1928. Т. 1. Вып. 2.

## Глава 6

### Инструментальная музыка

6.1

#### Введение

Инструментальная музыка относится к самым ранним проявлениям художественного творчества человека на Земле и сопоставима в этом плане с наскальной живописью — древнейшим, согласно антропологии, видом искусства. Среди наскальных рисунков немало изображений музыкальных инструментов. Их находят и археологи в раскопках палеолитических стоянок на территории Европы. Инструментализм складывался в процессе становления *homo sapiens* (человека разумного), по мере освоения им природных (палка, камень, раковина, кость), а также созданных орудий. С их помощью человек познавал и совершенствовал себя, свое тело, память, слух. Превратившись в жесты музыкальные, движения человеческого тела составили психофизиологическую основу инструментального (в том числе аутоинструментального) звукотворчества. Первые инструменты, их тембр, динамика, строй, способы игры, подарены человеку окружающим миром. Любопытно, что в звучаниях природы (*физической* музыки): завываниях ветра, раскатах грома, журчании ручья, пении всколыхнутых ветром ветвей (прообраз эоловых инструментов), флейтовом свисте расщепленных стручков акации или сломанного бурей дудника (прообраз кувикл) — и голосах живых существ (*биологической* музыки): пении птиц, криках животных и тому подобном — венгерские ученые обнаружили практически все известные звукоряды и ритмические модели человеческой музыки. А ведь физическая музыка на Земле, как и сама планета, существует около пяти миллиардов лет, биологическая — сто пятьдесят миллионов лет, в то время как человек появился на Земле около трех миллионов лет назад, человек играющий — около



пятидесяти тысяч лет, а человек говорящий и поющий — и того меньше, около десяти тысяч лет тому назад!

## 6.2

### Историческое развитие инструментальной музыки

Исходная функция инструментализма — *коммуникативная* — лежит в биологической природе живого. Звуки, издаваемые животными и птицами, служат прежде всего средством коммуникации. Для отпугивания зверей, определения погоды и местонахождения стоянки, организации труда палеолитическим человеком использовались природные объекты (эоловы арфы, водяные трещотки), корпоромузыкальные (хлопки, топание, свист) и собственно инструментальные (удары и трение камешков) средства. Позднее (но в пределах палеолита) возникла *сигнальная* трудовая и бытовая музыка. Ее появление обусловлено высоким уровнем развития так называемых *жизненных шумов* — звуковых сообщений, производимых, в отличие от *аффектосигналов*, в эмоционально нейтральном состоянии и связанных с постоянством операций. В этих сферах музыки наряду с идиофонами, свободными аэрофонами применялись и собственно духовые инструменты: флейты и трубы из раковин, костей, рогов животных, а также, предположительно, из тростника, деревьев, кустарников, птичьих перьев. Многие из них выступали в качестве замены человеческих органов (прежде всего рук, ног), обозначив выход за пределы корпоромузыки (хлопки, топание → движение с погремушками → игра на «гремящих сосудах»).

Подражание голосам природы обусловлено жизнедеятельностью древнейшего человека. Чтобы заманить животное, имитировали его звукопроявления. И в наши дни, вызывая селезня, подражают зовам утки. Направленность на красоту, *эстетическое* лишь постепенно вызревала из первородного *синкретизма*. Разделение древнейших видов труда способствовало и сущностной дифференциации основных видов музыки.

Собирательство — преимущественно женское занятие — предполагало занятость рук, довольно близкие расстояния между людьми, лишь совместными усилиями могущими защитить себя без оружия, и прямую коммуникацию через *слово* и *голос*.

Тяжелый и опасный труд охотников изначально стал уделом мужчин. Заманивая животных, охотники должны были скрыть свое присутствие, прибегнув к имитации голоса животного. Находясь далеко друг от друга и подавая тайные сигналы,

основанные на предварительной договоренности и не нарушающие естественной «партитуры» леса, охотники с помощью наигрышей согласовывали свои действия. Слово, тембр голоса здесь противопоставлены, да и не слышны на большом расстоянии, в то время как владение инструментом, звукоподражанием, тайной символикой крайне необходимо.

Подробные сообщения с помощью инструмента передать невозможно, поэтому система символов для распространения информации крайне ограничена. «Инструментальный язык» – скорее образное, чем научное понятие, так как в отличие от органов речи инструмент не может передать в единицу времени то количество смысловых различительных сигналов, которое необходимо для языковой коммуникации. Поэтому инструментальные сигналы принципиально лапидарны и обобщенны. К тому же для сохранения тайны взаимодействий между собой охотники должны были периодически менять формулу-знак и способ передачи сообщений, осуществляя коммуникацию для посвященных. Став охотниками, люди положили начало формированию *инструментальной музыки* как искусства изначально мужского, глубоко обобщенного, индивидуализированного, *элитарного* и по сути своей *профессионального*.

Как за собирательством следует земледелие, так и охота уступает место скотоводству, определившему новый этап в развитии инструментализма. От сохранения и прироста общественного, а затем и личного поголовья скота в летний пастбищный период в значительной мере зависела жизнь крестьянина, его одежда и пища. Постепенно на первый план выдвигается фигура *пастуха* – специалиста-профессионала, обладающего способностями, знаниями и навыками, выделяющимися его среди других членов общины. Пастух умеет управлять огромным стадом, обнаружить пропавшее и вылечить заболевшее животное, утратить и отогнать от пастбища дикого зверя, избавить скот от порчи, а то и навести ее, предвидеть изменения погоды. Он несет ответственность перед хозяевами, от него требуют, его оценивают, благодарят и всячески оберегают для пользы общины. Оплата труда пастуха в русских деревнях осуществлялась деньгами, зерном и овощами от каждого двора, поддержкой его домашнего хозяйства.

Инструментальное музицирование – важная сторона труда пастуха, подчеркивающая его профессиональный статус. Только он владел определенными инструментами, умел их готовить и хранить. Только он и узкий круг его коллег знали секретные сигналы управления стадом, устрашения диких зверей, коммуникации с другими пастухами. Обладая острым слу-

NB

хом, огромной памятью, исполнительской техникой, пастух с помощью музыки воздействовал не только на животных, но и на людей, которые слушали и оценивали его игру. Таким образом возникло понимание связи «музыкант – слушатель», выражающейся в направленности исполнения на слушателя, осознание самого процесса творчества, значимости музыкальной формы. Умение владеть вниманием слушателей требовало специального обучения, постоянного самосовершенствования, репетиционной работы, чему способствовали условия пастьбы. Исполняя на пастбище сигналы сбора скота, шествия на водопой, возвращения в деревню, призыва о помощи и прочие, пастух значительную часть времени отводил и для изготовления инструментов, обучения подпасков, «игры для себя», оказывающей успокоительное воздействие на животных. Разные цели вызывали необходимость использования пастухом различных инструментов (что делало пастуха *мультиинструменталистом*), приемов звукоизвлечения, наигрышей. Все это помогало развитию его профессионализма.

Важным моментом в эволюции инструментализма явилось формирование в процессе развития трудовой деятельности представлений о преобразующей роли искусства, о его способности не только отражать, но и воздействовать на реальность в нужном направлении. Трудовая сфера, где цель звукотворчества – способствовать труду, порождает *магические* и *заклинательные* наигрыши. Функционируя как средства духовного воздействия, они в дальнейшем стали сопровождать культы, обряды и ритуалы, сформировавшиеся в эпоху неолита. Костяные флейты, трещотки, погремушки, жужжалки, бычий рев, бубны – их типичный инструментарий. Магические обряды, игравшие большую общественную роль, повлияли на возрастание социальной значимости музыки, поскольку качество музыкального исполнения определяло результативность обряда в глазах его участников. Это привело к развитию инструментария, музыкальной формы, исполнительского мастерства, а в итоге к омузыкаливанию, эстетизации ритуала. Среди памятников неолита – инструменты с большими музыкальными возможностями: флейты с грифными отверстиями и флейты Пана, гобои и кларнеты, металлические трубы, односторонние барабаны. Позже других появляются хордофоны: луки, цитры, арфы, лютни, но и они сформировались задолго до нашей эры.

Новое проступает и в характере профессионализма носителей инструментальной традиции, которые начинают спе-

циализироваться в сфере сугубо духовной. Функция *духовных лидеров* племени (жрецов, шаманов) реализуется в синкретическом единстве ритуально-религиозных, лечебных, художественных проявлений. В древнерусских источниках фиксируется следующий этап дифференциации профессионалов — на *волхвов* и *скоморохов*. Скоморохи занимались преимущественно искусством: играли, пели, танцевали, лицедействовали, хотя в их практике имели место магия, врачевание, колдовство, гадания. В эпоху Московской Руси среди них появились «дворцовые» (служившие при княжеских и боярских дворах) и «походные», чье искусство было ориентировано на простой люд слобод и весей. Сходное социальное разделение коснулось и выделившихся из скоморошьей среды специалистов-музыкантов: домрачей, гусельников, накрачей и др. В их деятельности православная церковь, а затем и государственная власть видели элементы магии и языческих культов, с чем связан отказ от использования инструментов в церкви. Согласно знаменитым патриаршему и царскому указам XVII века следовало «домры и сурны, и гудки... и всякие бесовские сосуды... изломав... жечь», «разбить все инструменты кабацких музыкантов» и запретить «вообще инструментальную музыку».

Петровские реформы привели к полной европеизации дворцовой и светской музыки в России. С этого времени она развивалась исключительно в письменной традиции, осваивала европейские жанры и инструменты. Наследники дворцовых скоморохов стали оркестровыми музыкантами. Народная инструментальная культура осталась только в деревне: в производственной, обрядовой, бытовой и праздничной сферах. Элементы ритуального инструментализма лучше сохранились в западных регионах, присоединенных к России только к концу XVII — началу XVIII века. В бытовом музицировании отчетливы влияния города: преобладают поздние инструменты с темперированным строем (гармоника, балалайка), песенные и плясовые мелодии на основе функциональной гармонии и тактовой ритмики. Оживлению инструментализма в отдельных районах способствовали крепостные оркестры при имениях просвещенных помещиков, организация рынков, ярмарок, выставок. Просветительским тенденциям обязано своей популярностью искусство владимирских рожечников (в том числе знаменитого кондратьевского «хора»). В более поздний период большую роль в сохранении инструментальных традиций сыграла клубная самодеятельность, «неаполитанские» и «андреевские» ансамбли и оркестры.

Эволюция инструментализма обусловила и развитие музыкальной стилистики, что хорошо иллюстрируют звукоподражания: 1) охотничьи, воспроизводящие голоса птиц и зверей; 2) ритуальные, изображающие голоса животных, предков, героев, различных божеств в соответствии со сложившимися о них представлениями; 3) эстетизированные импровизационные, имитирующие на инструменте другие музыкальные орудия или пение; 4) художественные, которые представляют собой инструментальные композиции, управляемые сугубо музыкальными законами, куда вплетены отдельные изобразительные эпизоды. Развивалась и музыкальная *форма*: от нестабильной и размытой к строго организованной.

На эволюцию формы повлияли как совершенствование инструментария (в связи с развитием материального производства и техники), так и взаимодействие инструментализма с вокальной музыкой и танцем. Их взаимовлияния обусловлены самой природой этих искусств, их родством и отличиями. Можно выделить следующие способы их взаимодействия: *приматный* — с доминированием одного из искусств; *переменно-приматный* — с периодической сменой доминант; *эквивалентный* — равнозначный, в синкретических действиях. Способы взаимной связи выражаются в обмене тематикой, мелодикой, ритмикой, образными приемами и даже исполнителями. С пением инструментальную игру объединяет восприятие и отражение мира через звук, интонирование, а с хореографией — соединение звука и движения, что придает значимость не только слуховому, но и визуальному каналу взаимодействия. Отсюда — возникновение в инструментализме эстетики исполнительского жеста, виртуозности, моторного начала. Хореография способствовала развитию ритмической рельефности, дискретности, ударности, периодичности инструментальных наигрышей, а пение — кантиленности, строфичности и сюжетности в музыкальном формообразовании под воздействием слова. С орнаментальным искусством и архитектурой инструментализм связывает обобщенный тип образности, способность к *контонации* — воспроизведению и созерцанию звуков в их статике, когда музыкальная форма (голосоведение, следование созвучий и т. д.) воспринимается не только как процесс, но и как архитектоника. Зачастую и сами музыкальные инструменты украшены орнаментами.

Все это проявляется до наших дней в русской народной инструментальной традиции. Родившись в синкретическом единстве с пением и танцем, инструментальная музыка сохраняет в качестве интонационной основы песенную (преимуще-

NB

ственно позднего слоя) и танцевальную мелодику даже в тех случаях, когда не сопровождает пляску и пение.

Хотя пастушьи сигналы имеют инструментальную природу, они часто связаны с ритмически и образно соответствующими им словесными формулами: «Пастух-кобыляк» или «Кобыляк-пастух» на барабанке; «Выгоняй», «Выгоняю я коров», «Выгоняйте-ка скотину» на жалейке; «Тела», «Теленька» (когда пастух ищет пропавшее животное), «Кирила» (просит о помощи) на рожке (см. примеры 112, 115). Трубные сигналы и манковые наигрыши могут заменяться голосовыми, а также губным и зубным свистом.

Инструментализм может быть и женским. Женщины играют на кувиклах, гитарах, гусях, балалайках с гитарным строем, тесно связанных с пением, вокальной музыкой, но никогда – на трубах и рожках. На нижней Волге даже в войну, когда мужчины были на фронте, женщины не позволяли себе прикасаться к этим инструментам. Женщины могли играть на мужских инструментах только при отсутствии в селе мужчин-музыкантов, при выполнении мужских работ. К сфере женского исполнительства относятся и явления на грани инструментализма и пения («язык», мирлитоны, другие орудия, где источником звука служит голос исполнителя), инструментализма и хореографии (чечетка, игра на руках).

Путь становления музыкальной формы в инструментальных наигрышах находит параллели в развитии конструкции самих музыкальных инструментов, в их форме, материале, пропорциях. Это путь от бесформенных или нестабильных орудий к устойчивым, рациональным конструкциям инструментов; от непрограммируемых строев, вызванных природой материала (например, расстоянием между узлами дудника) или мобильностью метрических характеристик (когда расстояние между отверстиями на дудке измеряется толщиной пальцев и пр.), к строям функционально и структурно обусловленным. На ранних этапах в названиях частей инструментов проступают зоо- и антропоморфные установки, о чем говорят такие термины, как «головка», «шейка», «уши» (колки у хордофонов). В конструкции инструментов учитывались рост, размер рук и пальцев играющего. Так, разметка отверстий ладков на двойных жалейках делалась «под пальцы» обеих рук. Были важны и геометрические установки (симметрия, цифровая символика). Звукоряд таких инструментов был вторичен. На более поздних этапах на первый план выходили акустические, ладовые, музыкально-стилевые факторы. Эволюция шла также от спонтанных исполнительских актов к канонически закрепленным

музыкальным структурам. На этот процесс повлияло и формирование ансамблевого исполнительства, при котором инструменты должны были подстраиваться друг к другу. Это повлекло за собой постепенную стабилизацию фактуры и композиции. Следы древнейшей, структурно еще не закрепленной ансамблевой музыки можно обнаружить и сегодня в дуэтных импровизациях пастухов — севернорусских «сыгрываниях», верхневолжской игре «наперекличку», когда один жалеечник то выходит на первый план, то следует за другим. При этом инструменты могут иметь разные строи, но периодически сходятся на долгих кадансовых ферматах в более или менее консонирующий интервал. Наиболее развитые формы «артельной игры» рожечников складывались там, где для управления огромными стадами требовалась бригада пастухов. Особенно это касается пастухов-отходников, подряжавшихся на каждый сезон. Такие профессионалы пользовались трехсоставными жалейками с набором сменных пищиков, что гарантировало возможность игры при всех условиях. У нерехтских пастухов строй рожков был стабильным. Это позволяло им выстраивать трех-четыреголосную партитуру песенных наигрышей. У владимирских рожечников уже унифицированы высотное (тональное) положение строев всех рожков ансамбля и их фактурные функции, идущие от вокального многоголосия. Этому способствовала активизировавшаяся в XX веке концертная практика аккомпанирования вокальному ансамблю или хору, а затем и самостоятельные выступления «хоров» рожечников. На становление и развитие струнных (скрипичных на Смоленщине или включающих балалайку, гитару, мандолину в других местах) и смешанных (с добавлением духовых — дудки, жалейки, рожка, а также гармоники и ударных) ансамблей повлияли андреевские оркестры (в том числе и клубные). Отметим, что смешанные ансамбли существовали еще в практике скоморохов: согласно Рязанской кормчей книге (1284 год), в них наряду с исполнителями на духовых инструментах входил и игрец (*гоудец, смычец*) на смычковом хордофоне.

Исторические процессы отразились и на современном бытовании традиционной русской инструментальной музыки. Основными сферами ее функционирования являются охота, пастушество, сторожевание, праздничная часть обрядов и бытовое музицирование. В полной мере профессиональная музыкальная деятельность с налаженной *системой обучения* проявляется в среде пастухов. В недавнем прошлом существовали даже специальные центры их подготовки — «школы», где по-



стигали мастерство музицирования, пастыбы, магию и знахарство. Пастухи, прошедшие нерехтскую и ковровскую (Владимирская обл.) подготовку, пасли стада по всей центральной России, а зубцовские (Тверская обл.) — даже в Петербургской губернии. Музыкальный быт пастухов дает возможность проследить множество культурных процессов. Здесь и *наследование профессии* — семейное (существовали целые пастушьи династии) и через «школу»; и активное взаимодействие местных традиций, благодаря чему формировались надрегиональные исполнительские стили (через профессиональные контакты и обучение подпасков у «гастролирующих» пастухов-отходников). Приокские жалеечники выработали даже целую серию плясовых инструментальных формул, синтезировавших огромный песенно-танцевальный пласт. Важным являлось и сосредоточение специалистов в одной местности, откуда заказчикам было легче их нанимать. Ульяновское (Тверская обл.), Лепилово (Ярославская обл.) — знаменитые пастушеские села. Труд пастухов оплачивался. За счет оплаты своего исполнительства жили и странствующие слепцы-лирники. Что касается музыкантов, играющих на свадьбах, вечеринах, гуляньях, то оплата их труда была нестабильной, поэтому они должны были зарабатывать себе на жизнь ремеслом или крестьянским трудом. Однако в некоторых местностях и эти музыканты становились профессионалами. Так, заонежские крестьяне еще в 1920-е годы приглашали на постоянное жительство музыканта для обслуживания свадеб и вечеринок. Смоленская деревня Корюзино славилась своими скрипачами, которых приглашали играть в другие села.

Типичной чертой традиционного музыканта во всем мире является *мультиинструментализм*, особенно характерный для пастухов, которые кроме духовых владели также балалайкой, мандолиной, гармоникой и другими инструментами, играя на них по вечерам или в межсезонье. В некоторых местностях мультиинструментализм пастухов был связан с тем, что разных животных пасли с различными инструментами. В Костромской области коров пасли с рожком, а овец — с барабанкой; в Брянской области коров пасли с трубой, овец и свиней — с козым рожком.

Профессионализм инструменталистов проявляется также в социальной и психологической конкуренции представителей разных исполнительских школ, в *соревнованиях* музыкантов, которые устраивались при найме пастухов, на вечеринках и гуляньях.



### Становление жанров и жанровые группы

Жанровая систематизация традиционной инструментальной музыки относится к сложнейшим и наименее разработанным вопросам этномузыковедения. В отличие от музыкальных инструментов в инструментальной музыке значительно труднее выделить универсальные структурные и функциональные признаки, по которым можно сгруппировать материал.

В настоящее время в науке существуют три основных направления в изучении народной инструментальной музыки. Одно из них — описание отдельных функционально-тематических групп наигрышей (характерно для российских исследователей). Другое связано с разработкой философско-психологической концепции основных пластов европейской народной (прежде всего танцевальной) музыки; его придерживается Ф. Хербургер. Третью группу составляют исследования, в которых делается попытка анализа и классификации одного из стилевых явлений традиционного искусства в пределах конкретного региона или же анализируется репертуар отдельного музыкального инструмента (см. работы Б. Смирнова, А. Рудневой, Т. Казанской и других исследователей, выполненные на русском материале).

К перспективным для славянского этномузыкознания можно отнести работу одного из ведущих современных этномузыковедов О. Эльшека по систематизации всего инструментального фонда традиционной словацкой музыки. Родство ряда явлений словацкого и восточнославянского инструментализма позволяет применить некоторые формулировки О. Эльшека к русским инструментальным жанрам. Однако структурно-функциональное своеобразие русской народной музыки требует и своего, оригинального решения. О. Эльшек *жанровой* проблемы не решил, сосредоточил внимание на *стиле и стилиевых типах* инструментальной музыки, исходя в первую очередь из *синтаксических* особенностей наигрышей, исполняемых на том или ином музыкальном инструменте.

Методологической основой предлагаемой ниже систематизации является положение классика этномузыкознания XX века Е. В. Гиппиуса о жанре как реализации функции в структуре и о процессе жанрообразования как типизации структуры под воздействием общественной функции. По отношению к инструментальной музыке это означает также учет особенностей самого музыкального инструмента: его строя, акуст-

NB

тико-выразительных возможностей, тембродинамической палитры, способа изготовления, сферы применения, исполнительской техники.

Постоянство *функции* (коммуникативной, обрядовой и др.), благодаря чему традиция живет и сама себя воссоздает, исторически формирует и константность *структуры*, которая выражается не только в самом наигрыше, но и в закреплённости музыкального инструмента, а также способа его трактовки за определенным жанром. Привязанность жанра ко времени и ситуации, определяющим семантику, привела к константности восприятия жанра и дальнейшему его репродуцированию носителями традиции. Благодаря этому жанр может бытовать и тогда, когда первичная (например, магическая) функция и содержание произведения уже утрачены, но живут традиция и потребность людей в определенное время и при определенных обстоятельствах обращаться к тому или иному образу и структуре (так называемые «порождающие модели», по И. Земцовскому). Отдельные жанровые группы связаны с достаточно широкими сферами функционирования и формообразования, что в свою очередь отражается на целостной жанровой картине.

Все известные сегодня функционально-структурные образования традиционной русской инструментальной музыки по наиболее общим признакам можно разделить на шесть фундаментальных жанровых сфер.

Рассмотрим каждую из этих сфер.

#### 6.3.1. Звукотворчество при общении человека с природой

Явления первой жанровой сферы функционально объединены направленностью звукообразов на связанное с трудом прямое или опосредованное общение человека с природой, а структурно – композиционной нестабильностью формы, не зависящей от воли человека. Эту сферу представляют две группы жанров.

*А. Манковые наигрыши охотников*, имитирующие формы звуковой коммуникации животных (птиц и млекопитающих); например, охотник так должен изобразить самца, чтобы самка прилетела на зов. Композиция, строй, тембр наигрыша зависят от меры познания и возможностей воссоздания голоса животного. Таков «манок на рябчика» на *рябчиковом свистке*:

102  $\text{♩} = 60$  *più mosso* *l'ist. tempo*

8 *gliss.* *simile*

*mp*

*più mosso*

Б. Знаковые звукообразования на охоте, при пастыбе, в домашнем труде. Сюда относятся:

а) наигрыши на трубах (пастушеских, охотничьих рогах и т. п.) и шалмях (крупных жалейках, берестяном роге, волховском варгане и др.) для управления животными. Они базируются на условно-рефлекторных реакциях последних при восприятии знакомых темброритмических оборотов. Адекватному восприятию знака способствует повторность основного ритмоинтонационного зерна и периодические остановки за счет протяженных тонов и пауз;

Охотничий сигнал на медном роге «для смана [сбора] собак»:

103  $\text{♩} = 128$

Пастушеские вызовы коров:

а) на однотонном рожке с пищиком из катушки

104  $\text{♩} = 120$

б) на басовом *владимирском рожке*

Энергично



б) разливы колокольчиков и бубенцов, подвешенных на шею скотине. Каждый бубенец имеет свой индивидуальный (высотно, темброво, динамически) звукокомплекс, поэтому его звук является хорошим ориентиром для пастуха, а вся гамма тонов — знаком всего стада. Нередко набор колокольчиков в стаде соответствует тональности и звукоряду дудки, характерной для данной местности;

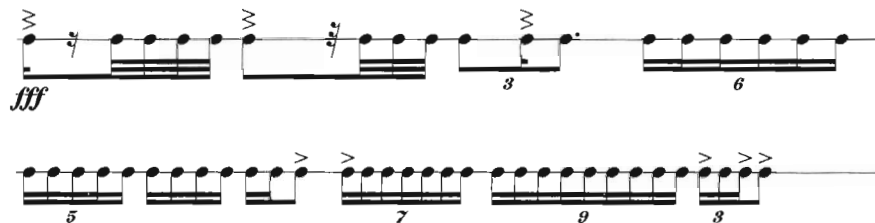
в) звучание эоловых инструментов (ветряной трещотки, мельницы и т. п.), указывающее направление и интенсивность ветра.

Все три подгруппы объединяются также *охранительной* функцией отпугивания диких зверей, являясь знаками присутствия человека. При довольно свободной композиции и ритмике ведущую роль в них играют тембр и строй.

Охотничий сигнал «гон зайцев» на *трескотухе*:

105

$\text{♩} = 84$



### 6.3.2. Детское звукотворчество

Оно связано с простейшими идиофонами и аэрофонами — часто меньшими разновидностями инструментов взрослых (например, игровыми мельницами или трещотками вместо охотничьих трескотух или пугал для защиты огорода),

а иногда архаичными звуковыми орудиями типа играющей дудочки, свистульки, свистка. Как и первая жанровая сфера, детское звукотворчество близко к природе: его основу составляют имитации звуков окружающего мира. В детских индивидуальных или коллективных забавах имитация несет не утилитарную, а *игровую* направленность. Для детских звуковых забав характерна нестабильность ритма, тембра, формы. Игры детей нередко воспроизводят трудовую деятельность, бытовые и обрядовые сцены взрослой жизни. Качество имитации оценивается самими играющими детьми с позиций их знаний и представлений. Наблюдающие за игрой старшие приносят *дидактическую* (воспитательную) функцию в детское музицирование.

В деревне рано приучали детей к труду. Уже десяти-двенадцатилетние дети ходили летом подпасками, учась «трубить взаправду». В качестве особой жанровой группы выделяется *ранний учебный репертуар*, осваиваемый стихийно или под руководством старших в качестве подготовительной базы для основных сфер традиционного музицирования. Более четкая структурная организация таких наигрышей (особенно в исполнении родителей) легко разрушается детьми в стихии игр и забав.

Жанрами музицирования *взрослых для детей* с успокоительной, магической, дидактической и развлекательной функциями являются сказки и бывальщины с инструментальными эпизодами и программные звукоизобразительные картинки для детей. Иногда они исполняются старшими детьми для младших. Их музыкальная форма, с одной стороны, восходит к природному первоисточнику, с другой — регулируется воображением и дидактикой.

В игре на *дмитровских дудках* слышны отголоски архаичных переборов на Пан-флейте, предвосхищающих стройные медитации кувикл (ср. с примером 118):

106

Музыкальный пример 106, состоящий из трех нотных систем. Первая система — Большая дудка /Б/ с нотой 0,925°. Вторая система — Средняя дудка /С/ с нотой 0,925°. Третья система — Малая дудка /М/ с нотой 1,36°, БС (одновременно) с нотой 1,624°, и БМ с нотой 2,07°. Музыкальные знаки включают ноты, дуги, стрелки и другие символы, характерные для нотации дудочных мелодий.

106

CM

1,98"

2,39"

БСМ

1,035"

2,00"

Detailed description: This exercise consists of three staves. The top staff shows a melodic line with a slur and a wavy line above it. The middle staff has a whole note with a dynamic marking of *mp*, followed by a rest of 1,98", then a quarter note with a dynamic marking of *p*, a rest of 2,39", a quarter note with a dynamic marking of *mf*, a rest of 1,035", and a quarter note with a dynamic marking of *mf*, followed by a rest of 2,00". The bottom staff contains a rhythmic pattern of eighth notes and a final quarter note.

Наигрыш «Слушайте!» имитирует на *играющей* дудочке охотничий сигнал «на внимание» (ср. с примером 110):

107

1,55"

1,03"

0,73"

2,10"

1,34"

*mp*

*p*

*mf*

*mf*

Detailed description: This exercise is a single staff with a key signature of one flat and a common time signature. It consists of a series of notes and rests. The first note is a quarter note with a dynamic marking of *mp*. This is followed by a rest of 1,55", a quarter note with a dynamic marking of *p*, a rest of 1,03", a quarter note with a dynamic marking of *mf*, a rest of 0,73", a quarter note with a dynamic marking of *mf*, a rest of 2,10", and a final quarter note with a dynamic marking of *mf* and a rest of 1,34".

Наигрыш «Не хнычь!» на *зеленом луке* изображает плач грудного ребенка:

108

$\frac{1}{3}$

*glissando*

$\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$

1,81"

*gliss.*

*sim.*

3,97"

*sim.*

Detailed description: This exercise consists of three staves. The top staff is in 1/3 time and features a long glissando. The middle staff is in 1/3 and 1/4 time and features a series of notes with slurs and accents. The bottom staff features a series of notes with slurs and accents, including a glissando and a *sim.* marking. The exercise includes dynamic markings of *mp*, *p*, *mf*, and *mf*, and rests of 1,81" and 3,97".

В «игре для самых маленьких», несмотря на примитивность свистульки, видна отчетливая тоновая и ритмокомпозиционная структура:

109

*simile*

5,752''

4,52''

4,40''

3,97''

### 6.3.3. Музыкальная коммуникация в процессе труда и обряда

Здесь выделяются две группы жанров.

А. Трудовые и обрядовые сигналы-знаки, имеющие одновременно функцию оберега.

1. Сигналы-оглашения:

а) охотников («внимание!», «гон зверя», «опасность», «окончание операции») на натуральных флейтах, трубах; сюда же относятся манки, скрывающие присутствие человека;

Тихий охотничий сигнал «внимание!» на гильзе:

110

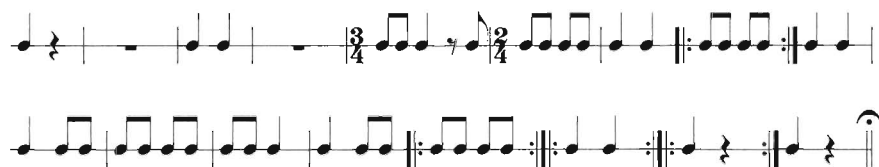
$\text{♩} = 42$

*mf*    *mf*    *mf*    *mf*

б) пастухов (на выгон, возвращение, беду, опасность), понятные и широкому кругу сельчан; они исполняются на аэрофонах и идиофонах (барабанках, натуральных и грифных трубах, шалмеях, флейтах);

Сигнал дояркам на 12 часов на барабанке:

111



5 раз

Сигнал о помощи на сольном владимирском рожке с вплетаемыми в разные части тирад знаковыми интонационно-ритмическими формулами «Кирила!»:

112

Взволнованно



в) сторожей (общего сбора: пожар, тревога, нападение и т. п.; ночного дозора: все спокойно, опасность и др.); для них используются идиофоны и мембранофоны (колокол, било, колотушка, колокольчики, набат и др.);



Сигнал тревоги на *набате* с использованием трех высотно-динамических уровней колокола:

113

Тоновая  
характеристика

$\text{♩} = 48 - 60$

Верхняя часть

Средняя часть

Нижняя часть

*mf* *mf* *ff* *f* *ff*

*mp* *mf* *f*

г) торговцев-разносчиков, которые применяют в основном аэрофоны (дудки, свистки, жалейки, рожки), иногда ударные (бубен, колотушка и т. п.);

д) древнерусского воинства с соответствующими функциями и инструментарием.

Формулы наигрышей охотников, сторожей, воинов лаконичны в силу их прагматизма; пастухов и торговцев – более масштабны, иногда с внутренним (в пределах тирады) развитием. Верхневолжские пастухи вводят в сигналы элементы плясовой ритмики, приладожские – ритмику строфических песенных форм. Южнорусские сигналы на пищиках состоят из трех разделов: лапидарного начального возгласа (призыв к вниманию), продолжительного развивающего раздела, в котором конкретизируется знак (выгон, возвращение, клич о помощи и т. д.), и краткого заключения.

Сгонные пастушеские сигналы с тремя вариантными тирадами и развивающей частью на *суземских рожках*:

а) обертоновом с колебанием строя в зависимости от силы вдувания и характера прижатия отверстий

114

$\text{♩} = 116$

б) с четырьмя отверстиями

$\text{♩} = 132$

В наигрышах присутствуют элементы суггестии (внушения), использованию которой обучали подпасков: только научившись голосом приманивать отставших от стада животных, они начинали играть на рожке.

2. Сигналы-провозглашения:

а) призыв к трудовой акции, нередко связанной с фазой трудового дня (утром, полднем, вечером). Это, например, сигналы подпаскам – помогать вести коров на водопой, хозяевам – открывать ворота и встречать животных;

Утреннее и вечернее трубление на волховском варгане с разной агогикой и характерными интервальными перестановками в единой мелодической структуре:

115

а)

$\text{♩} = 140$

б)



б) провозглашения важных для общины календарных дат (например, начала охотничьего или пастбищного сезона, сенокоса, завершения жнива), событий (весенней встречи птиц, открытия осенней ярмарки), праздников (некогда языческих, позже престольных и государственных, в том числе тезоименитств, Первомая, Дня Победы). Мерные удары колоколов и бил, ритмические формулы барабанок, темброинтонационные переливы свистулек, тирады жалеек и труб могут выступать в этой жанровой группе как знак обряда.

*Б. Магические и заклинательные наигрыши* вырастают из сигналов первой группы. Наигрышам, как и самим инструментам, приписывается магическая сила. Они служат средством общения чародея-музыканта с «хозяевами» поля и леса. Исполняемая на инструменте музыка, по народным представлениям, помогает управлять природой, животными и птицами.

116

Припевка с барабанкой для «устрашения волков»:

♩ = 184

Musical score for item 116. It features a drum part on a snare drum (bарабанка) and a vocal melody. The drum part is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 184. The vocal melody is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and 2/4 time. The lyrics are: "Пер.вый мой то . ва .ри.щ, вы.хо .ди на пе .ре .п.ля.с(ы), е .сли ты ме .ня не вы .ру.чи.шь, и я в по.сле.дний раз."

Отсюда особое внимание к тембру и материалу, из которого сделан инструмент, к месту, где произрастают используемые для него дерево или кустарник; запрет прикасаться к инструменту исполнителя. Кража рожка из тайного хранилища — трагедия для пастуха, нередко приводившая его к уходу из села, утрате профессии и даже гибели.

В произведениях данной группы важное значение приобретают эстетический элемент и самовыражение исполнителя, проявляющиеся как в чисто инструментальных, так и вокально-инструментальных формах.

Распространены и «конкурсные» демонстрации пастушьих сигналов. Выбор наемных пастухов нередко совершался при большом стечении народа, например на ярмарке, и по наигрышу судили о надежности специалиста. Играя на инструменте и используя «язык» певчих птиц, старались магически воздействовать на силы, управляющие погодой и будущим урожаем.

Весенняя «игра соловьем» на *травине* («Быть теплому лету!») с четкой, несмотря на «птичий» тембр, периодичностью строфы и музыкально-ритмических формул:

117

$\text{♩} = 60$  8 ..... *simile*

The musical score consists of five staves of music in treble clef. The tempo is marked as quarter note = 60. The score includes dynamic markings: *f*, *mp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *gliss.*, *riten.*, and *simile*. The notation features numerous slurs, accents, and 'x' marks above notes, indicating specific articulation or bowing techniques. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and rests, typical of folk or traditional instrumental music.

Подобная периодичность разделов в тирадной или строфической форме характерна для наигрышей-медитаций на кувиклах участниц летних полевых работ.

Дуэт кувикл: у одной исполнительницы в комплекте («паре») две дудочки, у другой – три.

118



#### 6.3.4. Жанры музыки ритуального действа

Наигрыши этой группы реализуют свою магическую направленность в строфических структурах. Среди них жанры, выросшие на инструментальной интонационной и функциональной основе и рожденные во взаимодействии с песней и движением; сопровождающие шествие, танец, песню и собственно инструментальные.

Среди календарных выделяются *егорьевские* наигрыши, связанные с обрядом первого выгона скота. Некоторые из них представляют собой трубный клич, зывание к покровителям (предкам) либо к Богу и святому Георгию. Заклинательное трубление с неистовым повторением одного оборота-символа отсылает к языческим магическим практикам, которые сочетаются с христианскими атрибутами: пастух обходил стадо с рожком и иконой. В егорьевском трублении явственны «сгонные» истоки и четкая строфика, ангемитонный звукоряд, определяемый строем инструмента, и ярко выраженная интонационность весенних закличек:

119





Другая форма – вокально-инструментальный наигрыш с припевками во время ритуальных обходов дворов – *склика-ние Егорья*. После словесных переключек под мерные удары барабанки на ней же играют знаковую ритмоформулу, вслед за которой звучит олиготонный весенний формульный напев на фоне стабильного ритма барабанки:

120

«Ну, бабы, пошли Егорья кричать!» – «Пойдемте». – «Пошли перво к Авдотье!»



**ускоряя**



Подобные формы имели место также при использовании рожка и барабанки (как атрибутов пастуха) в святочных и свадебных ряжениях, а также в *волочёбных* обходах с пением под скрипку, гармонику или инструментальный ансамбль (в пограничных с Белоруссией регионах).

В числе свадебных ритуальных наигрышей можно отметить:

■ южнорусские величальные песни в сопровождении *трещоток*:

121

Пение  $\text{♩} = 72$

А(а) я пой-ду кро-ди-мо-му ба-тюшке-(э). э).

трещотка

Не ве-ли мне, да мой ба-тюшка, за-муж ити-т(е). э).

Ты ве-ли мне ру-су ко-су да но-си-т(е). э).

■ сопровождаемые скрипкой или гармоникой западнорусские обрядовые песни (со стихом 5+3), которые имеют и чисто инструментальные версии. В этом случае изменения могут затрагивать и интонационный, и ритмоструктурный каркас напева, как в следующем скрипичном наигрыше:

122

Пение

Спокойно  $\text{♩}=60-76$

Ко. си - ца мо - я ру. са - я, ко. си - ца мо - я ру. са - я.

Скрипка

Медленно ( $\text{♩}=56$ )

В русско-белорусском Поозерье широко распространены *наделяные* причитания (при одаривании молодых) под наигрыш (часто плясовой), а также *свадебные марши*. Наигрыши с припевками во время свадебного поезда связаны с частушечной ритмикой, поэтому скорее должны быть отнесены к приуроченным, а не к собственно ритуальным.

На грани между ритуальными и приуроченными находятся также инструментальные наигрыши на гармонике, балалайке, бубне, которые сопровождают *припевки под драку*, восходящие к рекрутским голошениям. Обычно они звучали на праздничных ярмарках и были известны под разными названиями: «Новгородская под драку», «Горбатого», «Скобаря под драку», «Синерецкая» и др. Музыканты начинали играть прогуливаясь. Затем включались певцы с «задирающими» текстами и глиссандирующим, на грани речевого, интонированием. Им отвечали, и дело переходило в драку: один на один, деревня на деревню, край на край — обязательно под музыку.

123

«Синерецкая» на балалайке:

$\text{♩}=100$



### 6.3.5. Сфера приуроченных жанров

Звучащие во время труда и обряда, но не являющиеся в полной мере трудовыми или обрядовыми, эти жанры функционально родственны лирике. В структурном отношении они не самостоятельны, поскольку связаны как с чисто инструментальными по происхождению формами трудовой и обрядовой музыки, так и с песенными, плясовыми или маршевыми. Сюда относятся пастушеская игра на дудках и жалейках; исполняемые на святках, свадьбах, крестинах, гуляньях плясовые и песенные наигрыши на гармошке, балалайке, жалейке, скрипке. Такие наигрыши с плясками звучали в смоленских селах по праздникам и воскресеньям (в теплые дни сразу после обедни). Во время полевых работ на подручных инструментах – *листке, соломке, травине, черетинке* – также играли песенные и плясовые мелодии.

#### 124    Наигрыш на черетинке (травяной дудочке):

$\text{♩} = 168$

The musical score for 'Наигрыш на черетинке' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 168. The piece is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and triplet figures.

В числе прикладных наигрышей владимирских рожечников выделяются инструментальные пьесы, напевы с песенными и плясовыми структурами – «натрубы» и «затрубы». Такова, например, «Лапушка»:

#### 125

Напевно  $\text{♩} = 52$

The musical score for 'Лапушка' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The piece is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and triplet figures.

Музыкальным материалом для свадебных танцев на Смоленщине служат хороводные и игровые песни, многие из которых уже не поются, а только играют на скрипке. Иногда для слушания исполняли инструментальные версии свадебного плача.

В южнорусском регионе (Белгородская обл.) «карагодные» наигрыши исполняются на *усёрдских пищиках*:

126

♩=148

В этих жанрах заметны следы магической функции (оберега, благословения, усмирения, успокаивания и т. д.). Определены место и время их звучания, иногда без типичной для лирики вариативности ситуации исполнения. Усёрдский жалеечник М. Сычев считает, что когда пастух пасет стадо в степи, то песни «играет для овец» (наигрыш «Степная»), а иногда и для людей, которые косят или пашут неподалеку. К этим жанрам можно отнести также «свою игру» на песенно-танцевальной основе. Свободные наигрыши для сопровождения пляски пастухи чаще играют не на тех рожках, с которыми пасут, а то и вовсе на других инструментах (балалайке, гармонике, гусях и пр.). Именно *лирическая* функция для этой жанровой группы остается определяющей, влияя и на инструментарий, и на тип формообразования, характерный для самых широких пластов традиционной лирики.

### 6.3.6. Инструментальная музыка художественной направленности

Инструментальные произведения такого рода предназначены для самовыражения музыканта и развлечения окружающих. Они бытуют в разных ситуациях и относятся к жанрам, реализующим *эстетическую* функцию. Эти жанры воплощаются в периодических многострофных структурах, а также в циклических композициях, складывающихся из различных (в том

числе тирадных и развитых строфических) построений. Данная жанровая сфера выявляет себя в четырех группах.

*А. Жанры чисто инструментального ритмоинтонационного слоя трудовой и обрядовой сфер.* Среди них имитации охотничьих, пастушеских наигрышей и сигналов звуковых орудий в пьесах для других инструментов (например, гармоники); *игра для себя* (охотно исполняемая и для слушания) – импровизации, в которых исходный музыкальный материал трактуется еще более свободно, часто перемежаясь с обыгрыванием звуковых возможностей инструмента. Во всех случаях форму определяют представления исполнителя о красоте и законах композиции.

*Б. Жанры, основанные на песенных и речитативных интонациях.* К ним относятся: 1) *инструментальные* версии песенных мелодий, строго следующие за структурой и даже сюжетом песни (исполнители про себя проговаривают ее текст), а иногда весьма далеко отходящие от первоисточника, вплоть до изменения структуры строфы; 2) *вокально-инструментальные* формы с чередованием (по строфе) наигрыша и песни (наиболее архаичная форма вокально-инструментального взаимодействия) или совместным исполнением песни и гетерофонного либо аккомпанирующего наигрыша (более поздняя форма). Пение лирических песен в сопровождении рожка, дудки, одинарной и двойной жалейки, струнных встречается лишь в некоторых регионах – южнорусском (в лирнических псалмах) и Верхневолжском, где развитие ансамблевой игры владимирских рожечников постепенно вытесняло певческие голоса из смешанных ансамблей. В то же время вокально-инструментальное исполнение частушек является нормативным для всей русской этнической территории.

*В. Плясовая и походная музыка* представлена самой многочисленной группой жанров, которая включает:

■ ранне- и позднетрадиционные плясовые и танцевальные наигрыши, наигрыши «под ход», с игровой (хороводной, драматической) или хореографической доминантой, автохтонные и заимствованные (в том числе из городской культуры). Нередко они сопровождаются припевками и выкриками. Их формы бывают одно- и двухчастными (в хороводных и плясовых наигрышах типа «Камаринской», «Тимони», «Барыни», а также в танцевальных, под которые исполняли польки, вальсы, краковяки, гопачки, марши и пр.) или представляют собой многочастные циклические композиции (как в кадрилиях, метелицах, ланцах, вальсах). Все эти жанры являются порождением синкретического искусства движения и музыки;

■ инструментальные версии синкретических первоисточников, отличающиеся от них не только функционально (это произведения для слушания и самовыражения музыканта), но и структурно. Они не так жестко связаны с метрическим пульсом, темпом, хореографической линией, квадратностью танца. Для них характерны рубато, ферматы, речитативные ускорения, ломка периодичности, нарушение плясовой стихии неожиданными песенно-лирическими вставками. Они строятся по законам собственно музыкальной формы.

Жанрово-видовая дифференциация может иметь место и тогда, когда функция произведений одинакова. Так, медленные походные частушечные наигрыши (с пением и без него) и марши для торжественного шествия и встречи свадебных гостей отличаются как структурно, так и генетически. Однако они могут взаимозаменяться, благодаря сходству своей функции. Таким образом, являясь разными жанрами, они входят в одну жанровую группу.

Круг жанров песенной, танцевальной и походной музыки тесно связан с *ансамблевым исполнением*, составляя основу репертуара однородных (рожечных, скрипичных и др.) и смешанных (гармоника с бубном; жалейки с ударными; скрипка, жалейка, дудка; кувиклы, жалейка, дудка, пыжатка, скрипка; балалайка со скрипкой или гитарой, мандолиной, ложками и т. п.) инструментальных капелл.

*Г. Лирикоэпическая сфера инструментализма с широким кругом источников.* Эта группа жанров для слушания реализуется в свободных композициях с обобщенной образностью и в программных произведениях. Последние изображают природу, людей, их деятельность, используя тембро- и ритмоизобразительность, персонификацию того или иного мелодического оборота, тембра, ритмического рисунка, композиционного построения, а также сюжетность при конструировании целого.

Известны две разновидности программных произведений:

■ с *иконической* – детальной – программностью в виде последовательной смены картин или изображаемых событий. Так, псковский скрипач Д. Жбанков в своей «Свадебной» изображал на инструменте ход обряда, речевые диалоги, песни, причитания, плясовые притопы, бытовые шумы и т. д.;

■ с *эмблематической* программностью, когда программная идея реализуется в наигрыше без детализации, за счет понятной посвященным символики. Например, в композиции тихвинского жалеечника А. Печникова «Как девки замуж

выходили, бабы голосили» таким символом явилась традиционная плачевая интонация. Исполнению подобных произведений могут предшествовать рассказ, сказка, быличка, а иногда только название, строка стиха или песни.

Лирические композиции свободно используют всю звуковую палитру традиционной культуры и могут иметь как простые, одночастные, так и крупные, в том числе циклические, формы. *Малые* формы часто базируются на экспонировании и варьировании одной конструкции — тирадной или строфической, как в приведенном ниже наигрыше на шестиструнных гусях:

127     $\text{♩} = 200$

Музыкальный фрагмент 127, предназначенный для игры на шестиструнных гусях. Темп обозначен как  $\text{♩} = 200$ . Музыка записана на трех станах в тональности B-flat major (два бемоля) и 4/4 такта. В начале первого стана над нотами стоят шесть знаков 'V', указывающих на положение пальцев. Музыка представляет собой ритмичную мелодию с аккордами.

Фактурный план ансамблевых композиций зависит от местной традиции. У нерехтских рожечников он изначально гетерофонный:

128    Очень медленно  $\text{♩} = 52$

Музыкальный фрагмент 128, предназначенный для ансамбля. Темп обозначен как 'Очень медленно' с  $\text{♩} = 52$ . Музыка записана на четырех станах в тональности B-flat major (два бемоля) и 3/4 такта. Первые три стана содержат в основном паузы, а четвертый стан содержит мелодическую линию, начинающуюся с ноты B-flat, за которой следует группа нот, накрытых скобкой и завершенных фермой.



Владимирские рожечники стремятся к функционально-гармоническому многоголосию:

129

Широко, нараспев

A musical score for five staves in 3/4 time. The first staff begins with a wide interval, and the music is marked 'Широко, нараспев' (Broadly, in a melodic style). The score includes triplets in the third and fifth staves, indicated by a '3' over the notes.

A musical score for a mixed ensemble, consisting of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are grouped with slurs, and there are dynamic markings like 'p' and 'f'. The overall style is characteristic of traditional Russian folk music.

В смешанном курском ансамбле все переборы замкнуты на одном созвучии – с-d-f-g:

130

A musical score for a mixed ensemble, consisting of six staves. The top staff is in treble clef, and the bottom five are in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are grouped with slurs, and there are dynamic markings like 'p' and 'f'. The overall style is characteristic of traditional Russian folk music. Above the first staff, there are five labels: "Фиф. каф.", "фиф. каф.", "фиф. каф.", "фиф.", and "фиф.", indicating specific rhythmic patterns or ornaments.

В крупных формах могут чередоваться и видоизменяться различные мелодические построения. В смоленских скрипичных композициях исследователи (Т. Казанская) видят даже аллюзии рондальных и сонатных форм. При построении крупных композиций в русской инструментальной традиции используется фундаментальный принцип *комбинаторики* структурных элементов в фактурных и гармонических версиях. Благодаря комбинаторике, даже в масштабных формах сохраняется *ритмоинтонационное единство*, хотя буквальные и даже варьированные повторы какого-либо построения отсутствуют. Слушатель на протяжении всей композиции ощущает процесс бесконечного творения и обновления. Циклические композиции для слушания, в отличие от наигрышей под песню или пляску, могут звучать без остановок между частями. В русской традиции большинство таких форм создается на песенно-танцевальной основе. Такова балалаечная «Колхозная кандрель» А. Комиссарова, в которой вполне отчетливо прослеживаются кадрилиные эпизоды-«фигуры»:

131

Камаринская (Es)

♩=150

Балалайка

5

8

11

14 Русского (Es)

23

31



39 

46 

55 Вариант русского (Es) 

63 

72 

79 

86 (As) ОРЧФ 

93 Русского (Es) \* 

103 Камаринская (As) 

108 

111 

115 

118 

122 Русского (B) Русского (Es) 

131



140

149 Камаринская (Es)



153



156



159



\* Ритмически свободное тремоло.

По объективным историческим причинам в русской инструментальной традиции не сложились народно-профессиональные музыкальные жанры и формы, подобные тем, которые существуют в культурах Средневосточной Европы или Центральной Азии. Однако в последние полтора-два столетия пышно расцвело *бытовое музицирование*, активно адаптирующее и развивающее поздние формы инструментария и музыкальной стилистики.

По функции наигрыши бытовой сферы подразделяются на три группы: а) сопровождающие пляски (танцы); б) сопровождающие пение частушек; в) сопровождающие песни или исполняемые как инструментальные версии песенных мелодий. Многие наигрыши полифункциональны: частушечно-плясовые и песенно-плясовые. В результате образуется пять функциональных групп наигрышей: 1) частушечные (большинство локальных частушек); 2) частушечно-плясовые (общерусские частушки и некоторые локальные); 3) плясовые и танцевальные (кадриль, краковяк, падеспань, тустеп, вальс, полька и др.); 4) песенно-плясовые («Камаринская» и некоторые в размере вальса); 5) песенные (как правило, позднего слоя, опирающиеся на европейскую функциональную гармонию). Грани между группами часто размыты: кадриль может сопровождаться пением частушек, имеются специальные припевки на мелодии

краковяка и падеспани, несколько песенных версий с разными текстами у тустепа и т. д. По стилистике (и истокам) различаются локальные (как правило, частушечные), общерусские, а также наигрыши иноэтнического и авторского происхождения. И здесь грани не столь отчетливы. Цыганочка и краковяк (соответственно цыганского и польского происхождения) настолько органично вошли в традицию, что музыкантами воспринимаются как русские.

Дифференциация бытовых жанров проявляется и на уровне инструментария. Мелодические инструменты (балалайка с балалаечным строем, мандолина) тяготеют к песенным и песенно-плясовым наигрышам, а гармонические (балалайка с гитарным строем) — к частушечным и частушечно-плясовым. Есть и исключения: «язык», наиболее мелодический «инструмент», как правило, сопровождает частушки и пляски; не менее колоритна полифония при сопровождении частушек на мандолине. Все жанровые группы объединяет в своем репертуаре мелодико-гармонический инструмент — гармоника.

Каждый жанр во многом обозначен не столько мелодией, сколько *ритмогармонической формулой*. Версии одного наигрыша, исполненные на инструментах с преобладанием мелодического или гармонического начала, могут показаться слушателю, незнакомому с традицией, совершенно разными. Но даже рядовой сельчанин, не говоря уже о музыканте, абсолютно точно атрибутирует наигрыш.

Многие наигрыши опираются на гармоническую формулу S-T-D-T, заложенную в самой конструкции инструментов бытовой музыки: в кварто-квинтовом расположении басовых клавиш гармоники, настройке басовых струн гитары и т. д. В размере 2/4 по одному аккорду в такте эта формула характеризует мажорный частушечный наигрыш, распространенный на всей русской этнической территории. Он фигурирует под разными локальными названиями: «под пляску», «под частушку», «Подгорная», «Елецкого» и др. Для обозначения этого наигрыша целесообразно использовать аббревиатуру ОРЧФ (общерусская частушечная формула). Цыганочка является минорной версией ОРЧФ. Эта же гармоническая формула в мажоре в сложном размере 3+3+2 характеризует «Семеновну». Если в размере 2/4 наигрыш опирается на формулу T-D-T-S (версия ОРЧФ, «сдвинутая» на одну функцию), то, распределив по два аккорда на такт, получим «Барыню» («Русского»). Двукратное сжатие первой половины исходной гармонической формулы по сравнению со второй дает характерную троичную периодичность «Камаринской»,

а удвоение каждой половины формулы – наигрыш «Ах вы, сени, мои сени». Наконец, эта же гармоническая формула служит заключительной для многих мелодий песенного типа в форме периода, близкого классическому европейскому: краковяк, «Златые горы» (в мажоре), тустеп (в миноре).

Контрольные вопросы:

1. Почему инструментальная музыка относится к древнейшим проявлениям творческой деятельности человека?
2. Обусловлена ли специфика инструментальной музыки становлением ее историко-стадиальных пластов?
3. Произведите жанровую классификацию инструментальной музыки избранного вами региона или музыки, связанной с определенными видами инструментов. Например: жанры инструментальной музыки Нижнего Поволжья; жанры рожечной (жалеечной, балалаечной и т. д.) музыки.
4. Чем обусловлены особенности формообразования в русской народной инструментальной музыке?
5. Как проявился профессиональный характер инструментальной музыки в русской народной традиции на психологическом и социальном уровнях, в особенностях жанро- и формообразования?
6. Каково место инструментальной музыки в смешанных (синкретических и синтетических) формах художественного творчества?

Рекомендуемая литература:

*Банин А. А.* Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М., 1997.

*Бойко Ю. Е.* О методике фиксации народной инструментальной музыки // Методы изучения фольклора. Л., 1983; *Он же.* Роль народного исполнителя в формировании стилистики русского инструментального фольклора // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л., 1986.

*Гиппиус Е. В.* Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. 1936. № 4–5 (1-е изд.); *Он же.* Гармоника: История, теория, практика // Сборник статей. Майкоп, 2000 (2-е изд.).

*Казанская Т. Н.* Традиции народного скрипичного искусства Смоленской области // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1988. Ч 2. С. 78–106.

*Квитка К. В.* Избранные труды: В 2 т. М., 1973. Т. 2. С. 3–29, 206–278, 279–345.

*Кирюшина Т. В.* Традиционная русская инструментальная культура. М., 1989.

*Мациевский И. В.* О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980.

*Методы* музыкально-фольклористических исследований: Статьи об инструментальной музыке. М., 1989.

*Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. М., 1975.

*Смирнов Б. Ф.* Искусство владимирских рожечников. 1-е изд. М., 1959; 2-е изд. М., 1965.

## Глава 7

### Будни и праздники

7.1

#### Введение

Жизнь русского крестьянина определяли сочетания самых разных ритмов хозяйственно-трудовой и обрядовой деятельности. Эти ритмы связаны с вегетационным циклом, сменой времен года и видов хозяйственных работ, возрастным становлением человека и пр. Существует и еще один весьма существенный для культуры ритм, объединяющий и синтезирующий в себе все эти циклы, — это ритм чередования будней и праздников. В его основе лежит противопоставление труда и праздности (запрета на работу), имеющее глубокие мифологические корни.

В мифопоэтической картине мира праздник представляет собой временной отрезок, обладающий особой связью со сферой сакрального, и в этом смысле он противостоит обычному времени будней. Праздник в народной культуре осмысливается как опасный период разрыва границы между «тем» и «этим» миром, «вневременно». Переживание обособленности и кризисности праздничного времени вызывает большое эмоциональное напряжение всех членов традиционного сообщества. Снятие этого напряжения в ходе празднества, немедленная и полная разрядка определяют психотерапевтическую функцию праздника в культуре любого народа (*МНМ*, с. 329–331).

Одной из главных черт праздника является его всеобщность, обязательность участия в нем всех членов общины. Важность коллективного переживания праздничного времени так велика, что в русской народной культуре люди, не вышедшие на праздник, подвергались суровому осуждению. Другое свойство праздничного действия — его синтетичность, поскольку для создания атмосферы веселья и полноты мироощущения в нем используются все известные в традиции средства.

Народный праздник включает в себя две сферы — сакральную и развлекательную, которые тесно взаимодействуют между собой на всех уровнях его организации. Область сакрального столь важна для праздника, что память о ней сохраняется даже в том случае, когда он обретает мирской характер. Наиболее ярко это проявляется в ритуализованности и строгой регламентации праздничного поведения, обязательного для всех членов социума.

В русской традиционной культуре последовательность будней и праздников определяется системой церковного календаря. Он включает в себя праздники разной степени значимости: великие, к которым относятся Рождество, Пасха и Троица, средние и малые. К средним принадлежат те двенадцатые праздники, которые не имеют статуса великих (например, Благовещение, Воздвижение, Покров, Вознесение, Успение, Крещение и др.). В народном толковании и оценке праздников часто проступает языческая основа. Она выражается в качественном восприятии праздников, которые могут быть «богатыми» и «бедными», «толстыми», «жирными» и «голодными», «сухими» и «мокрыми», «мужскими» и «женскими». Для их обозначения используются цвета (Белый понедельник, Зеленые святки, Красная горка), символы, связанные с растениями (Яблочный Спас, Вербное воскресенье) или животными (Коровье свято). Праздники, по народным верованиям, могут состоять в родственных отношениях. Так, у русских считается, что «Масленица — Семикова племянница» (СМ, с. 322–324).

Кроме общих в русской народной традиции известны и разные виды местных праздников: престольные, съезжие, обетные, братчины и др. Все они были территориальными и могли объединять жителей одной деревни, группы деревень, церковного прихода или даже нескольких приходов. Они способствовали установлению прочных хозяйственных и брачно-семейных связей и, таким образом, сыграли важную роль в формировании системы локальных традиций. Названные разновидности праздников имеют свои особенности, связанные с поводом для их установления, который и определял их общую направленность и «сценарий». Все они органично вошли в систему церковных годовых праздников и заняли в ней свое место (Русские, с. 602).

Две сферы праздничного действия — сакральная и развлекательная — при всей их тесной взаимосвязи разведены во времени. Сакральное ядро праздника могут составлять как календарные ритуалы и магические практики, так и церковные богослужения, предшествующие собственно праздничному веселью.

## Музыка трудовых будней

Между праздниками располагались трудовые будни, текла повседневная жизнь. Многие из будничной сферы уже получили свое освещение в предыдущих разделах учебника. Здесь же сосредоточим внимание на тех трудовых процессах и связанных с ними музыкальных жанрах, которые оказались за пределами календарного и семейного циклов.

Все формы труда в народной культуре календарно регламентированы. Зимой женщины пряли, мотали пряжу, шили, вышивали, обдирали пух с гусиных перьев, мужчины плели лапти, сучили веревки и вязали сети. Во многих местностях мужчины и парни в это время уходили на отхожие промыслы, нанимаясь печниками, плотниками, каменщиками. Там, где были развиты роспись и резьба по дереву, гончарное производство, изготовление игрушек и другие виды труда, эта работа также проходила в осенне-зимний период, поскольку в другое время крестьяне были заняты в поле. К сезонным видам хозяйственной деятельности относятся также охота, морской промысел, пастушество.

Многие из зимних домашних работ совершались на посиделках – общинных собраниях на основе совместного труда. Для того чтобы работа не была утомительной и скучной, она сопровождалась пением лирических песен, а в моменты отдыха устраивались пляски под гармошечные наигрыши. Если посиделки проходили в пост, то вместо песен исполнялись духовные стихи. На Русском Севере трудовые собрания могли сопровождаться и пением старин.

### 7.2.1. Толока

Общинные работы имели место и в весенне-летний период. Они назывались *помочи* или *толока* и были связаны в первую очередь с вывозом навоза на поля для озимой пахоты. Поскольку одному хозяину было трудно справиться с некоторыми работами, то он приглашал к себе в помощники родственников и соседей. Бывало и так, что специально на толоку не созывали, а по очереди всем миром помогали каждому хозяину в деревне.

В большинстве случаев толока устраивалась во время Петрова поста. Мужчины были «копачами», накапывая позем в хлеву, а потом запахивая его в землю, девушки и женщины – «разбивальщицами», измельчавшими удобрение, а дети – «повозниками». Им доверяли вывозить навоз на подводах на поле. Дети устраивали между собой соревнование на скорость, гоня



лошадей во весь опор. Последнего называли «зателёпой» или «поскрёбышем». Его водили по деревне с гармонью, а в руках он должен был нести лапоть, наполненный навозом.

И само распределение обязанностей между половозрастными группами, и соревновательный момент указывают на ритуализованность трудового процесса. Об этом же свидетельствует обычай обливания друг друга водой и обрядовая трапеза в хозяйском доме, для которой специально готовили кашу. Толочане старались украсть кашу, унести ее в рожь и там украсить цветами — «веночек сошьем на кашу». За кашу и веночек работники требовали выкуп у хозяев. На домашнем застолье величали хозяина, надевали ему веночек из трав и цветов: «Колпак сплетишь и цветами этими наклеишь: красными, ясными, белыми. И всё это надеют хозяину. Сидит ён как Бог там на куте (в красном углу. — *О. П.*). Тады и песни пели хозяину» (*НТКП*, 2, с. 213). Толочанские (или толочные) песни звучали и на застолье, и в поле во время работы. Чаще всего эти песни имеют общие напевы с купальскими.

#### 7.2.2. Лесные кличи

Другим важным занятием крестьян в весенне-летнее время был сбор грибов и ягод. В лесных селах северо-запада России (Новгородская, Тверская обл.) зафиксированы особые музыкальные формы — ауканья, «уканья», сопровождавшие этот вид деятельности. Считалось, что к Иванову дню поспевают земляника, к Петрову дню — черника. Брусника созревала в промежутке между вторым Спасом (20 августа) и 7 сентября, а клюква — к Рождеству Богородицы (21 сентября). Сбор ягод был делом женщин, которые являлись основными исполнительницами ауканий. Лесные кличи имели помимо коммуникативной также магическую функцию. Приходя в лес в начале сезона, крестьяне обязательно оставляли под кустом «относ лесному хозяину» — кусок хлеба с солью, завернутый в белую тряпочку. При этом обращались с просьбой помочь в деле:

Зашел в лес, поклонялся Царю — лесовому хозяину и Царице — лесовой хозяйке. Три раза: в южную сторону, в северную сторону и восточную сторону. Поклоняешься, и очень надо три раза поукать. Вот когда поукашь, потом идешь по лесу, кланяешься и говоришь: «Царь лесовой, Царица лесовая! Набери мне столько ягод, чтобы ношей не снести, вонем не свезти. И все ягоды ко мне, ко мне!» (*Лобанов 1997*, с. 96).

Вступление в контакт с лесными обитателями требовало специального «языка», в качестве которого и выступали лесные кличи. Этой магической функцией объясняется не только

отмеченная исследователями интонационная близость ауканий похоронным плачам, но и способы их исполнения, направленные на усиление звука. С этой целью женщины «пускают голос по дереву» или помогают себе, регулируя звук помахиванием руки (Лобанов 1997, с. 7). Ауканья представляют собой бестекстовые вокализы различной протяженности, исполняемые женщинами на звук «у» (отсюда «укать»).

132



Обширный пласт музыки, связанной с трудом, составляют и пастушьи сигналы. Во многих местностях они исполняются на различных музыкальных инструментах и звуковых орудиях; на северо-западе России известны и вокальные сигналы пастухов, пасущих здесь скот в лесу. Эти кличи, по народным представлениям, предохраняли людей и стада от встречи с лесными хищниками, отпугивая их (Лобанов 1997, с. 90). В отличие от женщин, мужчины-пастухи интонировали свои сигналы на слоги «ой» или «эй», чему отвечают глаголы «гойкать» или «гейкать», применяемые для обозначения мужских кличей.

133



Некоторые пастухи вступали в контакт с хозяином леса, отдавая ему дань и получая взамен безопасность для себя и для скота. Вызов лешего происходил в глубокой тайне и начинался с громкого «гойканья» (возглашения), которое надо было повторять до тех пор, пока по лесу не пройдет шелест, вызванный внезапным ветром. Тогда пастух кидал в лес пригоршню медных денег для «лесового хозяина» (Лобанов 1997, с. 102). Такого рода кличи использовали и бортники для приманивания пчел: «Бортнянники в Великий четверг залезают на дерево, жужжат и гайкают, думая, что пчелы будут садиться на дерево» (Лобанов 1997, с. 97).

## 7.2.3. Выкрики разносчиков

Особую область музыкального интонирования, связанную с трудовой деятельностью человека, составляют уже вышедшие из обихода выкрики разносчиков различных товаров, старьевщиков, точильщиков и др. В прежнее время эти возгласы являлись неотъемлемой частью городского и сельского звукового пейзажа:

Приземистый корявый мужичок с большим, покрытым холстом лотком на ремне ходит в местности Храма Спасителя, Пречистенского бульвара и Москвы-реки, заходит в большие дворы, где много мастеровых, ребят, играющих в бабки, и только там кричит весело, с добродушной улыбкой: «Вот пышки, пышки, ребятишки, пышки! Деточки, деточки, возьмите у мамы по монеточке! Вот пышки, пышки горяч!» (*Труды МЭК*, 1, с. 515).

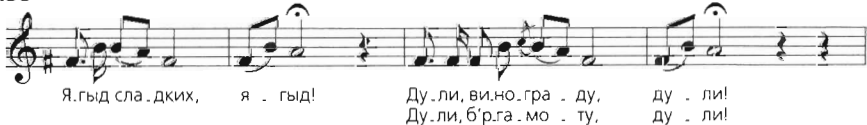
Эти выкрики, очевидно связанные с речевым интонированием, чрезвычайно разнообразны, однако можно заметить некоторые закономерности в их организации. Часть этих возгласов обнаруживает сходство с ауканьем и представляет собой усиленную и мелодически оформленную речевую интонацию с ритмическим и звуковысотным выделением ударных слогов.

134



В других образцах заметна имитация церковного псалмодирования, о чем говорит термин «дьячить». Наконец, некоторые выкрики совершенно явно опираются на песенные мелодические обороты. Так, следующий образец почти буквально воспроизводит интонации западнорусских веснянок.

135



#### 7.2.4. Трудовые артельные припевки

В русской народной культуре выделяется группа артельных припевок, отличительной чертой которых является то, что они служат важнейшим организующим началом самого процесса труда, требующего объединенных усилий многих людей. Древнейший из коллективных видов труда, существовавших на Руси, — валка леса и раскорчевка пней для новой пашни — был связан с подсечным земледелием. Позднее получили развитие основанные на артельной форме организации труда промыслы: плотницкий (строительство мостов, забивание свай для водяных мельниц), бурлачество (передвижение речных судов против течения), крючничество (погрузочно-разгрузочные работы), сплав леса, ловля рыбы неводом и некоторые другие.

На ранней стадии развития все эти виды промыслов, известные с XVII века, были тесно связаны друг с другом и территориально, поскольку работа проводилась в бассейнах одних и тех же крупных рек (особенно на Волге), и сезонно. Бурлацкий промысел с особенной широтой развернулся на Волге в конце XVIII — первой половине XIX века в связи с бурным развитием торговли. Достигнув своей вершины в 40-е годы XIX века, он постепенно шел на убыль под натиском бурно развивающегося пароходства и к началу XX века исчез. Лесосплавный же промысел к этому времени не только не исчезает, но даже расширяется, что было обусловлено развитием лесной промышленности. Сплавные суда проходили по северным рекам еще в 50–60-е годы XX века, что и позволило сохраниться традиции трудового артельного пения (Банин 1971, с. 11).

Характер работы и принципы ее организации во всех перечисленных промыслах были во многом схожими. Естественно, что и репертуар артельных песен был в известной степени общим. В одну артель могло входить до 125 человек. Единственным способом скоординировать их усилия было совместное пение, которое ритмически упорядочивало действия рабочих. Эти припевки (или «погудки») представляли собой мелодически развитые трудовые командные возгласы: «Ой, раз!», «Ещё разик да берём!», «Ой, да ещё!» и другие.

Вот как описывает очевидец действия волжских бурлаков, стаскивающих судно с мели:

Лоцман, обыкновенно в красной рубахе и разряженный в пух, сам при-  
топывает и подпевает народу, надседается от крику и время от времени  
утешает утомленных рабочих нечаянным провозглашением, что судно  
двинулось: «Пошел, голубчики! Пошел ходом! Пой, ребята, пой весе-

лей!» И ребята собираются с новыми силами и, переменяв старую погудку на новый лад, затягивают:

Весь пошел-таки, пошел!  
Он пошел да и пошел!  
Он и ходом, ходом, ходом!  
Ходом на ходу пошел!

А если и тут неудача, то для придания себе куражу подпевают хором:

Сорвали, сорвали!  
Сорвали да сорвали!  
Ты опять говори,  
Что сорвали, сорвали!

Усилия все преодолевают, и судно тем или иным способом снимается с мели (*Банин 1971*, с. 8).

Бурлаки занимались и сплавом леса. По их словам, ранней весной «вода крепче и в ней лес меньше утопает». Рабочие-плотогоны баграми по специальным настилам сталкивали бревна в речку. На Вятке это происходило под пение команд: «Ой, валим! Да раз ишшо!» На ударные слоги слов «валим» и «ишшо» рабочие ловко толкали дерево (*Истомин*, с. 15).

Трудовые припевки могут исполняться как в распевной, так и в речитативной манере, причем нередко рабочие переходят от одного вида интонирования к другому, обнаруживая их общее происхождение из командных возгласов. В основе прикладного назначения трудовых артельных песен лежит свойство музыкального ритма воздействовать на моторику человеческих мышц и легко регулировать коллективное напряжение работающих. Эффективность такой команды-песни чрезвычайно велика: каждый командует и сам себе, и одновременно всем остальным, даже в том случае, если в данный момент лично не поет, поддерживая всех членов артели своими мускульными усилиями. Именно поэтому промыслы, использовавшие коллективный физический труд, развивались в опоре на артельное пение (*Банин 1971*, с. 63). Для всех припевок характерно сильное акцентирование тех тонов напева, на которые приходится приложение мышечного усилия всех членов артели. Обычно этим тонам предшествует зона мелодико-ритмического предыкта.


Весь песенный репертуар рабочих артелей можно разделить на три крупных пласта. Это, во-первых, припевки-команды, непосредственно связанные с трудом и организующие его. Во-вторых, приспособленные к работе песни других жанров,

преимущественно плясовые, хороводные. Включение именно этих песен в трудовой процесс обусловлено их ритмическими особенностями, тесно связанными с моторикой, что способствует синхронизации движений. Наконец, третий пласт составляют лирические песни, певшиеся на отдыхе. Мы будем рассматривать только первую группу, поскольку остальные сохраняют свои жанрово-характерные формы, не претерпевая никаких трансформаций. Их музыкальная стилистика оказала большое влияние и на собственно трудовые «погудки».


Трудовые припевки первой группы неоднородны с точки зрения мелодико-ритмической организации. Среди них выделяются простейшие интонационные команды, в которых яснее всего проступает речевая основа. Они построены на кратких интонационных оборотах-сигналах, координирующихся с двух-трехсловными командными формулами, имеющими чисто практическое значение.

136

$\text{♩} = 104$



О ра! Раз е . щё! О ра, о раз е . щё! О



ра! О раз е . щё! О ра! Раз е . щё! Ой,

$\text{♩} = 120$



да ух! Да . (о) . ой е . щё! Да не раз е . щё да!

Встречаются и более протяженные напевы, которые обнаруживают близость к интонационному строю солдатских маршевых песен, призванных координировать строевой шаг.

137

Бодро, проворно  $\text{♩} = 69$



Ой да на по . дьём, на по . дьём е . го бе . рём! Ой да сильный раз!

Известны образцы трудовых «погудок», в которых отчетливо проступают интонации протяжных лирических песен. Этим напевам присущ и соответствующий склад многоголосной фактуры – функциональное двухголосие с «подводкой».

138

Ой, ой, да ра.зо - (о).чек да бе.рем е.щё!

## 7.3

### Народные праздники

#### 7.3.1. Престольные праздники

Престольные (*храмовые, часовенные, придельные*) праздники были повсеместно наиболее чтимыми. Они посвящены памяти тех святых угодников православной церкви, в честь которых возводились местные храмы или часовни. Значение этих праздников для прихожан было столь велико, что они почитались почти как Пасха. После праздничного богослужения совершался крестный ход с хоругвями и иконами сначала вокруг храма, а затем по всему селу и окрестностям. Во время этого шествия священник окроплял святой водой дома, хозяйственные постройки, поля и водные источники. После этого жители расходились по домам, где устраивались праздничные застолья. Как правило, в них принимали участие не только члены семьи, но и гости – родственники, приехавшие на праздник из близлежащих деревень. На престольные праздники издавна было принято угощать всякого заходящего в избу человека: соседа, прохожего, нищего странника. На застольях звучали самые разные песни: лирические, плясовые, частушки, иногда духовные стихи и тропари, а на Русском Севере – старины. Существовали и специальные песенные формы, связанные исключительно с праздничными столованиями. Лучше всего они сохранились в южнорусских областях. Это величальные «Чарочки», адресованные особо почетным гостям, а также исполняемые по окончании пира песенные благодарения хозяев, которые нередко называют «Спасибо» по первому слову поэтического текста.

В особенностях исполнения «Чарочек» отчетливо про- ступает их ритуальная природа. Они поются всеми участника- ми застолья стоя, с поклонами, обращенными к адресату — одному из самых уважаемых людей села. Он также кланяется певцам, пьет свою «чару» медленно и степенно. В этом торже- ственном ритуале ощущается элемент «заговаривания», коллек- тивного освящения напитка, что должно принести благополу- чие пьющему.

139

$\text{♩} = 60-76$

Ой, ча-ро-чка мо-я се-ре-бря-на-я, ох,  
на зо-ло-том блю-де-чке по-ста-вле-на-я, ох.  
Ко-му ча-ру пить, ко-му здра-ву быть, ох.  
Пить ча-ру да вы-пи-вать ча-ру А-ле-  
.ксе-ю, А-ле-ксе-ю И-ва-но-ви-чу, ах да...

Что касается песен-благодарствий, то особую значи- мость им придает функция завершения всего праздничного пира. По содержанию текстов «Спасибо» обнаруживают бли- зость к благодарственным формулам, которыми заканчивают- ся поздравительные песни календарных обходов дворов в слу- чае получения подарка обходчиками.

В музыкальной стилистике и величальных и благодар- ственных застольных песен много общих черт. Ритмическая форма и интонационный склад их напевов близки хороводно- плясовым песням, что, по-видимому, обусловлено включенно- стью всех этих форм в сферу праздничной культуры. Вместе с тем отметим, что в каждой конкретной традиции напевы



«Чарочек» и «Спасибо» выделены и не имеют точных аналогов среди местных хороводных и плясовых песен.

140

О.х(ы) спа . си . бо то . му, кто в(ы) е . то . му до . му . (у),  
о.х(а) то . то лё . ли, о.х(а)то.то лё . ли, о.х(а)то.то лё . лю.шки мо . е.

Помимо обильных застолий, сопровождавшихся хождением пирующих из дома в дом, престольные праздники включали в себя и общественные гулянья, которые ежегодно устраивались на одном и том же месте: на лугу за околицей, на высоком берегу реки или на площади рядом с церковью. Характер гуляний и забав молодежи в престольные праздники во многом зависел от их календарной приуроченности и местных обычаев. В весенне-летний сезон водили хороводы, играли в разные игры — горелки, лапту, гоняли мяч, ставили качели, на которых парни качали девушек. В зимнее время развлекались, катаясь на лошадях и прогуливаясь с пением песен и частушек по деревне. Во многих селах к дням храмовых праздников приурочивались базары и однодневные ярмарки.

### 7.3.2. Съезжие праздники

Другой вид сельских праздников, называемых *съезжими*, *гостиными*, *гулевыми*, *зваными*, *сборными*, характерен преимущественно для территорий Русского Севера и Сибири. В них на первый план выходило массовое гулянье всех жителей деревни и их родственников, специально приезжавших в эти дни из разных мест. Как и престольные, съезжие праздники справлялись по очереди в близлежащих селах в соответствии с установившейся традицией. Они выполняли важные социальные функции, способствуя упрочению родственных, хозяйственных, торговых и других междеревенских связей. Особую роль съезжие праздники играли в жизни молодежи, являясь своеобразными ярмарками невест (*Русские*, с. 611–612).

В каждой локальной традиции такие праздники разворачиваются по собственному сценарию. Во многих севернорусских селах они устраивались в весенне-летние праздники (на майского Николу, на Иванов и Петров день) и имели свои местные названия: *петровщина* – на Мезени, *мечище* – на Пинеге, *горка* – на Печоре.

В качестве примера приведем описание усть-цылемской «горки», сделанное известной собирательницей Н. П. Колпаковой в 1929 году:

На высоком – очень высоком! – речном обрыве – девичий хоровод. В нем человек пятьсот. Но из какой же сказки явились эти девушки в их невиданных, несслыханных одеждах? Шелестят тяжелые, пышные шелка. Плавно волнуются сборчатые сарафаны. Расцветают диковинные узоры, серебряные цветы на парчовых «коротеньках» – сборчатых безрукавках до пояса, надетых поверх сарафанов. Колышутся пышные цветы штофных, затканых шелками «шалюшек». Громадные шелковые платки отливают множеством нежных оттенков – бледно-палевых, розовых, темно-синих... Пышная, золотисто-алая гирлянда девушек и молодок медленно плывет по улице, останавливается, низко кланяется, расходится, сплетается в цепи и круги; вот она движется, не спеша, навстречу кавалерам в праздничных рубашках:

Да вы, бояра, вы куда пошли?

Да молодые, вы куда пошли? – поют девушки.

Да мы, книгини, мы невест смотреть,

Да молодые, из хороших выбирать, – отвечают парни.

Широкая, залитая солнцем улица. Вокруг – зрители всех возрастов. Тут и мужчины, и женщины. Они сидят на бревнышках и на мостках у изб (в основном отдельно друг от друга), беседуют, любуются играющими: «Праздник, гулянье: заговенье перед Петровым постом. О заговенье девки и молодки каждой раз "на горке" гуляют и "горосьны" песни поют. "На горке" до поздней ночи народ веселится», – объясняют нам (Колпакова, с. 148–150).

Ход этого хороводного гулянья имеет свой порядок. Все действие начинается со «схода», когда по разным улицам девушки и молодые женщины под пение протяжных песен идут шеренгами по 3–4 человека, взявшись под руки, через которые перевешены платки на случай непогоды. Когда все участники «горки» собираются на высоком берегу Печоры, тут образуется круг, в котором участвует несколько сотен человек, включая мужчин, женщин и детей. Здесь начинают водить хороводы, среди которых есть обязательные, называемые «большими», потому что в них принимают участие все собравшиеся, и

необязательные – «малые», которые водятся отдельными группами. Каждый из «больших» хороводов имеет свой рисунок хореографического движения, который постепенно с каждым хороводом усложняется. Одновременно ускоряется и общий темп исполнения песен. Сначала это медленное хождение по кругу, затем – стенка на стенку, потом – на четыре стенки, после этого – «наборный» хоровод, когда мужчина-«заводила» набирает себе «семью». Далее следуют «плетень» и «вожжа» («змейка»). Завершается все быстрой кадрилию под плясовые песни, после которой участники расходятся по домам, чтобы вновь собраться через несколько часов, сменив одни роскошные наряды на другие.

141

Э . то вся на . ша ко . мпа . нья ве . се . ла,  
я у . ви . де . ла ми . ло . ва у се . бя...

### 7.3.3. Обетные праздники

Эти праздники, называемые также *заветными*, *богомольными*, *оброчными* или *обещанными днями*, устанавливались самими жителями деревни по обету в благодарность святым угодникам за спасение от какого-то бедствия (пожара, наводнения, засухи, падежа скота и т. п.). Близки к ним и севернорусские *пивные праздники* (*братчины*, *ссыпки*), которые устраивались в дни наиболее почитаемых в той или иной местности святых. Главное содержание этих праздников составляла общественная трапеза, которая готовилась всем миром в складчину. Этот обычай имеет глубокие обрядовые корни. Многие ритуалы и календарного и семейного циклов обязательно включают в себя общинную трапезу, которая символизирует консолидацию всего традиционного сообщества или его отдельных групп, утверждает структуру социума. Общинные застолья, такие, как свадебные пиры или поминальные обеды, всегда строго организованы, что также свидетельствует об их ритуальном происхождении.

Приготовление еды и напитков для праздничных столований было связано с множеством магических действий. Так, например, в сибирских селах еще в начале XX века праздничное пиво варили специально выбранные пивовары — «трудники», «желательные мужики», для которых заранее по всем дворам собирали муку и хмель. Когда пиво было готово, звонили в часовенный колокол и рассылали «зватаев», скликавших под окнами народ на пиво (*Новичкова*, с. 53–54).

На Новгородчине ко всем храмовым праздникам, длившимся обычно несколько дней, варили общественное пиво, называвшееся «кануном», как и поминальная еда. Его приготовление начиналось с разжигания «живого» (добытого трением) огня, от которого зажигали печи во всех домах селения. Пиво варилось в каждом доме, причем участие в этом процессе, по поверьям, предохраняло крестьян от возможных несчастий. Затем пиво свозили ведрами на берег реки, где и устраивались общественные пиры. В архиве Русского географического общества сохранилось свидетельство о праздновании Успения Пресвятой Богородицы в Тихвинском уезде в конце XIX века:

За два-три дня до Успения крестьяне начинают варить пиво, разложив костры на берегу реки. Всю ночь они не спят, и берег оглашается веселыми криками и песнями. Старики хозяева хлопочут каждый возле своего чана, а молодежь поет песни, несмотря на то, что еще не кончился пост. Рано утром режут баранов. Бедняки жертвуют одного барана от нескольких дворов. Заклание животных совершается за деревней на горе, где под обрывом стоит старая часовня в честь Успения Божией Матери. После обедни жители соседних сел стекаются «хлебать барана». У часовни ставят столы для духовенства и почетных гостей, а прочая публика устраивается возле костров. После съедения барана пьют пиво, затем расходятся по домам, где веселье продолжается в течение трех дней (*Новичкова*, с. 53–54).

#### 7.3.4. Годовые праздничные гулянья

Известные на юге России, такие гулянья приурочены к наиболее значимым весенне-летним праздникам. В курских селах на Вознесение и Троицу все жители выходят на луга — «левады» — для вождения хороводов. Вот как об этом рассказывают очевидцы:

Здесь и там кругами колышется пляска. Пляшущие люди теснятся — так много их сходится. Сплетаются в плотную ткань импульсивные подскоки, переливчатые узоры жестов и поз, мерный топот и виртуозные дроби. Земля аж стонет! Гул катится по земле! <...> А что же там, в середине

гигантского карагода? Да это же как-никак «пуп земли» — ансамбль из играющих на различных инструментах. Это волшебный островок, от берегов которого рокочут и струятся во все стороны волны танца, действия, людского возбуждения и воодушевления. Однако там, в эпицентре происходящего, вызывают музыку уже другие движения. Не ноги пляшут, а пальцы, губы. Не корпус танцора «дышит», рождая поток жестов, а инструмент вибрирует в руках, отзываясь на дыхание, чуткий к потокам воздуха, либо к прикосновениям, к нажатиям на струны (*Мир детства*, с. 8–9).

В этом хороводном праздничном действе, получившем название «Тимоня» по одному из основных наигрышей, принимают участие все жители села. Инструментальный ансамбль — организующий центр карагода — состоит из исполнителей на многоствольных флейтах (кугиклах), жалейке (рожке), продольной флейте (дудке), скрипке, балалайке, иногда и гармони. Основная мелодия ведется духовыми инструментами, струнные же играют роль аккомпанирующих. Их главная функция — поддерживать ритмическую пульсацию. Ансамблевым наигрышам на музыкальных инструментах («Тимоне», «Батюшке», «Чебатухе») неизменно сопутствуют частушки-припевки и ритм пляски, выбиваемый ногами и заменяющий ударный инструмент, который отсутствует в ансамбле. По особенностям танцевального шага курская пляска разделяется на два главных вида: «в две ноги» и «в три ноги». И тот и другой виды пляски основываются на мерном чередовании ударов ног. Однако при пляске «в две ноги», являющейся, по мнению местных жителей, основной и доступной всем, иногда может дробиться только слабое (безакцентное) время, в то время как пляска «в три ноги» основана на обязательном дроблении акцентного времени.

Как сами наигрыши, так и припевки базируются на многократном повторении восьми- или шестивременных мелодико-ритмических построений с подчеркнутой акцентной организацией, создающей ощущение непрерывного, безостановочного движения. Оно усиливается благодаря постоянной игре ритма из-за несовпадения его рисунков в каждой линии сложной вокально-инструментальной партитуры (см. пример 142 на с. 399).

Особенностью южнорусской народной хореографии является подчеркнутая энергичность, вызывающая аналогии с летописными свидетельствами о неистовых «скаканиях и плесканиях». Наиболее ярко эти черты проявляются в специфическом виде пляски — «пересеке». Он представляет собой соревнование двух плясунов, для движений которых характерен особый хореографический элемент — подскок

142

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Вверху указаны темп  $\text{♩} = 176$  и ритмические обозначения: «Фиф, фиф. каф, фиф . каф, фиф - каф, фиф. каф, фиф». Стaves с лево направо: I Кугиклы (Kugikly), II Кугиклы, III Кугиклы, Пение (Singing) с текстом «За ду. мал Тимо - ня же. ни. тья, по. е. хал Тимо. ня в Бе. ли. цу.», Жалейка (Zhalayka) и Скрипка (Violin).

с последующим притопом. Существенными моментами в такой пляске выступают большая сила удара ног и временной сдвиг в ритме, выбиваемом каждым из танцоров: один «бьет», а второй «пересекает».

**7.4**

### Частушки и «страдания»

На современном этапе бытования народного праздника в его музыкальном оформлении доминирующую роль играет частушка. Этот жанр русского музыкального фольклора относится к числу наиболее поздних. Исследователи датируют его возникновение 60–70-ми годами XIX века. Отличительным признаком частушки является ее вокально-инструментальная природа. В основе жанра лежит принцип творческого соревнования либо музыканта-инструменталиста (гармониста, балалаечника) и певца-импровизатора, либо двух певцов. В последнем случае функция инструменталиста является скорее аккомпанирующей. Частушки с момента своего возникновения стали необыкновенно популярны потому, что их тексты отражали непосредственную реакцию их создателей на злободневные события. В отличие от других жанров фольклора, частушки чаще всего имели конкретных авторов, обладающих искусством поэтической импровизации. Акт творчества происходил

публично, на глазах жителей деревни, ожидающих новых текстов, которые тут же подхватывались и входили в массовый оборот.

По мнению ученых (*Гиппиус 1936*), русская частушка возникла не эволюционным путем, а скачком, в результате освоения деревенской культурой качественно нового интонационного комплекса. Определяющее значение в рождении жанра частушки принадлежит гармонии — инструменту, заимствованному русскими из Германии и быстро завоевавшему необыкновенную популярность в народе. В русских деревнях и слободах гармошечный репертуар включал наигрыши на уличных гуляньях, танцевальную музыку без пения, инструментальное сопровождение лирических песен и различных разновидностей частушки. Интонации, от которых отталкивались в своих наигрышах гармонисты, — это своеобразно переработанные элементы крестьянской плясовой — «частой» — песни (отсюда и происходит название «частушка», впервые введенное в обиход Глебом Успенским), городских танцев различного времени, а также мелодические обороты городских песен.

Конструктивные возможности гармонии допускали механическое воспроизведение типовых гармонических оборотов и, прежде всего, тонико-доминантовой последовательности простой техникой сжима и разжима мехов без перемены клапанов. Этот гармонический оборот представлял в лапидарной форме тот самый новый интонационный комплекс, который стремилась освоить сельская традиция и который проходит красной нитью через мелодику не только частушек, но и поздней крестьянской лирической песни. На раннем этапе формирования частушки инструментальное сопровождение сводилось, скорее всего, к бесконечному повторению аккордов. Впоследствии слуховое освоение тонико-доминантовых соотношений дало толчок к развитию на их базе самостоятельных мелодических наигрышей-импровизаций (*Гиппиус 1936*).

В русской традиции существуют две разновидности частушечного жанра: припевки и «страдания». В различных локальных традициях имеется множество местных наименований для частушек всех видов: чаще всего их называют *припевками*, но также *прибасками*, *пригудками* или *перегудками*, *прибаутками*, *тараторками* и т. п. Большинство названий свидетельствует о доминировании речевого начала в этом жанре.

По музыкальным параметрам частушки подразделяются на общерусские и локальные. Общерусские частушки — исключительно плясовые. Поются они в быстром темпе, как правило, соло; многоголосие крайне редко, даже если текст частушки общеизвестен и присутствующие могут его подхватить.

Локальные частушки в своем большинстве лишены хореографического компонента, темпы преобладают умеренные. Под них просто идут по деревне, отчего их часто называют *проходными*. В противоположность общерусским частушкам, для них характерен гетерофонный склад фактуры. Особую группу составляют *качельные* частушки Севера и Северо-Запада, исполняемые молодежью во время качания на качелях.

Главная отличительная особенность частушки — краткость высказывания: законченная мысль выражается в четверостишии или даже двустишии. Это служит причиной объединения частушек в исполнительские циклы в произвольном порядке. Некоторые закономерности проявляются лишь при наличии двух соревнующихся частушечников: ответ «в тему» и следующие один за другим варианты частушек с общим зачином. Нередко циклы частушек и связанные с ними инструментальные наигрыши получают номинацию по этим зачинам: «Матаня», «Сербиянка», «Барыня», «Семеновна» и др. Из прочих филологических характеристик частушки, подчеркивающих ее вокально-инструментальную природу, отметим ведущие образы музыканта и инструмента во многих текстах. Нередко они несут и чисто инструментоведческую информацию о количестве используемых гармонистом при игре пальцев («Не сама гармонь играет — все четыре пальчика») или о способе игры — «вслепую» («Гармонист, гармонист, не опускай глазенки вниз») и т. д. В поэтических текстах частушек выработалась особая лексика, которую мы не встретим в песнях других жанров. Она имеет яркий локальный характер. Так, любимого человека в сибирских частушках называют «воталинка», на Урале — «боля» или «духаня», на северо-западе России — «дролечка», «залёточка», «прияточка» и т. п.

Поскольку большая часть частушечных наигрышей базируется на общей гармонической последовательности, то одни и те же поэтические тексты могут исполняться под разные наигрыши и, соответственно, на разные напевы. Вместе с тем существует определенный круг текстов, содержащих указание на частушечную формулу («Я цыганскую игру больше миленькой люблю»), что препятствует их соединению с другими напевами. Указание на частушечную формулу как ограничительный фактор также действенно в локальных частушках. Часто с таких текстов начинается частушечный цикл, являясь его своеобразной визитной карточкой. Выразителен в этом плане локальный «Спасовский» (волховский) цикл о гармонистах с полифонической (на нескольких уровнях) трактовкой соотношения гармонии и певческих голосов.



143

$\text{♩} = 72$

Одна

По . и . гра . йте, по . и . гра . йте,

Гармоника

Все

хо . ро . шо - то, хо . ро . шо и . гра . е . те.

Ва . ше се . рдце ве . се . ли . те, про . мо .

е - то, про мо . ё не зна . е . те.

Припевки (частые) существуют в двух формах: в виде речитации на верхних звуках гармонической схемы наигрыша и в виде коротких напевов, когда эта речитация оформляется в самостоятельную мелодию. Их поэтические тексты основаны на стихе стопной сегментации, чаще всего четырехстопном третьем пеоне, разновидностью которого является стих 8+7. В отличие от литературного стихотворного размера, в частушечных текстах встречаются переносы слогов в соседнюю слоговую группу (9+6 или 7+8 вместо «нормативного» 8+7). Нередко быстрый темп исполнения припевок может приводить к усечению стиха, который за счет «выпадения» неударных слогов приобретает вид 4+4 или 4+5. Например: «Пойду плясать / И ногой топну». В этом случае вдвое укрупняется единица вокальной ритмической пульсации. Главный корпус текстов «обслуживает» обширная группа напевов — как общерусских, основанных на ОРЧФ, так и большинство локальных. Двум стихам, входящим в поэтическую строфу, соответствует периодическая структура напевов, складывающихся из двух или четырех построений (чаще всего с пиррихической ритмизацией стиха), каждое из которых отвечает либо стиху, либо слоговой группе.

144

Балалайка

Изда лека дроля пишет — но сит бескозырочку.

Пишет: ми ла я, при е ду ско ро на по бы во чку.

Другая группа текстов — «Семёновна» — основана на силлабическом стихе 5+5 и поэтому исполняется на напев особой

ритмоструктуры, выделяющей его среди корпуса частушечных напевов. Часто тексты «Семёновны» объединены общим сюжетом и вследствие этого образуют строфическую песенную форму.

О тесной генетической связи припевок с плясовыми песнями свидетельствует то, что нередко и те и другие имеют в своей основе одинаковые ритмические структуры: сегментированные формы типа «Камаринской», сегментированные временники моторного происхождения («Барыня», «Тимоня» и др.), а также хороводно-плясовые структуры со стихом 5+5 («Семёновна»). Припевки могут быть сольными или сопровождаться игрой на гармонике, балалайке с гитарным (реже балалаечным) строем, мандолине, гитаре. Если наигрыш мелодически развит, образуется своеобразная вокально-инструментальная полифония, а в некоторых случаях, как в «Семёновне», партии голоса и инструмента соотносятся гетерофонно.

«Страдания» (долгие), которые иногда называются также «досадами», всегда связаны с темой любовных переживаний. Чаще исполняются без инструментального сопровождения. Среди интонационных источников этой разновидности жанра — лирическая протяжная песня, передавшая «страданиям» распевность, более медленный темп, особенности формы, связанные со словообрывами и повторами отдельных слов, а также развитую многоголосную фактуру (см. пример 145 на с. 405).

Из своего второго интонационного источника — причитаний — «страдания» заимствовали нисходящий контур мелодического движения, специфические голосовые сбросы в конце периода или всей мелострофы. Если припевки обнаруживают на всей русской территории общность своей музыкально-поэтической организации, то «страдания» в разных местностях имеют ярко выраженную локальную специфику. Нередко мелострофа «страданий» строится на ритмическом контрасте входящих в нее построений, связанном со сменой хроноса протоса (см. пример 146 на с. 405).

Зародившись как вокально-инструментальный жанр, частушка в дальнейшем стала развиваться и в области чисто вокального исполнительства. Однако генетическая связь частушки с инструментальным наигрышем породила особые формы вокального аккомпанемента, которые в народной традиции получили название *язык*. Как говорят сами исполнители, когда у них под рукой нет гармошки или балалайки, они имитируют их звучание голосом, нередко достигая при этом удивительного мастерства. Постепенно в пении «под язык» выработались

145

$\text{♩} = 68$

Да с(ы).тра . да.л(ы)я ма . с(ы) . ле . ну, э .  
ох, стра . дал я свя.ту . я, э . й,  
да ну э . (э) . й да, ой да, за ко.ле . (я) ...  
ох, за ко.ле.ч(и)ко ды, то.та ну ды,  
ох то . та ну э . х(и), зо . ло . то . я, э . х(и),  
да ну э . (э) . й, да та . ра . ра . ра . ра,  
ох та . ра . ра . ра . ра, эх то.та ну ды,  
ох то . та ну э . х(ы), та . ра . ра . ра.

146

$\text{♩} = 100$

ты во - е - нной, ты во - е - нной, да  
ты на се - ве ре же - на той, да  
ты во - е - нной - не про - стой!  
на во - сто - ке хо - ло - стой!

звукотрагические фонетические клише, такие, как «ти-ри-ри», «ди-ли-линь» и др.

147 Умеренно

Я на се - ве.  
Та . ли . ли . ли . ли . ли . ли . ли, та . ли . ли . ли . ли . ли . ли . ли,  
ре ро - ди - лась, бу - ду се - ро.  
та . ли . ли . ли . ли . ли . ли, та . ли . ли . ли . ли . ли . ли . ли,  
е но - сить.  
та . ли . ли . ли . ли . ли . ли, та . ли . ли . ли . ли . ли . ли . ли...

«Язык» может быть как сольным, так и ансамблевым. Последнее больше характерно для южнорусских традиций.

Частушки могут исполняться во время народных гуляний при самых разных обстоятельствах. В северных районах Псковской области, где существует множество местных разновидностей этого жанра, припевки «Длиннова» девушки исполняли под гармошку во время уличных проходов по деревне. Под старинную гармошечную игру «на бас и на гвоздок» пожилые женщины пели «редко, с протягом». Во время праздничных гуляний (в том числе на ярмарках) парни нередко устраивали кулачные бои. Для «разогрева» они «ломались» – подпрыгивали, «петушились» друг перед другом. Эти действия сопровождалось пением припевок под местные наигрыши «Скобаря» и «Горбатого»: «"Горбатый" – под ломанье – самая злая» (НТКП, 1, с. 460). В этих же обстоятельствах звучали и другие припевки: «Если запоют "Новоржевку", значит, скоро будет драка – парни начинают выламываться, задираются» (Там же). Все эти наигрыши могли исполняться не только на гармони

и балалайке, но и на гусях, скрипке, а также ансамблями, включающими все эти инструменты.

## 7.5

### Выводы

Одним из главных ритмов традиционной культуры, организующих жизнь человека, является чередование будней и праздников. Музыкальное наполнение будней составляют в первую очередь жанры, связанные с хозяйственно-трудовой деятельностью людей. Их главное назначение состоит в организации трудового процесса и координации совместных усилий. В праздничную сферу вовлекаются многие жанры и формы местных музыкально-фольклорных традиций за исключением трудовых и обрядовых песен: лирические, хороводно-плясовые, застольные песни, частушки и инструментальные наигрыши. В народной культуре праздничное действие противопоставлено, с одной стороны, трудовым будням, а с другой — ритуалу. Вместе с тем очевидна генетическая связь праздничного и обрядового комплексов, которая выражается в ритуализованности праздничного «сценария».

Контрольные вопросы:

1. Чем определяется выделенность праздничного времени в народной культуре?
2. Какие разновидности местных праздников существуют в русской народной культуре?
3. Какие музыкальные жанры связаны с коллективным трудом и каковы их функции?
4. Какие жанры оказали влияние на музыкальную стилистику трудовых артельных припевок?
5. В чем заключаются различия в музыкальной стилистике припевок и «страданий»?

Рекомендуемая литература:

- Топоров В. Н.* Праздник // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 2. С. 329–331.
- Полищук Н. С.* Местные праздники // Русские (серия «Народы и культуры»). М., 2003. С. 602–615.
- Лобанов М. А.* Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб., 1997.
- Банин А. А.* Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971.
- Гиппиус Е. В.* Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. 1936. № 4–5.
- Бойко Ю. Е.* Соотношение текста и напева в русской частушке // Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб., 2002.

**Глава 8****Народная «теория» музыки  
и терминология**

Изучая традиционную народную культуру, которая является одной из культурных систем, мы неминуемо сталкиваемся с проблемой понимания ее «языка» и его переводимости на язык современной науки. Поэтому в этномузыкологических исследованиях последних лет все большее значение приобретает когнитивное (от лат. *когнитио* — знание, познание) направление, целью которого становится познание сложившихся в изучаемой культурной традиции понятий и представлений о ее внутреннем устройстве, о законах ее функционирования. В наибольшей степени эти представления отражены в *народной терминологии*, касающейся той или иной сферы традиционной культуры.

Для получения наиболее адекватного знания о народной музыкальной культуре необходимо сочетать взгляд на нее извне — с позиций исследователя и изнутри — с позиций ее носителей. Каждый из этих подходов имеет свои преимущества. Сторонний взгляд наблюдателя позволяет увидеть то, что часто не замечается или не осознается народными исполнителями. С другой стороны, пристальное внимание к народной терминологии позволяет уловить внутреннюю логику, лежащую в основе народной мировоззренческой системы, касающейся и музыкальной сферы культуры. Соотнесение результатов научного анализа с народной «теорией» является своего рода проверкой правильности исследовательских выводов. Вместе с тем ученый должен критически относиться к высказываниям носителей традиционной культуры. Очень опасно безоговорочно принимать их в качестве основания для своих заключений, так как всегда существует вероятность их неверного или одностороннего истолкования.

Так, например, в отечественной этномузыкологии классификация жанров русского музыкального фольклора склады-

валась преимущественно на базе народных обозначений той или иной группы песен. При этом совершенно не учитывалось то обстоятельство, что народная терминология, во-первых, имеет яркую локальную специфику, во-вторых, отражает культурные функции текстов, но редко их структурные особенности. Кроме того, к одному и тому же музыкально-фольклорному тексту может применяться сразу несколько терминологических определений. Именно поэтому необходимо постараться понять, что лежит в основе народной терминологической системы и соотнести ее с результатами исследовательского моделирования.

Многочисленные высказывания народных певцов и музыкантов, их номинации музыкально-фольклорных произведений свидетельствуют о полном отсутствии в народной «теории» абстрактных понятий, аналогичных теоретическим категориям лада, ритма и т. п. В народной культуре даже не существует обобщающего понятия для обозначения музыки как таковой, что восполняется детально разработанной системой наименований для каждого отдельного музыкального произведения или группы произведений. Само слово «музыка» имеет в народной культуре весьма узкое значение и включает в себя только инструментальные наигрыши, за исключением детских и сигнальных.

Большинство определений, существующих в народной музыкальной культуре, относится к вокальным жанрам и особенностям их исполнения. Народные певцы хорошо различают разные типы интонирования, что находит отражение в их терминологическом противопоставлении. В первую очередь, в народной культуре проведена четкая грань между пением и не-пением. Общерусский термин «петь» относится лишь к музыкальным высказываниям лирического характера: протяжным песням и отчасти свадебным. На южнорусских территориях аналогом слова «петь» выступает термин «играть», применяемый ко всем вокальным текстам, кроме причитаний. Соответственно и мастера народного пения в различных локальных традициях называют *песельниками, песённиками, песняками, песнохорками, игрухами, игрицами*.

Обрядовое интонирование обозначается иными терминами: *кричать, гукать, кликать* (преимущественно в календарных жанрах). Специфика плачeveго интонирования получает выражение в другой группе специальных терминов: *голосить, причитывать, выть, вопить, рывкать*, которые никогда не пересекаются с применяемыми по отношению к пению.



Естественно, что и исполнительницы плачей именуются *вытницами, вопленицами, плакушами, плачеями, голосницами*.

В соответствии с этой исполнительской терминологией народные певцы различают песни (то, что поется) и не-песни (все остальное). Иногда глагол «петь» вообще не употребляется народными исполнителями по отношению к музыкально-фольклорным произведениям. Так, жители некоторых южно-русских сел считают, что *поют* в церкви, *играют* свадебные и хороводные песни, а протяжные — *стягивают* (Щуров 1983, с. 153–161).

Одним из важнейших концептов народной музыкальной теории является *голос* — чрезвычайно многозначный термин, служащий для обозначения практически всех аспектов вокального музицирования. Очевидно, что существование этого понятия в русской народной культуре обусловлено явным доминированием в ней вокального начала.

Прежде всего, этот термин употребляется в значении «поющий человеческий голос». Присоединяемые к нему эпитеты отражают качественные характеристики голоса: его высоту, громкость, тембр и др. Например, *светлый, веселый* голос (Вологодская обл.), *тонкий* и *толстый* голос (Русский Север, Поволжье), *гремучий* голос (Брянская обл.), *ржаной* — низкий и *пшанишный* — высокий (Калужская обл.), *степной, полевой* голос — то есть громкий голос, рассчитанный на звучание в открытом пространстве (Ставропольский край) и т. п.

Со словом «голос» в славянской традиции связывается представление о музыкальном интонировании в противоположность речевому высказыванию. Так, выражения *брать на голос, пускать голос* употребляются в значении «петь». Плачевое интонирование обозначается словами *плакать голосом, причитывать на голос, голосить*.

Часто в русской певческой традиции словосочетаниями, в которые входит слово «голос», определяются особые исполнительские приемы, владение которыми свидетельствует о высшей степени мастерства в пении: *переливать голосом, играть голосом, качать* или *водить голосом* (о пении с внутри-слоговыми распевами в протяжных песнях). С другой стороны, о плохо поющих людях иногда говорят, что они «возят голосом» или у них «голос в сторону».

Как уже говорилось, русская народная культура характеризуется развитыми формами многоголосия. Для их обозначения используются такие выражения, как *подымать на голоса* (Поволжье), *выводить на голосах* (Вологодская обл.) и т. п. Функциональное разделение на голосовые партии внутри пев-

ческого ансамбля также находит свое выражение через слово «голос». Если песня поется в гетерофонной фактуре, где нет функциональной дифференциации голосовых партий, то исполнители говорят, что все они поют «на один голос». Осознание певцами различий между голосовыми партиями повсеместно связано только с функциональным двухголосием. В этом случае нижняя голосовая партия чаще всего называется *басы*, а верхняя — *подголосок*, *голосник*, *подводка*, *дишкант*. Нередко верхняя голосовая партия обозначается и в глагольной форме: *взводить*, *тянуть*, *брать*, *брать в гору*, *подымать* и т. п.

Термин «голос» используется и в том случае, когда для исполнителей важным оказывается различие в темпе исполнения музыкально-фольклорных текстов, что может повлечь за собой изменение их формы. Например, в вологодских свадебных причитаниях выделяются *крутой* (быстрый) и *пологий* (медленный) голос (*Ефименкова 1980*, с. 84). В других традициях частушки и плачи могут интонироваться на *длинный* и *короткий* голос.

В русской культуре термин «голос» применяется также для определения музыкально-стилевых пластов как в историко-стадиальном, так и в географическом планах. В этом случае понятие «голос» выступает как комплексное, включающее в себя «интонационное поле» традиции: сложившиеся в ней типизированные мелодические обороты, исполнительские приемы и тембровые характеристики. Так, народные певцы в некоторых песенных жанрах различают два стиля пения: на *бывалошный*, *досюльный*, *старинный* голос и на *новый*, *советский* голос. Слово «голос» может служить и для обозначения локальных особенностей пения. Часто можно услышать: «У нас в деревне все песни на один голос». А о певице из другой деревни: «У нее свой голос, мы на ее голос петь не можем». В ряде случаев понятие «голос» может объединять «интонационное поле», характерное для различных половозрастных групп. Поэтому в народной культуре выделяются *мужинский* и *женский*, *старушечий*, а также *девичий* и *бурлацкий* (от «бурлак» — холостой парень) голос.

Однако чаще всего слово «голос» употребляется в значении «конкретный напев» или «группа напевов, объединенных одной функцией», и в этом смысле соотносится по преимуществу с его (их) интонационной сферой, часто служащей дифференцирующим признаком на уровне жанра. Термин «голос» соединяется в первую очередь с определениями, связанными с обрядовыми комплексами, отмечающими кризисные

ситуации в жизни природы и человека. В них «голос» приобретает знаковую функцию маркера переходных календарных периодов (в годовом цикле) или обрядов перехода (в семейном цикле). Например: *свадебный, похоронный, мертвый или мертвецкий* голос, а также *жнивный, масленский, весняный, духовской, купальский* голос и т. п.

Иногда понятие «голос» может выражать и более детальную дифференциацию напевов внутри того или иного обрядового комплекса. Так, в поволжской свадьбе различаются песни на *девичий* и *общий* голос, а в вологодской — на *невестин* и *женихов* голос. На Псковщине в рамках жатвенного цикла выделяются *яринский* и *жнейский* голос. Сакральное значение, которым наделено понятие «голос» в славянской народной культуре, обусловило его перенесение в сферу православной богослужбной музыки. Очевидно, что существующий в ней термин *глас* связан с полисемантическим понятием *голос*, до сих пор сохраняющим актуальность в русской народной культуре.

Наконец, нередко слово «голос» или производные от него употребляются по отношению к некоторым конструктивным элементам музыкальных инструментов. Например, клавиши у гармошки называют *голосами*, отверстия или пищик в духовых инструментах, а также резонаторы в пастушьей барабанке и звучащие пластины гармошки носят название *голосники*. Сам звук, производимый музыкальным инструментом, также часто называют «голосом».

За пределами народной терминологии, связанной с понятием «голос», оказывается множество определений, касающихся как обрядовых, так и необрядовых песен. В обрядовых жанрах к этой группе относятся термины, отражающие дополнительную дифференциацию напевов внутри какой-либо жанровой группы. В этом случае песни могут называться:

■ по обрядовому действию; часто эти названия выражаются в глагольных конструкциях: *гукать весну, закидывать серьги, перстни тресть, кричать Христа, обыгрывать, парней жонить*, а также могут иметь форму отглагольных прилагательных: *кумильные, повивальные, христовлавные, корильные, волочёрные* песни;

■ по обрядовому персонажу: *кукушка, русалка* или *русальные* песни;

■ по одному из важнейших обрядовых символов: *венковские, ёлушные, каравайные, бородные, рельные* или *качельные* песни;

■ по участникам обряда (адресатам и адресантам), например *поезжанские* песни; чаще всего обозначения, отсыла-

ющие к социальному статусу адресата, добавляются в качестве уточняющих к основной номинации песни: колядка девке, парню, вдове, бездетной паре и др.;

■ по какому-либо празднику, чаще церковному, который воспринимается в данной традиции как доминантный в обрядовом комплексе и служит основой для его номинации в целом, а также для связанных с ним песен: *щедровки, рождвянские, великодные, егорьевские, троецкие* и т. п.;

■ по особенностям поэтических текстов, чаще всего по рефрену: *алилешные песни, лугей, авсень, виноградые, коляда, лалын* — или инципиту (начальным словам): *стрела, шубинка, жиров* и т. п.

В западнорусских традициях, где в обрядовом пении существует специальный исполнительский прием — гуканье, он может определять название всей группы таких напевов — *гуканки*. В основе этой номинации лежит глагол «гукать» (звать, призывать), часто использующийся в определенных календарных обрядовых ситуациях и выражающий смысл обрядовых песен. Когда этот исполнительский прием становится чертой местного певческого стиля, он может переноситься и на напевы других жанров. Однако они всегда отделены от календарных иным способом гуканья и его терминологическим обозначением. В этом случае если календарные песни *гукуют*, то свадебные *подгукивают*, а если свадебные *гукуют*, то календарные *перегукивают*.

Еще одна группа терминов связана с сезонно приуроченными лирическими и хороводными песнями, в названиях которых отражается календарное время их исполнения. Они могут называться либо по сезону (*восенские, летние, весняные, зимние*), либо по христианскому посту, в период которого они звучат: *филипповские, говеенские, великопостские, петровские* и т. п.

Известно также большое количество названий песен, обусловленных хозяйственной деятельностью человека. Их можно разделить на несколько групп. К первой принадлежат номинации, связанные с объектом хозяйственной деятельности: песни *льняные, замашные, картофельные, ягодные, коровские*; ко второй — названия, определяемые видом труда: песни *сенокосные, на копанья* (картофеля), *жнивские, за прядевом* или *на попрядоху*. В ряде случаев песни получают свое наименование по месту исполнения: *полевые, улишные, лесовые*. Номинации могут отражать и ситуацию звучания песен: *игрищные, беседные, вечёрошные, застольные* и т. п.

Некоторые из этих названий могут применяться и к обрядовым напевам, когда они объединены в сознании певцов с приуроченными песнями по какому-либо важному признаку.

По отношению к напевам лирических песен, не имеющих сезонного прикрепления, часто употребляются термины, маркирующие социальную или профессиональную принадлежность исполнителей: *ямщицкие, солдатские, рекрутские* или *новобранские, казачьи, бурлацкие* и т. п.

Другая группа терминов применяется к песням, в которых мелодика является определяющим жанровым началом, но интонационный комплекс не имеет той знаковой природы, которая присуща обрядовым напевам. Прежде всего, это протяжные песни, по отношению к которым понятие «голос» хотя и может использоваться, но только в смысле певческого голоса. В их названиях могут маркироваться: растягивание, распевание слогов поэтического текста (*растяжные, тяглые*); масштабность музыкальной формы (*долгие*); характер мелодики (*вилючие*); многоголосность фактуры (*голосовые, проголосные*). Иногда песни определяются по общности сюжетных мотивов в поэтических текстах: *волжьи, расставальные* (Енговатова 1986, с. 8). Именно по отношению к напевам протяжных песен употребляются специальные термины, обозначающие разделы их формы или используемые в них исполнительские приемы: *колено, поворот, крючок, закавычка, излом* и т. п.

В связи с музыкально-фольклорными текстами, в которых для исполнителей наиболее важное значение приобретает смысл пропеваемого слова и четкость его произнесения, никогда не используется термин «голос». К этим жанрам относятся в первую очередь эпические песни — старины, которые не поют, а *сказывают*. Соответственно и исполнителей старин называют *сказителями* или *сказателями*. Напевы старин, часто имеющие стиховую форму и отвечающие просодическому периоду поэтического текста, обозначаются как *слово*. Примат слова маркируется и в терминологическом определении жанра духовных стихов: *стишки, стихи, стиги* и т. п.

К этой группе примыкает и часть обрядовых песен, в которых слово становится более значимым, чем напев. Это *гадальные* песни или *песни-загадки*, весь смысл которых заключается в предсказании судьбы, выраженном словесной символической формулой. Словесная природа актуализируется и в названиях плачей (*причитания*) и процесса обрядового голошения (*причитывать*). Практическое назначение колыбельных песен — припевая, уговаривать ребенка уснуть — определяет их

номинацию во многих традициях: *байки, баюшки* (от «баить» – говорить, приговаривать, заговаривать). От этого же глагола происходит и название припевок, исполняемых взрослыми для детей, – *прибаутки, прибатуньки*, а также частушек – *прибаски*. Интересно, что только напевы старин, духовных стихов, причитаний и колыбельных могут иметь нестабильную ритмическую организацию, что связано с доминированием в них слова, подчиняющего себе ритмоинтонационный склад напевов.

Еще один обширный пласт русской песенной традиции составляют музыкально-поэтические тексты, в которых преобладает плясовое моторное начало. В них сфера вокального интонирования отступает на второй план, делается зависимой от ритма пляски. Возможно, поэтому термин «голос» также не применяется к этой группе песен. В то же время их номинации часто указывают на определенную форму хореографического движения. Например: *круговые, кружальные, скакальные, под скок, походячи, расхожие, наборные, кривульки, кривой танок, утушные* («ходить утушкой» – в Поморье), *кандрёшки* (кадриль) и т. п. По отношению к формам народной хореографии нередко используются термины, взятые из ткацкого процесса и плетения: *сновать, ткать, сновать кросна* (Даль, 4, с. 247), *плетень*.

Очень часто в локальных традициях обособляются две связанные с движением группы песен, которые противопоставлены друг другу по темпу, типу движения и по приуроченности к какому-либо сезону народного календаря. Разведены они и терминологически. Так, в Смоленской, Брянской и Курской областях такую оппозицию составляют *танки* и *карагоды*. При этом карагод – всегда более общее понятие, связанное по преимуществу с круговым движением. Танки же часто представляют собой либо хороводы-шествия, либо фигурные хороводы. В некоторых селах южной России терминологически противопоставлены танки, приуроченные к разным календарным сезонам: *ходят танком на Масленицу, а водят танки* – с Благовещения до Петровского поста.

Иногда важность для исполнителей темпа равномерной ритмической пульсации в плясовых песнях находит свое выражение и в их обозначении: *частые* песни, которые могут быть противопоставлены *редким*. Специальная терминология существует и по отношению к видам пляски: *пляска в две, в три или в четыре ноги, пересек* (южнорусское), *перепляс* (верхневолжское), *дробить* или *дробушки, бить* (выбивать ритм ногами).

Наконец, есть группа терминов, применяемых в основном к музыкальным жанрам позднего стилизованного пласта: при-

певкам (частушкам), городским лирическим песням. В них на первый план выступает эмоциональное переживание ситуации, о которой рассказывается в поэтическом тексте: *страдания, жизненные, сердцебитные, тревожные* песни.

Весьма подробно в народной традиции терминологически обозначена сфера инструментальной музыки и исполнительства на народных инструментах. Специальными терминами могут быть маркированы материал и процесс изготовления инструментов, их строение, приемы и характер игры на них.

---

**8.1****Выводы**

В народной культуре чрезвычайно разработана терминология, связанная с типами интонирования (песенным, плачевым, обрядовым, эпическим); с исполнителями музыкально-фольклорных текстов, с обстоятельствами исполнения. Выделены специальными терминами и отдельные певческие приемы, и структурные особенности напевов. Прочная, неразрывная связь произведений народной музыки с обрядовым, трудовым, хозяйственным контекстом, с эмоциональным переживанием жизненных ситуаций свидетельствует о том, что все вокально-поэтические жанры русского музыкального фольклора имеют свою, строго определенную функцию в народной культуре. Это подтверждают и сами носители традиции, говоря: «Каждая песня — в свое место».

Не случайным кажется тот факт, что народные термины относятся именно к группам песен, а не к напевам, поскольку песни, распеваемые на один и тот же напев («голос»), в локальной традиции могут иметь разные названия. Например: *духовские* песни могут одновременно быть и *венковскими*, и *кумилльными*, и *весняными*. По-видимому, это связано с тем, что народные термины по отношению к напеву играют роль, аналогичную роли поэтических текстов. Они акцентируют и конкретизируют одну из функций напева, наиболее важную в данный момент. Несмотря на все многообразие принципов номинации песен в традиционной культуре, большая их часть может быть сведена к обозначению пространственно-временных, социальных координат, а также форм хозяйственной деятельности человека. Таким образом, народные термины являются одним из способов выражения традиционной картины мира, существующей в сознании народных исполнителей.

Контрольные вопросы:

- 1.** Чем определяется важность изучения народной терминологии?
- 2.** Какие термины существуют для обозначения различных типов вокального интонирования?
- 3.** В каких значениях употребляется в народной традиции термин «голос»?
- 4.** Какие принципы лежат в основе народной номинации обрядовых песен?

Рекомендуемая литература:

*Щуров В. М.* Некоторые народные представления о художественных свойствах русской народной песни // Народная песня: Проблемы изучения: Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 153–161.

*Калужникова Т. И.* Песенная традиция русского населения Среднего Урала: Учебное пособие. Тюмень, 2002.

*Мухомедшина Л. А.* Традиция протяжных песен на Ангаре // Фольклор: Песенное наследие. М., 1991. С. 146–155.

*Пашина О. А.* Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998. С. 274–277.



**Глава 1**История собирания и изучения  
русской народной музыки**1.1****Введение**

Наука о традиционной этнической музыке как самостоятельная научная дисциплина сложилась сравнительно недавно. На разных этапах ее становления по-разному осмыслялись предмет и цели изучения, что отразилось в многообразии исторически сменявшихся названий: сравнительное музыкознание, музыкальная этнография, музыкальная фольклористика, этномузыкология (этномузыкознание). Постепенно формировалось представление о многомерности народной музыкальной культуры, параллельно утверждались направления и специализация исследований, методы собирания, фиксации и публикации музыкального фольклора.

Специфику этномузыкознания как науки во многом определяют свойства изучаемых музыкально-фольклорных традиций: устный способ передачи текстов, их обусловленность культурным и мифологическим контекстом, а также многочисленными внемузыкальными факторами (языковыми, социальными, религиозными, хозяйственными, географическими и т. п.). Устный способ бытования произведений музыкального фольклора обусловил большое значение эмпирических форм научной работы в этномузыкознании: собирания и фиксации музыкально-фольклорных текстов, достоверных сведений об условиях их функционирования. Перевод музыкальных артефактов в тот или иной вид фиксированной *записи* – нотной, фонографической, аудиовизуальной – является первой и обязательной ступенью научного познания. Именно поэтому на ранних стадиях развития науки собирание и публикация произведений народной музыки были основным видом деятельности. Особенности объекта изучения – традиционной музыкальной культуры – требуют привлечения методов,

разработанных не только в музыковедении, но и в смежных науках: этнографии и этнологии, филологии, истории и др. Эти научные подходы позволяют выявить многосторонние связи музыки с другими сферами народной культуры. Наука о традиционной музыке не может развиваться изолированно, она находится в прямой зависимости от уровня развития гуманитарной науки в целом. Тяготение этномузыковедения к тем или иным отраслям научного знания менялось в разные исторические периоды, отражая эволюцию научных представлений.

В соответствии с этим в данной главе избран исторический принцип изложения материала, который позволяет рассмотреть процесс становления научной мысли о народной музыке, выделить его основные этапы и узловые точки, выявить взаимодействие этномузыковедения с другими научными областями.

## 1.2

### **Зарождение научной мысли о народном творчестве**

Поворот патриархально-традиционного Московского царства к европейским формам культуры начался еще во второй половине XVII века, когда жители российских городов стали осознавать себя носителями особой культуры, все более открывающейся Западу и противопоставленной своей деревенской. Традиционная музыка, являясь в допетровский период основным видом светского музыкального искусства разных слоев русского общества (от крестьянина до боярина и царя), звучала повсеместно как в сельском, так и в городском обиходе. Поэтому, будучи известными всем, песни не нуждались в специальной фиксации.

Политика Петра I и его преемников утвердила культурное расслоение российского общества. Дворянство оказалось включенным в сферу европеизированной культуры Нового времени, в то время как купечество, крестьянство, служилый люд продолжали придерживаться традиционной культуры, которая постепенно превращается в простонародную, низовую.

Тем самым культурно-исторический процесс в России XVIII – первой половины XIX века разделяется на два развивающихся относительно независимо друг от друга потока. Расхождение двух культур затронуло и музыкальную сферу. В дворянской и городской среде утверждается гомофонно-гармонический стиль, инструментальный в своей основе, в то время как в деревне вокально-хоровое искусство крестьян продолжает оставаться традиционно мелодическим по природе.

NB

Ко второй половине XVIII века в российском обществе обостряется чувство национального самосознания в ответ на засилье иностранцев, которых особенно много появилось в России в царствование Анны Иоанновны. Эта идея национального самоутверждения проявилась и в увлечении русскими народными песнями при дворе Елизаветы, царствование которой не случайно было названо «веком песен». Известно, что даже самой императрице молва приписывала сочинение песен в народном стиле.

Все более пристальному вниманию к народному музыкально-поэтическому творчеству в значительной мере содействовало развитие отечественной словесности, и прежде всего появление русской теории стихосложения. Трактат В. К. Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735), азартная полемика с ним М. В. Ломоносова и его собственные поэтические опыты не только утвердили несомненные достоинства народно-песенной поэзии, но и дали первые результаты теоретического осмысления закономерностей народного тонического стихосложения. Тем самым был открыт путь к поэтическому творчеству, национальному по стилю и языку. Появляются стихи А. П. Сумарокова, Е. А. Княжониной, П. И. Ковалевой-Шереметевой, позднее — Н. А. Львова, Н. М. Карамзина, И. И. Дмитриева, Ю. А. Нелединского-Мелецкого и других авторов, написанные в форме русских песен. В 1759 году выходит в свет первое «собрание разных песен» «Между делом безделье» Г. Н. Теплова.

В это же время зарождается отечественная этнография. Родоначальником русской исторической науки В. Н. Татищевым была составлена программа по собиранию исторических и географических сведений (1737), в которой рекомендовалось записывать народные обычаи, обряды, а также произведения устного народного творчества. Позднее программу по собиранию сведений о народном быте составил историк, академик Г. Ф. Миллер. Эти идеи отразились в деятельности недавно учрежденной Академии наук, посылавшей экспедиции в отдаленные части Российской империи с целью изучения физических и природных ресурсов страны, а также описания народов, подвластных российским государям. Так появляется четырехтомный труд профессора Академии наук Иоганна Готлиба Георги «Описание всех обитающих в Российском государстве народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопримечательностей» (в переводе с немецкого три тома вышли в 1776–1780 годах). В нем специ-

альное внимание уделено русскому народному пению и музыкальным инструментам.

Широкое хождение в городской среде имели рукописные *песенные* сборники, составлявшиеся семинаристами, придворными певчими, купцами и другими, хорошо знавшими популярный певческий репертуар. Ко второй половине XVIII века в рукописных песенниках наряду с *кантами* и *псалмами* появляются народные песни, также изложенные в трехголосной *кантовой* фактуре, характерной для городского музицирования. Лишь изредка народные песни записывались одностольно. Записи народных песен в личных домашних рукописных книгах отразили самый ранний (любительский) этап их собирания и сыграли большую роль в подготовке первых печатных сборников народных песен.

Первый из таких сборников – «Собрание разных песен» в четырех частях (1770–1774) – был составлен писателем М. Д. Чулковым. В него вошли поэтические тексты старинных обрядовых и новых городских народных песен, записанные самим Чулковым или заимствованные им из рукописных сборников. «Собрание» М. Д. Чулкова, вскоре со значительными дополнениями переизданное Н. И. Новиковым, открыло историю публикации народных песен в России.

---

## 1.3

### Первый период собирания и изучения русских народных песен

В этот период песенные собрания составлялись писателями, композиторами и музыкантами-исполнителями, интерес которых к народной песне диктовался прежде всего творческими потребностями. Помещенные в них песни предназначались для бытового любительского музицирования, а также использовались в профессиональном художественном творчестве.

До 1860-х годов собиратели записывали народные песни преимущественно от знатоков и любителей песен из просвещенных слоев общества, что и определяло состав первых сборников. В них отразилась исполнительская (преимущественно мужская) традиция города, которая наряду со старинными включала также новейшие городские и популярные авторские песни. При этом форма музыкальной записи была обусловлена типом бытового музицирования. Это были переложения для сольного пения в сопровождении фортепиано, гуслей, цитры, бандуры или гитары; для ансамблевого или хорового пения

в трехголосном или четырехголосном изложении с сопровождением или без него.

Музыкальная запись народных песен осуществлялась с позиций европейской тонально-гармонической системы: напевы редактировались в соответствии с мелодикой гомофонно-гармонического стиля, их ритмика «упорядочивалась» расстановкой тактовых черт. Наполненный повторами, словообрывами и асемантическими вставками текст песен при записи терял свои стилиевые свойства и приобретал сходство с поэзией канта, а позднее романса.

Вплоть до начала XX века в нотных изданиях наряду с русскими были представлены и песни других восточнославянских народов – украинцев и белорусов, что способствовало их широкому вхождению в певческий обиход России.

Первый сборник музыкальных (нотных) записей русских народных песен принадлежит Василию Федоровичу Трутовскому, придворному «камер-гуслисту» двора Екатерины II, уроженцу Ивановской слободы близ Белгорода. Его «Собрание русских простых песен с нотами» (в четырех частях, опубликованных в 1776, 1778, 1779 и 1795 годах) включает наряду с русскими и украинские народные песни, хорошо известные Трутовскому с детства. Большая их часть составляла репертуар самого В. Ф. Трутовского, остальные, по-видимому, были извлечены им из рукописных сборников. В свое собрание Трутовский включил обрядовые, протяжные лирические, исторические, хороводные и плясовые, а также современные городские песни. Их напевы изложены одногласно с инструментальным басом, в последнем выпуске – с добавлением скромной гармонизации. В «предуведомлении» к сборнику составитель писал: «...я во всякой почти песне находил в речах великую неисправность и принужден был в некоторых местах прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты».

Чуть позже (1790) появился второй нотный сборник – «Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач», получивший широчайшую известность. В течение XIX века он неоднократно переиздавался, но лишь в четвертом издании (1896) было обнародовано имя его составителя Н. А. Львова.

Почетный член Академии художеств и Академии наук, один из просвещеннейших людей второй половины XVIII века, он был «душой державинского поэтического кружка», в котором, очевидно, и возникла идея создания сборника (Гиппиус 2003, с. 72). Знакомый с первыми европейскими опытами научного осмысления народно-песенного творчества, Львов

попытался систематизировать песни по жанровым признакам, сформировав разделы: 1. Песни протяжные; 2. Песни плясовые или скорые; 3. Песни свадебные; 4. Песни хороводные; 5. Песни святочные; 6. Песни малороссийские. В статье-предисловии «О русском народном пении» Львов дал описание этих жанровых групп песен, подчеркнув древность происхождения некоторых из них, обратил внимание на «армоническое», то есть многоголосное, пение с начальной *выходкой* запевалы перед вступлением хора певцов; упомянул также об особенностях цыганской интерпретации русских песен и о существовании пастушьих наигрышей (Львов, Прач, с. 42). Хотя его рассуждения о происхождении русского пения от греческого свидетельствуют о младенческом состоянии музыкальной науки того времени, чрезвычайно важным стало утверждение национального своеобразия русской песни и ее художественных достоинств.

Для нотной записи песен и их гармонизации Львовым был приглашен Иван (Ян) Прач — чех по происхождению, композитор, капельмейстер и педагог. В его фортепианных гармонизациях, учитывавших характер напева, обнаруживается более чуткое отношение к звучанию народных песен, чем у Трутовского.

До конца 1870-х годов сборник Львова — Прача оставался основным источником заимствования не только для издававшихся тогда сборников народных песен (составители М. Бернгард, Н. Афанасьев, П. Воротников, Н. А. Римский-Корсаков [ор. 24] и др.), но и для произведений русских (М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. С. Даргомыжского), а также зарубежных (Бетховена и Россини) композиторов.

В череде нотных публикаций народных песен особняком стоит сборник «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», впервые изданный частично в 1804 году (без нот) и почти полностью в 1818 году (с нотами). Рукопись была составлена на Урале, на горнозаводских приисках П. А. Демидова в середине XVIII века<sup>1</sup>.

Главное место в собрании Кирши Данилова занимают былины киевского (о князе Владимире и богатырях Илье Муромце, Соловье Будимеровиче, Дюке Степановиче и др.), новгородского (о Садко и Василии Буслаеве) циклов, суздальская былина о богатыре Суровце («Высота ли, высота поднебесная»), былины с «татарской» тематикой. В раздел исторических входят песни об Иване Грозном, царях Алексее

1. О личности составителя и истории рукописи см.: Горелов.

Михайловиче и Петре Алексеевиче, военных походах в Сибирь, взятии Шлиссельбурга, о Ермаке и Степане Разине, песни волжской вольницы и др. В сборник включены также духовный стих о «Голубиной книге», несколько лирических протяжных и скорых песен.

Ноты в сборнике не имели подтекстовки, словесный же текст был записан отдельно, без разбивки на строки. Тем не менее поэтические тексты сразу вошли в широкий культурный и научный оборот, составив первую фактологическую базу русского эпосоведения. Музыкальный материал оказался менее доступен для широкой публики, однако был востребован композиторами и составителями популярных песенных сборников.

Составитель собрания Кирша Данилов (Кирилл Данилович), служивший у Демидовых, был не только певцом, владевшим уникальным по объему и составу песенным репертуаром, но играл также на скрипке и тарное (по Далю, особый род балалайки), что и отразилось в инструментальном характере его нотных записей. Опыт реставрации нотных записей сборника предпринял в XX веке В. М. Беляев (*Беляев*).

Два музыкальных сборника русских песен, опубликованных в начале 1830-х годов, свидетельствуют об окончательном переходе российских городов в сфере бытового музицирования на новый музыкальный язык. Это «Народные русские песни, аранжированные для голоса и хоров, с аккомпанементом фортепиано Ивана Рупина» (псевдоним И. А. Рупина; 1831) и «Русские народные песни, собранные и изданные для пения с фортепиано Даниилом Кашиным» (1833). В них отразилась эпоха расцвета русского романса, ознаменованная творчеством А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева и молодого М. И. Глинки, с ее новой культурой виртуозного (итальянизированного) вокального исполнительства, а также новый этап «жизни» народной песни в городе, вышедшей на концертную эстраду.

Оба составителя — выходцы из крепостных крестьян, получившие музыкальное образование и ставшие профессиональными исполнителями. Сборники этих двух музыкантов отражают вкусы городских любителей вокального искусства; в них представлены в основном мелодически-распевные лирические и плясовые песни. Их напевы даны с сопровождением в гитарном (Рупин) или упрощенно-аккордовом (Кашин) стиле. Музыкальный облик нотных переложений воспроизводит индивидуальную исполнительскую манеру каждого из составителей. Так, сборник Рупина запечатлел виртуозное вокальное мастерство составителя, обладавшего незаурядным даром мелодичес-

кой импровизации, который высоко ценил М. И. Глинка. В обработках Кашина можно увидеть некоторые черты хоровых аранжировок.

### 1.3.1. Формирование научных подходов к изучению народного музыкально-поэтического творчества

В первой половине XIX века приоритет в области собирания, систематизации и теоретического осмысления народного песенного наследия принадлежал филологам и этнографам. Выработанные ими приемы и методы способствовали становлению науки о народной музыке и последующему выделению ее в самостоятельную научную дисциплину.

С начала XIX века в Европе и в России быстро развивается филология, поставившая изучение народной словесности на подлинно научную основу. В науке утверждается сравнительно-исторический метод, основы которого были заложены в трудах немецких ученых Ф. Боппа, Р. Раска и особенно Я. Гримма. Русская филология XIX века использовала сравнительно-исторический метод для изучения русского народно-песенного языка в контексте древнерусского литературного наследия. Развивается и стиховедение. Так, монография А. Х. Востокова «Опыт о русском стихосложении» (1817) положила начало научному исследованию народного поющего стиха. В те же годы осознана необходимость систематического сбора материалов по народной устной словесности, примером чему служат фундаментальные издания сказок братьев Я. и В. Гримм. В России нарастает движение по собиранию народных песен.

### 1.3.2. Кружок Киреевского и другие научные сообщества

К рубежу 1820–30-х годов относится начало деятельности замечательного творческого содружества, вставшего на путь *научного* собирания народных песен. Его возглавили *Петр Васильевич Киреевский* и поэт Николай Михайлович Языков. В круг единомышленников, исповедовавших славянофильскую идею «поворота к национальной культурной и духовной традиции», входили историки и литераторы, в том числе А. С. Пушкин, имевший опыт записи народных песен. Свою задачу члены кружка видели в собирании произведений устного народного творчества в их подлинном виде, такими, какими они бытуют в крестьянской среде. Песни записывались в Поволжье, Центральной России и на Урале. В огромном песенном собрании, ставшем итогом тридцатилетней коллективной работы, представлены все жанры русского фольклора, включая были-



ны, исторические, воинские, рекрутские, обрядовые, в том числе свадебные, песни и др. Особое внимание собиратели проявили к духовным стихам, поскольку глубоко уважали православные традиции отечественной культуры.

В начале 1840-х годов членом кружка Киреевского стал П. И. Якушкин, собирательский метод которого был для своей эпохи беспримерен: переодевшись коробейником, он отправлялся в пешеходные странствия, записывая песни, сказки, народные предания, загадки, образцы народной речи. Он первым стал паспортизовать свои записи, указывая, где они сделаны. Именно в кружке Киреевского впервые появилось понятие *варианта* — локальной разработки одного песенного сюжета.

В 1830–60-х годах значительно расширилась область этнографии, изучавшей различные стороны народной культуры. Особую важность эта наука приобрела в полиэтнической Российской империи, поскольку знание обычаев не только русского, но и других народов позволяло проводить гибкую национальную политику. Назначение новой науки лучше всего отражено в ее исторически первом названии — этнология, или «народознание». В России развитие этой науки привело к образованию в 1845 году Русского географического общества (РГО), имевшего весьма разветвленную структуру: провинциальные отделы РГО широко привлекали образованных людей на местах к записи произведений устного народного творчества.

В 1830–40-х годах появились первые научные труды по русской этнографии: «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» И. М. Снегирева (М., 1837–1839. Т. 1–4.), «Быт русского народа» А. В. Терещенко (СПб., 1848. Т. 5), «Сказания русского народа» И. П. Сахарова (М., 1849. Т. 1–2). В это время материалы по этнографии и фольклору публиковались в различных журналах и газетах, среди которых особую роль играли «Губернские ведомости», регулярно выходившие с 1838 года.

С конца 1840-х годов в Московском университете начал свою научную деятельность Ф. И. Буслаев — основатель мифологической школы, поставившей вопрос о существовании русской мифологии и изучавшей ее в сравнении с мифами других народов. В 1859 году появился сборник А. Н. Афанасьева (ученика Буслаева) «Народные русские сказки», а в 1865–1869 годах вышли три тома его капитального труда «Поэтические воззрения славян на природу», содержащие уникальный по объему материал по народной мифологии. Позже публикуются собрания былин П. Н. Рыбникова, А. Ф. Гильфердинга, пословиц и загадок В. И. Даля.

## Второй период собирания и изучения русских народных песен. Становление музыкальной науки о народной песне

Значительные успехи филологии и этнографии оказали влияние и на музыкальную науку.

Из среды славянофилов, родственной кружку Киреевского, вышел один из основоположников русской музыкальной науки — князь *Владимир Федорович Одоевский* (1804–1869). В нем блестяще сочетались философ, эстетик, писатель, музыкальный ученый, ученый-естественник, просветитель. Исследуя древнерусские певческие рукописи, он пришел к убеждению в «истинном сродстве» церковного знаменного распева и русских народных песен. Это открытие позволило ему сделать выводы о принципиальных отличиях русской музыки от музыки западной, о самобытности ее ладового и мелодического строения (русских *погласицах*), о чуждости тонально-гармонической системы русскому мелодическому стилю. В связи с этим Одоевский считал, что в случае *необходимости* (по художественным причинам) гармонизации народных песен следует применять трезвучия *вне* системы западноевропейской *тональности*, чтобы не калечить интонационный строй народной песни. Он рекомендовал нотировать песни в их собственном *строе и ладу*, со всеми «кажущимися» ритмическими неправильностями народного исполнения и вариантами.

Большой вклад в развитие музыкальной науки внес также композитор и музыкальный критик *Александр Николаевич Серов*. В 1869–1871 годах им была опубликована статья «Русская народная песня как предмет науки», в которой изложен общетеоретический взгляд на особенности народно-песенного музыкального языка. В ней впервые Серов заявил о *комплексном* характере науки, в ведении которой должно находиться изучение народной песни:

Наука о *народном музыкальном творчестве* еще не существует, но ясно и теперь уже, что, как отрасль одной общей громадной науки *человекознания* (*антропологии* в обширнейшем смысле), наука о народном музыкальном творчестве, то есть о народной песне, эта будущая *музыкальная эмбриология*, состоит в теснейшей связи: 1) с *физиологией* (зарождение звука в гортани, органы дыхания в процессе пения и словесной речи и т. д.); 2) с *этнографией* (в самом широком объеме), то есть с наукой о народах, о народных племенах, в их родственных сходствах и их различии, с подведением под типы и классификацию; 3) с *историей культуры* народов (опять в самом объемистом смысле),

включая туда все религиозное развитие народов — его поверья, предания и т. д.; 4) с *филологией*, включая туда подробнейшие исследования языка и словесности каждого народа, преимущественно по памятникам *неписанным*, традиционным, — так как музыкальные зародыши в каждой нации далеко предшествуют ее «письменности». Ясно также, к сожалению, что, по недостаточности данных во всех упомянутых науках, по недостаточной еще их разработке, наука о народной песне еще едва мыслима (Серов, с. 88).

Эта статья высоко ценилась современниками и следующими поколениями музыкальных исследователей. Русская музыкальная этнография начала XX века видела в Серове своего предтечу.

#### 1.4.1. Публикации народных песен 1860–90-х годов

В 1860-е годы возникла осознанная потребность в издании сборников, *достоверно* передающих музыкальные особенности народных песен, записанных непосредственно от крестьян и пригодных для научной работы. Первым сборником, преследовавшим чисто научные цели, стал сборник В. Ф. Одоевского, составленный в начале 60-х годов и увидевший свет уже после смерти ученого (опубликован в «Вестнике Общества древнерусского искусства» в 1876 году). В нем ученый изложил песни одноголосно, *без гармонизации*. Записанные от крестьян напевы были Одоевским тщательно документированы (с указанием местности и имени исполнителя). К сожалению, редактор сборника опустил эти данные при издании.

Живую традицию народного пения отразил и состоящий из 40 песен сборник *М. А. Балакирева* (1866). В него вошли музыкальные записи, сделанные этим композитором и поэтом Н. Ф. Щербиной во время поездки по Волге летом 1860 года. Особый интерес для собирателя представляла мужская певческая традиция волжских бурлаков. Он специально отыскивал искусных певцов, владеющих мастерством сольного распева; от них записаны почти все песни сборника.

Подлинное новаторство Балакирева (под влиянием работ В. Ф. Одоевского) проявилось в новых принципах гармонизации, подчиненной ладомелодическому строению напевов. В фактуре сопровождения отразились и приемы народного многоголосия. Все эти качества, помноженные на замечательный музыкальный талант самого собирателя, стали причиной исключительного влияния, оказанного этим сборником на композиторов «Могучей кучки». Примеру Балакирева последовали Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Лядов, также создавшие сборники народных песен в собственных обработках.

С начала 1870-х годов изучение и собирание народной музыки вступило в собственно *научную* фазу. Период 1870–90-х годов ознаменован мощным ростом этнографической науки: образована сеть земских учреждений, появляются новые региональные отделы РГО, ведущие этнографические разыскания, издаются труды и сборники по этнографии. Исследовательскую работу разворачивают и другие научные общества. Одно из наиболее влиятельных — Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАиЭ, 1864, позднее ИОЛЕАиЭ) при Московском университете. В этнографическом отделе ОЛЕАиЭ постепенно группируются исследователи народной музыки. При Казанском университете в 1878 году открылось Общество археологии, истории и этнографии, в поле внимания которого — быт и нравы народов Поволжья. Центрами этнографических исследований становятся также Харьков, Киев.

Параллельно с этнографами работали и музыканты. Одним из крупнейших научных достижений становится осознание *многоголосной* природы русского народного пения, отразившееся в сборниках В. П. Прокунина (1872–1873) и Ю. Н. Мельгунова (Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные: В 2 ч. М., 1878, 1885).

В собрании Мельгунова были представлены традиции среднерусского многоголосного стиля (Калужской, Владимирской губ. и Коломенского у. Московской губ.) в его жанровом разнообразии. Слуховая запись исключала возможность фиксации *всех* голосов хоровой фактуры, поэтому Мельгунов записывал поющих по очереди. Нотированные им версии напева нередко существенно отличались от тех, что звучали в ансамбле, и Мельгунов не мог определить причины расхождений. Поэтому *сводку вариантов* он передал двум профессиональным композиторам — Н. С. Кленовскому (1 ч.) и П. И. Бларамбергу (2 ч.), которые при соединении голосов старались приспособить хоровую фактуру к исполнению на фортепиано.

В предисловии к своему сборнику Мельгунов назвал стиль народного многоголосного пения *полифоническим*, поскольку мелодические голоса «самостоятельны», «все принимают одинаковое участие в целом и каждая мелодия, отдельно взятая, красива сама по себе». Им же обозначены элементы структурной организации многоголосия: *запев* и основной многоголосный распев; ведущий голос и *подголоски*, исполняющие варианты основной мелодии. Он понял значение *унисонов*, членящих песенную форму. Его описание дало пусть первоначаль-

ную, но уже *теорию* народного многоголосного склада, которой в полной мере воспользовались русские композиторы. На ее основе А. П. Бородин и М. П. Мусоргский создали замечательные образцы хоровой подголосочной полифонии в народном духе.

Почти одновременно со сборником Мельгунова был опубликован сборник «Крестьянские песни, записанные в с. Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии Н. Пальчиковым» (СПб., 1888). Этот сборник представляет собой явление выдающееся, поскольку в нем отображен многоголосный стиль пения и репертуар одной деревни. При этом каждая песня снабжена комментарием. Многоголосие записано тем же способом, что и у Мельгунова, однако Пальчиков обратил внимание на многие важные подробности народного исполнения: он отметил возрастные стилистические отличия, разницу в исполнении одних и тех же песен певцами разного возраста, а также живущими на разных концах деревни, провел четкую грань между сольным и ансамблевым исполнением песни, указав, «что полным выразителем исполнения песни в Николаевке можно признать только хор, а отдельные певцы поют только как бы элементы или части песни, напевы, из которых в хоре вполне складывается вся песня... и сумма-то этих напевов составляет то, что следовало бы назвать "песней", так как она воспроизводится вся, со всеми оттенками, исключительно только в крестьянском хоре, а не при единоличном исполнении».

Не менее значимым стало открытие музыкантами *вариантности* народных песен. В 1889 году вышел сборник, составленный Н. М. Лопатиным и В. П. Прокуниным, — первое монографическое собрание протяжных лирических песен в многоголосном изложении. В сборнике впервые решалась задача показа мелодических *вариантов*, в которых песенные тексты бытуют в местных певческих традициях. Многоголосные записи были даны с фортепианным аккомпанементом, удваивающим или незначительно варьирующим голоса песенной фактуры.

Тем самым был обозначен подлинный масштаб певческой культуры народа. Названные сборники продемонстрировали перед русской музыкальной общественностью всю остроту проблемы *записи* — точной фиксации — народно-музыкальных произведений во всем их жанровом и стилевом многообразии.

Назревшая необходимость в организации систематической и поставленной на научную основу записи народных

песен привела к созданию в рамках РГО *Песенной комиссии* (1886). В том же году была организована первая музыкально-этнографическая экспедиция на Русский Север, в которой приняли участие композитор Г. О. Дютш и филолог Ф. М. Истомин. Материалы экспедиции были изданы в сборнике «Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш» (СПб., 1894). Он стал первым изданием *научного типа*, куда вошли 164 песни разных жанров, включая плачи, опубликованные впервые. Сборник содержал записи напевов без обработки, вводную исследовательскую статью Истомина, указатели и карту маршрута экспедиции.

Северные песенные стили, представленные в этом собрании, были столь непривычны для русских музыкантов, что для облегчения их восприятия и популяризации председатель Песенной комиссии Т. И. Филиппов поручил М. А. Балакиреву сделать гармонизацию песен. Эти обработки составили второй сборник М. А. Балакирева (1900), в котором применен тот же метод гармонизации, что и в первом сборнике. Однако красота мелодики северных напевов была мало оценена современниками и композиторами.

Второй сборник Песенной комиссии (1896) был составлен Ф. М. Истоминим и композитором С. М. Ляпуновым на основе материалов экспедиции, работавшей в 1893 году в Архангельской, Вологодской, Костромской и Ярославской губерниях. С 1893 года Песенная комиссия стала организовывать ежегодные экспедиции в районы Средней России и Поволжья. Музыкальную часть работы выполнял И. В. Некрасов. С этого времени публикации РГО теряют свою научную специфику, поскольку музыкальный материал в них излагался в виде обработок для хора (переложения Некрасова) или для голоса с сопровождением фортепиано (три сборника А. К. Лядова).

В 1870–80-е годы начинается осмысление принципов народно-песенного формообразования. Накопление и публикация музыкального материала, утвердившиеся нормы записи словесного текста и напева *нераздельно* в процессе пения, а также научные работы В. Ф. Одоевского и А. Н. Серова привели к новому пониманию ритмической природы народной песни. Решающий поворот был совершен в работе С. Н. Шафранова «О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами» (1879). Он впервые показал *неразрывную связь* словесного текста и мелодии, соответствие разделов напева частям поэтической строфы.

В то же время ритмический строй русской песни рассматривался им и другими музыкантами (Р. Вестфалем и Ю. Н. Мельгуновым) сквозь призму античных метроритмических норм. Однако Шафранов пронизательно указывал и на их различие. Принципы греческой теории переносились на ладовое строение русских народных песен. Греческая «болезнь» русской музыкальной науки давала себя знать вплоть до 1920-х годов в теоретических построениях Е. Э. Линевой, Д. И. Аракчиева и др.

#### 1.4.2. Научная деятельность П. П. Сокальского

Продвижение музыкальной науки связано с именем выдающегося ученого *Петра Петровича Сокальского* – автора исследования «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки» (1888), составившего эпоху в русском музыкознании. Широта научного кругозора П. П. Сокальского – ученого-естественника, экономиста, литератора, композитора, музыкального ученого и критика, крупного общественного деятеля – позволила ему создать труд, основанный на новейших достижениях современной науки.

Основные положения его труда базируются на идеях эволюционизма, одного из ведущих направлений в этнографии того времени, развивавшегося в трудах Э. Тайлора, Л. Моргана и др. Исходной посылкой Сокальского явился тезис о принадлежности русской народной музыки к определенной *стадии* всеобщей музыкальной истории. Представляя собой исключительную ценность, «своеобразный и самостоятельный мир с бесчисленными особенностями музыкальными и стихотворными», народная музыка должна быть воспринята «музыкой культурной» и стать фундаментом ее дальнейшего национального развития (*Сокальский*, с. 367).

Сокальский впервые применил *системный* подход в исследовании народной музыки. При этом он опирался на физико-акустическую теорию *музыкального звука* и *музыкального времени*, которая стала актуальной для нового европейского музыкознания с появлением знаменитого труда немецкого физика и физиолога Г. Гельмгольца «Учение о слуховых категориях как физиологическая основа для теории музыки» (1863). На основе этой теории Сокальским была выведена схема исторической эволюции ладовзукорядных систем в применении к русской народной песенности: ученый выделил три «эпохи»,

в каждую из которых господствовали ладозвукорядные системы, основанные соответственно на квартовых, квинтовых и терцовых сопряжениях звуков.

В труде Сокальского были пересмотрены сложившиеся стереотипы в отношении ладомелодического и ритмического строения русских народных песен. Прежде всего ученый решительно опроверг теорию *греческого происхождения* русской музыкальной системы. Он выявил существенные черты песенной мелодики: вариантность, многообразие *звукорядных реализаций* ладовых структур; внутреннее членение широкообъемных ладозвукорядных систем; мелодическую модуляцию (в противовес модуляции гармонической), отражающую логику линейного развертывания при переходе «из одного строя в другой»; региональный характер музыкального языка (северного и южного, русского и украинского).

В своем исследовании Сокальский уделил внимание и ритмике народных песен. По мнению автора, их ритмическая форма проявляется в единении мелодии и текста. В народной поэзии в качестве основного он выделил *силлабическое стихосложение*, синтаксической единицей которого считал полустих. Мелодия сглаживает характерную для русской народной песни *неравномерность полустихов*, деля стих на равные участки.

Кроме того, в своей работе Сокальский коснулся проблемы *нотирования* народных напевов нетемперированного строя, не укладывающихся «в наш современный такт».

---

## 1.5

### **Третий период собирания и изучения русской народной музыки. Музыкальная этнография**

К концу XIX века русская этнографическая наука достигла больших результатов. При этом ее значение в России вплоть до начала Первой мировой войны продолжало возрастать. Во второй половине XIX века территория России, а также число населяющих ее народов увеличивались. Нередко миграционные процессы создавали многочисленные проблемы для государственной власти и непредвиденные межэтнические конфликты. Чтобы правильно разрешать эти конфликтные ситуации, российскому государству требовались специальные знания, которые была призвана обеспечить этнография.

Государственные интересы потребовали изучения «проблемных» территорий: Русского Севера, Западной России (включая Украину и Белоруссию), Кавказа и Предкавказья, Средней и Центральной Азии, Сибири и других регионов.



В 1900-е годы даже военное ведомство выступило заказчиком собрания песен на территории Войска Донского, в зонах расположения воинских частей, и их публикации.

Изучение народного творчества приобрело в эти годы невиданный размах и охватило всю страну. К этому времени в России уже сложилась разветвленная *система* учреждений и обществ, занятых собиранием материалов и исследованием различных аспектов народной культуры. Среди них императорская Академия наук, различные всероссийские научные общества (типа РГО), университетские научные и провинциальные краеведческие общества, губернские статистические комитеты, архивные комиссии и пр. Научный характер приобрела деятельность по созданию коллекций в этнографических музеях. В распоряжении этнографических наук находилась и богатая издательская база.

Именно с этого времени изучением народной культуры стали заниматься ученые-профессионалы, сочетавшие полевую собирательскую работу с «кабинетными» научными изысканиями, имевшими междисциплинарную направленность. Методология этнологических наук обогащается *историческим* подходом, определившим внимание к региональной специфике культурных явлений. На стыке методов диалектологии, этнографии и филологии складывается новый исследовательский подход Д. К. Зеленина, изучавшего поверья, демонологические представления, обряды и др. Зеленин выработал *ретроспективный* метод исследования, состоявший в последовательном движении «вспять», — от явлений, наблюдаемых в настоящем, к их более старым и исчезнувшим формам. Направление, разработанное Зелениным, было продолжено в трудах Е. Н. Елеонской, Е. Г. Кагарова, а позднее — П. Г. Богатырева и научной школы Н. И. Толстого.

Высокий общественный статус этнографической науки потребовал от ученых выхода в сферы просвещения и педагогики. С целью популяризации народного искусства устраивались концерты, выставки, издавались тематические сборники народных песен и произведений народной словесности.

#### 1.5.1. Деятельность Музыкально-этнографической комиссии

В начале XX века центр развития отечественной музыкальной этнографии перемещается в Москву, благодаря созданию в 1901 году Музыкально-этнографической комиссии (МЭК) в рамках этнографического отдела ИОЛЕАиЭ. Широта научных

интересов этого выдающегося объединения была обусловлена составом его участников: музыкантов-этнографов Е. Э. Линевой, А. М. Листопадова, А. Л. Маслова, В. В. Пасхалова, М. Е. Пятницкого, Д. И. Аракчиева (Аракишвили); филологов Н. А. Янчука, А. В. Маркова; композиторов М. М. Ипполитова-Иванова, Н. С. Кленовского, А. Н. Корещенко, С. И. Танеева, А. Т. Гречанинова, Вик. С. Калининкова, А. Д. Кастальского; музыкальных ученых и критиков С. В. Смоленского, Н. Д. Кашкина, Г. Э. Конюса, И. В. Липаева, Ю. Д. Энгеля, Б. Л. Яворского и др. При МЭК существовал «показательный» хор для демонстрации образцов народно-песенного искусства. За время существования Комиссии было издано четыре тома «Трудов МЭК». МЭК развернула многостороннюю исследовательскую (в том числе и экспедиционную) работу в области народной музыки. На заседаниях Комиссии обсуждались экспедиционные отчеты и научные доклады по разнообразным вопросам: о методике собирания и нотирования песен, о выявлении особенностей народного вокального строя с помощью акустических обмеров и т. д. МЭК впервые реализовала концепцию целостного охвата народной музыкальной культуры, которая, по мнению сотрудников Комиссии, включала не только народные песни, но и народную духовную и инструментальную музыку, а также фольклорные формы повседневного городского быта (например, выкрики разносчиков).

В 1890-е годы произошел подлинный переворот в технике звукозаписи. Изобретенный Эдисоном фонограф — первый звукозаписывающий аппарат — поступил в распоряжение музыкальной этнографии. По словам выдающегося этнографа Д. Н. Анучина, «изобретение фонографа... дало новое орудие для этнографа и лингвиста: явилась возможность записывать с точностью, подобной фотографированию, народное пение, звуки и говор на различных языках, народные песни, былины, сказания, религиозное служение, заклинания, шаманское камлание и т. д.» (*Труды МЭК*, с. 271).

Впервые для систематической записи народных песен фонограф был применен *Евгенией Эдуардовной Линевой* (1853–1919), получившей его в подарок от самого Эдисона. Благодаря Линевой МЭК стала одним из первых научно-исследовательских учреждений, перешедших на новый метод звукозаписи. Так, с помощью фонографа в 1901 году А. В. Марков, А. Л. Маслов, Б. А. Богословский проводили записи на берегу Белого моря, А. Д. Григорьев записал былины на Пинеге, Мезени, Кулое, а А. М. Листопадов — песни донских казаков, положив начало многолетней собирательской работе.

Внедрение фонографа повлекло за собой ряд неведомых прежде научных проблем, касавшихся не только методики полевой работы, но и последующей обработки материалов. Оказалось, что запись на фонограф требует от собирателя тщательного подбора исполнителей и внимательного отношения к их расположению во время пения, выявления песенных вариантов, предназначенных для записи, в связи с чем возникала необходимость в предварительном знакомстве с местными традициями, в научной подготовке к полевым исследованиям.

Сложности проявились и в нотировании фонографических записей. Аппарат давал возможность многократного воспроизведения записанных на валик образцов, что в корне меняло сам процесс создания нотной транскрипции. Задача нотировщика состояла уже не в передаче обобщенной формы народно-песенной мелодии, как при слуховой записи, а в поиске возможно более точного нотографического эквивалента зафиксированной песни.

Наиболее прогрессивный путь решения этих проблем был представлен в двух выпусках сборника Е. Э. Линевой «Великорусские песни в народной гармонизации», изданных Академией наук в 1904 и 1909 годах. В них *впервые* были воспроизведены подлинные многоголосные распевы народных песен в виде хоровых партитур, отражавших реальное голосоведение в народных ансамблях. Линева зафиксировала отчетливо слышимые на фонограмме голоса, но, по ее словам, боялась записывать неясные для ее уха подголоски. Значительные трудности вызвали тактирование народных песен, подтекстовка, голосоведение в хоровой фактуре. Утвердившись в мнении о неравносложности полустиший в народном песенном стихе и в их подчинении лишь одному логическому ударению, Линева внесла определенные коррективы в способ графического обозначения разделов песенной строфы. Нотации Линевой Е. В. Гиппиус впоследствии назвал *аналитическими*.

Линева придавала большое значение и этнографическим аспектам народного пения, тщательно фиксируя высказывания и суждения крестьян о собственном песенном искусстве.

С появлением фонографа и утверждением научных методов собирания и нотирования записи народно-музыкальных произведений и их публикации получают статус документа. Такое отношение к народной песне было узаконено в резолюции, принятой секцией этнологии на Венском музыкальном конгрессе в 1909 году по инициативе В. Д. Корганова, одного из директоров Тифлисского отдела Русского музыкального общества.

МЭК считала необходимым развертывание фонографической записи народной музыки в масштабах всей России. Рекомендации и методические указания на этот счет содержались в программе, опубликованной в первом томе «Трудов МЭК». При этом Линевой была высказана идея всеобщей переписи народных песен и сохранения фонографических записей в специальных хранилищах, подобных Венскому и Берлинскому фонограммархивам. Этот проект был реализован лишь отчасти и значительно позднее.

На рубеже XIX–XX веков музыкальные этнографы стали специализироваться в изучении отдельных жанров или региональных традиций музыкального фольклора, примером чего может служить деятельность *Александра Леонтьевича Маслова* (1876–1914). Его научное творчество испытало воздействие русской «исторической школы», возглавлявшейся В. Ф. Миллером, благодаря тесному сотрудничеству с его учеником А. В. Марковым. Это сказалось в повышенном интересе Маслова к русской эпической традиции.

В работе Маслова «Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад» (*Труды МЭК*, 2) впервые очерчена жанровая область народного эпоса, помимо былин включавшая, по мнению автора, духовные стихи и причитания. Опираясь на уже существовавшие теории ритмики народно-песенного стиха, Маслов разработал теорию былинной ритмики в ее взаимосвязи с мелодикой. Самой мелкой ритмической единицей он считал *период* – ритмическую группу с одним ударением, а синтаксической мерой – *строку* или стих, состоящий из нескольких периодов и соотносимый с напевом. Напев, равный стиху, именуется им однострочным, а напев, отвечающий двум или трем строкам, – строфическим. Масловым же предложена и типология стиховых *размеров*, характерных для разных жанров русского музыкального эпоса («полный эпический размер», «сокращенный эпический размер», «скомороший размер», «размер духовного стиха»). Особое внимание Маслов уделял носителям былинной традиции – сказителям, их исполнительской манере. Ему принадлежит большая работа о духовных стихах. Его труды оказали значительное влияние на музыкальное эпосоведение. Кроме того, Маслов подвел итоги становления русской музыкальной этнографии в работе «Опыт руководства к изучению русской народной музыки» (М., 1911).

### 1.5.2. Зарождение структурно-типологического направления в музыкально-этнографических исследованиях

На рубеже веков своя научная школа музыкальной этнографии складывалась и на Украине. В 1906 и 1908 годах во Львове опубликованы две части песенного собрания «Галицько-руські народні мелодії». В этом издании С. Людкевичем, нотируя фонографические записи, впервые был применен метод *типологической систематики* песен по формам их музыкально-слогового ритма. Вслед за Сокальским Людкевич в качестве наименьшей синтаксической единицы принял мелодико-ритмический период, отграниченный цезурой. Ученый обнаружил тяготение выделенных им ритмических схем к жанровым группам песен, что позволило упорядочить около полутора тысяч фонографических записей. Не менее значительный вклад в разработку проблем народно-песенной ритмики и формообразования внес Филарет Колесса своей книгой «Ритмика українських народних пісень» (Львов, 1907). Теоретические принципы, разработанные Людкевичем и Колессой, получили дальнейшее развитие в отечественном этномузыкознании, явившись базой для структурно-типологических исследований.

Период рубежа XIX и XX веков – значительный этап в развитии русского этномузыкознания. В это время были заложены все основные направления научной деятельности, сформулированы ее цели и задачи, осознан круг этнокультурных явлений, подлежащих изучению, обозначены принципы и методы исследования.

---

## 1.6

### Музыкальная фольклористика в XX веке

Вплоть до конца 1920-х годов еще продолжала функционировать дореволюционная система научных центров по изучению народной культуры не только в столицах, но и в провинции: в Казани, Киеве, Харькове и других городах. Сохранялось и научное сообщество исследователей, начавших свою деятельность до революции. В 20-е годы полевою собирательскую работу возглавили ученые секции крестьянского искусства Ленинградского института истории искусств, объединившей специалистов по разным видам народного искусства (словесного, музыкального, театрального, декоративно-прикладного и историко-архитектурного). После разведывательной поездки Б. В. Асафьева в Заонежье (1925) и его программного отчета-доклада, в котором сформулирована концепция предстоящей

работы, в 1926–1930 годах была проведена серия экспедиций по комплексному обследованию ряда районов Русского Севера. В соответствии с требованиями времени значительное внимание собиратели уделяли изменениям, произошедшим в народном творчестве после революции. «Музыкальный отряд» этих экспедиций состоял из молодых исследователей Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд, впоследствии ставших лидерами отечественного этномузыкознания.

В конце 1920-х годов произошел коренной перелом в жизни русской деревни. Он был связан с разрушением сельской общины, ликвидацией слоя наиболее крепких крестьянских хозяйств и массовой коллективизацией — образованием колхозов. С укреплением советской власти ужесточилось идеологическое давление в области культуры. В изучении крестьянского искусства наметился избирательный подход: образцы, не выдержанные в свете классовой идеологии (например, духовные стихи, заговоры и т. п.), рассматривались как вредные «пережитки» старого и исключались из поля зрения науки. Основное внимание уделялось новым «социалистическим» веяниям в традиционной культуре: злободневным частушкам, песням, отражающим реалии колхозного быта, и др. (*Колпакова*). В это время изменилось и название науки, изучающей традиционную музыкальную культуру: из музыкальной этнографии она превратилась в фольклористику. Это повлекло за собой отчуждение фольклористики от этнографии и всего комплекса народоведческих дисциплин. С этого момента изучению подлежали лишь *произведения* фольклора, а не народная культура в целом. Поскольку слово является главным носителем идеологии, то на первый план вышла филологическая фольклористика, предметом изучения которой стало поэтическое народное творчество «трудящихся масс».

Тенденция к узкой специализации наук, занимающихся народной культурой, привела к утрате комплексности в исследованиях. Предмет изучения филологов ограничивался словесными фольклорными текстами, музыкантов — музыкальными жанрами, а этнографов — социальными процессами и явлениями. В произведениях фольклора рекомендовалось видеть отражение классовой борьбы крестьянства с господствовавшими до революции классами. Выразительным примером такого вынужденного подхода к народному искусству является статья выдающегося музыковеда-фольклориста *Зинаиды Викторовны Эвальд* «Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья» (*Советская этнография*. 1935. № 5), в которой автор связывает появление плачевых интонаций в жнивных пес-

нях с жалобой на непосильный крестьянский труд на барщине. Вместе с тем эта статья Эвальд до сих пор имеет непреходящее научное значение, поскольку в ней впервые был применен семантический подход к изучению интонационных комплексов в народной песне.

В эти годы многие формы традиционной культуры использовались советским государством в идеологических целях. Так, по заказу «сверху» народные сказители (например, Марфа Крюкова) создавали былины о Ленине и Сталине. Поскольку приверженность традиционным формам народного искусства могла повлечь за собой репрессии, в крестьянской среде наблюдались перетекстовки народных песен. Например, казаки в своих песнях имена народных героев (в частности, атамана Платова — героя Отечественной войны 1812 года) заменяли именами революционных вождей и т. п.

В обстановке жесткого идеологического диктата сфера деятельности музыковедов-фольклористов была ограничена. Многие из них сосредоточили внимание на особенностях музыкального склада народных песен, что позволило им избежать репрессий. Другие обратились к изучению частушек и революционных песен. Распространенными формами работы были составление песенников (для армии и трудового народа) и консультирование народных хоров. Стала невозможной полноценная научная разработка и публикация музыкально-этнографических материалов, поэтому итоги многих исследований долгие годы оставались неизвестными научной общественности. В результате этномузыковедение разделилось на два течения: официозную фольклористику, удовлетворявшую идеологическим установкам, и «теневую» музыкальную этнографию.

В этом контексте наиболее показательна трагическая фигура выдающегося украинского ученого *Климента Васильевича Квитки* (1880–1953). Начав свою деятельность в Киеве, где в 1920-е годы существовала сильнейшая школа этнографии, Квитка в статье «Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям» (1925) определил предмет изучения и задачи музыкальной этнографии как комплексной научной дисциплины. Он указал на ее «сравнительный и эволютивный», то есть исторический, характер (*Квитка*, 2, с. 5). В других своих работах он сформулировал один из важнейших принципов исследования народной музыки: вести изучение от материала и им же проверять всякое обобщение. В 1933 году, спасаясь от ареста, Квитка переехал в Москву и начал работать в Московской консерватории, где с 1937 года возглавил кабинет по изучению музыкального творчества народов СССР.

В 1930-е годы он вел активную преподавательскую и организационную деятельность, значительно расширив географию полевых исследований. Продолжая теоретические изыскания, Квитка не публиковал свои рукописи, которые увидели свет только в 1970-е годы, спустя много лет после его смерти. Его работы, созданные в 1930–1950-е годы, по сей день сохраняют свое основополагающее значение для самых разных направлений этномузыкознания: музыкальной ареалогии, этноинструментоведения, структурно-типологических исследований и др.

Идеологический запрет на разработку некоторых тем сохранялся вплоть до середины 1980-х годов, когда в СССР началась перестройка. Тем не менее и в советский период музыкальная фольклористика активно развивалась и по праву может гордиться выдающимися достижениями.

Размежевание народоведческих наук в 1930-е годы определило особый, отличный от зарубежного облик российского этномузыкознания. Отделившись от филологии и этнографии, музыкальная фольклористика перешла в ведение академического музыкознания и истории музыки, которые рассматривали народное музыкальное искусство как «питательную почву» для творчества русских композиторов. Поэтому, в отличие от западноевропейской и американской традиций, где этномузыкологи получают образование в университетах и не имеют серьезной музыковедческой подготовки, российские музыковеды-фольклористы до сего времени воспитываются в консерваториях и музыкальных вузах. Это обстоятельство имеет два последствия. Сильной стороной отечественного этномузыкознания является глубокая теоретическая разработка собственно музыкальной проблематики, связанной с народным творчеством, а слабой — невнимание в течение долгого времени к этнографическому и социальному контексту, в котором бытуют произведения народной музыки. Лишь в начале 1980-х годов появилась тенденция к культурологическому анализу традиционной музыки и наметилось сближение с антропологическими направлениями, доминирующими в зарубежной науке.

### 1.6.1. СобираТЕЛЬСкая деятельность

В течение всего советского периода неуклонно расширялась география музыкально-фольклористических исследований. После войны стали создаваться местные центры собирательской работы. К записи народных песен привлекались студенты музыкальных вузов и училищ. В Ленинградской и Московской консерваториях были созданы кабинеты народной



музыки. Позднее такие подразделения появились в провинциальных консерваториях и имевших музыкальные отделения вузах, преподаватели и студенты которых вели активную полевую работу. Собирательской деятельностью стали заниматься и Союзы композиторов РСФСР и СССР, при которых были организованы фольклорные комиссии, а также областные Дома народного творчества. Совершенствовались технические средства и методы полевого обследования музыкально-фольклорных традиций.

С изобретением фонографа ушла в прошлое эпоха слуховой записи народных песен. Следующий технический прорыв произошел в конце 1940-х годов с появлением магнитофонов. В отличие от хрупких восковых валиков фонографа, которые легко деформировались и включали в себя всего несколько минут звукозаписи, магнитная лента была более надежна в хранении и позволяла записывать песни целиком. Магнитофоны год от года становились более компактными, простыми в обращении. Улучшалось и качество звукозаписи. Все это способствовало разворачиванию интенсивной собирательской деятельности.

Развитие технических средств породило новые методы звукозаписи, позволяющие фольклористам более точно отражать в своих нотировках многоголосную фактуру песен. В конце 1960-х годов в фольклористическую практику вошел многоканальный (многомикрофонный) метод, при котором голос каждого певца народного ансамбля записывался на отдельный магнитофон. Впервые этот метод был применен в кабинете народной музыки Московской консерватории, руководимом А. В. Рудневой. Накопление таких записей и их публикация (*Руднева, Щуров, Пушкина; РНП* и др.) позволили более глубоко понять принципы организации многоголосной фактуры в различных региональных певческих традициях. В последнее время в полевых исследованиях используется цифровая аппаратура, многоканальные портативные студии, а также аудиовизуальные средства фиксации. Применение последних особенно важно для записи обрядов, сопровождающихся пением, вокально-хореографических форм народного искусства, процесса изготовления народных инструментов и приемов игры на них.

Еще в 1920-е годы определилось отношение к собирательской деятельности как необходимому этапу научного исследования. Поэтому важное значение приобретала подготовка к экспедиции: знакомство со всеми материалами, ранее записанными на избранной и соседних территориях, составление репертуарных списков, определение научной задачи,

которой должна быть подчинена полевая работа. Продолжая традиции XIX века, экспедиции в эти годы были *комплексными* (с участием специалистов в разных областях науки). Постепенно складывались и другие виды фольклорных экспедиций:

- разведывательные (на необследованные территории);
- стационарные, связанные с многократным обследованием конкретной узколокальной традиции с целью наблюдения происходящих в ней динамических процессов;
- специализированные, нацеленные на решение одной научной проблемы (исследования одного жанра, форм многоголосия и т. п.).

В последние десятилетия в практику фольклористической работы вошел метод фронтального (сплошного) обследования территории по единой программе с целью системного изучения региональной музыкально-фольклорной традиции. Такой метод был предложен Ф. А. Рубцовым в конце 1960-х годов и практически реализован А. М. Мехнецовым, подчинившим этой научной задаче фольклорную практику студентов Ленинградской консерватории. По этой методике стали работать в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (ныне Российская академия музыки), Московской консерватории и вузах других городов.

#### 1.6.2. Документация музыкально-фольклорных материалов

Накопление большого количества звукозаписей требовало создания специализированных *фонограммархивов*, о чем в начале XX века мечтала Линева. Такой архив был создан в 1926 году в Ленинградском институте истории искусств по инициативе Б. В. Асафьева. Первым его заведующим стал Е. В. Гиппиус. После уничтожения секции крестьянского искусства архив пережил несколько перемещений (Эрмитаж, Институт этнографии, Институт русской литературы). Заботами Гиппиуса он не только был сохранен, но и вообрал в себя большую часть фоноваликов с записями ранних экспедиций. В настоящее время Фонограммархив, постоянно пополнявшийся в течение XX века, является подразделением РАН в структуре ИРЛИ (Пушкинский дом). Начиная с 1940-х годов архивы звукозаписей музыкального фольклора формировались при музыкальных вузах, отделениях Союза композиторов, а позже — в региональных фольклорных центрах. К сожалению, ни один из них, кроме Фонограммархива ИРЛИ, до сих пор не имеет статуса государственного архива, несмотря на огромную ценность хранящихся в них материалов.

В каждом архиве приняты определенные принципы систематизации фондов, однако пока они не приведены к единому стандарту. В настоящее время остро стоит проблема создания единой компьютерной базы данных, которая содержала бы сведения обо всех существующих коллекциях фонозаписей.

Формой документации полевых материалов и одновременно способом их исследования является нотирование музыкально-фольклорных текстов, особенно *аналитическая нотация*, поскольку она позволяет дать в нотной графике «наиболее наглядное пространственное представление о временной периодической музыкально-ритмической структуре песенных мелостроф» (*РНП*, с. 5). Метод аналитической нотации был разработан Е. В. Гиппиусом и вошел в практику отечественного этномузыкознания. Крупные собрания нотных транскрипций существуют при многих фонограммархивах.

Для введения нотаций музыкально-фольклорных произведений в научный обиход необходима их *публикация*. Еще в 1930-е годы перед фольклористами была поставлена задача создания многотомного свода «Песенный фольклор народов СССР», реализованная лишь частично в связи с началом войны. Эта идея возродилась в 1960-е годы, когда в Союзе композиторов по инициативе Д. Д. Шостаковича началась работа над сводом русского фольклора. Был опубликован лишь один том — «Былины: Русский музыкальный эпос».

В советский период издано большое количество сборников, представлявших одну региональную традицию во всем многообразии ее жанрового состава. Особое место среди них занимает пятитомное собрание А. М. Листопадова «Песни донских казаков» (1949–1954), завершившее многолетний собирательский и исследовательский труд ученого. Вплоть до 1970-х годов границы региональных традиций определялись административными границами той или иной области (*Котикова; НПО; НПБ; Руднева 1957* и др.). Вместе с тем задолго до этого некоторые ученые пришли к пониманию того, что границы этнокультурных зон не совпадают с административными. Это и отразилось в названиях сборников (*П Пинежья; ПФМ; П Печоры* и др.). Такая точка зрения стала общепринятой в последние десятилетия (*НПВ; Браз; Калужникова 1998, 2002; Калужникова, Кесарева*).

Стремительное накопление материала по локальным песенным традициям сделало невозможным его публикацию в одном сборнике. Одновременно возрастал интерес исследователей к отдельным музыкально-фольклорным жанрам.

Это привело к появлению ряда тематических изданий, посвященных определенным жанрам в конкретных традициях (*Банин 1971; Гилярова; Ефименкова 1977, 1980; Енговатова 1986; УП; НПЛ; ЛППП; Калужникова 1997* и др.). Часть из них увидела свет в серии «Из коллекции фольклориста», выходившей в издательстве «Советский композитор». Им же выпускалась серия «Народные певцы и музыканты», посвященная выдающимся народным исполнителям. Ленинградское отделение издательства выпускало сборники серии «Русские народные песни. Новые публикации».

С 1980-х годов в отечественной фольклористике на новом уровне отчетливо проявилось стремление к комплексному изучению музыкально-фольклорной традиции. Исследователи во время экспедиций стали фиксировать не только сами произведения, но и этнографический и социальный контекст, в котором они бытуют. Эта тенденция нашла отражение и в публикациях (*Ефименкова 1980; Балашов, Марченко, Калмыкова; ППЗ; СМЭС; Данченкова 1992, 2003* и др.).

Другой формой публикации стал выпуск грампластинок (а позже компакт-кассет и дисков) с записями песен и инструментальных наигрышей в исполнении народных музыкантов. В 1960–70-е годы фирма «Мелодия» выпускала серию «Поют народные исполнители», а в 1980–90-е — серию «Из коллекции Фонограммархива», в которой наряду с современными были изданы и отреставрированные фонографические записи начала XX века (например, от семьи сказителей Рябининых).

### 1.6.3. Основные методологические направления музыкально-фольклористических исследований

Отечественная наука о традиционной музыкальной культуре в XX веке развивалась интенсивно и сразу в нескольких направлениях, взаимодополнявших и корректировавших друг друга.

Одним из таких направлений является *структурно-типологическое*, в российской музыкальной фольклористике имеющее глубокие корни. Оно зародилось в конце XIX века в лингвистике. Его основоположник Ф. де Соссюр сформулировал тезис о двухслойности явлений культуры (в том числе вербального языка), имеющих поверхностную и глубинную структуры. Применительно к музыкальному фольклору это означает, что музыкально-фольклорный текст существует на двух уровнях: на уровне мышления в виде модели, допускающей большое количество исполнительских реализаций, и на уровне конкретного исполнительского акта, с которым только и имеет дело

фольклорист (*Гиппиус 1980*, с. 26). Задача исследователя состоит в выявлении этой скрытой структурной модели (то есть правил разворачивания текста) на основе наибольшего числа ее исполнительских воплощений. Благодаря этому структурно-типологический метод позволяет систематизировать эмпирически пестрый материал и свести его к определенным типам — ритмическим и мелодическим.

Первоначально этот метод стал применяться по отношению к ритмике народных песен (труды С. Людкевича и Ф. Коллесси). Выдающийся украинский ученый К. В. Квитка обобщил достижения своих предшественников, усовершенствовав их аналитический аппарат. Работая с 1933 года в Московской консерватории, Квитка создал свою научную школу, яркими представителями которой являются А. В. Руднева, Н. Н. Гилярова, Н. М. Савельева, А. А. Банин и др.

Особый вклад в развитие структурно-типологического направления внес *Евгений Владимирович Гиппиус* (1903–1985). Значительно расширив поле ритмических исследований, он активно пропагандировал метод ритмического моделирования среди своих учеников. Ими были установлены неизвестные ранее типы ритмических форм, что привело к созданию полной ритмической типологии русского вокального фольклора, представленной в фундаментальном труде *Бориславы Борисовны Ефименковой* (*Ефименкова 2001*).

Позже структурно-типологический метод анализа был применен к звуковысотной организации произведений музыкального фольклора. Поскольку ученые, придерживавшиеся данной методологии, рассматривали звуковысотность как пространственное воплощение ритма, то прежде всего должна была быть выполнена ритмическая типология народных песен.

В этом аспекте особенно велико значение научных работ *Е. В. Гиппиуса*. Он впервые указал на то, что в народных ладах отсутствует система тяготений, а ладовые функции звуков определяются их положением в структуре напева (*Гиппиус 2003*, с. 112–169). Идеи Гиппиуса развиты в трудах его учеников (*Енговатова*, *Ефименкова*). Им же найден ключевой подход к типологической систематике видов народного многоголосия на основе функций голосовых линий в ансамбле и объединения их в голосовые партии.

В рамках этого направления наиболее последовательно разрабатывалась проблема жанра и жанровой классификации музыкального фольклора. Основные подходы к ее решению были также сформулированы *Е. В. Гиппиусом*, который

впервые указал на необходимость разграничения «категории жанра как поэтической единицы и как единицы музыкальной» (Гиппиус 2003, с. 35). Это означает, что жанры, выделяемые филологами, часто не совпадают с музыкальными. Согласно Гиппиусу, жанр представляет собой типизацию музыкальной структуры под воздействием общественной функции и содержания. Это определение основано на системном понимании объекта исследования — музыкально-фольклорной традиции. Отсюда следует, что жанр не существует как абстрактная категория, а всегда имеет локальную специфику, являясь одним из компонентов традиции и получая свой статус только в соотношении с другими жанрами этой системы.

В последние десятилетия был осознан системный характер музыкально-фольклорных традиций, что вкуче с огромным корпусом русского музыкального фольклора, введенным в научный обиход, дало возможность вплотную подойти к проблеме их типологии. В этом плане базовым стало высказанное Е. В. Гиппиусом положение о централизующем компоненте жанровой системы в локальных традициях как их дифференцирующем признаке (Гиппиус 1982). Под централизующим компонентом он понимал музыкально-стилевую взаимосвязь двух или более жанров локальной традиции, служащую ее знаком. Дальнейшим шагом на этом пути стала книга В. А. Лапина (Лапин 1995), где эти идеи были развернуты на материале конкретных традиций. При этом автор ввел понятие «жанрово-стилевая доминанта», более точно отражающее суть явления. Проблемы типологии музыкально-фольклорных традиций позднего формирования активно разрабатываются М. А. Енговатовой (на материале Поволжского региона) и Е. А. Дороховой (на материале южнорусских «очаговых» традиций).

С 1980-х годов в отечественном этномузыкознании развиваются *ареальные* исследования, основным методом которых является картографирование.

Впервые на важность этого метода исследования в работе «Об историческом значении календарных песен» указал К. В. Квитка (т. 1, с. 90):

Если область распространения какого-то изучаемого типа обрядовых песен совпадает с конфигурацией населенных пунктов, экономически и политически связанных между собой и тяготеющих к какому-то центру в какую-то (историческую) эпоху... мы будем вправе полагать, что эпоха таких именно связей и тяготений и была эпохой, когда исследуемый тип напевов окреп и интенсивно распространялся.

Таким образом, он показал, что ареальный метод исследования дает выход на историческую проблематику.

Ареальное направление стало логическим продолжением структурно-типологических изысканий, поскольку только структурная типология материала дала возможность установить единицы картографирования. В качестве такой единицы Квитка видел песенный тип, определяемый ритмической структурой. Позднее, следуя положению Гиппиуса о структурной самостоятельности компонентов музыкальной формы, вступающих друг с другом во взаимосвязи (*Гиппиус 1980*), за единицы картографирования были приняты ритмические и мелодические типы напевов, проекция которых на карту показала различия в динамике их распространения на территории. Если ритмические типы имеют достаточно обширные ареалы, то мелодические — более локальные. Кроме того, исследователям удалось установить, что один мелодический тип способен соотноситься с несколькими ритмическими и наоборот. Картографические опыты, выполненные на русском материале, содержатся в работах Б. Б. Ефименковой, Т. В. Краснопольской, О. А. Несиной, Л. М. Винарчик, Н. Ю. Данченковой и др. Теоретические основы ареальных исследований в музыкальной фольклористике изложены О. А. Пашиной (*Пашина 1999*).

Ареальный метод исследования весьма перспективен, поскольку представляет собой один из действенных способов систематизации и обобщения музыкально-фольклорного материала, выявляет в нем новые закономерности и динамические процессы, а также позволяет выйти на проблемы исторической (хронологической) интерпретации музыкального фольклора.

Если структурно-типологические исследования проводились более всего московскими учеными, то ленинградская школа этномузыкологии опиралась преимущественно на положения *интонационной* теории Б. В. Асафьева. К музыкальному фольклору ее впервые применили З. В. Эвальд в указанной выше работе и Е. В. Гиппиус в статье «Интонационные элементы русской частушки» (1936). Именно это направление продолжили далее в своих трудах П. А. Вульфius («У истоков лирической народной песни», 1962), Ф. А. Рубцов, И. И. Земцовский и их ученики.

Одним из наиболее ярких представителей этого направления был *Феодосий Антонович Рубцов (1904–1985)*. Он полагал основой музыкального языка народной песенности речевую интонацию, а «главным выразительным средством, передающим смысл речевой интонации, — ее звуковысотный

контур. Ритмический рисунок... не играет самодовлеющей роли, а лишь способствует выявлению особенностей звуковысотного контура интонирования» (*Рубцов 1962*, с. 3–4). В своих трудах, опираясь в основном на смоленский материал, он разрабатывал и проблемы семантики интонационных комплексов в обрядовых песнях, выделяя среди них «весенний», «праздничный», «призывный», «повествовательный» и др. (*Рубцов 1973*, с. 3–104). Он использовал и сравнительный метод для выявления интонационных связей в музыкальном фольклоре славянских народов.

Идеи Асафьева развивает известный российский этномузыковед *Изаилий Иосифович Земцовский*. Он выявляет этномузыковедческие аспекты и перспективы интонационной теории; фактически реконструирует систему взглядов Асафьева на «музыку устной традиции» (*Земцовский 1984, 1989; Асафьев 1987*). В своей ранней работе «Русская протяжная песня: опыт исследования» (*Земцовский 1967*) ученый исследует прорастание в напеве протяжной песни *интонационного тезиса*, показывает его формообразующее значение в композиции мелострофы. Форма протяжной рассматривается как самостоятельная характеристика, выделяющая определенный историко-стилистический пласт песенного фольклора, не всегда совпадающий с границами и объемом жанра (лирики).

Продолжая традицию Рубцова, Земцовский изучал мелодические связи в календарном фольклоре славянских народов (*Земцовский 1975*). Большое внимание в его работах уделено специфике вокального интонирования, артикулирования и исполнительства.

Круг вопросов, связанных с интонационной сферой музыкального фольклора, разрабатывают и другие петербургские этномузыковеды: Е. Е. Васильева, М. А. Лобанов, А. Ю. Кастров.

Интонационное направление также давало выход на историко-генетическую проблематику. Ее разработке посвящена монография Э. Е. Алексеева «Раннефольклорное интонирование» (1986), в которой в общем плане намечены стадии эволюции типов фольклорного интонирования. При этом исследователь не только опирался на материалы музыкального фольклора народов с архаическим типом культуры, но и использовал данные психологии (в том числе детской) и музыкальной социологии. Идеи Э. Алексеева продолжают развиваться и другими учеными, особенно в отношении специфических (например, плачевых) форм вокального интонирования (*Резниченко 1992; Данченкова 2002а и др.*).



С конца 1940-х годов стало формироваться еще одно направление исследований, связанное с *историей науки*. Началом ему было положено статьей Е. В. Гиппиуса и В. И. Чичерова «Советская фольклористика за 30 лет», опубликованной в 1947 году (*Гиппиус, Чичеров*). В ней был дан анализ развития науки в первые десятилетия советской власти. В эти же годы Е. В. Гиппиус читал в Московской консерватории курс лекций, в котором особое внимание уделял становлению музыкальной фольклористики начиная с XVIII века (*Гиппиус 2003*, с. 59–109). После длительного перерыва работа по осмыслению исторического пути этномузыкознания была продолжена в статьях И. И. Земцовского «Русская советская музыкальная фольклористика» (1967), «Фольклористика как наука» (1972). В 1979 году посмертно выходит подготовленная П. А. Вульфисом хрестоматия «Русская мысль о музыкальном фольклоре» со вступительным очерком «К истории музыкальной фольклористики». Впоследствии истории этой науки были посвящены статьи И. И. Земцовского 1980-х годов (*Земцовский 1984, 1989*), а в начале XXI века – диссертация Д. В. Смирнова, обратившегося к деятельности Музыкально-этнографической комиссии.

В непосредственной связи с исторической проблематикой в 1950-е годы стала активно развиваться *этномузыковедческая текстология*, в задачу которой входила оценка достоверности ранних публикаций народных песен. В эти годы активно стали переиздаваться сборники конца XVIII–XIX века, содержавшие текстологические исследования. Первым такую работу начал *Виктор Михайлович Беляев*, в редакции которого вышли сборники Трутовского (1953), Рупина, Львова – Прача (1955), Лопатина – Прокунина (1956), Кашина (1959) и Кирши Данилова (1969). В эту же серию входит издание сборников Балакирева под редакцией и с исследованием Е. В. Гиппиуса (1957). Следуя ретроспективной методике Д. К. Зеленина, Гиппиус взял за точку отсчета современный достоверный музыкально-этнографический материал и критически пересмотрел все элементы балакиревского нотного текста: запись мелодии, подтекстовку и адекватность гармонического сопровождения. Это дало ему возможность выяснить степень соответствия подтекстовок Балакирева народной традиции соотношения напева и текста.

Гиппиус был научным консультантом и соавтором Б. Б. Грановского в его многолетних текстологических исследованиях музыкально-фольклорных записей В. Ф. Одоевского, хранящихся в Музее музыкальной культуры имени Глинки. Результаты этих исследований были частично опубликованы в 1990-е годы (*РНП 1995*, с. 26–86).

Текстологическая проблема встала и в связи с фундаментальным собранием А. М. Листопадова. Его нотные записи, представленные в «Песнях донских казаков», как показали исследования Б. М. Добровольского, И. К. Свиридовой, Т. С. Рудиченко и М. А. Лобанова, содержали «авторскую доработку»: произвольное соединение голосов, нотированных с фонографа и записанных на слух.

В настоящее время текстологическое направление развивается петербургскими фольклористами (М. А. Лобановым, В. А. Лапиным, Е. Е. Васильевой — РНП 1995; РП). Ученые Института русской литературы уже давно работают над подготовкой издания свода русского эпоса. В рамках этой программы было издано собрание беломорских старин и духовных стихов, записанных А. В. Марковым и А. Л. Масловым, где текстологическая редакция напевов выполнена заведующим Фонограмм-архивом ИРЛИ Ю. И. Марченко.

Давние корни в отечественной науке имеет традиция рассмотрения музыкального фольклора как *художественного феномена*. В XX веке она развивалась преимущественно музыкантами, имевшими исполнительскую (дирижерско-хоровую) подготовку, в первую очередь А. В. Рудневой и В. М. Щуровым. Именно практический опыт работы с исполнительскими коллективами привел этих ученых к пониманию неразрывной связи между пением и хореографическим движением. *Анне Васильевне Рудневой* принадлежит до сих пор остающееся уникальным исследование южнорусского вокально-хореографического фольклора в его тесной взаимосвязи с инструментальной традицией — «Курские танки и карагоды» (Руднева 1975). Отношение к музыкальному фольклору прежде всего как к художественному творчеству определило интерес к изучению песенных вариантов, проявившийся в научном наследии Рудневой и ее учеников. Под песенными вариантами они понимали различные музыкальные воплощения одного народно-поэтического текста. И здесь на первый план для исследователей выходят проблемы, связанные с художественной образностью и ее преломлением в местных певческих традициях.

Для этого направления характерно понимание жанра и стиля как категорий художественного творчества. Каждое из записанных произведений музыкального фольклора имеет для ученых прежде всего художественную ценность, поэтому принципиально не подлежит сравнению с другими. Следствием такого подхода является стремление записывать не весь материал, отражающий системный характер локальной тради-

ции, а только «высокохудожественные» образцы народного творчества.

Вполне естественным выглядит преобладающее внимание отечественных этномузыкологов к вокальному фольклору, поскольку он, безусловно, доминирует в русской народной культуре. Тем не менее уже в XIX веке проявился интерес и к инструментальной народной музыке (вспомним указание Львова на существование пастушьих наигрышей в предисловии к сборнику Львова — Прача, записи сотрудников МЭК). Впервые целенаправленную полевую работу в *этноинструментоведческом* направлении развернул К. В. Квитка в 1940-е годы. Он положил начало многолетнему изучению русских духовых инструментов, первые опыты описания которых содержатся в его работах о русских флейтах Пана и парных флейтах (*Квитка, 2*). Впоследствии эту проблематику активно разрабатывали исследователи Московской консерватории А. В. Руднева, А. Н. Иванов, О. В. Величина, О. В. Гордиенко, Н. М. Савельева, А. А. Банин и др. Позже этноинструментоведческими проблемами заинтересовался и Гилпиус, организовавший в 1974 году в Москве международный конгресс «Теоретические проблемы народной инструментальной музыки».

Первоначально в этноинструментоведении преобладало *этноорганологическое* направление, то есть описание музыкальных инструментов и их классификация. Первая такая классификация народных инструментов мира была создана немецкими учеными К. Заксом и Э. Хорнбостелем. Заслуга отечественных ученых, и в первую очередь *Игоря Владимировича Мациевского*, состоит в том, что они применили принципы этой классификации к уже известным и вновь открытым музыкальным инструментам и звуковым орудиям народов СССР. Эта классификация до сих пор совершенствуется и уточняется (*Гордиенко 1989*). Позже стало складываться *этноорганофоническое* направление, нацеленное на изучение музыки, исполняемой на этих инструментах. Причем с первых шагов исследователи осознали региональный характер народных инструментальных традиций (*Бромлей; Смирнов 1961, 1962, 1965; Казанская 1974, 1988; Кошелев 1986; Величина и др.*). В последние годы признанным лидером отечественного этноинструментоведения является И. В. Мациевский, который, вслед за Квиткой, утверждает тезис о невозможности изучения музыкальных инструментов в отрыве от исполняемой на них музыки и ее общественной функции.

С 1970-х годов стало складываться и интенсивно развиваться еще одно направление фольклористических иссле-

дований — *практическое этномузыкальное знание*. У его истоков стоял Е. В. Гиппиус, который уже в 1920-е годы проявил особый интерес к фольклорному исполнительству и психологии народных музыкантов. Большую роль в формировании этого направления сыграло молодежное фольклорное движение, возникшее в конце 1960-х годов на волне романтического отношения к народному искусству. Одним из первых лидеров этого движения был Д. В. Покровский, в течение нескольких лет работавший в тесном контакте с Гиппиусом, который видел в ансамбле Покровского научно-творческую лабораторию по освоению локальных певческих традиций, вокальных и плясовых техник, народной постановки голоса и др. Осознав всю важность этой методики, позволявшей изнутри понять механизмы координации голосов в ансамбле, специфику тембра, звукоизвлечения, исполнительских приемов, многие этномузыкологи (А. С. Кабанов, Н. Н. Гилярова, А. М. Мехнецов, Т. С. Рудиченко, Е. А. Дорохова и др.) стали создавать ансамбли с целью экспериментальной проверки своих теоретических построений и гипотез.

Определенную роль в становлении практического этномузыкального знания сыграли и этномузыкологи, имеющие профессиональную дирижерско-хоровую подготовку: А. В. Руднева, в течение долгих лет консультировавшая фольклорный ансамбль Московской консерватории, В. М. Щуров, внедривший новые методики в практику дирижеров народных хоров, и др. Благодаря этому направлению возник пристальный интерес этномузыкологов к исполнительской терминологии самих народных музыкантов, к осознанию ими структурных особенностей произведений музыкального фольклора, что нашло свое отражение и в научных трудах (*Щуров 1983; Рудиченко б/г; Мухомедшина 1991а; Мир детства; Калужникова 2002* и др.).

Практические методы исследования были взяты на вооружение и этноинструментоведами, которые стали проверять свои научные гипотезы в процессе обучения у народных музыкантов и совместной игры с ними. Это в первую очередь относится к таким исследователям, как Т. Н. Казанская, Ю. Е. Бойко, А. С. Кошелев, А. М. Мехнецов, а в последние годы В. И. Мациевская и другие молодые ученые. Практическое этномузыкальное знание может рассматриваться и как область музыкальной антропологии, и в этом смысле данное направление позволяет отечественным этномузыкологам найти точки соприкосновения с западными коллегами.

### Выводы

Наука о музыкальном фольклоре начиналась с обращения к истории своей культуры, языка, народной песни; она складывалась в процессе осмысления особенностей народной музыкальной системы. Необходимым этапом исследования и постоянной заботой русских ученых было накопление достоверных данных и фиксация произведений музыкального фольклора. Постепенно главным союзником в изучении народной музыкальной культуры становилась этнография, а главной задачей — утверждение значимости музыкального компонента традиционной культуры и постижение ее закономерностей. Значительным завоеванием науки в этом направлении стало изучение локальных традиций музыкального фольклора и системное структурно-типологическое описание их текстов.

Несмотря на различие исторически сформировавшихся научных подходов, они пересекаются и взаимно обогащают друг друга, включаясь в единый поступательный процесс развития отечественного этномузыкознания. Параллельно укрепляются связи этномузыкологии со смежными науками: археологией (что особенно актуально для инструментоведения, поскольку в археологических раскопках обнаруживаются остатки музыкальных инструментов — *Поветкин 1989, 1993; Колчин и др.*), историей, этнологией и антропологией, филологическими дисциплинами (включая этнолингвистику, стиховедение, диалектологию). С развитием технических средств, особенно компьютерных технологий, обозначается перспектива их использования для анализа звуковысотных структур — вокальных и инструментальных строев и тембров, которые не может отразить существующая система нотной графики.

В последние десятилетия чрезвычайно перспективным представляется сотрудничество этномузыковедов с социологами, этнопсихологами и культурологами, позволяющее комплексно изучать процессы, которые происходили и происходят в народной культуре в связи с экономическими, политическими, технологическими и другими изменениями в жизни общества. На стыке этих научных дисциплин удастся вскрыть глубинные адаптационные механизмы народной культуры, дающие ей возможность выжить в сложнейших современных условиях.

Контрольные вопросы:

1. Перечислите этапы собирания и изучения русского музыкального фольклора в XVIII–XIX веках и их особенности.
2. Как отразилось развитие музыкальной науки в публикациях русских народных песен?
3. Каковы были основные направления работы МЭК? В трудах каких выдающихся исследователей они нашли свое отражение?
4. Назовите основные направления исследований в музыкальной фольклористике советского периода и их наиболее ярких представителей.
5. Каковы истоки структурно-типологического направления в этномузыкознании?
6. Какие тенденции характерны для современного этапа развития этномузыкологической науки?

Рекомендуемая литература:

*Гиппиус Е. В.* Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003. С. 59–111.

*Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы /* Вступ. статья, сост. и коммент. П. А. Вульфуса. М., 1979.

*Земцовский И. И.* Этномузыкознание: столетний путь // Народная музыка: история и типология. Памяти профессора Е. В. Гиппиуса. Л., 1989.

*Рудиченко Т. С.* Музыкальная этнография на рубеже веков и творческая личность А. М. Листопадова // Памяти А. М. Листопадова. Ростов-н/Д., 1997.

*Пашина О. А.* Структурно-типологические исследования в советской музыкальной фольклористике // Музыкальная фольклористика: Проблемы истории и методологии. М., 1990.

*Пашина О. А.* Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 154.

*Гиппиус Е. В.* Сборники русских народных песен М. Балакирева. Глава 2: Текстологическое исследование // М. А. Балакирев. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. М., 1957.

*Мациевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1.

*Галайская Р. Б.* Коротко о зарождении и развитии русского музыкального инструментоведения // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1.

*Банин А. А.* Очерк истории изучения русской инструментальной музыкальной культуры бесписьменной традиции // Музыкальная фольклористика. М., 1986. Вып. 3.

## Глава 2

### Структурно-ритмическая типология произведений музыкального фольклора

#### 2.1

##### Введение

Особенности народного музыкального мышления, опирающегося на типовые ритмические и звуковысотные модели, определили пути современного подхода к изучению музыкально-фольклорных текстов. Наиболее адекватным, отвечающим природе изучаемого объекта, является структурно-типологический метод, который сложился в рамках двух направлений языкознания: структурализма и морфологической типологии (то есть типологии форм). Структурный подход состоит в понимании исследуемого объекта как системы, характеризующейся, во-первых, определенным набором элементов, а во-вторых, неизменностью принципов их взаимосвязи. Именно совокупность отношений между элементами системы формирует ее *структуру*.

NB

Последовательность аналитических операций структурного метода предполагает сначала выявление корпуса текстов, обнаруживающих сходство по ряду признаков, затем — построение обобщенной *структурной модели*, отражающей глубинные основы организации этих текстов и допускающей множество своих конкретных реализаций.

Вторым компонентом структурно-типологического метода является *типология*, то есть систематизация и упорядоченное описание множества различных групп объектов на основе их моделей (типов). В отечественном этномузыкознании принципы структурно-типологического исследования впервые были сформулированы Е. В. Гиппиусом в статье «Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий» (*Гиппиус 1980*). В ней он писал, что му-

NB

зыкально-фольклорный текст существует на двух уровнях: на уровне мышления в виде модели, допускающей большое количество исполнительских реализаций, и на уровне живого звучания – в момент исполнения.

Ведущая конструктивная роль ритма в произведениях народной музыки определяет и методику их анализа, согласно которой мы всегда начинаем исследование с рассмотрения ритмической структуры напева. Ритмическая организация может анализироваться вне мелодики, в то время как анализ звуко-высотных структур может быть осуществлен только в координации с ритмикой (*Ефименкова 2001*).

|| NB

Поскольку, как уже говорилось, в вокальных произведениях реализуется связь музыки и слова, чрезвычайно важной в осознании их структуры является ритмическая организация поэтических текстов. Она не может изучаться изолированно от музыки, так как только в процессе пения происходит согласование слова и напева, на пересечении которых образуется слоговой ритм – несущая конструкция всего музыкально-фольклорного произведения. Именно этномузыкологам принадлежит честь открытия моделирующей роли музыкально-слогового ритма (*Колесса*).

Координация стиха и напева всегда происходит по строго определенной структурной схеме, в результате чего возникает *слоговая музыкально-ритмическая форма* (СМРФ – термин Е. В. Гиппиуса) напева, сохраняющаяся во всех исполнительских актах песни и выступающая в качестве ее ритмической модели. Слоговой ритм выявляется путем суммирования всех длительностей, приходящихся на каждый отдельно взятый слог. Полученный ритмический рисунок отражает только начальный этап моделирования, поскольку часто содержит пунктиры, паузы, сверхнормативные слоги, то есть признаки, присущие лишь данной версии напева.

|| NB

На следующем этапе моделирования этот индивидуализированный рисунок слогового ритма необходимо привести к типовой ритмической модели (СМРФ). С этой целью снимается пунктирный ритм, длительность пауз возвращается предыдущему слогу, вставные слова и частицы, дробящие типовой ритмический рисунок, изымаются из структуры, а их время возвращается соседним слогам. Если же «лишние» слоги являются частью слов текста, то их ритм сохраняется в формуле слогового ритма, но записывается штилями вниз.



148

$\text{♩} = 60$



Ой но . ва . я да ко . ля . со . чка , - ой по по . лю бя . жит , о . х (ы) , ||

дай по по . лю ши да бя . жит .

Схема 1. Моделирование слогового ритма:

Ой но . ва . я (да) ко . ля . со . чка (ой) по по . лю бя . жит , (ох) ,

(дай) по по . лю (ши да) бя . жит .

Основной единицей измерения долгих слоговых времен служит величина краткого слогового времени (хронос протос). По соотношению кратких и долгих слоговых времен можно говорить о существующих в народной музыке разных способах ритмического счисления: двоичном (1 : 2) и троичном (1 : 3). Последний отличается наличием двух разновидностей кратких слоговых времен (восьмая и четверть) и одного долгого (четверть с точкой), в результате чего соотношение кратких слоговых времен образует ямбические (  ) и хореические (  ) ритмические рисунки (см. таблицу 3 на с. 464).

Приступая к более детальному описанию ритмических закономерностей, действующих в народной музыке, мы будем опираться на опыт, накопленный в отечественной фольклористике и суммированный в книге Б. Б. Ефименковой «Ритм в произведениях русского вокального фольклора» (М., 2001). Поскольку вокальная музыка явно превалирует в русской народной

традиции, а большая часть корпуса инструментальной музыки подчиняется тем же ритмическим законам, то здесь будут рассмотрены только ритмические формы вокальных жанров.

В ритмической организации музыкально-поэтических произведений действует иерархический принцип. В них можно выделить ритмические единицы разных уровней, находящиеся в системных отношениях.

На самом низшем уровне ритмические единицы представляют собой наименьшие типизированные построения, обладающие формообразующей функцией. Они составляют как бы «словарный фонд» традиции. Выделение таких *малых ритмических единиц* необходимо осуществлять на максимально большом корпусе песенных текстов, а критериями в определении их границ могут служить типизированность и повторяемость из текста в текст.

На среднем уровне, который принято называть синтаксическим, малые ритмические единицы, вступая в определенные связи, складываются в ритмическую последовательность, или, другими словами, в *ритмический период*. Он характеризуется относительной связностью, целостностью и законченностью, а также повторяемостью с определенной периодичностью в конкретном тексте. Средний уровень ритмической системы выявляет типы отношений между ритмическими единицами низшего уровня.

Наконец, самый высокий уровень представлен *композиционной единицей (КЕ)*, в которой музыкально-поэтическая структура раскрывается полностью как с ритмической, так и звуковысотной стороны. Все дальнейшее разворачивание текста представляет собой лишь ее повторение с новыми словами до тех пор, пока поэтический текст не будет исчерпан. Таким образом, композиционная единица является мерой песенного текста и соответствует понятию «напев». В некоторых музыкально-фольклорных произведениях все описанные уровни ритмической организации могут быть частично или полностью совмещены. Если КЕ совпадает с ритмическим периодом, то напев принято называть *одностиховым*. Если же он включает в себя два и более ритмических периода, то образуется музыкальная песенная строфа, называемая также *мелострофой*.

Наиболее важными и информативными с точки зрения классификации ритмических форм представляются два первых уровня ритмической организации, так как именно на этих уровнях определяются существенные качества малых ритмических единиц и типы их взаимосвязей в ритмическом периоде. Третий уровень системы определяет архитектонику музыкаль-

ной формы в целом и является чрезвычайно значимым для звуковысотного строения музыкально-фольклорных произведений, поскольку только на этом уровне полностью раскрывается их ладово-мелодическая структура.

По типу малых ритмических единиц и принципам их объединения в ритмический ряд вокальные музыкально-фольклорные произведения можно разделить на два крупных класса: с *цезурированными* и *сегментированными* ритмическими периодами. Первый класс ритмических форм основан на принципе сложения малых ритмических единиц, а второй — на принципе деления ритмического периода.

NB

Как уже говорилось, изучение музыкального ритма вне ритма поэтического текста, а в ряде случаев и наоборот, мало продуктивно, а иногда и просто невозможно. Единицу поэтической речи, обладающую относительной связностью и смысловой целостностью, принято называть *стихом*. В письменной традиции ему соответствует строка стихотворной формы. Народно-песенный стих отличается от литературного отсутствием метрической пульсации, то есть системы регулярных ударений. Он основан на совершенно других принципах. Народный стих — это всегда стих поющий и вне пения не существующий. Вследствие этого он неизбежно испытывает на себе воздействие музыкального ритма, но и сам часто влияет на музыкальный ритм. Благодаря столь тесному сотрудничеству в произведениях вокального фольклора стиховых и музыкальных ритмов, практически невозможно осуществить типологию народного стихосложения без учета музыкальной стороны, равно как и типологию музыкально-ритмических форм вне их соотнесения со стихом. Поэтому, приступая к описанию известных в настоящее время классов музыкально-ритмических форм, мы неизбежно будем обращаться и к связанным с ними типам народного стихосложения.

## 2.2

### **Формы с цезурированными музыкально-ритмическими периодами**

Такие формы в наибольшей степени характерны для исторически самых ранних пластов русского музыкального фольклора (обрядовых песен календарного и семейного цикла и близких им по стилистике хороводных и сезонно приуроченных лирических песен), территория бытования которых более или менее соответствует южнорусскому диалектному массиву. В обрядовых напевах раннего слоя народной песенности господствует принцип строгого соответствия каждого

звука напева одному слогу стиха. Этот принцип продиктован, во-первых, стремлением к предельно ясному произнесению в пении поэтического текста, имеющего, как и обрядовое пение, магическую функцию. Во-вторых, в ситуации кризиса миропорядка в наибольшей степени обнаруживается сплоченность всего традиционного сообщества, не допускающая проявлений индивидуального начала его членов. Все это определяет безусловное главенство общинных норм в поведении людей, одной из форм которого является пение в рамках ритуала.

Музыкальные формы с цезурированными ритмическими периодами почти всегда координируются с так называемым *силлабическим* стихом (от лат. *syllabe* – слог). Народный стих получил свое название по аналогии с литературным силлабическим стихом, поскольку в нем действуют сходные формообразующие принципы. Литературный силлабический стих имеет равное количество слогов (считая от начального до последнего ударного) и рассчитан на распевное произнесение стихов с одинаковой цезурой в каждой строке. Система силлабического стихосложения, выросшая из богослужебного речитатива на латинском и церковнославянском языках, имеет временную природу и базируется на ритме чередующихся построений закрепленного масштаба. Несмотря на черты сходства, народный силлабический стих отличается от профессионального.

Он основан на принципе сложения малых ритмических единиц, которые в современном стиховедении получили название *слоговой группы*. Слоговые группы стиха могут быть одинаковыми или разными по количеству слогов. В целом же количество слогов в одной слоговой группе не может быть меньше трех и больше семи. Структуру силлабических стихов принято обозначать формулой, отражающей число слоговых групп, входящих в стих, а также количественную слоговую норму каждой из них, например: 5+5, 5+3, 4+4+6 и т. п.

Непрерывным признаком песенной силлабики является наличие в стихе одной или двух цезур, имеющих в нем постоянное место, поэтому силлабический стих называют также цезурированным. Цезуры строго фиксируют границы между слоговыми группами и не могут быть в середине слова. Поскольку народный стих – поющийся, то размеры слоговой группы регламентируются не только количеством слогов, но и суммой их музыкальных времен, отличающейся постоянством. Неразрывная связь стиха и напева приводит к тому, что стих как бы передает часть своих формообразующих функций напеву и, таким образом, получает большую свободу, нежели это

NB

возможно в литературном стихе. Благодаря временной стабильности разделов музыкальной формы, удерживающих цезуру в одном и том же месте, количество слогов в песенном силлабическом стихе может варьироваться.

Схема 2. Типовые формулы слогового ритма и их версии:

Со . ко . та . ла ку . ро . чка,  
со . ко . та . ла,  
ве . се . лье чу . ла -  
не ка . за . ла.

Поэтический текст русских народных песен имеет преимущественно строфическое строение. *Поэтическая строфа* — это фрагмент словесного текста, границы которого совпадают с границами напева. Она может не обладать смысловой завершенностью, но всегда имеет определенное строение. В исследованиях поэтической строфики принято обозначать слоговую группу малой буквой латинского алфавита, а весь стих — большой. В организации поэтической строфы определяющую роль играет не только ритм стиха, но и различного рода словесные повторы. Поэтическая строфа чаще всего складывается из двух стихов:

- 1) одинаковых (AA): Соезжала Натальюшка со двора,  
Соезжала Натальюшка со двора.
- 2) различных (AB): Не тесан терем, не тесан,  
Только хорошо наряжен.

Часто повтор стиха реализуется между поэтическими строфами, образуя так называемую *цепную строфику*: AB, BC, CD и т. д. Например:

Ой, темно, темно на дворе,  
Темнее того в тереме.  
Темнее того в тереме,  
Бояре ворота обняли.  
Бояре ворота обняли,  
Торгуют Марьюшку у батюшки.

Иногда поэтическая строфа возникает благодаря повтору одной или двух слоговых групп стиха:

- 1) аава: Медуница, медуница луговая, медуница (4+4);
- 2) авсс: Ой, липушка зеленая всю осень шумела,  
всю осень шумела (4+4+6);

3) аавв: Яблонь моя, яблонь моя кудрявая, кудрявая (4+4).  
И другие варианты.

Большая группа песенных поэтических текстов включает *рефрены (припевы)* – повторяющиеся из строфы в строфу сочетания слов, имеющие структурную функцию в тексте. Обычно рефрены отмечают грани стиха или слоговых групп и по своему местоположению в поэтической строфе могут быть:

1) начальными (rA, ra): Авсень! В лесе, в лесе,  
Авсень! На перелесе,  
Авсень! Ходила там пава...

2) концевыми (Ar):  
Как на нашей нивке сягодня дожинки. Слава Богу!  
До краю дождемся, горелки напьемся. Слава Богу!

3) обрамляющими (rabr):  
На святого Йвана! Кругом, кругом солнце ходит.  
На святого Йвана!

Рефрены часто представлены асемантическими словосочетаниями типа «лѣли-лѣли», «диво лелѣ, рано моѣ», «ладо-ладо» и т. п. Среди рефренов есть характерные для конкретных жанров и полижанровые. Так, многим обрядовым песням свойственны рефрены, несущие в себе символику соответствующих ритуалов: «Купала на Йвана!», «Святый вечер», «Коляда! Коляда!» и т. п. В ряде случаев рефрен может входить составной частью во второй стих поэтической строфы. Например:

авгв: Как в саду, в саду да под грушею,  
Ой люли, люли, да под грушею.

авггв: Ой ты масленица-полизуха,  
Полизуха, люли, полизуха.

Возможны различные сочетания смыслонесущего текста и рефренов, образующие многообразие форм песенной поэтической строфики:

1) аавгв:  
А в Киеве, а в Киеве на площади, ладо, ладо, на площади.

2) авг1вг2в:  
На улице много народу, рано, рано, много народу,  
ранѣшенько, много народу.

3) авг1авг2: В Лозовеньке туча взошла, ладо, ладо,  
В Лозовеньке туча взошла, душе ль моя.

И т. п.

Как в стихе, так и в музыкальных формах с цезурированными периодами действует закон сложения, нанизывания рядоположных единиц структуры, проявляющий себя на всех трех уровнях ритмической организации музыкально-фольк-

лорного текста. В напеве малой ритмической единицей выступает формула слогового ритма, отвечающая слоговой группе. *Формула слогового ритма* — типизированный ритмический ряд, обладающий синтаксической и смысловой целостностью и относительной самостоятельностью, что позволяет этой формуле участвовать в строительстве музыкальной строфы.

Для слоговых групп определенного объема в русской народной традиции существует весьма ограниченный набор форм их ритмизации. Формулы слогового ритма имеют две важнейшие характеристики: определенную музыкально-временную протяженность и конкретный ритмический рисунок. При этом один и тот же ритмический рисунок может воплощаться в двух системах счисления: двоичной и троичной.

NB

Таблица 3<sup>1</sup>

Цезурированные формы музыкально-слогового ритма				
Количество слогов	Система счисления			
	Двоичная	Троичная		
		ямбические	хореические	ямбо-хореические
3				
4				
5				
6				
7				
8				

1. См.: Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2002. С. 63.

Типизированные формулы слогового ритма могут подвергаться модификации. Количество способов модификации малых ритмических единиц в цезурированных формах невелико. Наиболее часто встречается *дробление* нормативных слоговых времен, возникающее в связи с появлением дополнительных слогов в слоговых группах стиха (см. схему 2).

Второй способ — *аугментация* (кратное увеличение слоговых времен) и *редукция* (кратное уменьшение слоговых времен) формулы слогового ритма либо целиком, либо ее фрагмента.

Схема 3. Аугментация (пример 79):

Ой да про ле. га. ла бы. ло | э. та шлях. до. ро. жунь. ка | о. на не. ши. ро. ка. я.

аугментация аугментация

149

Да хо. дют(и), бро. дють ко. ля. ду. ша. ч(е). ки, све. т(ы) ве. ча. р(ы),  
хо. дють, бро. дють ко. ля. ду. ша. чки, свет ве. чар!

Схема 4. Редукция:

Хо. дють, бро. дють | ко. ля. ду. ша. чки | свет ве. чар!

редукция слоговых времен



Третий способ модификации – использование приема *словообрыва* на предпоследнем слоге слоговой группы (см. пример 61).

Наконец, в ряде случаев употребляется *переритмизация* формул слогового ритма.

150

О . х , гу . си мо . (а) . и да вы се . ра . и , да ра . на . м - ра . но

где вы бы . ли , но . че . ва . ли , ду . ша ль мо... [я].

Схема 5

Гу . си мо . и | вы се . ра . и , | ра . на - м - ра . но

где вы бы . ли , | но . че . ва . ли , | ду . ша ль мо... [я].

Из типизированных формул слогового ритма складываются ритмические единицы более высокого уровня: ритмические периоды и музыкальные строфы, в результате чего создается слоговая музыкально-ритмическая форма напева (СМРФ).

В рамках традиции с преобладанием цезурированных музыкальных форм, как правило, действует принцип комбинаторики, когда происходит относительно свободное (зависящее только от структуры стиха) сочетание различных формул слогового ритма как в ритмическом периоде, так и в мелострофе. Принцип комбинаторики определяет полифункциональность малых ритмических единиц напева, которые могут занимать разную позицию в музыкальной форме: быть начальными, средними или конечными. Структурная функция малой ритмической единицы в цезурированных формах устанавливается только в каждом конкретном музыкальном тексте.

При соединении малых ритмических единиц в композиционный ряд действуют принципы симметрии, характерные для строения музыкальных форм вообще. Когда СМРФ образу-

ется в результате нанизывания одинаковых по строению малых ритмических единиц, то в ней реализуется симметрия подобия:

Схема 6 (пример 8)

Ой, ку - ли - чки,  
ле - ти - те к нам

жа.во.ро - но - чки,  
на до - но - чки.

Тексты могут строиться и на основе зеркальной симметрии благодаря переритмизации малой ритмической единицы:

151

Ку дря ва я дре ва, ку дря ва я дре ва.

Схема 7

Ку дря ва я дре ва, ку дря ва я дре ва.

Та же закономерность действует в рамочных формах с обрамляющими ритмическими построениями, часто выполняющими функцию музыкально-ритмического рефрена даже в тех случаях, когда в поэтическом тексте рефрен отсутствует:

Схема 8 (пример 18)

При - ди, ку - ма, при - ди, ку - ма, ко мне в го - сти, ко - мне в го - сти.

о б р а м л я ю щ и е    р и т м и ч е с к и е    п о с т р о е н и я

Кроме того, в цезурированных напевах встречаются и другие принципы формообразования:

Схема 9 (пример 62)

Укрупнение (частный случай – суммирование):

Ой и сбор, и сбор, не - ши - ро - кай двор, не вся ро - ди - ну - шка.

6 ♪                      6 ♪                      10 ♪

Схема 10 (пример 7)

Уменьшение (частный случай – дробление):

На га-ре це-рьква сты-я-ла, | сты-я-ла, | сты-я-ла,

8 4 4

Класс цезурированных форм делится на три подкласса, существенно отличающихся друг от друга. К первой группе относятся *цезурированные формы стабильной структуры*. Они координируются с четко организованным силлабическим стихом, ритмика которого минимально зависит от напева. В данной группе музыкально-поэтических текстов слоговая музыкально-ритмическая форма практически всегда имеет устойчивый ритмический рисунок. При этом малые ритмические единицы, образующие СМРФ, могут реализоваться в разных системах счисления:

NB

Схема 11

Чом, чом, се-ля-зень, чом, чом, се-ля-зень, | сму-тён, не-вя-сёл?

двоичная система счисления      троичная система счисления

Если СМРФ полностью исчерпывает себя в ритмическом периоде, отвечающем стиху, то цезурированный напев имеет стиховую форму (как в примере 151).

Значительно чаще цезурированные напевы воплощаются в строфической форме, построенной либо на буквальном (см. пример 32), либо на варьированном (см. пример 150) повторении музыкально-ритмического периода.

Особую группу составляют цезурированные музыкально-поэтические тексты тирадного строения. Музыкальная *тирада* – это форма, характеризующаяся непостоянным количеством входящих в нее ритмических периодов. Как правило, границы тирады, то есть ее начальный и/или конечный ритмические периоды, выделены среди прочих:

- иным способом ритмизации стиха (иногда и со сменной единицы ритмической пульсации);
- фермой на последнем слоговом времени или словообразом на предпоследнем слоге тирады.



Схема 12 (пример 9)

Жа . вра . нки, жа . вра . нки,  
 при . ле . ти . те, при . ле . ти . те,  
 нам зи . ма на . до . е . ла.

Нередко в цезурированных временниках построение, отвечающее слоговой группе, выступает одновременно в качестве целостного ритмического периода. В этом случае в них совмещаются ритмические единицы двух первых уровней организации ритмической системы, а на третьем — композиционном — уровне иногда образуются строфические или тирадные формы.

Цезурированные временники встречаются как в песенных, так и в речитируемых музыкально-поэтических фольклорных произведениях практически на всей русской этнической территории.

### 2.2.2. Цезурированные напевы с мобильными параметрами формы

Третью группу образуют цезурированные напевы с мобильными параметрами формы. Нестабильность этих вокальных текстов определяется неупорядоченностью ритмического склада напевов. Основную организующую роль в этом случае берет на себя мелодико-интонационная сфера.

Музыкально-поэтические произведения такого рода рождаются на пересечении напева с особым типом стиха — так называемым *фразовиком* (*Квятковский*). Он представляет собой одну из разновидностей русского верлибра (свободного стиха). В основе строения фразовика лежит свободное членение поэтической речи на стиховые строки, где граница интонационной волны, отмечаемая концевой конструктивной паузой, является определяющим признаком членения. Эта пауза не всегда совпадает с логическим членением фразы. Фразовик часто встречается в русской народной поэзии как древняя поэтическая форма, предшествовавшая акцентному стиху. В народном фразовике варьируется как количество слоговых групп, так и их величина, хотя чаще всего она составляет пять-семь слогов. В качестве организующего начала в заключительных слоговых группах стиха может выступить фразовое ударение на третьем

или втором от конца слоге. Таким образом, в свободном стихе проявляются две тенденции: с одной стороны, к нанизыванию, складыванию его из слоговых групп разного объема, с другой — к организующей роли акцента.

NB

Схема 13 (пример 71)

При координации с напевом каждой слоговой группы стиха соответствует определенная ритмическая формула, при этом ритмическая цезура усиливается мелодической. Ритмический ряд (период) в таких формах нестабилен по числу входящих в него построений и напоминает тираду, знаком конца которой служит ритмическое торможение.

Цезурированные формы нестабильной организации характерны для сольных плачей и колыбельных песен, в которых довольно ярко выражено импровизационное начало.

## 2.3

### Формы с неравномерно сегментированными музыкально-ритмическими периодами

В русском музыкальном фольклоре существует большая группа напевов, ритмическая форма которых имеет принципиально иное строение по сравнению с рассмотренными выше цезурированными формами. Это связано с тем, что такие напевы опираются на стих совершенно другой организации, который называется тоническим. *Тонический (акцентный) стих* — это тип стиха с упорядоченной системой позиционных ударений, играющих в нем главную формообразующую роль. Чаще всего тонический стих бывает двухударным и содержит от восьми до одиннадцати слогов. Ударения в стихе имеют

NB

закрепленное местоположение: как правило, на третьем от начала и третьем или втором от конца слогах. Хотя тонический стих, как и силлабический, состоит из слоговых групп, они утрачивают в нем свое конструктивное значение. Наличие в стихе урегулированных ударений и отсутствие постоянного положения цезуры между слоговыми группами создает предпосылки для *сегментации* стиха. В таком стихе выделяются ритмические единицы совсем иной природы — *сегменты*, границы которых отмечены ударениями. Сегмент охватывает лишь часть слоговой группы, а потому не обладает ни смысловой, ни синтаксической завершенностью, тем более что его границы часто не соотносятся со словоразделами. В двухударных тонических стихах выделяются три сегмента:

■ *анакруза* — начальный сегмент, как правило состоящий из двух безударных слогов;

■ *средний, или центральный, сегмент*, открывающийся первым ударным слогом;

■ *клаузула* — концевой сегмент, который начинается со второго ударного слога и имеет дактилическое (три слога), гипердактилическое (четыре-пять слогов) или хореическое (два слога) строение. Например:

<i>анакруза</i>	<i>центральный сегмент</i>	<i>клаузула</i>
Ишшо	все да сидят	веселы,
Што	од-на сидит не-	весела,
Буйну	голову по-	весила (дактилическая клаузула).
Как по	улице ме-	телица метет,
За ме-	телицей мой	миленькой идет (гипердакти- лическая клаузула).
Это	гуси-те ле-	тели,
На Сте-	панов двор са-	дились (хореическая клаузула).






Структуру тонического стиха также можно выразить формулой, в которой безударные слоги обозначаются цифрами, а акцентные — точками: 2.2.2, 2.3.2, 2.3.4 и др.

В напеве каждому сегменту стиха отвечает сегмент музыкально-ритмического периода. Музыкальный сегмент, подобно формуле слогового ритма в цезурированных напевах, имеет стабильную музыкально-временную протяженность и определенный ритмический рисунок. Однако, поскольку музыкальный сегмент не обладает самостоятельностью и закончен-

ностью, он всегда существует только в сцеплении с другими сегментами, причем его положение в ритмическом периоде строго закреплено. Музыкально-временная протяженность сегментов ритмического периода различна, и поэтому такие музыкальные формы называются *неравномерно сегментированными*.

Ритмизация сегментов стиха может осуществляться в различных системах счисления: двоичной и троичной. Способы модификации музыкально-ритмических формул сегментов также сходны с теми, которые были описаны по отношению к цезурированным формам (дробление нормативных слоговых времен, аугментация и редукция, использование приема словообрыва).

Таблица 4<sup>1</sup>

Формулы музыкально-слогового ритма в порядке их следования в периодах неравномерной сегментации					
в двоичной системе счисления			в троичной системе счисления		
1	2	3	1	2	3
					
					
					
					

Строго определенная последовательность сегментных ритмических формул создает стабильную архитектуру музыкально-ритмических периодов, которой подчинены ритмические рисунки сегментов. В построении неравномерно сегментированных ритмических периодов действуют следующие закономерности:

1) устремленность к последнему акценту (икту):

Схема 14



1. Ефименкова Б. Б. Цит. соч. С. 161.



2) торможение на последнем слове клаузулы:

Схема 15



3) устремленностью к первому икту с торможением в конце ритмического периода:

Схема 16



Контуры ритмической формы всегда подчеркнуты и мелодической композицией напевов. Поскольку линейные (синтаксические) связи между сегментами ритмического периода очень сильны, то неравномерная сегментация не столько разделяет его на отдельные построения, сколько объединяет в целостную, архитектурно завершённую конструкцию.

Неравномерно сегментированные формы отличаются от цезурированных тем, что в них на разных уровнях ритмической структуры действуют разные принципы: на уровне ритмического периода – принцип сегментации, а на уровне музыкальной строфы – принцип сложения, как в цезурированных формах.

Напевы данного типа бывают стиховыми или строфическими. Музыкальная строфа в них может образовываться:

а) при помощи буквального повтора ритмического периода:

153

Уж вы со-ко-лы, со-ко-лы, со-ко-лы пе-ре-лё-тны-ё.

б) при помощи варьированного повтора ритмического периода. В этом случае переритмизации подвергаются один (см. пример 68), два, а может быть, и все три сегмента формы:

154

Он це . сал сво . и да ру . сы ку . дри да,  
ко ку . дрям он при . го . ва . ри . вал, ой...

Схема 17

Он це . сал сво . и ру . сы ку . дри,  
ко ку . дрям он при . го . ва . ри . вал.

С напевами такого строения координируются поэтические строфы, которые образуются либо путем повтора стиха внутри строфы (AA), либо путем цепного повтора между строфами (AB, BC и т. д.);

в) значительно реже мелострофа складывается присоединением к ритмическому периоду дополнительного построения (чаще конечного), отвечающего заключительной слоговой группе стиха. Тогда поэтическая строфа имеет форму abb:

155

Я не зна . ла, я не ве . да . ла,  
не ве . да . ла да.

Неравномерно сегментированные формы характерны для плачей, эпических и песенных жанров Русского Севера, северо-западных земель, Урала и Сибири.

2.3.1. Неравномерно сегментированные напевы с мобильными параметрами формы

Часть из них близка неравномерно сегментированным формам стабильной организации, так как напевы этого вида связаны с двухударным тоническим стихом, анакруза и клаузула которого имеют постоянную величину с точки зрения количества слогов, а иногда и с точки зрения количества музыкальных времен. От форм стабильной организации их отличает только центральный сегмент, непостоянный по числу слогов и музыкальных времен. Если в формах стабильной организации сверхнормативные слоги при помощи дробления укладываются в музыкальных сегментах в нормативное количество музыкальных времен, то в напевах с мобильными параметрами музыкальный ритм центрального сегмента подчиняется ритму слова, в результате чего каждому слогу отводится свое музыкальное время. При большом количестве слогов может появляться дополнительный икт в центральном сегменте, поскольку нормативные стиховые икты не могут «удержать» их:

Схема 18 (пример 75)

Уж как жил-то был Ми . ки . ту.шка, да всё бо га . тырь-князь,  
 у ё го был-то До . бры . ню.шка, да всё Ми ки . тич млад.  
 Как Ни . ки . ту . шка-то по . жил по се . му све . ту.  
 О . ста . ва . лась у ё . го вдо.ва, да вдо . ва це . сна . я.

Такого рода формы встречаются в эпических жанрах русского музыкального фольклора — былинах и духовных стихах, а также в плачах.

Неравномерно сегментированные формы нестабильной организации могут иметь и несколько другой вид, когда являются результатом координации особого типа стиха с напевом. Как и в случае с цезурированными формами нестабильной организации, этот стих относится к разряду фразовиков. В отличие от описанного выше цезурированного фразовика, он характеризуется ярко выраженной клаузулой (то есть акцентом на третьем или втором от конца слоге) и отсутствием при координации с напевом цезур между слоговыми группами. Не постоянно и количество слогов в стихе. Сегментированные фразовики можно расценивать как определенный этап в формировании акцентного (тонического) стиха. В них структурно обозначилась только клаузула, а начальные сегменты еще не откристаллизовались, в силу чего данная форма стиха близка прозаической речи.

По отношению к таким музыкальным формам можно говорить о том, что в них ритм слова почти целиком определяет музыкальную ритмику. Начало периода ритмизуется, как правило, краткими длительностями, долгой выделяется лишь ударный слог клаузулы, за которым следует речитационное договаривание текста. Напевы этого типа всегда имеют стиховую форму и встречаются в эпических жанрах (былинах и духовных стихах), в сольных плачах и колыбельных песнях:

Схема 19 (пример 70)

Ай ты мой сы но чек Се ре жа,  
а та ма пло хо ра бо та ешь.

## 2.4

### Равномерно сегментированные напевы

В русском музыкальном фольклоре существует еще один класс ритмических форм, объединенных организованной акцентами *равномерной периодичностью* малых единиц музыкально-ритмического периода — сегментов. Акценты возникают через равные промежутки музыкального времени вне зависимости от количества слогов, отвечающих сегменту. Эта

периодичность является постоянной, непрерывной и перекрывает границы музыкальных и словесных композиционных единиц вокального текста. Такие формы получили название равномерно сегментированных. В науке не сложилась единая точка зрения на их происхождение. Некоторые исследователи видят в них аналог музыкально-метрической системы, существующей в профессиональной музыке. Это мнение вряд ли правильно, поскольку тактовая метрическая система родилась вместе с функциональной гармонией и неразрывно с ней связана.

При внешнем сходстве равномерно сегментированные формы имеют разное происхождение. Различие в генезисе позволяет выделить среди этих форм три большие группы.

В первую группу входят музыкально-поэтические формы, природа которых определяется *скандированным произнесением словесного текста*. Это напевы речитативного склада, относящиеся к разряду временников, в которых ритмический период почти всегда содержит восемь музыкальных времен. Особенностью их интонирования являются акценты, возникающие с четкой временной периодичностью. Они играют организующую роль в вокальном тексте, образуя четырехвременные сегменты, нивелирующие границы между стихами — ритмическими построениями поэтического текста. Их отличие от цезурированных временников заключается в первую очередь в акцентной упорядоченности поэтического текста, из-за чего их называют *сегментированными временниками*. Кроме того, их сегментированные слоговые группы не имеют в пении постоянной музыкально-временной протяженности благодаря своей анакрузе, подвижной как с точки зрения слогового объема, так и по музыкальной величине. Поэтому граница между отдельными стихами в СМРФ непостоянна и часто скрыта во втором сегменте периода, который объединяет клаузулы и анакрузы смежных стихов.

Схема 20 (пример 10)

Музыкальная схема, иллюстрирующая ритмическое построение. Вверху и внизу показаны ноты, соответствующие двум строкам текста. Над нотами в каждой строке нанесены скобки, обозначающие сегменты. В первой строке скобки охватывают группы из 3, 4, 4 и 3 ноты. Во второй строке скобки охватывают группы из 3, 2, 3 и 2 ноты. Текст под нотами имеет следующие слоговые разделения: "Ка . ты - по . ка . ты, жо . ни . хи бы . ли бо . га . ты, да." и "Кат - ка . ты . шок, да И . ван - жо . ни . шок, да."

Такие музыкально-поэтические тексты связаны преимущественно с обрядовыми обходами дворов. Их не поют, а выкрикивают. Строгая периодичность акцентов создает непрерывную ритмическую пульсацию, перекрывая цезуры стиха.

Равномерная сегментация в напевах второй группы обусловлена иными причинами — *моторикой плясового ритма*. Стихия пляски не допускает нарушений периодичности, которая создается акцентами в пении, хлопками, притопыванием и свистом. Плясовые напевы этой группы могут координироваться со стихами любой организации: тоническими, силлабическими, временниками, приспособляемыми к заданному пляской ритму движения. Эти напевы чаще всего состоят из двенадцати- или шестнадцативременных сегментированных музыкально-ритмических периодов, включающих три или четыре четырехвременных сегмента.

Под воздействием плясовой моторики все стихи, независимо от их первоначальной структуры, приобретают характеристики сегментированных временников восьми-пятнадцатислогового объема, в которых отсутствуют постоянная цезура и стабильная анакруза. Устойчивым признаком сегментированного временника является ритмическая форма клаузулы (чаще хореической). Ритмическая организация таких стихов раскрывается лишь в пении, поскольку формируется при участии музыкального ритма, на который огромное влияние оказывает ритм пляски.

Схема 21 (пример 57)

Ка . ты - по - ка . ты, жо . ни . хи . бы . ли . бо . га . ты, да .

Кат - ка . ты . шок, да . И . ван - жо . ни . шок, да .

Схема 22 (пример 142)

За . ду . мал . Ти . мо . ня . же . ни . тья, . по . е . хал . Ти . мо . ня . в . Бе . ли . цу .

А . сто . ит . Ти . мо . ню . шка . на . го . ре, . у . не . го . вся . гру . ду . шка . в . се . ре . бре .

К этой же группе относятся широко распространенные на русской этнической территории плясовые напевы в структуре «Камаринской». Они опираются на двухударный тонический стих, клаузула которого имеет три нормативных величины: трех-, четырех- и пятислоговую. Соответственно и стих может иметь от девяти до одиннадцати слогов, также обнаруживая в себе черты временника.

В плясовых песнях этот стих чаще всего бывает одиннадцатислововым, то есть с гипердактилической клаузулой. В ней всегда возникает дополнительное ударение на последнем слоге стиха, что и уподобляет его описанным выше трехударным сегментированным временникам.

Схема 23 (пример 54)

Уж ты пря ли ца, ко ко ри ца мо я,  
с го ря вы бро шу на у ли цу те бя.

Чрезвычайно широко на русской этнической территории распространены хороводно-плясовые напевы в структуре «Камаринской», особым образом трансформированной. Они складываются из двух ритмических периодов, первый из которых базируется на повторенной начальной четырехсложной группе стиха и имеет цезурированную форму. Второй период, опирающийся на весь девятисложный тонический стих, равномерно сегментирован, причем механизм равномерной сегментации может включаться уже в конце первого периода, тем самым нивелируя цезуру между разделами ритмической формы.

156

Вдоль по мо . рю, вдоль по мо . рю, вдоль по  
мо . рю, мо . рю си . не . му, вдоль по мо . рю, мо . рю си . не . му...

Схема 24

Вдоль по мо рю, вдоль по мо рю, вдоль по  
мо.рю, мо.рю | си.не.му, вдоль по | мо.рю, мо.рю | си.не.му...  
равномерная сегментация

В третью группу равномерно сегментированных форм входят преимущественно свадебные напевы, распространенные на достаточно обширной территории, хотя большая их часть сосредоточена в северных и северо-западных регионах России (Псковской, Вологодской, Архангельской, Кировской обл., на севере Смоленской обл.) и в Поволжье.

Происхождение равномерной сегментации в этих напевах обусловлено исключительно *музыкальным ритмом*, не опосредованным ни плясовой моторикой, ни речевым скандированием. Очевидно, что эти формы произошли от цезурированных напевов, реализованных в троичной системе счисления. Доказательством генетической связи таких равномерно сегментированных форм с цезурированными является наличие общих поэтических текстов с одной и той же структурой силлабического стиха 3+3+4 (3+3+5), а также очевидное сходство ритмических рисунков трехмерного слогового ритма и само строение ритмического периода. Это ясно показывает, что связанные с этим стихом цезурированные формы являются структурным прототипом равномерно сегментированных напевов.

Схема 25

цезурированный ритмический период  
Вы.йди.тя, жё.но.чки, по.слу.ша.йтя.  
равномерно сегментированный ритмический период  
Вы.йди.тя, жё.но.чки, да по.слу.ша.йтя.



Переход цезурированных форм в новый ритмический статус обеспечило появление дополнительного – пятого – слога в последней слоговой группе и слияние анакрузы концевой группы и слияние анакрузы концевой группы пятисложника с последним слогом предшествующей слоговой группы в один сегмент.

Известны и другие равномерно сегментированные свадебные напевы, опирающиеся на силлабический стих иной структуры: 4+5(6). При всем различии слоговой музыкально-ритмической формы этих напевов они обнаруживают большое сходство благодаря одинаковой величине последних слоговых групп стиха, а также идентичному способу их ритмизации.

157

Ой, Во - лга - ре - ка, ой, Во - лга - ре - ка ро - зли - ва - е - тся, ро - зли - ва - е - тся.

В отличие от напевов со стихом 3+3+5, эти напевы могут реализоваться в трех ритмических версиях: с трехвременными, четырехвременными и пятивременными сегментами. При этом формы с трехвременными сегментами преобладают в количественном отношении и имеют более широкую территорию распространения. Что же касается остальных, то они встречаются значительно реже и, по всей вероятности, являются производными от первых.

158

Князь мо - ло - дой, князь мо - ло - дой ро - вно ме - сяц си - дит, ро - вно ме - сяц си - дит.

159

Музыкальный текст с нотной записью и русскими словами: Сла вной звон, сла вной звон наш о. ни ки нской, наш о ни ки нской.

Обратим внимание на то, что часто возникают трудности при определении равномерно сегментированных форм в нотных собраниях музыкальных текстов, поскольку равномерная сегментация наиболее ярко проявляется в сфере музыкального исполнительства благодаря четкой акцентуации народными певцами начальных слоговых времен музыкальных сегментов. В нотной же записи эти музыкальные акценты, как правило, не фиксируются. Все это лишний раз доказывает, что каждое музыкально-фольклорное произведение предстает в своем полноценном виде только в живом звучании, когда полностью реализуются все его структурные закономерности.

## 2.5

### Музыкально-ритмические формы со стопной сегментацией

Напевы со стопной сегментацией принадлежат к достаточно позднему слою русской песенности. Они возникли под воздействием традиции городского бытового музицирования, испытавшей большое влияние западноевропейской музыкальной культуры. Новое музыкальное мышление, привившееся в городском музыкальном быту с конца XVIII столетия, связано с гомофонно-гармоническим складом, акцентной тактовой ритмикой и стопным рифмованным стихом, возникшим в профессиональном литературном творчестве. Такой стих получил название *силлабо-тонического*, поскольку сочетает в себе признаки равносложности и акцентной организации. Однако музыкально-поэтическая стилистика городских песен в народной традиции подверглась значительной трансформации.

Большинство широко распространенных городских песен, которые мы привыкли называть народными, имеют по-

этические тексты авторского происхождения. Среди них «Вниз по Волге-реке с Нижня Новгорода» (слова А. Шаховского), «По Дону гуляет казак молодой» (слова Д. Ознобишина), «Славное море, священный Байкал» (слова Д. Давыдова) и др. Данные поэтические тексты основаны на двух- и трехсложных стопных метрах, таких, как ямб, хорей, дактиль, амфибрахий и анапест. Эти стихотворные размеры являются чужеродными для народного поэтического мышления, поэтому если и создавались новые тексты по их подобию, то в очень небольшом количестве.

В крестьянской среде из всех видов силлаботоники наибольшее распространение получил стих, структурной единицей которого является четырехсложная стопа с третьим ударным слогом (так называемый третий пеон). Часто в этом стихе выдерживается постоянная цезура, делящая его на два построения, слоговой объем которых равен соответственно восьми и семи слогам. Именно это обстоятельство позволяет обозначать его и по силлабическому принципу: 8+7, поскольку этот принцип является одним из базовых в народном стихосложении. Например:

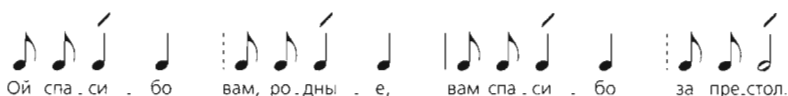
Как во нашей во деревне, во веселой слободе,  
 Жил мальчишка лет семнадцать, неженатый, холостой.  
 Полюбил он красну девку, обещался замуж брать.  
 Его люди научали: «Ты спросись-ка у отца.  
 "Позволь, батюшка, жениться, позволь взять, кого люблю"».

Почему же именно этот стих так прочно укоренился в народной музыкально-песенной традиции? По-видимому, это связано с тем, что и по величине, и по акцентной форме, диктуемой закономерностями русского языка, третий пеон аналогичен силлабическому четырехсложнику. При координации с напевом четырехсложная стопа третьего пеона всегда ритмизируется теми же типизированными формулами слогового ритма, что и четырехслоговые группы народного силлабического стиха:

160

Ой спа . си . бо вам, ро . дны . е, вам спа . си . бо за пре . стол,  
 ой спа . си . бо вам, ро . дны . е, вам спа . си . бо за пре . стол.

Схема 26



На основе стиха 8+7 в народной традиции возникло множество поэтических текстов позднего пласта русского музыкального фольклора, причем в отличие от профессионального стиха рифма в них вовсе не является обязательной.

*Стопная сегментация* в стихе и напеве принципиально отличается от традиционных народных форм сегментации. Если в последнем случае формулы слогового ритма ориентированы на междударные расстояния и начало каждого сегмента маркировано акцентом, то при стопной сегментации границы музыкальных сегментов соотнесены не с акцентом, а с границами стихотворной стопы.

Стих 8+7 приобрел особую популярность и встречается практически во всех жанрах позднего стилистического пласта русского музыкального фольклора: в лирических песнях, частушках, духовных стихах, плясовых песнях, сопровождающих кадрили.

## 2.6

### Музыкально-ритмические формы протяжных песен

Русские лирические песни в жанрово-характерных протяжных формах возникли в относительно поздний период существования музыкально-фольклорных традиций. Следствием стремления личности к самовыражению явилось разрастание и усложнение звуковысотной сферы песен, которая и определила способы трансформации ритмических форм напевов. Этот процесс коснулся не всех локальных традиций русского музыкального фольклора. В наибольшей степени он проявился на Русском Севере и на восточных и южных территориях России в традициях позднего формирования. Постепенно в русской лирической песенности стала вызревать культура высокого мелодического мышления, получившая свое воплощение в стиле протяжного пения, который Б. В. Асафьев назвал одной из вершин мировой музыкальной культуры. В этом стиле пения слоги поэтического текста растворяются в развернутых мелодических распевах, в результате чего слоговой ритм отчасти утрачивает роль несущей конструкции напева.

Музыкальный склад протяжных песен настолько сильно выделяется в кругу явлений русской традиционной музыки, что осознание его закономерностей в течение долгого времени представляло непосильную задачу для исследователей. Как писал Е. В. Гиппиус, посвятивший долгие годы изучению русской протяжной лирики, в этих песнях «все казалось необычным: и сама форма напевов, не укладывающихся в общепринятое европейское представление о песенной мелодии, и сложный музыкально-ритмический строй, и "разрушенный" на первый взгляд песенный стих, обильно прослоенный междометиями и начальными слогами недопетых слов» (20 РНП, с. 5).

Процесс формирования высокого мелодического стиля активно проходил в тех песенных традициях, где возникали условия для совместного пения в постоянных по составу и небольших по количеству участников исполнительских коллективах. Их лидеры — талантливые певцы — в течение длительного времени оттачивали свое певческое мастерство, стараясь найти новые формы интонационного самовыражения.

В протяжных песнях произошло изменение выразительных средств музыки. На первый план вышла сфера мелодики, преобразовавшая всю ритмическую систему. Модификация музыкально-ритмической формы под воздействием доминирующего мелодического начала происходит двумя способами: в результате разрастания внутрислоговой мелодики и за счет возникновения новых мелодико-ритмических построений в напеве.

Изменения в музыкально-ритмической структуре протяжных напевов связаны с действием трех основных принципов ее разрастания, которые можно рассматривать как последовательные этапы в становлении жанрово-характерных музыкально-ритмических форм протяжных песен.

Сначала обратимся к напевам цезурированного типа, которые координируются со стихом силлабической организации. Как правило, лежащий в их основе стих складывается из слоговых групп с достаточно большой слоговой нормой: 5+5, 6+5, 6+6, 7+5, 7+6, 7+7. В части из них типизированные формулы слогового ритма сохраняют свою конструктивную роль. В этом случае расширение музыкально-ритмической формы связано с увеличением музыкально-временных масштабов долгих слоговых времен за счет внутрислоговых мелодических распевов. Иногда в поэтических текстах может происходить расширение стиха, появление в нем дополнительных слогов или слов, не нарушающих границ типовых формул слогового ритма, а лишь варьирующих их ритмический рисунок, подобно тому как это происходит в цезурированных музыкально-ритми-

ческих формах в случае дробления нормативных слоговых времен. Это самый простой случай, когда в напеве сохраняется его архитектура, а меняются лишь временные масштабы отдельных участков формы:

Схема 27 (пример 87)

Ой да су.кра.ше.но. то по. лё

[ой да вот] всё цвя.то чка. мя,  
ве. се. лё. чка. мя.

Следующий этап трансформации цезурированных напевов обусловлен появлением в них дополнительных построений – вставок, которые представляют собой вокализы, распеваемые на один или несколько гласных звуков. Они не нарушают структуру песенного стиха, а лишь маркируют границы слоговых групп, появляясь между ними. Такие вставки по своим музыкально-временным масштабам могут соответствовать основным разделам СМРФ или быть меньше их. В результате появления дополнительных построений значительно меняется архитектура музыкальной формы:

Схема 28 (пример 94)

Ох да ты да взойди,  
Э - я - э - е,  
вставка

Я. сно. е со. лны. шко,  
о. на и. ха. ха, э,  
э - а - я.э,  
вставка

ра... ож. ра. но,  
ра. но то.лько по. у. тру.

Третью группу образуют протяжные песни наиболее сложной организации, в которых мелодическое разрастание привело к переформированию всего песенного текста. Результатом этого процесса стало увеличение количества построений в музыкальной строфе по сравнению с исходной моделью, в соответствии с чем перестроилась и ритмическая форма напева на всех уровнях ее организации. Это способствовало расширению песенного стиха, которое вызывалось необходимостью слогового наполнения новых построений музыкальной формы. Они, как правило, ритмизовались на основе типизированных формул слогового ритма, характерных для класса цезурированных форм. Изначальная СМРФ частично или полностью разрушалась, а вместо нее создавалась новая *ритмическая композиция, преобразованная мелодикой*.

В переструктурировании цезурированных напевов ключевую роль играют фразовые ударения в четырехсложных (- - / -), пятисложных (- - / - -) и шестисложных (- - - / -) слоговых группах стиха. Именно на иктовых слоговых временах происходит словообрыв, за которым следует зона мелодического расширения, то есть образуются дополнительные мелодико-ритмические построения. Они заполняются новыми слоговыми группами, включающими в себя повторы слов, допевания словообрыва, словесные вставки (междометия, союзы, частицы и др.):

161

Вы го.ры мо.и, го . ры, го.ры Во . ро.бье... ой да Во.ро.бье . вски.е.

Исходная форма стиха: Вы горы мои Воробьевские (5+5).

Схема 29

Вы го.ры мои, го . ры, го . ры Во . ро.бье... ой да Во.ро.бье . вски . е.

В результате увеличивается количество слоговых групп по сравнению с исходным стихом, то есть рождается *стих расширенной структуры*. Его слоговые группы, так же как и слоговые группы «чистого» стиха, имеют нормативную музыкально-временную протяженность и нормативное количество слогов. Однако им не свойственна смысловая и синтаксическая целостность: они могут заканчиваться и даже начинаться посреди слова, чего никогда не бывает в «чистом» силлабическом стихе.

Интересно то, что при возникновении вторичных ритмических композиций на базе силлабического стиха любой структуры (5+5, 4+4+6, 4+6, 7+7 и др.) в дополнительных музыкально-ритмических построениях доминируют пятисложные и четырехсложные группы, ритмизованные типовыми формулами слогового ритма.

Таким образом, при координации стиха расширенной структуры с напевом образуется *новая музыкально-ритмическая композиция*, которая становится жанрово-характерной для протяжных песен. Заметим, что ритмические композиции многих протяжных песен могут являться результатом действия всех трех описанных выше формообразующих принципов: дробления формул слогового ритма за счет дополнительных вставных слов, вставок-вокализаций на гласных звуках и расширения структуры стиха за счет словообрыва.

Схема 30 (пример 95)

The image shows a musical notation example with two lines of lyrics. The first line is: "О да на ре\_чке-то ну было на сла\_вной бы\_ло Ка\_мы... ой дана Ка\_мы\_ше\_нке." The second line is: "вот бы\_как на сла\_вной ну было да на ре\_чке бы\_ло Ка\_мы... ой дана Ка\_мы\_ше\_нке." The notation consists of notes and rests on a staff. A bracket on the right side of the second line is labeled "вставка" (insertion) and points to the word "да" in the second line, which is not present in the first line. The word "вставка" is written below the bracket.

Теперь рассмотрим механизмы трансформации сегментированных музыкально-ритмических форм в протяжных песнях, опирающихся на тонический и силлабо-тонический стих. Самым простым и достаточно редким способом их разрастания является мелодическое распевание одного из иктовых (ударных) слоговых времен, чаще всего икта клаузулы или икта третьего пеона.



162

Уш ты ра - дось ты мо - я, ра до зь да.кы,  
ты ку - ды жо, ра - дозь, да де.ва ла зь да.кы.

Схема 31

Уш ты ра - дось (ты) мо - я, ра дозь (да.кы),  
ты ку - ды (жо), ра - дозь, (да) де - ва ла зь (да.кы).

Второй способ модификации касается сегментированных напевов, опирающихся на тонический девяти-одиннадцатисложный стих с дактилической или гипердактилической клаузулой. Он связан с отсечением начальной слоговой группы стиха (обычно пятисложной), которая ритмизуется одной из типизированных формул слогового ритма, характерных для цезурированных пятисложников. Оставшаяся часть стиха также оформляется по типу цезурированного построения, причем количество слоговых времен в нем бывает не меньше, чем в первом построении. Музыкальная цезура закрепляется в определенном месте СМРФ — между пятым и шестым слогами стиха, благодаря чему эти напевы превращаются в цезурированные. Однако, поскольку цезура между слоговыми группами тонического стиха неустойчива, то одной из слоговых групп постоянно приходится достраиваться до необходимой нормы, составляющей для обоих построений пять-семь слогов. Для этого используются дополнительные вставки: союзы, междометия, частицы и пр. Нередко, когда первая слоговая группа состоит из четырех слогов, к ней прибавляется первый слог следующей слоговой группы. На нем происходит словообрыв, который затем допеваётся.

Новые ритмические композиции в сегментированных формах образуются тем же способом, что и в цезурированных: посредством рассечения слоговых групп на иктовых слоговых временах тонического стиха (чаще на икте клаузулы), на которых появляется словообрыв. В результате этого рассечения возникают новые слоговые группы и соответствующие им построения музыкально-ритмической формы. Ритмизация дополнительных слоговых групп, среди которых преобладают пяти- и семисложные, происходит на базе типизированных формул слогового ритма:

Схема 32 (пример 98)

Из за ле су ту, ле... ой да ле... ле су те... ле су те мнава, ох,  
из за са ди чку, ой са ду бы ло зе лё... ой зе лё на ва.

Сходным образом происходит процесс рождения новых ритмических композиций в напевах стопной сегментации, основанных на силлабо-тоническом стихе (8+7):

163

♩ = 48

Что ж ты вьё шься, вьё шься, чёрный во... чёрный во рон, да  
над мо ей, ой да над мо ё ю, во рон, го ло вой?

Схема 33

Что ж ты вьё шься, вьё шься, чёрный во... чёрный во рон, да  
над мо ей, ой да над мо ё ю, во рон, го ло вой?

Музыкальные формы с преобразованной мелодикой ритмическими композициями, сложившиеся в лирических протяжных песнях, проникли и в другие жанры русского музыкального фольклора. В одних случаях это связано с музыкальной стилистикой определенной исторической эпохи, когда складывались поздние переселенческие традиции. Так, на Урале и в Среднем Поволжье бытует множество медленных хороводных песен с ритмическими композициями, подобными формам местных протяжных песен. В других случаях единство принципов формообразования в напевах разных жанров — протяжных песен и свадебных групповых причитаний — обусловлено их ярко выраженной лирической природой, стремлением выразить глубокие эмоциональные переживания человека.

Подведем итог. Ритмические композиции, преобразованные мелодикой, в протяжных песнях возникают на базе стиха расширенной структуры. При этом исходный стих может быть силлабическим, тоническим или силлабо-тоническим. В русской традиции применяются одни и те же приемы расширения стихов различной организации: словообрывы с допеваниями, повторы, вставки дополнительных слов. Специфическим способом образования новых ритмических композиций являются вставки музыкально-ритмических построений, основанных на вокализах.

Сами напевы, независимо от исходной — цезурированной или сегментированной — музыкально-ритмической модели, всегда имеют цезурированную структуру, все построения которой опираются на типизированные формулы слогового ритма, характерные для класса цезурированных напевов. Поэтому ритмические композиции всех протяжных песен обнаруживают большое сходство, хотя их исходные формы могут быть различны. Таким образом, в протяжных песнях, в которых возникли более сложные ритмические композиции, слово оказывается полностью подчиненным типовым формулам слогового ритма, сложившимся в певческой практике многих поколений. Эти формулы, уже независимые от породивших их поэтических текстов, начинают выступать в протяжных напевах как национально-характерные стереотипы народного музыкально-ритмического мышления.

Контрольные вопросы:

1. Какие классы музыкально-ритмических форм существуют в русском музыкальном фольклоре?
2. Каковы основные структурные единицы музыкально-ритмической формы напевов?

3. Каковы основные отличительные признаки временников?
4. Что такое сегмент музыкально-ритмической формы и чем определяются его границы?
5. В чем состоят различия между тремя группами равномерно сегментированных напевов?
6. Чем определяются границы сегмента в напевах стопной сегментации?
7. Каковы принципы трансформации ритмической формы в напевах протяжных песен?

Рекомендуемая литература:

*Ефименкова Б. Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2001.

*Ефименкова Б. Б.* Ритмика русских традиционных песен: Учебное пособие по курсу «Народное музыкальное творчество». М., 1993.

### Глава 3

## Звуковысотная организация произведений музыкального фольклора

---

### 3.1

#### Введение

Звуковысотная организация музыкально-фольклорных произведений включает в себя несколько взаимосвязанных уровней, отражающих сопряжение звуков как по горизонтали (мелодика), так и по вертикали (многоголосие). Категорией, объединяющей в себе оба эти аспекта, является лад, который определяется по совокупности всех звуковысотных отношений в напеве. Поскольку народная музыка существует только в живом звучании, чрезвычайно важным оказывается и такой компонент звуковысотной организации, как строй, отражающий специфику интонирования ступеней лада в различных локальных традициях. Вступая между собой в сложные системные отношения, все эти составляющие звуковысотной организации тем не менее подчиняются собственным законам. Поэтому в процессе анализа они сначала рассматриваются отдельно, а затем выявляются их взаимосвязи и взаимообусловленность.

---

### 3.2

#### Народное многоголосие

Во все времена европейцев, приезжавших на Русь, удивляло необыкновенное, никогда ранее ими не слышанное пение русских крестьян. Маркиз де Кюстин, путешествовавший по России в начале XIX века, писал:

Печальные тона русской песни поражают всех иностранцев, но эта музыка не только меланхолична, она — ученая и сложная: она слагается из мелодий, являющихся плодом вдохновения, и в то же время из очень изысканных гармонических комбинаций, какие в других странах получают лишь путем изучения и расчета. Часто, проезжая деревни, я останавливаюсь послушать песни, исполняемые тремя и четырьмя

голосами с точностью и музыкальным инстинктом, которыми я постоянно восхищаюсь. Певцы этих сельских квинтетов угадывают законы контрапункта, правила композиции, гармонию, эффекты различных голосов и пренебрегают унисоном. Они исполняют ряды аккордов изысканных, неожиданных, прерываемых руладами и деликатными украшениями. <...> ...Эффекты, которых они достигают исполнением этих искусно обработанных вещей, представляются мне значительно превосходящими эффекты национальных мелодий, слышимых в других странах.

Многоголосие — неотъемлемое свойство русского пения — во многом определяет весь музыкальный склад народных песен. Впечатление чрезвычайного разнообразия их ансамблевого воплощения вызвано не только сочетанием голосовых линий, но и другими факторами: специфичностью тембра, местными особенностями мелодического склада, характерными исполнительскими приемами. Однако все эти качества, играя большую роль в создании звукового образа, имеют лишь дополнительное значение, когда мы рассматриваем закономерности сочетания певческих голосов в одновременном звучании.

Аналитическое описание многоголосной фактуры русских народных песен стало возможным лишь после появления многоканальной звукозаписи, позволившей точно определить мелодическую линию каждого из голосов в ансамбле. Чрезвычайно важными для исследователей оказались и высказывания самих певцов, отражающие их представления о многоголосном складе исполняемых ими песен. Эти две составляющие — партитуры, созданные на основе многоканальных записей, а также исполнительская певческая терминология — позволили осуществить классификацию форм русского народного многоголосия.

Базовым для системного описания многоголосной фактуры стало понятие *голосовой партии*, по народной терминологии — «гóлоса». Устная природа бытования произведений музыкального фольклора диктует изначальную множественность воплощения мелодии в ансамблевом звучании. Именно это определяет отличие понятия «голосовая партия» в народной культуре от того, которое существует в профессиональном хоровом исполнительстве. Если в хоре голосовая партия характеризуется строгой монолитностью, то в народном ансамбле в рамках голосовой партии каждый певец поет свой вариант одной и той же мелодии. Таким образом, голосовая партия всегда предстает в виде пучка голосов, в той или иной степени дифференцированного. В зависимости от количества голосовых партий выделяются два основных типа русского народного многоголосия: *функциональное одноголосие* и *функциональное*

*двухголосие*; каждое реализуется во множестве видов и локальных разновидностей.

Функциональное одноголосие, или *гетерофония* (от греч. *гетеро* — другой, неоднородный, что соответствует русскому «разно...», и *фон* — голос; может быть переведено на русский язык как «разноголосица»), — это тип многоголосной фактуры, определяемый сплетением разных исполнительских версий в пределах одной голосовой партии. По отношению к такой фактуре народные певцы говорят, что все они поют «на один голос». В русской народной песенной культуре существует несколько видов функционального одноголосия.

Первый — *вариантная гетерофония* (термин М. Шнайдера), в которой расхождения мелодических линий всех певцов ансамбля минимальны. Они могут отличаться друг от друга лишь одним-двумя звуками, микромелодикой, мелизматикой. Известны две разновидности вариантной гетерофонии — *однорегистровая* (см. примеры 5–8, 12, 13, 14–19, 22, 24–26, 29, 30, 35–37, 39, 40, 42, 54, 55, 59, 61–64, 84, 100) и *двухрегистровая* (см. примеры 57, 99). Последняя определяется возможностью воплощения одной голосовой партии в различных певческих регистрах женских голосов: головном (в народной терминологии — пение «тонким голосом») и грудном (пение «толстым голосом»). Как правило, двухрегистровая гетерофония связана с различиями в социальном статусе исполнителей: замужние женщины поют в ансамбле «толстыми» голосами, а девушки — «тонкими». Песни такого многоголосного склада распространены на Русском Севере (в бассейне Северной Двины с ее притоками и верховьях Мезени), в Поволжье и в Среднеокском регионе.

Другой вид — *дифференцированная гетерофония* (термин М. А. Енговатовой). Она отличается намечающимся расслоением исполнительских линий внутри голосовой партии по высоте звучания, что выражается в их тяготении к разным краям амбитуса (звукового объема) напева. Такая дифференциация голосов отчасти осознается самими певцами: одни из них поют «потоньше», «повыше», «полегче», а другие — «поглубже», «пониже», «побасовитее». При этом все исполнители утверждают, что поют «на один голос», хотя различия исполнительских версий в дифференцированной гетерофонии иногда бывают весьма заметными (см. примеры 11, 20, 23, 31, 34, 49–53, 60, 68, 86, 89, 92, 98).

Близким к предыдущему складу фактуры в русской певческой культуре является *бурдонная диафония* (термин Е. В. Гиппиуса, от греч. *диа...* — смешанный). Этот вид многоголосия, у русских известный лишь в юго-западной зоне, определяется наличием отчетливо слышимых голосовых педалей —

выдержанных или постоянно повторяемых звуков, отмечающих нижнюю или верхнюю границу амбитуса напева. В отличие от южных славян (болгар, сербов, македонцев), у которых также существует пение с бурдоном, у русских бурдон не осознается как самостоятельная голосовая партия. Это подтверждается тем, что, во-первых, он может возникать в разных исполнительских линиях и, как правило, не выдерживается на протяжении всего напева, а во-вторых, для его обозначения нет специального исполнительского термина. Для народных певцов бурдонная диафония также остается пением «на один голос»:

164

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The first system begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 106$  and a key signature of one flat. The second system begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 94$ . The melody is written in the upper staff of each system, and the accompaniment (bурдон) is written in the lower three staves. The lyrics are written below the melody. The lyrics are:   
вдо.л(и) по у ли це,   
Да ле.те.ла стре . ло . чка же вдо.л(и) по у ли це,   
вдо.л(и) по у ли це,   
вдо . л(и) по у ли це.   
о . й(и) лу ги, и! Лу ги, лу ги зя лё... у!   
о . й(и) лу ги, и! Лу ги, о . й(и) зе лё... у!   
ой лу ги, у! Лу ги о .. й(и) зе лё... у!   
о . х(ы) о . й(и) лу ги, и! Лу ги, ой зя лё... у!



*Функциональное двухголосие* (термин Е. В. Гиппиуса) характеризуется наличием двух голосовых партий, выделенных и по высоте звучания, и по тембру. Нижняя голосовая партия (в народной терминологии — «басы») в большинстве случаев является главной, поскольку именно ей принадлежит запев песни и в ней реализуется основная мелодическая линия напева. Об этом же свидетельствует и исполнительская терминология, согласно которой верхняя голосовая партия часто обозначается как «подголосок», «подводка». Приставка *под-* в данном случае акцентирует иерархически подчиненный характер этой партии по отношению к нижней — главной.

Нижняя голосовая партия всегда исполняется несколькими певцами и представляет собой гетерофонный пучок голосов. Что касается верхней голосовой партии, то ее исполнительское воплощение может быть различным. В зависимости от этого выделяются следующие виды функционального двухголосия:

а) с солирующим подголоском (*первый, подводка, дишкант, голосник* и пр.); данный вид фактуры распространен повсеместно, кроме севернорусских территорий (см. примеры 87, 88, 93–96);

б) с ансамблевым подголоском, представляющим собой гетерофонный пучок голосов. Внешне такой склад фактуры напоминает двухрегистровую гетерофонию, но в отличие от нее всегда осознается как пение «на два голоса», поскольку подголосок имеет свою, несходную с основным «голосом», мелодическую структуру. Этот вид многоголосия встречается в протяжных песнях верхнедонских казачьих традиций (см. пример 165 на с. 499–500);

в) с регистровым удвоением одной или обеих голосовых партий. Такой склад фактуры характерен для казачьих песенных традиций Нижнего Дона (см. пример 97);

г) наконец, функциональное двухголосие может возникать и на основе дифференцированной гетерофонии. Многими исследователями этот вид многоголосия определялся как трехголосие, благодаря значительной самостоятельности мелодических линий в рамках нижней голосовой партии. Такое мнение расходится с представлениями народных

165

Запевала  $\text{♩} = 80$



$\text{♩} = 60$

Е . ай, он(ы)сталвы . спраши . вать, не бы.(е) . вал(ы), (е).да,

Дишканы



Э . а . о, на Ти хо... а . о . а . о . а . е . а . я . е . е,

Ай, на Ти хо... э . а . я . э . о . а . я . е,

О . ре . л(ы) ой на Ти хо... а . э . хо . я . е . а . а . я . е . е,

А . о . а . о . а . о . о . е . е,

Басы

о . ре . л на... на Ти хо... е . е . го . а . я . е,

О . ре . л, ой, на Ти хо... а .

Ой, на Ти хо... е . а . уо . а,

О . ре . л а . и на Ти . хо . м(ы), э . я . а . уа,

о . ай, то-лька на Ти . хо . (э)м ды До . ну . (а . о).

уа . о, на Ти . хо . (а . э)м До . ну . (а . о . а).

ой, на Ти . хо... е . я . о, ...ну . (о).

ай, да на Ти . хом ну До . ну . (о . а).

ай, на... на Ти . хо . (э . а)м да До . ну . (из).

а . ай, на Ти . хо . (о)м(ы) да До . ну . (о . а).

о . а . о . а, на Ти . хом . (э) сла.вным(ы) ну До . ну . (ао . а).

а . уо . а . ай, на Ти . хо . (уа)... (и) До . ну . (о).

певцов, считающих, что все «басы» поют «на один голос». Этот склад фактуры встречается в некоторых южнорусских песенных традициях, в том числе у донских казаков:

166

$\text{♩} = 48$

Ай, ра.спо.сле.дний раз.де.вчо . (а) . но . чка да по са . доч(и)ку про.шла.(э),

со лю.(ю)би . мой я . бло.н(ы)ки ды вя . ршо . чек(ы)

вя . (э)р.шо.чи.к(ы) сло.ма.ла.

### 3.3

#### Лад и мелодика

Мелодия представляет собой не случайное, хаотическое чередование тонов различной высоты, а организованную ритмом последовательность звуков, и в этом смысле ее можно рассматривать как пространственное воплощение ритма. В ансамблевом пении ритм координирует между собой все исполнительские версии напева, упорядочивая многоголосную фактуру, определяя и линейное, горизонтальное развертывание звуковой ткани, и вертикальные связи ее звуков.

Именно ритм обуславливает функции звуков напева, выделяя в нем конструктивно значимые тоны, которые создают его мелодический каркас. При этом одни звуки оказываются более значимыми при линейном развертывании напева, а другие играют ведущую роль в образовании созвучий. Важнейшей аналитической категорией, обобщающей всю систему звуковысотных отношений в напеве и служащей для него порождающей моделью, является *лад*, представляющий собой систему структурных функций звуков (определение Е. В. Гиппиуса).

Очевидно, что лады русской народной музыки принципиально отличаются от мажора и минора западноевропейской традиции, поскольку в них отсутствует система тяготений. Они организованы ладовыми оппозициями — противопоставлением звуков на тех или иных основаниях, прежде всего по степени их конструктивной значимости в напеве, в результате чего выделяются *опорные* и *неопорные* тоны.

В русской народной музыке известны *центрированные* звуковысотные системы, в которых явно доминирует один *главный опорный тон*, который завершает все или большую часть построений напева и обычно является финальным. Ему подчинены опорные звуки более низкого ранга — *побочные опорные тоны*. Наряду с этим существуют и *нецентрированные* ладовые системы, в которых все опорные тоны выступают на паритетных началах.

Необходимым инструментом для формализованного обозначения всей совокупности звуков, входящих в напев, служит аналитическая категория *звукоряда*, понимаемого как искусственно выстроенная линейная последовательность звуков. Звукоряд, или звуковая шкала, в отличие от лада, не обладает структурной организацией. Он определяет лишь амбитус напева и состав входящих в него звуков. Важно отметить, что один и тот же звукоряд может выступать в качестве акустического материала для разных ладов, а каждый из его звуков может являться главным опорным тоном в напевах различной ладовой организации<sup>1</sup>.

Схема 34



В свою очередь, один и тот же лад может реализоваться в разных звуковых шкалах. В этом случае шкалы должны содержать равное количество звуков, в то время как интервалы между ними не являются значимыми, поскольку не влияют на ладовые отношения (см пример 167 на с. 503).

Еще одно важнейшее свойство народных ладов состоит в том, что, в отличие от семиступенных ладов западноевропейской музыки, они могут реализоваться в шкалах различного звукового объема наполнения. Иногда народные лады

1. В обозначении ступеней лада в современной фольклористике используется система Коллера — Гиппиуса, согласно которой ступени выше главного опорного тона (1-й ступени) нумеруются арабскими цифрами, а ниже — римскими. При этом цифровой индекс показывает расстояние от 1-й ступени.

167

а)

б)

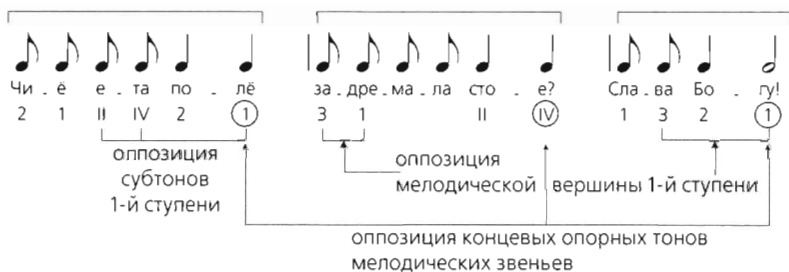
малого звукового состава (два-три звука) и объема (от секунды до квинты) называют *олиготонными* (от греч. *олигос* – немногий, незначительный). В зависимости от интервального соотношения ступеней принято различать лады *диатонические* (от греч. *диа...* – смешанный), в которых расстояние между звуками шкалы может быть равно как тону, так и полутону, и *ангемитонные* (бесполутоновые).

Лад в народной музыке имеет два аспекта реализации: горизонтальный и вертикальный.

*Горизонтальный* аспект лада регулирует мелодическое развертывание напева. В нем выделяются *маркирующие* ладовые функции, которыми обладают: а) звуки, расположенные в конце (реже – в начале) всего напева и его отдельных построений; б) звуки, отмечающие верхний и нижний края диапазона разделов музыкальной формы. Именно эти звуки формируют интонационный каркас напева, образуя в разделах музыкальной формы и между ними следующую систему оппозиций:

- 1) *мелодической вершины* и опорного тона;
- 2) *субтона*, лежащего в нижней части звуковой шкалы, и опорного тона, расположенного выше;
- 3) *концевых опорных тонов* всех мелодических построений друг другу и финалису (в цезурированных формах);

Схема 35 (пример 25)



4) опорных тонов, приходящихся на иктовые слоговые времена, друг другу и финалису (в сегментированных формах) (Енговатова, Ефименкова, с. 53).

Схема 36 (пример 153):

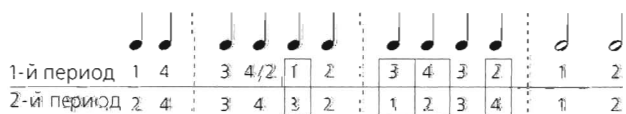


В некоторых случаях опорный тон располагается на нижней или верхней границе амбитуса, что снимает соответствующую мелодическую оппозицию. Кроме того, именно в этом аспекте лада выделяется функция *финалиса* — заключительного тона напева. В центрированных ладовых системах он обычно (но не всегда) совпадает с главным опорным тоном, а в нецентрированных является одним из равноправных опорных тонов.

*Вертикальный* аспект лада группирует звуки напева по принципу подобия и контраста: звуки одной группы функционально родственны между собой, будучи в то же время противопоставлены звукам, входящим в другой комплекс. При этом ладовая функция каждого из оппозиционных комплексов может быть представлена как одним звуком, так и созвучием (Енговатова, Ефименкова, с. 52). В диатонических ладах функционально родственными являются звуки, расположенные по терциям, что формирует оппозицию двух терцовых рядов секундового соотношения. Эти ряды существуют в сознании исполнителей как некая модель, определяющая возможные сочетания звуков по вертикали или их функциональную взаимозаменяемость в мелодическом развертывании напева, что является основой варьирования. Эта оппозиция может реализоваться в трех формах:

- в чередовании терцовых созвучий (см. примеры 34, 51–53, 68);
- в мелодическом движении по звукам терцовых рядов (см. пример 39);
- во взаимозаменяемости звуков терцового ряда в определенных точках музыкальной формы.

Схема 37 (пример 83)



В ангемитонных ладах вертикальный аспект лада может воплощаться либо в оппозиции двух квартовых созвучий секундового соотношения, либо в оппозиции «кластер – унисон». Кластер может включать в себя все звуки напева, и значимым оказывается противопоставление некоего акустического множества звуков унисону на главном опорном тоне (см. примеры 21, 90, 92).

Оба аспекта лада участвуют в формировании интонационного контура напева, который образуется путем сложения, нанизывания *мелодических звеньев* – единиц его мелодической структуры. Они представляют собой типизированные мелодические обороты, каждый из которых допускает множественность, вариантность своего воплощения. Мелодические звенья, как правило, обладают логически завершенной конструкцией на звуковысотном и ритмическом уровнях, а также определенными характеристиками:

1. Каждое из мелодических звеньев имеет свою звуковую шкалу.

2. В мелодическом звене обязательно должна реализоваться по крайней мере одна из ладовых оппозиций.

3. Мелодическое звено в большинстве случаев имеет определенный рельеф: нисходящий, восходящий, колебательный, выпуклой или вогнутой волны и другие, – реализация которого служит признаком его завершения. Если в основе мелодической организации звена лежит оппозиция двух терцовых рядов, то на первый план выступает не мелодический контур, а ритм смены звуков, входящих в разные комплексы.

Схема 38  
слоговой ритм

ритм смены терцовых комплексов

Важно отметить, что в напеве одни участки формы могут определять преимущественно горизонтальный аспект лада, а другие (чаще всего каденционные) – вертикальный.

4. Наконец, важна и временная протяженность мелодического звена. По количеству охватываемых ритмических построений (от одного до трех) различают относительно малые и большие мелодические звенья (*Енговатова, Ефименкова, с. 70*).



Мелодические звенья служат в качестве «строительного материала» напевов, а их последовательность образует *мелодическую композицию*, реализующуюся на уровне мелодической строфы.

Вертикальный и горизонтальный аспекты лада связаны теснейшим образом, поскольку составляют разные стороны одного единства. Однако в различных локальных традициях и в напевах различных жанров один из этих аспектов может выступать на первый план. Неодинаково проявляют себя два аспекта лада и по отношению к различным типам многоголосных фактур. Так, в напевах гетерофонного склада, где расхождения голосов минимальны, доминируют чисто мелодические закономерности. Вместе с тем возникающая в многоголосии дифференциация голосовых линий часто приводит к разделению амбитуса напева между отдельными голосовыми партиями и появлению большого количества созвучий, наиболее ярко демонстрирующих вертикальный аспект лада. Именно поэтому звуковысотная организация напевов, реализующихся в различных типах фактуры (функциональном одноголосии и функциональном двухголосии), должна рассматриваться отдельно.

Поскольку правила развертывания мелодики во многом определяются и ритмической организацией напевов, то целесообразно рассматривать их звуковысотную структуру в зависимости от класса ритмических форм, к которому они принадлежат.

### 3.3.1. Звуковысотная организация цезурированных напевов гетерофонного склада

Мелодические построения цезурированных напевов ориентированы на грани их ритмической формы и, как правило, охватывают одно, а иногда два-три ее построения. Опорные тоны выделяются в мелодических звеньях длительно, то есть соответствуют долгим слоговым временам, и чаще располагаются в конце ритмических построений (см. примеры 6, 20, 21, 24 и др.).

Особую важность в форме приобретают зоны кадансов, в которых реализуются основные ладовые оппозиции. Нередко именно здесь наиболее ярко проявляется вертикальный аспект лада (см. примеры 7, 17).

Правила последовательного соединения мелодических звеньев в этих напевах подчинены универсальным законам симметрии. Один из них — симметрия подобия, выражающаяся в варьированном повторе одного мелодического звена (см. примеры 8, 33, 37).

В тех случаях, когда напевы строятся на соединении контрастных мелодических звеньев, различающихся либо опорными тонами, приходящимися на долгие слоговые време-

на, либо конфигурацией, чаще всего образуются следующие виды мелодических композиций:

1) пара периодичностей (симметрия подобия), основанная на повторе двух сцепленных звеньев, различающихся либо опорными тонами, либо мелодической конфигурацией, либо и тем и другим одновременно (см. примеры 20, 40, 50):

Схема 39 (пример 84)

Музыкальная схема 39 (пример 84) представляет собой две строки нот. Каждая строка разделена на четыре группы нот. Под каждой группой нот указаны опорные тоны (цифры) и номер звена (цифра в кружке).  
 Первая строка: 4 уны вай, (6); 5 4 уны вай, (3); ду ша (4); мо я, (1).  
 Вторая строка: 4 уны вай, (6); 7 6 уны вай, (3); ду ша (4); мо я, (1).

2) мелодическая композиция вопросо-ответного строения (зеркальная симметрия по горизонтальной оси), когда первый мелодический период заканчивается на мелодической вершине, а второй на главном опорном тоне:

168

Музыкальный пример 168. Две строки нот. Первая строка заканчивается на высокой ноте (вершине), вторая — на низкой ноте (опорном тоне).  
 Первая строка: А де вушки мо и, по д ру жи, (4).  
 Вторая строка: де вушки мо и, по д ру жи, (1).

3) мелодическая композиция с обрамлением (зеркальная симметрия по вертикальной оси), когда сходные мелодические звенья открывают и завершают напев, а центральное звено (звенья) контрастно им по своему мелодическому строению и часто связано со сменой опорного тона:

Схема 40 (пример 24)

Музыкальная схема 40 (пример 24) представляет собой одну строку нот. Под ней указаны опорные тоны и номера звеньев. Первые и последние звенья обрамляют центральное звено.  
 Да ле та ла ме да ва я пчо лка па чы ста му по лю, да ле та ла.  
 II 3 2 (1); 3 1 II 3 2 (1); 3 1 II (II); 1 3 2 (1).  
 Подчеркнуто: обрамляющие мелодические звенья.

4) мелодическая композиция, в которой контрастное мелодическое звено (часто со сменой опорного тона) появляется в третьей четверти формы — точке «золотого сечения» (см. пример 26).

Несмотря на то что в организации цезурированных музыкальных форм как на ритмическом, так и на мелодическом уровнях действуют сходные принципы, ритмическая и мелодическая композиции проявляют по отношению друг к другу известную самостоятельность. Если ритмическая композиция складывается из сходных построений — *aaa*, то мелодическая может состоять из контрастных — *abb* (см. пример 41). Часто количество ритмических построений и мелодических звеньев в напеве не совпадает. Это происходит, когда одно из мелодических звеньев охватывает две-три формулы слогового ритма. Тогда мелодическая композиция может строиться по типу суммирования (см. пример 11) или дробления (см. пример 64).

### 3.3.2. Звуковысотная организация сегментированных напевов гетерофонного склада

В ладомелодическом строении неравномерно сегментированных напевов важную конструктивную роль играют иктовые слоговые времена и финалис каждого из периодов мелострофы. На них приходится опорные тоны, создающие интонационный каркас напева. Мелодические звенья по большей части охватывают ритмический период целиком, но иногда их границы ориентированы на грани сегментов (чаще — на икт клаузулы, реже — на икт центрального сегмента). Нередко мелодическая цезура располагается и в середине центрального сегмента (см. пример 169).

Мелодический контур сегментированных напевов обычно регулируется чередованием терцовых комплексов. Система стиховых ударений и соответствующих им музыкальных иктов определяет ритм смены оппозиционных ладовых комплексов (терцовых рядов), как правило происходящей в зоне «предыкт/икт»:

Схема 41 (пример 68)

Уж вы со . ко . лы, со . ко . лы,  
1 11 3, 3 1 2, 1 ①

со . ко . лы пе . ре . лё . тны . е.  
2/4 3/5 2/4 1/3 1/3 11/2 2 ①

Мелострофа в сегментированных напевах может быть построена на простом повторе мелодического периода (см. пример 153) или как пара периодичностей:

169

Ра . зди . вьё то . му на све . те жить да ,  
у ко . го не . ту ми . ла дру . жка .

Но чаще в мелострофе реализуется принцип контрастности двух входящих в нее периодов. Это может выражаться:

а) в замене звуков одного терцового ряда на иктовых слоговых временах периодов, входящих в мелострофу, что меняет их интонационный облик:

170

С подъемом

Как ве . щёр бы . ло по ве . щё . ру ,  
как на ди . вьём . то ве . щё . ре .

б) в смене терцовых комплексов на иктовых слоговых временах двух периодов мелострофы, что порождает несходство их мелодической структуры:

171

Со . ко . лы пе . ре . лё . тны . е ,  
вы ку . да ве . чор лё . та . ли?

Соединение мелодических звеньев в мелострофе регулируется теми же универсальными законами симметрии, что и в цезурированных напевах.

Схема 42 (пример 170). Вопросо-ответная структура:

Как ве-це-р, бы-ло по-ве-це-ру,  
2 4 3 5 1 3 4 4 3/5

как на-ди-вьём-то-ве-це-ре.  
4 4/2 1 4 3/5 4/2 1 1

Смена опорного тона в третьей четверти формы:

172  $\text{♩} = 186$

Впе-ред я-сно-го ме-ся-ца  
ты по-сядь, ро-дна ма-ту-шка.

мел. связка

В равномерно сегментированных напевах опорные тоны также приходятся на икты музыкально-ритмических сегментов, что является родовым признаком всех сегментированных форм. Вместе с тем звуковысотная организация таких напевов имеет свою специфику, связанную в первую очередь с тем, что в их основе может лежать стих разной организации. В свадебных равномерно сегментированных напевах, опирающихся по преимуществу на силлабический стих, мелодические звенья, как и в цезурированных формах, ориентированы на границы слоговых групп стиха:

Схема 43 (пример 158)

Князь мо . ло . дой, князь мо . ло . дой ро . вно ме . сяц си . дит,  
① II - ③ ④ 4/II ①/③ з - ④/2 4/II ①/③  
ро . вно ме . сяц си . дит,  
з ④/2 4/II ①/③

Равномерная сегментация обеспечивает таким напевам большие комбинаторные возможности, реализующиеся на уровне мелострофы.

Что же касается равномерно сегментированных плясовых напевов, то в них моторная ритмика полностью подчиняет себе характер мелодики. Часто в этих напевах из-за быстрого темпа отсутствует выраженный мелодический контур. Поэтому организующую роль берет на себя ритм чередования оппозиционных терцовых комплексов секундового соотношения, которые чаще всего сменяются на гранях сегментов (см. примеры 56, 57).

### 3.3.3. Звуковысотная организация напевов нестабильной ритмической структуры

Напевы нестабильной организации характерны только для сольных жанров русского музыкального фольклора, к которым относятся похоронные причитания, часть эпических (старины и духовные стихи) и колыбельных песен.

Среди них выделяются две большие группы напевов, принадлежащих к классу цезурированных или сегментированных ритмических форм. Общим для обеих групп напевов является принцип выделения опорных тонов, которые всегда приходятся на ритмические икты и/или финальные звуки мелодико-ритмических построений. Это обусловлено большим конструктивным значением фразовых ударений, подчеркнутых долгими слоговыми временами во всех напевах, независимо от их ритмической организации.

Различия между цезурированными и сегментированными напевами с мобильными параметрами формы касаются их мелодической композиции. В цезурированных напевах границы мелодических звеньев, как правило имеющих нисходящий или волнообразный контур, ориентированы на грани

словых групп и соответствующих им ритмических построений (см. пример 71).

В сегментированных напевах опорный тон всегда приходится на икт клаузулы, а в северных былинах и плачах — и на икт центрального сегмента. В плачах безударные слоги клаузулы часто могут либо вообще не допеваться, либо интонироваться речитативно на неопределенной высоте. Единицей мелодической структуры этих напевов является построение, корреспондирующее с просодическим периодом стиха. Его облик во многом обусловлен речевой интонацией, именно поэтому мы называем его *интонационным периодом*. Он может быть достаточно протяженным и при этом обладать интонационной целостностью, имея контур мелодической волны или ступенчатого нисхождения (см. пример 70).

### 3.3.4. Звуковысотное строение напевов расширенной структуры, реализующихся в гетерофонной фактуре

К этой группе в первую очередь относятся напевы лирических песен с развитыми внутрислоговыми распевами и преобразованной мелодикой ритмической композицией. Само по себе наличие такой ритмической композиции, трансформирующей все напевы в цезурированные (независимо от их исходных ритмических форм), не вносит ничего принципиально нового в их звуковысотную организацию. В этих напевах возникают мелодические звенья, соответствующие дополнительным слоговым группам стиха или вставкам-вокализам:

Схема 44 (пример 98)

Из- за ле . су, ле... ой да ле . су те... ле . су те . мна . ва.

1 5 - 4 3 1 4 6 5 - 5 5 4/2 ①

зона мелодической  
вершины

Новое качество в звуковысотном складе протяжных песен создается благодаря внутрислоговым мелодическим распевам, и, чем они масштабнее, тем ярче проступают в напевах особые принципы организации как на уровне мелодической композиции в целом, так и на уровне ее структурных единиц. Мелодическое начало в этих напевах абсолютно доминирует

и обладает собственной логикой линейного развертывания, проявляющей значительную степень независимости от слогового ритма. Это сказывается прежде всего в членении мелодических звеньев на более мелкие единицы — *мелодические сегменты*. В протяжных песнях они типизированы в большей степени, чем мелодические звенья, которые в этих напевах становятся единицами более высокого порядка. Мелодические сегменты имеют свой четкий контур, в них так же, как и в мелодических звеньях, реализуется хотя бы одна из основных ладовых оппозиций. При этом границы мелодических сегментов безразличны к ритмической форме напевов, они могут находиться и во внутрислоговых распевах:

173

♩=50

мелодическое звено

Ох, ох и да то ли хме.ли . (и) . ну . шка

мелодические сегменты

да сто . ит свя . за . на.

мелодические сегменты

В пределах одного музыкального текста границы мелодических звеньев ориентированы по большей части на границы слоговых групп, а также на икты, в том числе на те из них, на которые приходятся словообрывы (см. схему 44, пример 98).

Важной чертой мелодики протяжных песен является индивидуализация голосовых линий в гетерофонной фактуре, что связано с проявлением личностного начала, когда каждый певец получает возможность полного самовыражения в ансамблевом, коллективном пении.

### 3.3.5. Звуковысотная организация напевов, реализующихся в функциональном двухголосии

Если гетерофонный тип фактуры в принципе более универсален (поскольку в нем распеваются напевы любых жанров), то функциональное двухголосие в русской вокальной традиции характерно в первую очередь для лирических протяжных



и части хороводных песен, составляющих в некоторых локальных песенных системах единый стилевой пласт. В этом жанрово-стилевом тандеме, безусловно, доминируют протяжные песни, в которых рождались и вызревали новые мелодические структуры и принципы формообразования.

Процесс расслоения многоголосной фактуры можно рассматривать как освоение нового звукового пространства, которое обеспечивало простор для лирического самовыражения. Расширение пространственных границ шло одновременно в двух направлениях: вертикальном — через дифференциацию голосовых линий в гетерофонной фактуре к обособлению самостоятельных голосовых партий и горизонтальном — посредством увеличения масштабов музыкальной формы, развития внутрислоговой мелодики, появления дополнительных мелодических построений.

Качественно наиболее важным моментом в формировании двухголосной фактуры было выделение верхнего солирующего голоса (подголоска, дишканта, подводки и др.), в котором сосредоточивалось личностное начало. В пучке басовых голосов параллельно проходил процесс дальнейшей индивидуализации мелодических линий. Эти две голосовые партии, с одной стороны, проявляют известную степень самостоятельности, а с другой — всегда строго координированы друг с другом. Автономность голосовых партий выражается, в частности, в том, что каждая из них имеет свою логику мелодического развертывания и свои типизированные мелодические обороты, хотя степень типизации в них не так высока, как в напевах обрядовых жанров. Обособление голосов связано с разделением между ними диапазона напева, когда подголосок тяготеет к верхнему краю амбитуса, а басы — к нижнему. Координация голосовых линий происходит, как правило, на структурных гранях музыкальной формы: финальных тонах цезурированных мелодико-ритмических построений, иктовых слоговых временах. Эти опорные точки мелодической композиции напевов протяжных песен отмечены схождением голосов в унисон, квинту или октаву (см. примеры 88, 93–96).

Как правило, нижние голоса ведут основную мелодическую линию, а верхний — дополнительную, состоящую из более мелких мелодических сегментов (см. пример 96) либо, напротив, более протяженных мелодических построений, перекрывающих цезуры в басовой партии:

174

Ой, моя - (э) да ведь то :(и) .кябы ве.р(ы).но лю... (го),  
ой, ве.р(ы).но лю... лю.(во).бишь а . ли где мо . ло...  
о . й, мо - ло... ой,  
ой, мо . ло (о) - дчи . ка ты па . рня ме . ня.

Реже главный мелодический голос располагается вверху фактуры, а басы создают «фундамент» в виде выдержанных звуков или повторяющихся кратких мелодических оборотов:

175

Ой да полын(и) го... о.я го.р(е)хи я в(ы) по - ле да тра . ва, (а)  
го... го.р(ы)чей те (я . я) . бя, о . и мо - я ай да да полын(я)в(ы)да - (я.я) о.х(ы),  
го.р(ы)че . е те (е.е)бя во в(ы).сё. м(ы)по . (во).лю нет.

В диатонических напевах созвучия выстраиваются на основе терцовых рядов. Ангемитонные в своей основе напевы допускают большее разнообразие в структуре созвучий, включая секундово-квартовые кластеры.

Мелодические композиции протяжных песен разнообразны, поскольку в напеве одновременно могут действовать сразу несколько принципов формообразования (вопросо-ответный, «золотого сечения», обрамления и т. п.), помогающих скрепить масштабную мелострофу.

Специфической чертой протяжных песен, также связанной с проявлением индивидуальности певцов, являются сольные запевы, исполняемые запевалой ансамбля. В них в сжатом виде обрисовываются основные ладовые оппозиции, амбитус напева и наиболее яркие мелодические обороты, а стих ритмизуется в свободной, «рапсодической» манере (см. пример 175).

## 3.4

### Вокальный строй

В звуковысотной организации напевов есть еще один компонент, в значительной степени влияющий на их облик. Это — *строй*, который может быть определен как система, отражающая высотные характеристики звуков в процессе интонирования. В отечественном этномузыкознании впервые на важность проблематики, связанной с вокальными строями, обратил внимание Е. В. Гиппиус (*Гиппиус 2003*, с. 22). Строй не является абстрактной категорией и рождается только в живом звучании. Известно, что вокальное интонирование вообще, в том числе и в народной музыке, характеризуется отсутствием равномерной температуры и предполагает зонное воплощение отдельных ступеней лада. При этом вокальный строй не меняет ладовой структуры напевов, но придает им яркую местную специфику, поскольку в разных локальных традициях существуют свои вокальные строи.

Общей закономерностью является то, что опорные тоны в напеве всегда интонируются на строго определенной высоте. Область зонного интонирования чаще всего охватывает терцовый тон напева, но в различных традициях — и другие ступени лада. Часто повышение или понижение одной ступени влечет за собой обязательное изменение высоты другой, как правило находящейся с ней в квинтовых отношениях. Разные высотные версии одной и той же ступени нередко оказываются обусловленными направленностью мелодического движения.

Тенденция к завышению отдельных ступеней возникает при восходящем движении, а к занижению — при нисходящем. При опевании опорного тона вспомогательные звуки также могут менять свою высоту в сторону приближения к опорному тону.

При нотной записи произведений музыкального фольклора возникают сложности в фиксации строя. Чем точнее исследователь-нотировщик старается отразить особенности вокального строя, тем менее читаемой становится нотация. Это связано с большим количеством специальных графических знаков, с помощью которых нотировщик стремится преодолеть нормы равномерной темперации, заданные в существующей системе нотной графики:

176

Musical notation for a scale in G major. The notes are G, A, B, C, D, E, F#, G. Above the notes are pitch correction signs: - (1) - (2) + -. Below the notes are Roman numerals: I, II, III, IV, V, VIa, VIb, VIc, VIIa, VIIb, VIIc, VIII.

Musical notation for a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked ♩ = 84. The lyrics are: Ох ме жу ре ци ни ко ю, ох ме жу. The notation includes pitch correction signs: +, -, -(2), -(2).

Musical notation for a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: бы стро ю (у), ох да на (а) ой, на кру то й го ры на а. The notation includes pitch correction signs: -(1) -(1) -(1), -, +, +, + -(2), -(1) -(1), +, +.

Musical notation for a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: да (ы) ой на фсе кра со ты, ой. The notation includes pitch correction signs: +, +, +, +, and a double bar line (||).

Нередко одна и та же песня может быть исполнена ансамблем в разных строях. В этом случае норма интонирования отдельных ступеней лада задается лидером коллектива в сольных запевах. Эта закономерность была экспериментально выявлена Е. В. Гиппиусом во время экспедиций на Русский Север в 1920-е годы. Многократно проводя записи конкретной песни от одной певческой группы с разными запевалами, он установил зависимость ансамблевого строя от сольного запева (*Гиппиус 2003, с. 22*).

Кроме того, фольклористам постоянно приходится сталкиваться со значительным повышением строя в процессе пения, что напрямую связано с ростом эмоционального напряжения исполнителей. Так, например, в похоронных причитаниях наблюдается повышение тесситуры иногда в пределах полутора октав.

Исследования строев вокальной музыки пока немногочисленны. Эта чрезвычайно актуальная область этномузыкознания только начинает разрабатываться. Сейчас уже установлена связь вокального строя с местными диалектными особенностями, а также способом звукоизвлечения, определяющим тембровые характеристики певческого голоса. Чтобы получить достоверные и надежные результаты, такие исследования должны быть обеспечены специальной акустической измерительной аппаратурой. Также они должны базироваться на большом количестве качественных записей, сделанных как от разных, так и от одних и тех же певческих коллективов в данной локальной традиции.

---

### Выводы

Звуковысотная организация произведений музыкального фольклора представляет собой сложную многоуровневую систему, включающую в себя лад, мелодику и многоголосие. Будучи достаточно самостоятельным компонентом музыкальных текстов, она тем не менее не может рассматриваться вне ритма, который играет важную роль в координации всех ее составляющих. Синтетической категорией, объединяющей все функциональные отношения между звуками в напеве, является лад, который одновременно регулирует и мелодическое разветвление, и сопряжение звуков по вертикали. Мелодическая композиция напевов складывается из типизированных мелодических звеньев в соответствии с универсальными законами симметрии. Ритмическая и мелодическая композиции на-

пева могут как совпадать, так и обладать самостоятельностью, образуя сложные пересечения.

Контрольные вопросы:

1. Какие типы многоголосия известны в русской народной музыкальной культуре?
2. Чем лады народной музыки отличаются от гармонических ладов западноевропейской музыки?
3. Что такое горизонтальный и вертикальный аспекты лада?
4. Как выявляются опорные тоны в цезурированных и сегментированных напевах?
5. Каковы основные принципы симметрии, лежащие в основе мелодических композиций напевов?
6. Как проявляется мелодическая самостоятельность голосовых партий в функциональном двухголосии?

Рекомендуемая литература:

*Гиппиус Е. В.* Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредствованный // Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003. С. 112–171.

*Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б.* Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий: (Принципы анализа). М., 1991. С. 49–88.

*Енговатова М. А.* Двухголосие с подводкой в культуре русской лирической песни // Песенное многоголосие народов России: Тезисы докладов науч.-практ. конф. М., 1989.

*Пашина О. А.* О специфике диафонии с бурдоном в Восточном Полесье // Там же.

*Гиппиус Е. В., Кабанов А. С.* Предисловие // Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях звукозаписей. М., 1978.

*Рудиченко Т. С.* О песенной традиции родины А. М. Листопадова (к вопросу о многоголосии донской казачьей песни) // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976. Вып. 24.

## Заключение

Русская народная музыкальная культура представляет собой сложно организованную многоуровневую систему. В ней ведущее значение имеют не отдельные составляющие ее элементы (музыкально-поэтические тексты, относящиеся к разным жанрам), а их взаимосвязи. По этой причине любое последовательное, линейное описание, единственно возможное в учебнике, противоречит природе музыкально-фольклорной традиции. То же можно сказать и о ключевой для этномузыкознания категории музыкального жанра. Хотя она в наиболее обобщенной форме отражает взаимосвязь структурного, функционального и содержательного аспектов музыкально-фольклорного текста, однако во многих случаях жесткое жанровое разграничение произведений музыкального фольклора представляется условным и искусственным. Нам бы хотелось преодолеть эти противоречия и в этом заключении обозначить пересечения, возникающие на разных уровнях музыкально-фольклорной системы (структурном, функциональном и содержательном) и обеспечивающие ей устойчивость и жизнеспособность.

В самом крупном плане все культурные тексты в рамках народной музыкальной культуры объединены общим содержанием, поскольку отражают базовые концепты традиционной картины мира и важнейшие ценности, актуальные для всего социума. Единство содержания определяет и межжанровые пересечения в сфере функционирования музыкально-фольклорных текстов. Каждый из них принципиально полифункционален, то есть выполняет в культуре сразу несколько функций, одна из которых в конкретной ситуации (обрядовой или необрядовой) выдвигается на первый план.

Прежде всего обращают на себя внимание многочисленные функциональные взаимосвязи календарного и жизненного обрядовых циклов, обусловленные восприятием сезонов

народного календаря как соответствующих этапам человеческой жизни. Этим объясняется вовлечение в музыкальный код календаря жанров, обслуживающих жизненный цикл: свадебных песен и причитаний. Один из самых сложных узлов народной музыкальной традиции образует взаимодействие хороводных песен со свадебными и календарными. С одной стороны, хороводные напевы, неотделимые от определенных форм движения, осмысляются как магические практики преимущественно продуцирующего характера и потому включаются в состав календарной обрядности. С другой стороны, хороводные песни во многих традициях обслуживают собрания молодежи предбрачного возраста, регулируя отношения между полами в этот период. Именно это способствует естественному вхождению хороводов не только в календарную, но и в свадебную обрядность. Кроме того, хороводно-плясовые песни являются и необходимой составной частью праздничной (необрядовой) сферы культуры, создавая атмосферу всеобщего веселья.

Эпические жанры, не являющиеся по сути обрядовыми, тем не менее тоже соприкасаются с ритуалами календарного и семейного циклов. В первую очередь это касается духовных стихов, возникших в результате взаимодействия народной и церковной традиций. Их вхождение в календарь связано с временной регламентацией пения. Благодаря христианскому содержанию они нередко являются единственным музыкальным жанром, звучащим в период поста, когда существует строгий запрет на мирское пение. По той же причине они органично вошли в похоронный ритуал, где нередко замещают богослужебные песнопения во время общинных молений по усопшим. В круг семейной обрядности иногда вовлекаются и другие эпические тексты (например, старины), часто исполняемые в качестве колыбельных со всеми присущими им функциями.

Функциональное сходство неминуемо влечет за собой пересечения и в музыкальной стилистике напевов разных жанров, поскольку структура текстов тесно связана с их культурным назначением. Так, лирические песни в западнорусских традициях, приуроченные к определенным сезонам народного календаря, часто заимствуют музыкальную стилистику календарных обрядовых песен: гетерофонную фактуру, напряженный тембр звучания, исполнительские приемы (гукание) и т. п. В то же время лирическое содержание многих жатвенных песен нередко приводит к сближению их структуры с лирическими песнями, к отходу от формульности, присущей обрядовым напевам. Эмоциональный накал в выражении личных переживаний обуславливает структурное и стилистическое сходство свадеб-



ной групповой причеты и протяжных лирических песен. В них на первый план выходит мелодическое начало, нередко преобразующее исходную ритмическую форму напевов.

Тесно взаимодействуют в народной культуре вокальная и инструментальная сферы народного музицирования. С одной стороны, вокальное исполнительство, безусловно доминирующее в русской музыкально-фольклорной традиции, воздействовало на интонационный склад инструментальных произведений. Об этом свидетельствует не только исполнение на многих инструментах песенных мелодий, но в некоторых случаях и воспроизведение на них вокальной многоголосной фактуры (напомним о «хорах» владимирских рожечников). С другой стороны, в вокальной традиции известны имитации сигналов пастушьих инструментов, а также плясовых инструментальных наигрышей («язык»). Нельзя забывать и о том, что вокальная и инструментальная сферы объединяются и через народную хореографию. Ритм пляски воздействует на структуру песенных напевов и, являясь одной из форм корпоромузыки, создает еще один «инструментальный» пласт в музыкальной фактуре.

Хотя музыкальное (вокальное и инструментальное) интонирование образует достаточно самостоятельную область народной культуры, оно в то же время является частью природно-акустической среды, подобно тому как человек традиционной культуры ощущает себя частью природы. Народное сознание наделяет природные объекты «голосами», поэтому «природная музыка» (шум ветра, шелест листьев, пение птиц и т. п.) естественно входит в акустический код народной культуры, что делает возможным музыкальный диалог человека с природой (напомним о плачах с кукушкой, охотничьих манковых сигналах и др.).

Наконец, в музыкально-фольклорных традициях иногда трудно провести грань между вокальным и речевым интонированием, поскольку эти два вида голосовой деятельности человека в народной культуре еще не вполне расчленены. Это проявилось в специфических формах обрядового и бытового интонирования: скандировании или речитировании (календарные жанры), ритмизованных приговорах свадебных чинов, выкриках разносчиков и др.

В настоящее время в народоведческих науках уже сформировалось представление о сложности объекта изучения, которым является народная духовная культура. Путь к ее системному пониманию был длительным и трудным. Постоянное



накопление материала требовало периодического пересмотра научных позиций, выработки новой методологии исследований, соответствующей природе изучаемого объекта. Весьма перспективна идея о том, что для адекватного представления о традиционной культуре необходимо совмещение двух точек зрения: извне — с позиций исследователя и изнутри — с позиций ее носителей.

На современном этапе этномузыкознание является принципиально комплексной научной дисциплиной, требующей от исследователя обширных познаний в области истории, филологии (включая стиховедение и диалектологию), лингвистики, этнографии, этнопсихологии, семиотики, акустики, компьютерных технологий и т. д. К сожалению, развитие системы научных знаний, технических возможностей фиксации и анализа музыкально-фольклорных текстов вступает в противоречие с объективным угасанием определенных пластов традиционной культуры. Многие уже ушло из активного бытования, сохраняясь только в памяти старшего поколения. В этой связи постоянно возрастает ценность архивных коллекций звукозаписей, часть из которых уже невозможно повторить.

Все чаще перед исследователями встает задача научной реконструкции народной духовной культуры, особенно ее архаических слоев. На основе современных разрозненных сведений, полученных в экспедиционной работе, более ранних архивных или опубликованных материалов с привлечением данных смежных дисциплин ученые пытаются воссоздать целостную систему народного мировоззрения и функционирования культурных текстов (включая музыкальные).

Хотя за последние столетия этномузыкознание достигло значительных успехов, многое остается неизученным и ждет своих будущих исследователей. Так, в настоящее время только намечены пути ареальных исследований музыкального фольклора, перспективной задачей которых является создание русского этномузыкологического атласа; мало разработаны проблемы звуковысотного строения народных песен, включая и виды многоголосных фактур; очевидны пробелы в изучении отдельных жанров музыкального фольклора и т. п. Недостаточное внимание уделяется исторической жизни музыкально-фольклорных традиций и их современному бытованию.

В то же время очевидно, что многие процессы происходят в традиционной культуре и в наши дни, что она не умирает, а видоизменяется, адаптируясь к новым социокультурным условиям. В этом смысле XX век предоставляет уникальные

NB



возможности для культурологического анализа динамических процессов, происходивших и происходящих в традиционной культуре, поскольку он был эпохой стремительных изменений во всех областях жизни российского общества. За этот период произошло несколько экстремальных событий, которые не могли не отразиться на облике традиционной культуры: это коллективизация 20–30-х годов, Великая Отечественная война, наконец, смена социально-политической и идеологической системы на грани 80–90-х годов. В этот ряд входит и экологическая катастрофа середины 80-х годов, связанная с аварией на Чернобыльской атомной электростанции.

Все названные события оказали огромное влияние на народную культуру, которое не может быть оценено однозначно негативно, поскольку эти воздействия активизировали ее адаптационные возможности, доказали, что традиционная культура обладает огромным запасом прочности и способностью выживать в сложных условиях. Каждая критическая ситуация, которая, казалось бы, наносила сокрушительный удар по народным традициям, парадоксальным образом могла вызвать их подъем, породить новые жанры и формы традиционного музицирования.


Приведем несколько примеров. В конце 1930-х годов развернулась широкая антицерковная кампания: началось разрушение храмов и преследование священников. Следствием этого стал переход некоторых литургических форм в сферу внехрамового функционирования. В первую очередь это коснулось чина отпевания в погребальной обрядности, поскольку для русского человека было невозможным похоронить умершего без отпевания. Именно с этого времени начался бурный расцвет жанра поздних духовных стихов, которые восполняли для сельских жителей отсутствие церковной жизни. В настоящее время духовные стихи являются одним из самых продуктивных жанров музыкального фольклора.

Трагическим событием в истории всей страны стала Великая Отечественная война, вызвавшая мощный всплеск этнического самосознания и выдвинувшая фольклор, в том числе и музыкальный, в качестве национального символа. Таким же знаком, выделяющим «своих» среди «чужих», стал и старинный традиционный костюм. Известны факты, когда женщины закапывали свои сундуки с домоткаными поневами, сарафанами, вышитыми рубахами и полотенцами в землю, чтобы спасти их от немцев в период оккупации. В это время активизировались многие магические практики, с помощью

которых деревенские женщины пытались узнать, живы ли их мужья, братья и сыновья, ушедшие на фронт. В военные годы особенно актуальными стали похоронные плачи, духовные стихи и лирические песни. Пение помогало пережить тяжелые годы лишений и невыносимого труда, утрату близких.

Глобальная экологическая катастрофа, связанная с аварией на Чернобыльской АЭС, нанесла огромный ущерб не только природной среде, но и здоровью и жизни людей. Однако, оставаясь на радиоактивно зараженных территориях, местные жители как к последнему спасительному средству обратились к древним магическим практикам. Здесь возродились многие ритуалы календарного цикла, направленные на поддержание природного, космического порядка. Так, каждую весну на Вознесение жители соседних деревень собираются вместе для того, чтобы совершить обряд «похорон стрелы». При этом они убеждены, что если перестанут это делать, то «время остановится».

Еще в конце XIX века собиратели русского музыкального фольклора были уверены в том, что он доживает последние дни и в скором времени прекратит свое существование. Но, как видим, по прошествии столетия музыкально-фольклорные традиции продолжают жить и в наше время, хотя претерпевают существенные изменения. Это позволяет оптимистично смотреть на будущее народной культуры, несущей в себе мощный заряд национального менталитета и составляющей непреходящую ценность для современного общества.



Словарь  
терминов  
и понятий  
этномузыковедения

**Акцентная, моторная ритмика** — ритмика, организованная периодичностью исполнительских акцентов, которые обусловлены ритмом плясовых движений.

**Амбитус** (диапазон) — звуковой объем напева, определяемый интервалом между самым нижним и самым верхним его звуками.

**Анакруза** — начальный сегмент тонического стиха, состоящий из двух-четырех предударных слогов.

**Аналитическая нотация** — см. *структурно-аналитическая графика*.

**Ансамблевое (артельное) пение** — способ исполнительского воплощения русского народного многоголосия. В ансамблевом пении, в отличие от хорового, голосовые линии более индивидуализированы.

**Архивная обработка** экспедиционных материалов — полная паспортная запись всех записанных образцов, их инвентаризация и каталогизация.

**Аугментация и редукция** — увеличение или уменьшение длительности слогового времени.

**Биологическая музыка** — звуки, издаваемые животными, птицами и насекомыми.

**Бурдонная диафония** — тип многоголосия, который существует в музыкальном фольклоре южнославянских народов и характеризуется наличием двух голосовых партий (бурдона и мелодического голоса). У русских сходный тип фактуры предстает как разновидность дифференцированной *гетерофонии*.

**Варьированный повтор** — повтор стиха с частичной заменой входящих в него слов на синонимы.

**Внутрислоговой распев** — мелодический оборот, приходящийся на один слог поэтического текста; особенно характерен для протяжных лирических песен.

**Вокальный (интонационный) строй** — система, отражающая высотные характеристики звуков в процессе интонирования; может быть стабильным или подвижным (мобильным). Все вокальные строи относятся к разряду нетемперированных.

**Гетерофония** (вариантная гетерофония) — см. *функциональное одноголосие*.

*Голосовая партия* — см. *типы народного многоголосия*.

**Жанр** — совокупность фольклорных текстов, музыкальная структура которых типизирована под воздействием общественной функции и содержания (Е. В. Гиппиус). Жанр как категория музыкального фольклора может иметь разный смысловой объем, который зависит от исследовательской позиции и специфики описываемого материала.

*Жанрово-стилевая доминанта локальной традиции* — «централизующий компонент песенной системы» (Е. В. Гиппиус); совокупность стилиевых признаков, общих для ряда жанров *локальной музыкально-фольклорной традиции*. Эта исторически меняющаяся характеристика отражает динамику функционирования локальной традиции.

**Звуковой идеал** (звukoидеал, звуковая модель) — звуковой образ, существующий в сознании носителей *локальной музыкальной традиции*. Он может относиться либо ко всей традиции в целом, либо к отдельным ее жанрово-стилевым сферам. Звуковой идеал обобщает много разных характеристик: тембр, динамику, tessitura, способы звукообразования и артикуляции, функциональное предназначение музыкально-фольклорных текстов, их сакральную символику и т. п.

*Звукозапись* (аудиозапись, магнитофонная запись) — фиксация произведений музыкального фольклора с помощью технических средств (фонографа, дискографа, магнитофона, видеокамеры); в настоящее время служит основой для нотной транскрипции музыкально-фольклорных произведений.

**Звукоряд** (шкала) — все звуки напева, расположенные в высотной последовательности; отражает звуковой материал лада. Один и тот же звукоряд может служить основой разных ладов.

**Иконическая программность** — «картинность» или последовательная смена изображаемых событий в инструментальных произведениях.

*Икт* (сильная стиховая позиция) — фразовое ударение, играющее формообразующую роль в тоническом стихе.

*Импровизация* в музыкальном фольклоре — свобода исполнительского выбора в пределах, заданных канонам.

*Интонационное поле* — 1) набор взаимозаменяемых и эквивалентных мелодических оборотов, имеющих определенную позицию в напеве; в этом случае вариантность осознается как синонимичность; 2) совокупность всех мелодических образований, допустимых в данной *локальной традиции* и составляющих ее «интонационный словарь».

*Исполнительские школы* (сказительские, инструментальные) — группы народных музыкантов, придерживающихся одного исполнительского стиля; складываются в определенных сферах народной музыкальной культуры и в некоторых ее *локальных традициях*, где возникает фигура лидера-учителя — наиболее талантливого сказителя или инструменталиста, исполнительский стиль которого служит образцом для следующих поколений народных музыкантов.

**Канон** — система правил, регламентирующих построение культурного текста. В музыкально-фольклорной традиции эта система существует в сознании ее носителей.

*Квантитативная* (времяизмерительная, долготная) *ритмика* — ритмика, которая основана на чередовании долгих и кратких музыкальных времен, находящихся в кратных отношениях.

*Классификация* — высшая форма *систематики*, объединяющая результаты частных систематик и типологий материала в некоторую целостную систему, благодаря чему выявляются основные законы, действующие в музыкально-фольклорной культуре этноса. Классификация стремится к исчерпывающей полноте в описании и распределении как известных, так и пока неучтенных фактов народной музыкальной культуры. Вместе с тем классификация является не только результатом, но и инструментом познания и совершенствуется в процессе развития научной мысли.

*Классы ритмических форм* — цезурированные, равномерно, неравномерно и стопно сегментированные, временники, а также формы нестабильной структуры и со вторичной ритмической композицией; выделяются на основании координации напева со стихом определенной структуры.

*Клаузула* — завершающий сегмент тонического стиха, начинающийся с последнего ударного слога.

*Композиционная единица* — основная мера песенной формы, в которой ритмическая и звуковысотная композиции напева раскрыты полностью. Все дальнейшее разворачивание музыкального текста представляет собой ее повторение с новыми словами до тех пор, пока поэтический текст не будет исчерпан. В зависимости от координации со структурными единицами поэтического текста музыкальная композиционная единица может быть одностиховой, строфической (*мелострофа*, в том числе сложносоставная), тирадной.

*Композиция мелострофы* — состав и последовательность входящих в нее разделов; она соотносима с масштабно-синтаксическими структурами (простой периодичностью, дроблением, суммированием, парой периодичностей и др.).

*Корпоромузыка* (аутоинструментальная) — способы невокального звукоизвлечения, осуществляемые человеком без орудия; в качестве инструмента выступает само тело человека (хлопки в ладоши, свист, топанье ногами и т. п.).

*Корпус русского музыкального фольклора* — совокупность вокальных и инструментальных произведений устной традиции, известных науке. Объем корпуса музыкального фольклора постоянно увеличивается по мере пополнения базы данных, что способствует развитию научного знания.

*Куплетная форма* — один из видов песенной формы, который сформировался в европейской музыкальной культуре Нового времени и вошел в поздний слой русского музыкального фольклора.

**Лад** — система функциональных отношений между звуками, которая регулирует как мелодическое развертывание, так и координацию звуков по вертикали. Структуру лада определяет *система ладовых оппозиций*. Ладовую

схему принято записывать в виде звукоряда с обозначением функций входящих в него тонов.

*Локальная (местная) фольклорная традиция* — музыкально-фольклорная система, функционирующая на определенной территории. Система локальных музыкально-фольклорных традиций — форма существования русского музыкально-фольклора в целом. Максимальный масштаб локальной фольклорной традиции — региональная традиция, соотносимая обычно с существующим региональным членением традиционной культуры. Локальные фольклорные традиции могут существенно различаться между собой по жанрово-стилевым характеристикам.

*Манера интонирования* — реализация типов интонирования в конкретных локальных традициях посредством сложившихся в них способов и характера звукоизвлечения, тембровых и артикуляционных особенностей, специфических исполнительских приемов.

*Мелодическая композиция* — результат последовательного соединения мелодических звеньев в масштабах композиционной единицы (напева).

*Мелодическое звено* (оборот, ячейка) — основной структурный элемент мелодической композиции напева, представляющий собой типизированный мелодический оборот, в котором реализуется хотя бы одна ладовая оппозиция.

*Мелострофа* — см. композиционная единица.

*Мора* — основная счетная ритмическая единица, служащая мерой исчисления всех остальных; как правило, соответствует долготе краткого слогового музыкального времени.

*Музыкально-фольклорный диалект* — системное понятие, возникшее по аналогии с диалектами русского языка; иногда применяется для обозначения региональной музыкально-фольклорной традиции. Русская музыкальная диалектология не разработана; на русском материале ареальные исследования ограничиваются выявлением границ территориального распространения отдельных явлений музыкального фольклора.

*Музыкально-фольклорный ландшафт* — понятие, отражающее представление об историко-пространственном континууме традиционной культуры, в котором локальные фольклорные традиции не имеют резких границ между собой, а, как правило, постепенно и пластично перетекают одна в другую, образуя смешанные, переходные зоны.

*Мультиинструментализм* — владение многими музыкальными инструментами.

*Напев-формула* — обрядовый напев, в котором сконцентрирована магическая функция, что сводит к минимуму степень его варьирования. Напевы-формулы являются политекстовыми в пределах одного фольклорно-обрядового комплекса и играют ведущую роль в его музыкальной драматургии.

*Народное многоголосие гомофонно-гармонического склада* — результат взаимодействия русской музыкально-фольклорной традиции с профессиональной музыкой гомофонно-гармонического стиля. Народные певцы заимствовали



из хорового исполнительства такие термины, как дишкант, втора, бас, тенерить и другие, хотя использовали их в ином значении.

*Народно-песенный стих* — стих, существующий только в пении, поэтому его основные структурные закономерности выявляются при координации с напевом. Известны два основных типа русского народно-песенного стихосложения: силлабический и тонический.

*Народные певческие ансамбли* — певческие группы, складывающиеся в традиционной среде на основе родственных или соседских отношений, общности занятий. Состав ансамбля может быть различным в зависимости от ситуации и жанра исполняемых произведений, а также особенностей *локальных традиций*. В ансамбле выделяются функции запевалы, подводчика, басующих и др. Структура певческой группы и многоголосная песенная фактура взаимообусловлены. Среди певческих ансамблей выделяются обиходные (незамкнутые) группы и виртуозные (замкнутые) ансамбли мастеров.

*Нецентрированные лады* — лады, характеризующиеся функциональной равнозначностью *опорных тонов* напева.

*Нотация* (нотная расшифровка, нотная транскрипция) — переводение звукозаписи в нотную запись и ее научное редактирование, включающее в себя особую расстановку ключевых и дополнительных знаков, тактовых черт, подтекстовку, а также расположение нотного текста в определенном ранжире — *структурно-аналитической графике*, отражающей представление о структуре данного музыкально-фольклорного текста.

*Общие места, loci communis* (словесные клише, поэтические формулы) — устойчивые словосочетания, повторяющиеся в различных песенных текстах (добрый молодец, родной батюшка, сера утица и т. п.).

*Опорный тон* — звук, который выделяется благодаря структурной позиции в музыкальной форме, протяженности звучания, частоте появления в напеве. В многоголосии, как правило, выражен схождением голосов в унисон или октаву.

*Переритмизация* — изменение слогоритмического рисунка при повторении какого-либо фрагмента поэтического текста (слоговой группы или стиха в целом).

*Песенная форма* — соотношение словесного и музыкального рядов, при котором развертывание поэтического текста осуществляется повторением напева.

*Песня* — принятое в фольклористике определение музыкально-фольклорного произведения вне зависимости от его жанровой принадлежности и функционального предназначения. Это определение в известной мере условно, абстрагировано от «именований», которые существуют в естественном языке народной традиции. Песне, как правило, противопоставляются причитания, былины-старинны, заклички, частушки и т. п.

*Подголосочная полифония* — понятие, возникшее во второй половине XIX века в процессе осознания феномена народного многоголосия.

*Позиционный повтор* — позиционно закрепленный повторяющийся фрагмент стиха (слово или словосочетание). Этот прием, в отличие от *рефрена*, может не выдерживаться на протяжении всего поэтического текста.

*Политекстовый напев* — напев, на который распевается группа поэтических текстов.

*Попевка* — термин древнерусской теории музыки, иногда применяется в фольклористике для описания ладомелодической структуры напевов.

*Поэтическая тирада* — смысловой период поэтического текста.

**Репортажная запись** — 1) запись реально происходящего обряда или любого другого фольклорно-этнографического действия; 2) запись беседы с народными исполнителями о различных явлениях и аспектах местной традиционной культуры.

*Рефрен* — повторяющееся из строфы в строфу слово или сочетание слов, играющее структурообразующую роль в поэтическом тексте.

*Ритмический период* — закреплённая синтаксическая последовательность малых ритмических единиц, повторяющаяся с определенной периодичностью в песенной форме.

*Ритмический сегмент* — малая ритмическая единица в равномерно, неравномерно и стопно сегментированных напевах. Имея стабильную временную протяженность и определенный ритмический рисунок, он не обладает структурной самостоятельностью. Существует только в сцеплении с другими сегментами. В неравномерно сегментированных напевах его положение в *ритмическом периоде* строго закреплено.

**Силлабический (цезурированный) стих** — стих, который складывается из слоговых групп стабильной временной протяженности и характеризуется постоянным положением цезуры между ними.

*Система ладовых оппозиций* — противопоставление опорных и неопорных тонов, главного опорного и побочных *опорных тонов*. Эти оппозиции действительны как в горизонтальном, так и в вертикальном аспектах лада. Они определяют мелодическое развертывание напева, его интонационный контур, а также чередование созвучий.

*Систематика* — одна из форм научного познания; заключается в группировке материала по определенным признакам, что способствует его упорядочиванию и выявлению существенных закономерностей.

*Систематика ладов* — по звуковому объему: узкообъемные и широкообъемные; по интервальному шагу между ступенями: ангемитонные (в том числе целотонные, пентатонические) и диатонические; по соотношению *опорных тонов*: *центрированные* и *нецентрированные*.

*Системы счисления ритма* — двоичная и троичная; определяются кратностью соотношения кратких и долгих слоговых времен: 1 : 2 и 1 : 3.

*Слоговая музыкально-ритмическая форма* (СМРФ) — результат координации поэтического текста и напева; отражает композиционно-ритмический уровень *песенной формы*.

*Слоговая норма стиха* — стиховая модель, которая присутствует в сознании народных исполнителей и на которую они ориентируются в процессе пения; предполагает количественные отклонения, допускаемые *временной структурой* напева.

*Слоговое время* — длительность или сумма музыкальных длительностей, приходящихся на один слог.

*Слоговой ритм, слогоритм* — ритм произнесения слогов в пении.

*Слуховая запись* — исторически предшествовавший звукозаписи способ нотной фиксации музыкально-фольклорных произведений, при котором они предстают в обобщенном виде, без какой-либо детализации; не передает многие исполнительские особенности и специфику манеры интонирования.

*Стих расширенной структуры* — распетая форма стиха, которая возникает в жанрово-характерных формах лирических протяжных песен в связи с активным развитием в них собственно мелодического начала. В стихе расширенной структуры преобразование исходных стиховых моделей (нераспеты формы стиха) приводит к увеличению количества слоговых групп, не всегда обладающих синтаксической и смысловой целостностью.

*Стопный стих* — силлабо-тонический стих, который вошел в русскую литературную практику в 30-е годы XVIII века; основан на регулярном чередовании сильных (ударных) и слабых (безударных) слогов; был заимствован музыкально-фольклорной традицией вместе с другими элементами городской культуры.

*Строй музыкального инструмента* — 1) система настройки музыкального инструмента; 2) система, отражающая высотные характеристики звуков в процессе игры на нем. Как и в вокальном исполнительстве, строй инструмента может быть стабильным или мобильным. Некоторые поздние русские инструменты (например, гармоники) имеют темперированный строй.

*Структура* — совокупность устойчивых связей и отношений между элементами музыкально-фольклорного текста, обеспечивающая его целостность и тождественность самому себе при изменениях условий исполнения и исполнительском варьировании.

*Структурная типология* — один из видов *систематики*, выявляющий системно-иерархические отношения между *структурами* музыкально-фольклорных текстов.

*Структурно-аналитическая графика* — способ расположения нотного текста, который дает наиболее наглядное пространственное представление о временной структуре музыкально-фольклорного произведения.

*Субтоны* — звуки, расположенные ниже главного *опорного тона*. В ладо-звукорядной схеме их принято обозначать римскими цифрами, идущими в порядке удаления от главного опорного тона. Звуки, расположенные выше главного опорного тона, обозначаются арабскими цифрами.

*Типы интонирования* — песенное, плачевое, эпическое (сказительское, декламационное, речитативное) интонирование, скандирование; определяются в первую очередь культурными функциями музыкально-фольклорных текстов. В рамках песенного интонирования выделяются обрядовое и необрядовое.

*Типы народного многоголосия* — функциональное одноголосие и функциональное двухголосие; определяются функциями голосов в ансамблевом пении. Функционально однородные голоса составляют *голосовую партию*, кото-

рая может воплощаться как в сольной мелодической линии, так и в пучке голосов. Различие между голосовыми партиями осознается народными исполнителями и находит выражение в традиционной певческой терминологии (бас, голосник, подводка и т. п.). Каждый из типов многоголосия реализуется в нескольких видах, которые определяются степенью мелодической самостоятельности голосов, тембром, высотой звучания, индивидуальным или групповым воплощением голосовой партии.

*Тонический (акцентный) стих* — стих с упорядоченной системой позиционных ударений (иктов), играющих в нем главную формообразующую роль и сегментирующих стих.

*Физическая музыка* — звуки природы: завывание ветра, раскаты грома, шум дождя и т. п.

*Финалис* — заключительный тон напева, часто являющийся его главным опорным тоном.

*Фольклорно-этнографический комплекс* — совокупность культурных текстов, связанная с ритуалом (свадьбой, похоронами и т. п.) или этикетными формами поведения (застольем, посиделками и др.).

*Формула слогового ритма* — модель малой структурно-ритмической единицы цезурированного напева, базирующаяся на слоговой группе стиха; имеет типизированный ритмический рисунок в соответствии с количеством слогов в слоговой группе. При увеличении количества слогов происходит дробление нормативных *слоговых времен* формулы, что позволяет сохранить ее временную стабильность.

*Функциональное двухголосие* — тип народного многоголосия, характеризующийся наличием двух *голосовых партий* в ансамбле, различающихся по функции. Виды функционального двухголосия: с солирующим подголоском, с ансамблевым подголоском, с регистровым удвоением одной или обеих голосовых партий.

*Функциональное одноголосие* — тип народного многоголосия, характеризующийся функциональной однородностью всех голосов в ансамбле. Видами функционального одноголосия являются: однорегистровая, двухрегистровая и дифференцированная *гетерофония*.

*Хронос протос* — см. *мора*.

*Центрированные лады* — лады, в которых один из *опорных тонов* выделяется в качестве главного, подчиняя себе остальные (побочные опорные тоны).

*Цепной повтор* — повторение последнего стиха строфы (или его фрагмента) в качестве начального в последующей строфе.

*Эмблематическая программность* — воплощение программной идеи, заданной в названии инструментального наигрыша, без ее детализации.



## Библиография

*Абрамский* – Абрамский А. С. Песни русского Севера / Под общ. ред. С. Аксеновой. М., 1959.

*Агажанов* – Агажанов А. Русские народные музыкальные инструменты. М., 1949.

*Агапкина 1992* – Агапкина Т. А. О некоторых магических действиях в масленичной обрядности славян // Фольклор и этнографическая действительность. СПб., 1992.

*Агапкина 1995* – Агапкина Т. А. Очерки весенней обрядности Полесья // Славянский и балканский фольклор: Этнолингвистическое изучение Полесья. М., 1995.

*Агапкина 2000* – Агапкина Т. А. Этнографические связи календарных песен: Встреча весны в обрядах и фольклоре восточных славян. М., 2000.

*Агапкина 2002* – Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря: Весенне-летний цикл. М., 2002.

*Агапкина, Топорков* – Агапкина Т. А., Топорков А. Л. К проблеме этнографического контекста календарных песен // Славянский и балканский фольклор. М., 1986.

*Адоньева* – Адоньева С. Б. О ритуальной функции женщины в русской традиции // Живая старина. 1998. № 1.

*Азадовский* – Азадовский М. К. История русской фольклористики: В 2 т. М., 1958. Т. 1; 1963. Т. 2.

*Азбелев* – Азбелев С. Н. Былины: Новые книги // Русский фольклор. Л., 1977. Т. 17.

*Алексеев 1986* – Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М., 1986.

*Алексеев 1988* – Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры: Рассуждения о судьбах народной песни. М., 1988.

*Алексеев 1990* – Алексеев Э. Е. Нотная запись народной музыки: Теория и практика. М. 1990.

*Альбинский* — Альбинский В. Пермская русская «скрипка» // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР / Сост. и отв. ред. И. В. Мацевский. Л., 1986.

*Ананичева, Суханова* — Ананичева Т. М., Суханова Л. Песенные традиции Поволжья. М., 1991.

*Андреев* — Андреев В. В. Материалы и документы. М., 1986.

*Асафьев 1965* — Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л., 1965.

*Асафьев 1987* — Асафьев Б. В. О народной музыке / Сост. И. И. Земцовский и А. Б. Кунанбаева. Л., 1987.

*Астафьева* — Астафьева Л. А. Указатель мотивов, сюжетных ситуаций и повествовательных звеньев богатырских былин // Фольклор: Проблемы историзма. М., 1988.

*Астахова 1927* — Астахова А. М. Былина в Заонежье // Искусство Севера. Ч. 1: Заонежье. Л., 1927. (Крестьянское искусство СССР).

*Астахова 1966* — Астахова А. М. Былины: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.

*Афанасьев* — Афанасьев А. Н. Древо жизни: Избранные статьи / Подгот. текста и коммент. Ю. М. Медведева; Вступ. ст. Б. П. Кирдана. М., 1982.

*Багрий 1983* — Багрий Ю. А. Русские трещотки // Памяти К. Квитки. Сб. статей / Ред.-сост. А. А. Банин. М., 1983.

*Багрий 1989* — Багрий Ю. А. Песни северного Подмосковья. М., 1989. (Из коллекции фольклориста).

*Базлов* — Базлов Г. Н. Традиции костюма кулачных бойцов // Мужской сборник. М., 2001. Вып. 1: Мужчина в традиционной культуре.

*Байбурин 1981* — Байбурин А. К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. Л., 1981. (Сб. МАЭ. Т. 37).

*Байбурин 1985* — Байбурин А. К. Причитания: текст и контекст // *Artes populares* 14. Budapest, 1985.

*Байбурин 1988* — Байбурин А. К. Коды обрядов и их взаимодействие // Фольклор: проблемы сохранения, изучения, пропаганды. Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. М., 1988.

*Байбурин 1991* — Байбурин А. К. Мифологическое сознание; Мифология // Свод этнографических понятий и терминов. Вып. 4: Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М., 1991.

*Байбурин 1992* — Байбурин А. К. Ритуал: между биологическим и социальным // Фольклор и этнографическая действительность / Отв. ред. А. К. Байбурин. СПб., 1992.

*Байбурин 1993* — Байбурин А. К. Из теста — поляницу, из девки — молодцу: Заметки к описанию операционного плана обряда // Мифологические представления в народном творчестве. М., 1993.

*Байбурин 1993а* — Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.

*Байбурин 1997* — Байбурин А. К. Родинный обряд у славян и его место в жизненном цикле // Живая старина. 1997. № 2.

- Байбурин, Топорков* — Байбурин А. К., Топорков А. Л. У истоков этикета. Л., 1990.
- Балакирев* — Балакирев М. А. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл., исслед. и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. М., 1957.
- Балашов, Красовская* — Балашов Д. М., Красовская Ю. Е. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969.
- Балашов, Марченко, Калмыкова* — Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И. Русская свадьба: Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтыге (Тарногский район Вологодской области). М., 1985.
- Банин 1971* — Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971.
- Банин 1986* — Банин А. А. Очерк истории изучения русской инструментальной музыкальной культуры бесписьменной традиции // Музыкальная фольклористика. М., 1986. Вып. 3
- Банин 1997* — Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М., 1997.
- Бахтин* — Бахтин В. С. У русской песни женское лицо // Русские песенницы наших дней. М, 1988. (Серия «Народные певцы и музыканты»).
- Бачинская* — Бачинская Н. М. Подмосковные хороводы. М., 1964.
- Белкин* — Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975.
- Беляев* — Беляев В. М. Сборник Кирши Данилова. М., 1969
- Бернштам 1986* — Бернштам Т. А. Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX — начало XX в.) // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986.
- Бернштам 1988* — Бернштам Т. А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX — начала XX в.: Половозрастной аспект традиционной культуры. Л., 1988.
- Бернштам 1991* — Бернштам Т. А. Совершеннолетие девушки в метафорах игрового фольклора: (традиционный аспект русской культуры) // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991.
- Бернштам 2000* — Бернштам Т. А. Молодость в символизме переходных обрядов восточных славян: Учение и опыт Церкви в народном христианстве. СПб., 2000.
- Бернштам, Лапин* — Бернштам Т. А., Лапин В. А. Виноградье — обряд и песня // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.
- Бибиков* — Бибиков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: очерк материальной и духовной культуры палеолита. Киев, 1981.
- Благовещенская* — Благовещенская Л. Печатные и архивные материалы по колокольному звону // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов: В 2 ч. / Ред.-сост. И. В. Мацневский. Под. общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1987. Ч. 1.
- Благодатов* — Благодатов Г. Русская гармоника. Л., 1960.
- Богатырев* — Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Бойко 1983* — Бойко Ю. Е. О методике фиксации народной инструментальной музыки // Методы изучения фольклора / Отв. ред. В. Е. Гусев. Л., 1983.

*Бойко 1986* — Бойко Ю. Е. Роль народного исполнителя в формировании стилистики русского инструментального фольклора // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: Инструмент — исполнитель — музыка / Сост. и отв. ред. И. В. Мациевский. Л., 1986.

*Бойко 2002* — Бойко Ю. Е. Соотношение текста и напева в русской частушке // Искусство устной традиции: Историческая морфология / Сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. СПб., 2002.

*БП* — Былины Печоры / Корпус текстов подгот. В. И. Еремина, В. И. Жекулина, В. В. Коргузалов, А. Ф. Некрылова; Отв. ред. А. А. Горелов. СПб., 2001. Т. 1–2. (Свод русского фольклора).

*Браз* — Браз С. Л. Песни реки Лузы. М., 1977. (Из коллекции фольклориста).

*Браудо* — Браудо Е. М. Основы материальной культуры в музыке. М., 1924.

*БРМЭ* — Былины: Русский музыкальный эпос / Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М., 1981. (Собрание русских народных песен).

*Бромлей* — Бромлей К. М. Музыкальные инструменты и музыкальные наигрыши пастухов Ярославской области // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1988. Ч. 2.

*БСДС* — Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А. В. Маркова / Изд. подгот. С. Н. Азбелев, Ю. И. Марченко; Отв. ред. Т. Г. Иванова. СПб., 2002.

*Былины 1958* — Былины: В 2 т. / Подгот. текстов, вступ. статья и коммент. В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова. М., 1958. Т. 1–2.

*Былины Крюковой* — Былины М. С. Крюковой / Запись и коммент. Э. Бородина и Р. Липец; Вводная статья Р. Липец; Ред. и предисл. Ю. Соколова. М., 1939. Т. 1–2.

*Былины Рябинина* — Былины И. Г. Рябинина-Андреева / Подгот. текста и примеч. А. М. Астаховой. Петрозаводск, 1948.

*Варламов* — Варламов Д. И. Метаморфозы музыкального инструментария: неофилософия народно-инструментального искусства XXI века. Саратов, 2000

*Васильев, Широков* — Васильев Ю., Широков А. Рассказы о русских народных инструментах. 2-е изд. М., 1987.

*Васильева 1979* — Васильева Е. Е. Композиция однострочных эпических напевов: (по собранию А. Д. Григорьева) // Проблемы музыкальной науки. М., 1979. Вып. 4.

*Васильева 1981* — Васильева Е. Е. Напевы русской эпической традиции Прионежья // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.

*Васильева 2003* — Васильева Е. Е. XVIII век: историческое сознание, исторический факт, историческая песня // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера: Материалы IV Международной конф. «Рябининские чтения — 2003». Петрозаводск, 2003.

*Васильева, Лапин* — Васильева Е. Е., Лапин В. А. Кант; Псалма, псалм, псалом // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Кн. 2. СПб., 1998.



*Величкина* — Величкина О. В. Сохранение курской традиции многоствольной флейты // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. М., 1993. Вып. 2.

*Вертков 1948* — Вертков К. Русская роговая музыка. М., 1948.

*Вертков 1975* — Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.

*Вертков, Благодаров, Язовицкая* — Вертков К., Благодаров Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. 2-е изд. М., 1975.

*Веселовский* — Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1881. Вып. 3. Ч. 3–5; 1883. Вып. 4. Ч. 6–10. (Сборники ОРЯС ИАН. Т. 28, № 2; Т. 32, № 4).

*ВИ* — Вопросы инструментоведения. СПб., 1993, Вып. 1; 1995, Вып. 2; 1997, Вып. 3; 2000. Вып. 4.

*Вигилев* — Вигилев А. Н. История отечественной почты. М., 1990.

*Винарчик* — Винарчик Л. М. Хороводные песни восточной Брянщины в их территориальном распределении // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. трудов. М., 1999. Вып. 154.

*Виноградов* — Виноградов Г. С. «Страна детей»: Избранные труды по этнографии детства / Сост. и библиогр. А. В. Грунтовского; Подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой; Арх. мат-лы В. В. Головина. СПб., 1999.

*Виноградова 1982* — Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М., 1982.

*Виноградова 1986* — Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской русальской традиции // Славянский и балканский фольклор. М., 1986.

*Водарский* — Водарский Я. Е. Население России в конце XVII — начале XVIII века: (Численность, сословно-классовый состав, размещение). М., 1977.

*Всеволодский-Гернгросс* — Всеволодский-Гернгросс В. Крестьянский танец // Народный танец: Проблемы изучения. СПб., 1991.

*ВСФ* — Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993.

*Галайская 1975* — Галайская Р. Б. О древнерусской терминологии музыкальных инструментов в памятниках письменной культуры // Театр, музыка, кинематография. Л., 1975.

*Галайская 1980* — Галайская Р. Б. Опыт исследования древнерусских гуселей в связи с финно-угорской проблематикой // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами / Сост. и отв. ред. И. Рютел. Таллин, 1980.

*Галайская 1987* — Галайская Р. Б. Коротко о зарождении и развитии русского музыкального инструментоведения // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1.

- Галахов 1982* – Галахов В. К. Искусство балалаечников Дальнего Востока. М., 1982.
- Галахов 1983* – Галахов В. К. Воронежский балалаечник Василий Соломатин // Памяти К. Квитки. М., 1983.
- Гармоника* – Гармоника: история, теория, практика. Майкоп, 2000.
- Геннеп* – Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / Пер. с фр. Ю. В. Ивановой, Л. В. Покровской; Послесл. Ю. В. Ивановой. М., 2002.
- Гильфердинг* – Гильфердинг А. Ф. Олонецкая губерния и ее народные рапсоды // Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года: В 3 т. 4-е изд. М.; Л., 1949–1951.
- Гилярова* – Гилярова Н. Н. Новогодние поздравительные песни Рязанской области. М., 1985. (Из коллекции фольклориста).
- Гинзбург* – Гинзбург Л. С. Русский народный смычковый инструмент гудок и его предшественники // Л. С. Гинзбург. Исследования, статьи, очерки. М., 1971.
- Гиппиус 1927* – Гиппиус Е. В. Крестьянская музыка Заонежья // Искусство Севера: Заонежье. Л., 1927. Т. 1. (Крестьянское искусство СССР).
- Гиппиус 1928* – Гиппиус Е. В. Культура протяжной песни на р. Пинега // Искусство Севера: Пинега. Л., 1928. Т. 2. (Крестьянское искусство СССР).
- Гиппиус 1933* – Гиппиус Е. В. Проблема музыкального фольклора // Советская музыка. 1933. № 6.
- Гиппиус 1936* – Гиппиус Е. В. Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. 1936. № 4–5.
- Гиппиус 1945* – Гиппиус Е. В. Областные стили русской эпической песни: Стенограмма лекции в МГК 7.03.1945. Архив Е. В. Гиппиуса в ГЦММК, № 2808/10959.
- Гиппиус 1948* – Гиппиус Е. В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII – начале XIX века // Сов. этнография. 1948. № 2.
- Гиппиус 1980* – Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики / Отв. ред. В. Е. Гусев. Л., 1980.
- Гиппиус 1982* – Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: (Вопросы типологии): [Сб. трудов] / Отв. ред. М. А. Енговатова. М., 1982. Вып. 60.
- Гиппиус 1988* – Гиппиус Е. В. Ритуальные инструментальные наигрыши медвежьего праздника // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1988. Ч. 2.
- Гиппиус 2003* – Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. М., 2003.
- Гиппиус, Чичеров* – Гиппиус Е. В., Чичеров В. И. Советская фольклористика за 30 лет // Советская этнография. 1947. № 4.

*Гиппиус, Эвальд* — Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Крестьянская лирика // Крестьянская лирика: Библиотека поэта. Малая серия № 2: Русский фольклор. Л., 1935.

*Гиппиус, Эвальд* — Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин // Былины Севера / Записи, вступ. статья и коммент. А. М. Астаховой. М.; Л., 1938. Т. 1.

*ГК* — Голубиная книга: русские народные духовные стихи XI–XIX веков. М., 1991.

*Глазунов* — Глазунов В. К. Созвучие веков // Гусли. Псков, 2003. Вып. 4.

*Головин* — Головин В. В. Русская колыбельная песня: фольклорная и литературная традиция. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2000.

*Головин 2000* — Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Або, 2000.

*Гордиенко 1980* — Гордиенко О. В. Приокская двойная жалеяка // Советская этнография. 1980. № 1.

*Гордиенко 1989* — Гордиенко О. В. О классификации народных инструментов (с приложением классификации в виде таблицы) // Методы музыкально-фольклористического исследования. М., 1989.

*Гордиенко 2003* — Гордиенко О. В. Старообрядчество как основная среда бытования русского былинного эпоса: (по материалам середины XIX — начала XX веков) // Религиозный опыт народной культуры: Образы. Обычаи. Художественная практика / Отв. ред. Н. Ю. Данченкова. М., 2003.

*Горелов* — Горелов А. А. Кирша Данилов — реальное историческое лицо // Русский фольклор: Эпические традиции. СПб., 1995. Т. 28.

*Гошовский* — Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. М., 1971.

*ГР* — Голос и ритуал: Материалы конференции. М., 1995.

*Грановский* — Грановский Б. Б. Русские (от И. Е. Молчанова), украинские, литовские, казахские, чеченские песни и напевы в собрании В. Ф. Одоевского // Фольклор: Песенное наследие. М., 1991.

*Григорьев* — Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа / Под ред. А. А. Горелова. СПб., 2003. Т. 1–3.

*Громыко* — Громыко М. М. Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX века. М., 1986.

*Гура* — Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.

*Гурлянд* — Гурлянд И. Я. Ямская гоньба в Московском государстве до конца XVII века. Ярославль, 1900.

*Гусев 1967* — Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.

*Гусев 1982* — Гусев В. Е. На окраине белорусского Полесья // Советская этнография. 1982. № 5.

*Гусев, Марченко* — Гусев В. Е., Марченко Ю. И. «Стрела» в русско-белорусско-украинском пограничье: (к проблеме изучения локальных песенных традиций) // Русский фольклор: Этнографические истоки фольклорных явлений. Л., 1987. Т. 24.

*Гусли* — Гусли: Русский народный музыкальный инструмент: Каталог выставки / Вступ. статья А. М. Мехнецова. СПб., 2003.

*Даль* — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 1–4.

*Данилов Кирша* — Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М., 1977. (Литературные памятники).

*Данченкова 1992* — Данченкова Н. Ю. Народные представления о «том» свете и художественная система владимирских причитаний // Мифологические представления в народном творчестве / Ред.-сост. П. Р. Гамзатова, О. А. Пашина. М., 1992.

*Данченкова 2002* — Данченкова Н. Ю. Победа над «пространств застывшей немостою»: (русский космизм и контекст этнической культуры: мир традиционной музыки) // Цветы необычайные: Народная художественная культура России рубежа веков. М., 2002.

*Данченкова 2002a* — Данченкова Н. Ю. Причитания: Проблема статуса жанра и формы традиционного интонирования // Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи / Сост. и отв. ред. Л. П. Солнцева. СПб., 2002.

*Данченкова 2003* — Данченкова Н. Ю. Деревенский обычай «ходить по покойнику»: Мирская православная традиция молений об умерших (Владимирская область) // Религиозный опыт народной культуры: Образы. Обычаи. Художественная практика. М., 2003.

*20 РНП* — Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях / Сост., нотация и коммент. Е. В. Гиппиуса. М., 1980.

*12 РНП* — Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях звукозаписей 1970–1973 гг. / Сост. Е. В. Гиппиус, А. С. Кабанов; Ред. Е. В. Гиппиус. М., 1975.

*Дмитриева* — Дмитриева С. И. Географическое распространение былин: По материалам конца XIX — начала XX века. М., 1975.

*Добровольская* — Добровольская В. Е. Повивальная бабка в обрядах Судогодского района Владимирской области // Живая старина. 1998. № 2.

*Добровольский* — Добровольский В. Песни Дмитровского у. Орловской губ. // Живая старина. 1905. Вып. III–IV.

*Донские казаки* — Донские казаки в походе и дома. Ростов-н/Д., 1991.

*Дорохова 1987* — Дорохова Е. А. Песни села Завгороднее. М., 1987.

*Дорохова 1992* — Дорохова Е. А. Масленичные песни в русской календарной традиции // Фольклорный текст: функция и структура: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1992. Вып. 121.

*Дорохова 1997* – Дорохова Е. А. Свадьба русских сел восточной Украины // Музыкальная академия. 1997. № 6.

*Енговатова 1986* – Енговатова М. А. Протяжные песни Ульяновского Заволжья. М., 1986. (Из коллекции фольклориста).

*Енговатова 1989* – Енговатова М. А. Двухголосие с подводкой в культуре русской лирической песни // Песенное многоголосие народов России: Тезисы докладов науч.-практ. конф. М., 1989.

*Енговатова 1996* – Енговатова М. А. Пасхальный тропарь «Христос воскрес» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб., 1996.

*Енговатова 1997* – Енговатова М. А. Особые формы совместного пения в русской народной культуре // Живая старина. 1997. № 2.

*Енговатова б/г* – Енговатова М. А. Закамье. Этнографические материалы. Рукопись. Личный архив автора.

*Енговатова, Ефименкова* – Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий: (Принципы анализа): Мат-лы науч.-практ. этномузыкологической конф. М., 1991.

*Ефименкова 1977* – Ефименкова Б. Б. Северные байки. М., 1977. (Из коллекции фольклориста).

*Ефименкова 1980* – Ефименкова Б. Б. Севернорусская прическа. М., 1980.

*Ефименкова 1987* – Ефименкова Б. Б. К типологии свадебных ритуалов восточных славян // Музыка русской свадьбы: (проблемы регионального исследования): Тезисы докладов науч.-практ. конф. (Смоленск). М., 1987.

*Ефименкова 1993* – Ефименкова Б. Б. Ритмика русских традиционных песен: Учебное пособие по курсу «Народное музыкальное творчество». М., 1993.

*Ефименкова 2001* – Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2001.

*Завойко* – Завойко Г. К. Вера, обряды и обычаи великороссов Владимирской губ. // Этнографическое обозрение. 1914. № 3–4.

*Зеленин 1916* – Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. Вып.1: Умершие неестественной смертью и русалки. Пг., 1916

*Зеленин 1991* – Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография / Отв. ред. К. В. Чистов. М., 1991.

*Земцовский 1967* – Земцовский И. И. Русская протяжная песня: Опыт исследования. Л., 1967.

*Земцовский 1967a* – Земцовский И. И. Торопецкие песни: Песни родины М. Мусоргского. Л., 1967.

*Земцовский 1975* – Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л., 1975.

- Земцовский 1984* — Земцовский И. И. Этномузыковедческая концепция Б. В. Асафьева: опыт реконструкции // Советская музыка. 1984. № 6.
- Земцовский 1985* — Земцовский И. И. Введение в теорию жанра и стиля в фольклоре // *Artes populares* 14. Budapest, 1985.
- Земцовский 1985a* — Земцовский И. И. Интонационное новаторство солдатского фольклора // Советская музыка. 1985. № 11.
- Земцовский 1989* — Земцовский И. И. Этномузыкознание: столетний путь // Народная музыка: история и типология: Памяти проф. Е. В. Гиппиуса / Ред.-сост. И. И. Земцовский. Л., 1989.
- Зеньковский* — Зеньковский С. А. Русское старообрядчество: Духовные движения семнадцатого века. М., 1995.
- Зилотина, Смирнова* — Зилотина Е. А., Смирнова О. В. Материалы по детскому фольклору: (из собрания фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории) // Мир детства и традиционная культура. М., 1995.
- Золотова* — Золотова Т. Н. Песни и игры святочных вечеров у русских Тоболо-Иртышского региона // Народная культура: Материалы V Всероссийского научно-практического семинара по фольклору. Омск, 1997.
- Иванов* — Иванов А. Н. Волшебная флейта южнорусского фольклора (от Дона до Оскола) // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. М., 1993. Вып. 2.
- Иванов, Топоров* — Иванов В. В., Топоров В. Н. Купала; Славянская мифология // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 2.
- Иванова* — Иванова Т. Г. Русская фольклористика в биографических очерках. СПб., 1993.
- Ивлева 1972* — Ивлева Л. М. Скоморошины: (общие проблемы изучения) // Славянский фольклор. М., 1972.
- Ивлева 1994* — Ивлева Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре. СПб., 1994.
- ИИРФ* — Из истории русской фольклористики / Отв. ред. А. А. Горелов. Л., 1990. Вып. 3.; СПб., 1998. Вып. 4.
- Имханицкий 1987* — Имханицкий М. И. У истоков русской народной музыкальной культуры. М., 1987.
- Имханицкий 2002* — Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. М., 2002.
- ИН Гиппиуса* — Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука: Материалы международной инструментоведческой конференции, посвященной столетию Евгения Владимировича Гиппиуса. СПб., 2003.
- ИП XIII–XVI* — Исторические песни XIII–XVI веков / Отв. ред. Б. Н. Путилов. М.; Л., 1960.
- ИП XVII* — Исторические песни XVII века / Отв. ред. Б. Н. Путилов. М.; Л., 1966.

*ИП XVIII* – Исторические песни XVIII века / Отв. ред. А. Д. Соимонов. Л., 1971.

*ИП XIX* – Исторические песни XIX века / Отв. ред. В. Г. Базанов. Л., 1973.  
*Исследования* – Исследования в области балто-славянской культуры: Погребальный обряд. М., 1990.

*Истомин* – Истомин И. А. Трудовые припевки плотогонов. М., 1979.

*Кабанов* – Кабанов А. С. Многоголосие и ритмика протяжной песни донских казаков // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: Научные труды НИИ культуры. М., 1982. Вып. 110.

*Казанская 1974* – Казанская Т. Н. О традиционном искусстве народных скрипачей Смоленщины // Музыкальный фольклор. М., 1974. Вып. 5.

*Казанская 1988* – Казанская Т. Н. Традиции народного скрипичного искусства Смоленской области // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1988. Ч. 2.

*Калашникова* – Калашникова Е. А. К вопросу о формульности эпического текста // Рябининские чтения – 95: Сб. докладов. Петрозаводск, 1997.

*Калики переходные* – Калики переходные: Сб. стихов и исследование П. Бессонова. М., 1861–1864. Вып. 1–6.

*Калужникова 1997* – Калужникова Т. И. Традиционный русский музыкальный календарь Среднего Урала. Екатеринбург, 1997.

*Калужникова 1998* – Калужникова Т. И. Песни горнозаводского Урала. – М., 1998.

*Калужникова 2002* – Калужникова Т. И. Песенная традиция русского населения Среднего Урала: Учебное пособие. Тюмень, 2002.

*Калужникова, Кесарева* – Калужникова Т. И., Кесарева М. А. Песни старого Урала. Екатеринбург, 2001. (Библиотека Уральского фольклора. Т. 2).

*Канн-Новикова* – Канн-Новикова Е. И. Собираательница русских народных песен Евгения Линева / Ред. и предисл. Е. В. Гиппиуса. М., 1952.

*Кастров 1993* – Кастров А. Ю. Вопросы структурной типологии олонечких нарративных напевов // Русский фольклор: Межэтнические фольклорные связи. СПб. 1993. Т. 27.

*Кастров 1995* – Кастров А. Ю. Кенозерские эпические напевы. Материалы и комментарии // Русский фольклор: Эпические традиции. СПб., 1995. Т. 28.

*Кастров 1996* – Кастров А. Ю. Напевы пудожских причитаний тирадно-строфических композиций // Русский фольклор. СПб., 1996. Т. 29.

*Кастров 1999* – Кастров А. Ю. Лальские погребально-поминальные причитания // Русский фольклор. СПб., 1999. Т. 30.

*Кастров 2001* – Кастров А. Ю. К изучению музыкальной стилистики русского эпоса Обонежья / Русский фольклор. СПб., 2001. Т. 31.

*Квитка* – Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского. М., 1971–1973. Т. 1–2.

- Квятковский* – Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.
- КГ* – Круглый год: Русский земледельческий календарь / Сост. А. Ф. Некрылова. М., 1989.
- Келдыш 1978* – Келдыш Ю. В. Ранний русский кант // Ю. В. Келдыш. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
- Келдыш 1984* – Келдыш Ю. В. Песня в рукописных сборниках // История русской музыки: В 10 т. М., 1984. Т. 2.
- Киреевский* – Русские народные песни, собр. Петром Киреевским // Чтения в О-ве истории и древностей российских при Моск. ун-те. М., 1848, Кн. 9.
- Кирюшина 1982* – Кирюшина Т. В. Календарные песни бассейна реки Унжи // Традиционное музыкальное искусство и современность: Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982.
- Кирюшина 1989* – Кирюшина Т. В. Традиционная русская инструментальная культура: Лекция по курсу «Народное музыкальное творчество». М., 1989.
- Кирюшина 1993* – Костромские песни и наигрыши. Вып. 1: Календарные обрядовые песни / Сост., коммент., запись и нотация Кирюшиной Т. В. Кострома, 1993.
- Кирюшина 2001* – Кирюшина Т. В. Музыкальный фольклор Поветлужья // Ветлужская сторона. Пыщуганье. Вып. 5: Традиционный фольклор Пыщугского района Костромской области. Пыщуг, 2001.
- Колесса* – Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Музикознавчі праці. Київ, 1970.
- Колокола* – Колокола: История и современность / Сост. Ю. В. Пухначев. М., 1985; 1993.
- Колпакова* – Колпакова Н. П. У золотых родников: (записки фольклориста). СПб., 2002.
- Колчин* – Колчин Б. А. Музыкальные инструменты древнего Новгорода // Славяне и Русь. СПб.; М., 1998
- Кондратьева* – Кондратьева С. Н. Русские народные песни Поморья. М., 1966.
- Коргузалов 1978* – Коргузалов В. В. Напевы былин новгородского цикла // Новгородские былины / Изд. подгот. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смоленский. М., 1978.
- Коргузалов 1993* – Коргузалов В. В. Напевы обонежской эпической традиции // Русский фольклор: Межэтнические фольклорные связи. СПб., 1993. Т. 27.
- Коргузалов 1995* – Коргузалов В. В. Движение эпической традиции на Русском Севере // Русский фольклор: Эпические традиции. СПб., 1995. Т. 28.
- Котикова* – Котикова Н. Л. Народные песни Псковской области. М., 1966.
- Котикова 1961* – Котикова Н. Л. Русские частушки, страдания, припевки. Л., 1961.



*Кошелев 1986* – Кошелев А. С. Традиция балалаечных ансамблей в Белгородской области // Проблемы стиля в народной музыке / Сост. О. В. Гордиенко. М., 1986.

*Кошелев 1990* – Кошелев А. С. Русские народные балалаечные наигрыши. М., 1990.

*Кошелев 1994* – Кошелев В. В. Скоморохи и скоморошья профессия. СПб., 1994.

*Красинская* – Красинская А. Аграфена Ивановна Глинкина // Русские песенницы наших дней. М., 1988. (Народные певцы и музыканты).

*Краснопольская* – Краснопольская Т. В. Ареалы мелодических типов пудожской певческой традиции // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике. М., 1999.

*Красовская* – Красовская Ю. Е. Сказители Печоры. М., 1969. (Народные певцы и музыканты).

*Криничная* – Криничная Н. А. Сказитель Трофим Григорьевич Рябинин: жизнь и эпическая поэзия // Заонежье: Сб. науч. статей. Петрозаводск, 1990.

*Кузнецова, Логинов* – Кузнецова В. П., Логинов К. К. Русская свадьба Заонежья (конец XIX – начало XX века). Петрозаводск, 2001.

*Кукин, Лапин* – Кукин А. Ф., Лапин В. А. К проблеме русских хороводов // Народный танец: Проблемы изучения. СПб., 1991.

*Кулаковский* – Кулаковский Л. В. Искусство села Дорожево (Брянская обл.). М., 1959.

*Лапин 1978* – Лапин В. А. «Холостые» и «женатые кружки» в терско-кандалакшской свадебной традиции // Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы / Под ред. К. В. Чистова и Т. А. Бернштам. Л., 1978.

*Лапин 1983* – Лапин В. А. Наигрыши на гармонике-хромке П. В. Черемисова. Новгород, 1983.

*Лапин 1989* – Лапин В. А. Русская крестьянская музыкальная традиция и город: К постановке проблемы слободского фольклора // Традиции музыкальной науки / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Л., 1989.

*Лапин 1995* – Лапин В. А. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. М., 1995.

*Лапин 2003* – Лапин В. А. Севернорусская групповая причетъ: феномен и загадки // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера: Рябининские чтения – 2003. Петрозаводск, 2003.

*Левинтон* – Левинтон Г. А. Понятие «кода» в исследовании обряда // Фольклор: проблемы сохранения, изучения, пропаганды: Тезисы Все-союзной науч.-практ. конф. М., 1988.

*Леви-Стросс* – Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1983.

*Ливанова* – Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материа-

лы: В 2 т. М., 1952–1953. Т. 1: Приложение: Сборник кантов XVIII века (в извлечениях).

*Линева* – Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1904. Вып. 1; 1909. Вып. 2.

*Линева 1990* – Линева Е. Э. Владимирские рожечники // Русские рожечники / Сост. Н. Сладкова. М., 1990. (Народные певцы и музыканты).

*Листопадов* – Листопадов А. М. Песни донских казаков. М., 1949–1954. Т. 1–4.

*Лихачев* – Лихачев Д. В. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

*Лобанов 1994* – Лобанов М. А. Многоголосие русской песенной лирики Пинежья по современным данным // Песенная лирика устной традиции. СПб., 1994.

*Лобанов 1997* – Лобанов М. А. Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб., 1997.

*Лобкова 1985* – Лобкова Г. В. Гусельная игра древней Руси // Русская народная песня: Стиль, жанр, традиция. Л., 1985.

*Лобкова 2000* – Лобкова Г. В. Древности Псковской земли: Жатвенная обрядность. СПб., 2000.

*Лопатин, Прокунин* – Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни / Под ред. и со вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1956.

*Лорд* – Лорд А. Б. Сказитель / Пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона; Послел. и общ. ред. Б. Н. Путилова. М., 1994.

*Лотман 1973* – Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

*Лотман 1981* – Лотман Ю. М. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Ученые записки Тартуского ун-та. Тарту, 1981. Вып. 513.

*ЛПТП* – Лирические песни Томского Приобья / Запись, нотация, сост., предисл., примеч. А. М. Мехнецова. Л., 1986.

*Лукьянова* – Лукьянова Т. О некоторых старинных обрядах на Брянщине // Советская этнография. 1972. № 2.

*Львов, Прач* – Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач / Под ред. и с вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1955.

*Любавский* – Любавский М. К. Обзор истории русской колонизации. М., 1996.

*Ляцкий 1895* – Ляцкий Е. А. Сказитель Иван Трофимович Рябинин и его былины: Этнографический очерк с приложением портрета сказителя и напевов, записанных А. С. Аренским. М., 1895.

*Ляцкий 1911* – Ляцкий Е. А. Былины – старинки богатырские. СПб, 1911.

*Мазо* – Мазо М. Л. Никольские причитания и их связь с другими жанрами местной песенной традиции // Музыкальная фольклористика. М., 1978. Вып. 2.

- Максимов* – Максимов С. В. Год на Севере // Избранные произведения: В 2 т. М., 1987.
- Марченко 1989* – Марченко Ю. И. Песенный репертуар обряда «похорон стрелы» // Русский фольклор. Л., 1989. Т. 25.
- Марченко 1995* – Марченко Ю. И. Некоторые вопросы изучения музыкальной стилистики эпических напевов архангельской традиции: (по материалам, записанным на Кулое, Мезени и Печоре) // Русский фольклор: Эпические традиции. СПб., 1995. Т. 28.
- Марченко, Петрова* – Марченко Ю. И., Петрова Л. И. Балладные сюжеты в песенной культуре русско-белорусско-украинского пограничья // Русский фольклор: Эпические традиции. СПб., 1995. Т. 28.
- Маслов 1902* – Маслов А. Л. Лира – народный музыкальный инструмент: историко-этнографический очерк // РМГ. 1902. № 12.
- Маслов 1909* – Маслов А. Л. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов в Дашковском этнографическом музее в Москве. М., 1909.
- Маслов 1911* – Маслов А. Л. Опыт руководства к изучению русской народной музыки. М., 1911.
- Мациевский 1980* – Мациевский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики / Отв. ред. В. Е. Гусев. Л., 1980.
- Мациевский 1980а* – Мациевский И. В. О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980.
- Мациевский 1983* – Мациевский И. В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора / Отв. ред. В. Е. Гусев. Л., 1983.
- Мациевский 1986* – Мациевский И. В. Инструментализм без специализированных орудий // Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры. Ереван, 1986.
- Мациевский 1987* – Мациевский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1.
- Мациевский 1990* – Мациевский И. В. Народное игровое искусство и инструментальная музыка // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990.
- Мациевский 1991* – Мациевский И. В. Музыкальные инструменты народные // Свод этнографических понятий и терминов: Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М., 1991. Вып. 4.
- Мациевский 1998* – Мациевский И. В. О роли инструмента в профессиональной деятельности народного музыканта // Tradicija ir dabartis (2). Klaipeda, 1998.

*Мачинский* – Мачинский Д. А. «Дунай» русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.

*Методы* – Методы музыкально-фольклористических исследований: Статьи об инструментальной музыке. М., 1989.

*Мехнецов 1985* – Мехнецов А. М. Подблюдные песни Белозерья // Русская народная песня: Стиль, жанр, традиция / Ред.-сост. А. М. Мехнецов. Л., 1985.

*Мехнецов 2003* – Мехнецов А. М. Традиционные формы похоронно-поминальной обрядности Северо-Запада России: (поминальные, «урочные» дни) // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера: Рябининские чтения – 2003. Петрозаводск, 2003.

*МЗМ* – Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая. М., 1999.

*Мир детства* – Величина О. В., Иванов А. Н., Краснопевцева Е. А. Мир детства в народной культуре. Село Плехово (Курская область): обучение основам музыкальной традиции. М., 1992.

*Мирек* – Мирек А. М. Гармоника: Прошлое и настоящее. Научно-энциклопедическая книга. М., 1994.

*МНМ* – Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1–2.

*Моргенштерн* – Моргенштерн У. К вопросу о корнях современной традиции игры на гармонике и балалайке в России // Судьбы традиционной культуры. СПб., 1998

*Морозов* – Морозов И. А. Женильба добра молодца: Происхождение и типология традиционных молодежных развлечений с символикой «свадьбы» / «женильбы». М., 1998.

*Мохирев, Харьков, Браз* – Мохирев И. А., Харьков В. И., Браз С. Л. Народные песни Кировской области. М., 1966.

*МПТ* – Московские песенные традиции: Песни Подмосковной Мещёры и верховьев р. Клязьмы / Сост. В. Б. Сорокин, С. И. Пушкина. М., 2001.

*МПФЛ* – Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области / Ред.-сост. В. А. Лапин. Л., 1987. Вып. 1; 1989. Вып. 2.

*Музыка колоколов* – Музыка колоколов: Сборник исследований и материалов / Сост. и отв. ред. А. Б. Никаноров. СПб., 1999.

*Мухомедшина 1990* – Мухомедшина Л. А. Традиционные собрания холостой молодежи в среднем Приангарье (конец XIX – начало XX века) // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990.

*Мухомедшина 1991* – Мухомедшина Л. А. Об опыте исследования песенно-игрового комплекса в хороводах Иркутского Приангарья // Народный танец: Проблемы изучения. СПб., 1991.

*Мухомедшина 1991a* – Мухомедшина Л. А. Традиция протяжных песен на Ангаре // Фольклор: Песенное наследие. М., 1991.

*Невская 1980* – Невская Л. Г. Семантика «дороги» и смежных представлений в погребальном обряде: структура текста. М., 1980.

- Невская 1993* — Невская Л. Г. Балто-славянское причитание: Реконструкция семантической структуры. М., 1993.
- Некрылова* — Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII — начало XX века. Л., 1984.
- Несина* — Несина О. А. Русские святочные гадания под песню: Опыт типологической систематики и ареального исследования // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 154.
- Никаноров 1995* — Никаноров А. Б. «Колокольня с нотным звоном» // Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль, 1995.
- Никаноров 2000* — Никаноров А. Б. Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000.
- Никитин* — Никитин Н. И. О происхождении, структуре и социальной природе сообществ русских казаков XVI — середины XVII века // История СССР. М, 1986. № 4.
- Никитина* — Никитина И. А. Сезонно приуроченные лирические песни верховьев Северной Двины (бассейны Сухоны и Лузы) // Фольклорный текст: Функция и структура: Труды РАМ им. Гнесиных. М., 1992. Вып. 212.
- Никитина 1982* — Никитина С. Е. Устная традиция в народной культуре русского населения Верхочамья // Русские письменные и устные традиции и духовная культура. М., 1982.
- Никитина 1993* — Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993.
- Никольский* — Нікольскі Н. Міталёгія абрадавацъ валачобных песень. Минск, 1931.
- Новиков* — Новиков Ю. А. Сказитель и былинная традиция. СПб., 2000.
- Новичкова* — Новичкова Т. А. Хмель — всему голова. Песня о хмеле и традиции пивных праздников // Живая старина. 1994. № 2.
- Новосельский* — Новосельский А. А. Очерки по истории русских народных инструментов. М., 1931.
- НПБ* — Народные песни Брянщины: (песни старинных народных праздников) / Вступ. статья, сост., примеч. Т. П. Лукьяновой; Общ. ред. И. И. Земцовского. Брянск, 1972.
- НПВ* — Народные песни Вологодской области: Песни Средней Сухоны / Сост. А. М. Мехнецов. Л., 1981.
- НПЛ* — Народные песни Ленинградской области: Старинная свадьба Сланцевского р-на / Сост. А. М. Мехнецов, Е. И. Мельник. Л., 1985.
- НПО* — Народные песни Орловской области / Сост. Н. М. Владыкина-Бачинская. М., 1964.
- НПС* — Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной / Сост. Г. Б. Павлова; Ред. А. В. Руднева. М., 1969.
- НС* — Нижегородская свадьба (Пушкинские места. Нижегородское Поволжье. Ветлужский край): Обряды, причитания, песни, приговоры / Отв. ред. М. А. Лобанов. СПб., 1998.

*НТКП* – Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов / Ред.-сост. А. М. Мехнецов. СПб.; Псков, 2002. Т. 1–2.

*Одоевский* – Одоевский В. Ф. Программа для изучения инструментальной музыки // Съезд археологический в Москве. Дополнения к вопросам. СПб., 1869.

*Оловянишников* – Оловянишников Н. История колоколов и колоколотейного искусства. М., 1912 (переизд.: М., 2003).

*ОПП* – Обрядовая поэзия Пинежья: Русский традиционный фольклор в современных записях. М., 1980.

*ОР* – Основания регионалистики: Формирование и эволюция историко-культурных зон / Под ред. А. С. Герда, Г. С. Лебедева. СПб., 1999.

*Пальчиков* – Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке, Мензелинского уезда, Уфимской губ. М., 1888.

*Панченко* – Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.

*Пашина 1989* – Пашина О. А. О специфике диафонии с бурдоном в Восточном Полесье // Песенное многоголосие народов России: Тезисы докладов науч.-практ. конф. (Воронеж). М., 1989.

*Пашина 1990* – Пашина О. А. Структурно-типологические исследования в советской музыкальной фольклористике // Музыкальная фольклористика: Проблемы истории и методологии. М., 1990.

*Пашина 1998* – Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998.

*Пашина 1999* – Пашина О. А. Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. трудов. РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 154.

*Пашина 2001* – Пашина О. А. Мир звуков в народной славянской культуре // Мир искусств: Альманах. СПб., 2001.

*Петухов 1884* – Петухов М. О. Народные музыкальные инструменты Музея С.-Петербургской консерватории. СПб., 1884.

*Петухов 1888* – Петухов М. О. Гусли // Нива. 1888. № 33.

*Петухов 1988* – Петухов М. О. Усовершенствование балалайки // Звезда. 1988. № 13.

*ПЗ* – Песни Заонежья в записях 1880–1980 гг. / Сост., предисл. и примеч. Т. В. Краснопольской; Под ред. Е. В. Гиппиуса. Л., 1987.

*Платонов 1996* – Платонов В. Ф. Опыт реконструкции строя балалайки XVIII века // Славянская этномузыкология: направления, методы, концепции. Минск, 1996.

*Платонов 2003* – Платонов В. Ф. Вероятностная природа фольклора и инструментальный строй: к проблеме нетипичного строя русских гуслей // Гусли. Псков, 2003. Вып. 4.

- Платонюк* – Платонюк М. А. Обряды родильно-крестильного цикла у русских Среднего Прииртышья // Народная культура: Материалы V Всероссийского науч.-практ. семинара по фольклору. Омск, 1997.
- Поветкин 1989* – Поветкин В. И. Новгородские гусли и гудки: Опыт комплексного исследования // Новгородский сборник: 50 лет раскопок Новгорода. М., 1989.
- Поветкин 1993* – Поветкин В. И. Новгород музыкальный: По материалам археологических раскопок // Новгород и Новгородская земля. Новгород, 1993.
- Подосинов* – Подосинов А. В. Ex oriente lux! Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии. М., 1999.
- Позднеев* – Позднеев А. В. Русские песенники XVII–XVIII вв.: Из истории песенной силлабической поэзии. М., 1996.
- Померанцева* – Померанцева Э. В. Баллада и жестокий романс // Русский фольклор. Л., 1974. Т. 14.
- П Печоры* – Песни Печоры / Отв. ред. Н. П. Колпакова; Муз. ред. Б. М. Добровольский. М.; Л., 1963.
- ППЗ* – Песни Псковской земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни / Сост. А. М. Мехнецов. Л., 1989.
- П Пинежья* – Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиусом и Э. Эвальд. М., 1937. Кн. 2.
- Привалов 1903* – Привалов Н. И. Ударные музыкальные инструменты русского народа // Известия СПОМС. СПб., 1903. Сентябрь – ноябрь.
- Привалов 1904* – Привалов Н. И. Гудок – древнерусский музыкальный инструмент // Записки ОРСА ИРАО. СПб., 1904. Т. 5. Вып. 2.
- Привалов 1906* – Привалов Н. И. Танбуровидные инструменты русского народа // Известия СПОМС. СПб., 1905. Вып. 4, 5; 1906. Вып. 2.
- Привалов 1907* – Привалов Н. И. Лира (ліра, рыле, реле) – русский народный музыкальный инструмент // Записки Отд. русской и славянской археологии Имп. Русского Археологического общ-ва. СПб., 1907. Т. 7. Вып. 2.
- Привалов 1907–09* – Привалов Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран // Записки ОРСА ИРАО. СПб., 1907. Т. 7. Вып. 2; 1909. Т. 8. Вып. 2.
- Привалов 1908* – Привалов Н. И. Ложки – русский народный музыкальный инструмент // РМГ. 1908. № 28–33, 36.
- ПРН 1894* – Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. Записали: слова – Ф. М. Истомин, напевы – Г. О. Дютш. СПб., 1894.
- ПРН 1899* – Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. Записали: слова – Ф. М. Истомин, напевы – С. М. Ляпунов. СПб., 1899.
- Прокунин* – Прокунин В. П. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Под ред. П. И. Чайковского. М., 1872.
- Пропп 1963* – Пропп В. Я. Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. Л., 1963.

- Пропп 1975* – Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1975.
- Пропп 1976* – Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
- ЛСК* – Причитанья Северного края, собранные Е. В. Барсовым. СПб., 1997. Т. 1–2.
- Путилов 1986* – Путилов Б. Н. Былины – классический русский эпос // Б. Н. Путилов. Былины. Л., 1986. (Библиотека поэта).
- Путилов 1997* – Путилов Б. Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М., 1997.
- Путилов 2003* – Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура; In *memoriam* / Сост. Е. О. Путилова. СПб., 2003.
- Пушкина, Григоренко* – Пушкина С. И., Григоренко В. М. Приокские народные песни. М., 1970.
- Пушкина 1986* – Пушкина С. И. Русские народные песни Московской области: В 2 ч. М., 1986–1988.
- ПФМ* – Песенный фольклор Мезени / Изд. подгот. Н. П. Колпакова и др. Л., 1967.
- Пыпин* – Пыпин А. Н. История русской этнографии. СПб., 1892. Т. 1–4.
- Пыщуганье* – Ветлужская сторона. Пыщуганье. Пыщуг, 2001. Вып. 5.
- Пьянкова* – Пьянкова С. И. Свадебные песни родины Глинки. М., 1977.
- 50 РНП* – Пятьдесят русских народных песен сел Верхний Мамон и Россошь Воронежской области // Сост. Е. С. Кустовский; Ред. Е. В. Гиппиус. М., 1978.
- Рабинович 1946* – Рабинович М. Г. Музыкальные инструменты в войске Древней Руси и народные музыкальные инструменты // Советская этнография. 1946. Вып. 4.
- Рабинович 1986* – Рабинович Б. И. Пастуший барабан – недавно открытый русский народный инструмент // Музыкальная фольклористика. М., 1986. Вып. 3.
- Разумовская 1984* – Разумовская Е. Н. Плач с «кукушкой»: Традиционное необрядовое голошение русско-белорусского пограничья // Славянский и балканский фольклор: Этногенетическая общность и типологические параллели / Отв. ред. Н. И. Толстой. М., 1984.
- Разумовская 1996* – Разумовская Е. Н. Плачи *под язык* и *под иканье* – особые вокально-ансамблевые формы причетной традиции // Экспедиционные открытия последних лет / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб., 1996.
- Резниченко 1987* – Резниченко Е. Б. Напевы свадебных причитаний Мезени и Зимнего берега Белого моря // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян: Вопросы типологии. М., 1987.
- Резниченко 1992* – Резниченко Е. Б. Некоторые вопросы интонирования севернорусской причеты // Фольклорный текст: функция и структура. М., 1992.
- Римский-Корсаков* – Римский-Корсаков Н. А. Сборник русских народных песен. Соч. 24. Ч. 1–2. СПб., 1876–1877; М., 1979.



- Римский-Корсаков 1882* – Римский-Корсаков Н. А. 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым. М., 1882.
- РММФ* – Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Вступ. статья, сост. и коммент. П. А. Вульфюса. М., 1979.
- РНП* – Русские народные песни / Нотации И. К. Здановича звукозаписей фонотеки Гос. рус. нар. хора им. М. Е. Пятницкого. М.; Л., 1950.
- РНП 1995* – Русские народные песни: Неизвестные страницы музыкальной истории / Ред.-сост. И. И. Земцовский. СПб., 1995.
- РНПС* – Русские народные песни Смоленской области / Сост., расшифр., коммент. Ф. А. Рубцова. Л., 1981.
- Родителява* – Родителява М. И. О народной эстетике русской песенной лирики // Живая старина. 1994. № 2.
- Ромодин* – Ромодин А. В. Исполнитель и традиция: психолого-артикуляционные аспекты морфологии // Искусство устной традиции: Историческая морфология / Сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. СПб., 2002.
- Ромодина* – Ромодина И. А. Молодежные собрания Поозерья: труд – обряд – игра // Зрелищно-игровые формы народной культуры / Сост., отв. ред. Л. М. Ивлева. Л., 1990.
- Ромодины* – Ромодин А. В., Ромодина И. А. Взаимодействие инструментальной музыки и хореографии в народных эстетических представлениях // Народный танец: Проблемы изучения / Сост. и отв. ред. А. А. Соколов-Каминский. СПб., 1991.
- РП* – Рукописный песенник XVIII века / Изд. подгот. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, Н. О. Атрощенко; Отв. ред. Е. Е. Васильева // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Кн. 5. СПб., 2002.
- РПНД* – Русские песенницы наших дней / Ред.-сост. В. С. Виноградов. М., 1988. (Народные певцы и музыканты).
- РР* – Русские рожечники / Сост. Н. Сладкова. М., 1990
- РРЛ* – Ранняя русская лирика: Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV-XVII веков / Сост. Л. А. Петрова и Н. С. Серегина. Л., 1988.
- РСКП* – Русская свадьба Карельского Поморья: (в селах Колежме и Нюхче) / Изд. подгот. А. П. Разумова, Т. А. Коски; Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Петрозаводск, 1980.
- РССП* – Русская свадьба сибиряков Среднего Притоболья / Автор-сост. М. Г. Екимов; Муз. ред. В. А. Лапин. Курган, 2002.
- Рубцов 1962* – Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., 1962.
- Рубцов 1973* – Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л., 1973.
- Рудиченко 1976* – Рудиченко Т. С. О песенной традиции родины А. М. Листопадава: (к вопросу о многоголосии донской казачьей песни) // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976. Вып. 24.
- Рудиченко 1997* – Рудиченко Т. С. Музыкальная этнография на рубеже веков и творческая личность А. М. Листопадава // Памяти А. М. Листопадава. Ростов н/Д., 1997.

*Рудиченко 1999* – Рудиченко Т. С. Некоторые аспекты организации пространства в традиционной культуре донских казаков // Возникновение казачества и становление казачьей культуры: Материалы науч. конф. Ростов н/Д., 1999.

*Рудиченко 2003* – Рудиченко Т. С. Европейская танцевальная музыка в быту сельского и городского населения Дона // Старинная музыка сегодня / Ред.-сост. Т. С. Рудиченко. Ростов н/Д., 2003.

*Рудиченко 2004* – Рудиченко Т. С. Система жанров донского фольклора // Очерки традиционной культуры казачеств России. Краснодар, 2004. Т. 2.

*Рудиченко б/г* – Рудиченко Т. С. Народные представления о пении и музыке и классификация казачьего фольклора. Рукопись.

*Руднева 1951* – Руднева А. В. Русские народные песни Подмосковья / Ред. и предисл. Е. В. Гиппиуса. М.; Л., 1951.

*Руднева 1957* – Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., 1957.

*Руднева 1975* – Руднева А. В. Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструментальные пьесы. М., 1975.

*Руднева, Щуров, Пушкина* – Руднева А. В., Щуров В. М., Пушкина С. И. Русские народные песни в многомикروفонной записи. М., 1979.

*Рупин* – Рупин И. А. Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом ф-но и для хора / Под ред. и с предисл. В. М. Беляева и с вводн. статьей Т. В. Поповой. М., 1955.

*Русские* – Русские (серия «Народы и культуры»). М., 2003.

*Рыбников* – Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3 т. / Изд. подгот. А. П. Разумова, И. А. Разумова, Т. С. Курец; Под ред. Б. Н. Путилова. 3-е изд. Петрозаводск, 1989. Т. 1; 1990. Т. 2.; 1991. Т. 3.

*Савельева 1993* – Савельева Н. М. Календарные и свадебные песни села Верещаки Брянской области. Брянск, 1993.

*Савельева 2003* – Савельева Н. М. Брянские кувиклы // Вестник РФС. 2003. № 2.

*Свитова* – Свитова К. Г. Народные песни Брянской области. М., 1966.

*СД* – Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1; 1999. Т. 2.

*Серов* – Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки // А. Н. Серов. Избранные статьи: В 2 т. М.; Л., 1950. Т. 1.

*СМ* – Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995.

*Смирнов 1920* – Смирнов В. Народные похороны и причитания в Костромском крае. Кострома, 1920.

*Смирнов 1961* – Смирнов Б. Ф. Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М. Глинки. М., 1961.

*Смирнов 1962* – Смирнов Б. Ф. Искусство сельских гармонистов. М., 1962.

*Смирнов 1965* – Смирнов Б. Ф. Искусство владимирских рожечников. 2-е изд. М., 1965.

*Смирнов 1974* – Смирнов Ю. И. Славянские эпические традиции: Проблемы эволюции. М., 1974.

*Смирнов 1996* – Смирнов Д. В. Первые этнографические концерты в Москве // Живая старина. 1996. № 2.

*СМЭС* – Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни / Отв. ред. О. А. Пашина. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи / Отв. ред. О. А. Пашина, М. А. Енговатова. М., 2003.

*Снегирев* – Снегирев И. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1838. Т. 3.

*СОИМ* – Свадьба обско-иртышского междуречья / Сост. В. Г. Захарченко, М. Н. Мельников; Ред. Е. В. Гиппиус. М., 1983.

*Сокальский* – Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.

*Соколов 1959* – Соколов Ф. В. Гусли звончатые: Сб. народных гусельных наигрышей. М., 1959.

*Соколов 1962* – Соколов Ф. В. Русская народная балалайка: Сб. народных балалаечных наигрышей. М., 1962.

*Соколова 1978* – Соколова В. К. Масленица: (ее состав, развитие и структура) // Славянский и балканский фольклор. М., 1978.

*Соколова 1979* – Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979.

*СПВВ* – Свадебные песни Верхнемамонского района Воронежской области / Сост., вступ. ст. и коммент. Т. Ф. Пуховой и Г. Я. Сысоевой. Воронеж, 1999.

*Сперанский* – Сперанский М. Н. Курский лирник Т. И. Семенов // Этнографическое обозрение. 1906. № 1.

*СПТП* – Свадебные песни Томского Приобья / Сост. А. М. Мехнецов. Л.; М., 1977.

*Старостин* – Старостин С. Н. О некоторых разновидностях пастушьих музыкальных инструментов Верхней Волги // Методы музыкально-фольклористического исследования. М., 1989.

*Старостина* – Старостина Т. А. По следам А. В. Рудневой: Заметки о курской инструментальной традиции // Методы музыкально-фольклористического исследования. М., 1989.

*Стахович* – Стахович М. А. Русские народные песни / Предисл., ред. и примеч. Н. М. Владыкиной-Бачинской. М., 1964.

*Страхов* – Страхов А. О пространственном аспекте славянской концепции небытия // Этнолингвистика текста: Семиотика малых форм фольклора: Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М., 1988. Т. 1.

*Тавлай* – Тавлай Г. В. Белорусское купалье. Минск, 1986

*Тайлор* – Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М., 1989.

*Терновская 1976* – Терновская О. А. Славянский дожинальный обряд (терминология и структура). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1976.

*Терновская 1977* – Терновская О. А. Лексика, связанная с обрядами жатвенного цикла: (материалы к словарю) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977.

*Терновская 1981* – Терновская О. А. О некоторых сходствах и различиях в жатвенной обрядности славян // Формирование раннефеодальных славянских народностей. М., 1981

*ТМДФ* – Традиционный материнский и детский песенный фольклор русского населения Среднего Урала / Сост., нотация, вступ. статья и коммент. Т. И. Калужниковой. Екатеринбург, 2002.

*ТМРП* – Традиционная музыка русского Поозерья / Сост. и коммент. Е. Н. Разумовской. СПб., 1998.

*Токарев 1966* – Токарев С. А. История русской этнографии: (Дооктябрьский период). М., 1966.

*Токарев 1978* – Токарев С. А. Истоки этнографической науки. М., 1978.

*Толстая 1992* – Толстая С. М. К прагматической интерпретации обряда и обрядового фольклора // Образ мира в слове и ритуале: Балканские чтения – 1. М., 1992.

*Толстая 1993* – Толстая С. М. Христианское и языческое в славянском народном календаре: (к проблеме двоеверия) // Истоки русской культуры (археология и лингвистика): Тезисы докладов конф. М., 1993.

*Толстая 1994* – Толстая С. М. К понятию функции в языке культуры // Славяноведение. 1994. № 5.

*Толстой* – Толстой Н. И. Язык – словесность – культура – самосознание // Н. И. Толстой. Избранные труды. Т. 2: Славянская литературно-языковая ситуация. М., 1998.

*Топоров* – Топоров В. Н. О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.

*Трохин* – Трохин В. И. Народные песни Верхней Оки. М., 1989.

*Труды МЭК* – Труды музыкально-этнографической комиссии ОЛЕАиЭ. М., 1906. Т. 1; 1911. Т. 2.

*Тулъцева* – Тулъцева Л. А. Выюнишники // Русский народный свадебный обряд: Материалы и исследования / Под ред. К. В. Чистова и Т. А. Бернштам. Л., 1978.

*ТФН* – Традиционный фольклор Новгородской области / Изд. подгот. В. И. Жекулина, В. В. Коргузалов, М. А. Лобанов, В. В. Митрофанова. Л., 1979.

*Тэрнер* – Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.

*Ульянов* – Ульянов И. И. Воин и женщина в обрядовых причитаниях наших северных губерний // Живая старина. 1914. Вып. 3–4.

*УНП* – Угличские народные песни / Сост.-ред. И. И. Земцовский. Л.; М., 1974.

*УП* – Устьянские песни / Сост. А. М. Мехнецов, Ю. И. Марченко, Е. И. Мельник. Л., 1983. Вып. 1; 1984. Вып. 2.

*Успенский* — Успенский Г. И. Новые народные песни // Русские ведомости. 1889. 23 апр.

*Успенский 1982* — Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей: (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.

*Фаминцын 1889* — Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.

*Фаминцын 1890* — Фаминцын А. С. Гусли — русский народный музыкальный инструмент: Исторический очерк. СПб., 1890.

*Фаминцын 1891* — Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: Исторический очерк. СПб., 1891.

*Федоренко* — Федоренко И. В. Сезонно приуроченные лирические песни западных русских территорий // Фольклорный текст: функция и структура: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1992. Вып. 121.

*Федотов* — Федотов Г. П. Стихи духовные: (Русская народная вера по духовным стихам) / Отв. ред. А. Л. Топорков. М., 1991.

*Фирсов, Киселева* — Быт великорусских крестьян-землепашцев. Описание материалов этнографического бюро князя В. Н. Тенишева. (На примере Владимирской губ.) / Сост. Б. М. Фирсов, И. Г. Киселева. СПб., 1993.

*Харлап* — Харлап М. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М., 1972.

*Харузина* — Харузина В. Н. Несколько слов о родильных обрядах и об уходе за детьми в Пудожском уезде Олонецкой губернии // Этнографическое обозрение. 1911. Кн. 88/89. № 1–2.

*Харьков* — Харьков В. И. Русские народные песни Смоленской области. М., 1956.

*ХИПС* — Хороводные и игровые песни Сибири / Вступ. статья, сост. и примеч. Ф. Ф. Болонева, М. Н. Мельникова. Новосибирск, 1985.

*ХПТ* — Хороводные песни, записанные в Томской области / Сост. А. М. Мехнецов. Л.; М., 1973.

*Цивьян 1988* — Цивьян Т. В. Оппозиция шум/тишина в ритуале // Фольклор: проблемы сохранения, изучения, пропаганды: Тезисы Всесоюзной науч.-практ. конф. М., 1988.

*Цивьян 1990* — Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.

*Черных* — Черных А. В. Поведенческие нормы в рекрутской обрядности (по материалам Пермского Прикамья) // Мужской сборник. Вып. 1: Мужчина в традиционной культуре. М., 2001.

*Чистов* — Чистов К. В. Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору: Сб. памяти В. Я. Проппа. М., 1975.

*Чичеров 1957* – Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX веков. М., 1957.

*Чичеров 1982* – Чичеров В. И. Школы сказителей Заонежья. М., 1982.

*Чудинова* – Чудинова И. А. Колокольное искусство: Системный взгляд на традицию и ее будущее // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. СПб., 1999.

*Шереметева* – Шереметева. Земледельческий обряд «закликания весны» в Калужском крае // Сб. Калужского гос. музея. Калуга, 1930. Вып. 1.

*Щербакова* – Щербакова Т. А. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984.

*Щуров 1983* – Щуров В. М. Некоторые народные представления о художественных свойствах русской народной песни // Народная песня: Проблемы изучения. Л., 1983.

*Щуров 1983а* – Щуров В. М. Усёрдские пищики // Музыкальная фольклористика / Ред.-сост. А. А. Банин. М., 1983. Вып. 3.

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

*Щуров 1989* – Щуров В. М. Песельники из села Фоцеватова. М., 1989. (Народные певцы и музыканты).

*Щуров 1995* – Щуров В. М. Белгородское Приосколье: Песни Усёрдской стороны. М., 1995.

*Эвальд* – Эвальд З. В. Протяжные песни Заонежья // Искусство Севера. Вып. 1: Заонежье. Л., 1927. (Крестьянское искусство СССР).

*ЭВС* – Этнография восточных славян / Отв. ред. К. В. Чистов. М., 1987.


*Юнеско* – Юнеско и сохранение фольклора // Курьер Юнеско. 1985. № 5.

*Яковлев* – Яковлев Ю. В. История русской домры: на подступах к новому прочтению // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. М., 1993. Вып. 2.

*Ярешко* – Ярешко А. С. Колокольные звоны России. М., 1992.

*Ярков* – Ярков П. Г. Русские народные песни, собранные П. Г. Ярковым. М.; Л., 1951.

*Ярыгина* – Ярыгина Е. В. Кологривский рекрутский обряд // Мужской сборник. Вып.1: Мужчина в традиционной культуре. М., 2001.



## Источники нотных примеров

1. Архив ФК, Н-18040-18046. Ставропольский край, Левокумский р-н, пос. Кумская Долина. Запись и нотация Иванова А. Н.
2. *Марченко 1989* – с. 178. Гомельская обл., Ветковский р-н, с. Столбун.
3. *Ефименкова 1980* – с. 204–205, № 82. Вологодская обл., Тарногский р-н, д. Евсеевская.
4. Архив ФК, Н-3199. Мурманская обл., Терский р-н, д. Варзуга. Запись и нотация Красовской Ю. Е.
5. *СМЭС 1* – с. 86, № 89. Смоленская обл., Шумячский р-н, д. Липовка.
6. *СМЭС 1* – с. 94, № 108. Смоленская обл., Хиславичский р-н, д. Стайки.
7. *СМЭС 1* – с. 117, № 155. Смоленская обл., Монастырщинский р-н, д. Лыза.
8. Архив РАМ, Н-4883. Орловская обл., Урицкий р-н, д. Кочевая. Запись и нотация Куприяновой Л. Л.
9. *СМЭС 1* – с. 152–153, № 225. Смоленская обл., Рославльский р-н, д. Шуи.
10. *Кирюшина 1993* – № 21. Костромская обл., Буйский р-н, д. Печенга.
11. Брянская обл., Суземский р-н, д. Герасимовка. Запись Енговатовой М. А., Дороховой Е. А., Пашиной О. А., нотация Винарчик Л. М.
12. Архив ФК, Н-9372. Псковская обл., Невельский р-н, д. Опухлики. Запись и нотация Карнаух Т. В.
13. Архив ФК, Н-4727. Псковская обл., Себежский р-н, д. Чайки. Запись и нотация Мазо М. Л.
14. *СМЭС 1* – с. 302, № 46. Смоленская обл., Духовщинский р-н, д. Велисто.
15. *Кирюшина 1993* – № 43. Костромская обл., Макарьевский р-н, с. Юрово.
16. *Кирюшина 1993* – № 41. Костромская обл., Солигаличский р-н, д. Великово на Совете.
17. *СМЭС 1* – с. 382, № 12. Смоленская обл., Монастырщинский р-н, д. Доманово.

18. *СМЭС 1* – с. 446, № 176. Смоленская обл., Духовщинский р-н, д. Булгаково.
19. Тульская обл., Белевский р-н, д. Уткино. Запись и нотация Багрия Ю. А.
20. Архив ФК, Н-18162. Брянская обл., Трубчевский р-н, д. Любожичи. Запись Дороховой Е. А., Пашиной О. А., нотация Дороховой Е. А.
21. Брянская обл., Суземский р-н, д. Денисовка. Запись Дороховой Е. А., Пашиной О. А., нотация Дороховой Е. А.
22. *Винарчик* – с. 81, № 4. Брянская обл., Брасовский р-н, д. Дубровка.
23. Архив ФК, Н-14103. Татарстан, Алькеевский р-н, д. Юхмачи. Запись и нотация Енговатовой М. А.
24. *ППЗ* – № 354. Псковская обл., Себежский р-н, д. Горелово.
25. *ППЗ* – № 343. Псковская обл., Невельский р-н, д. Усово.
26. *СМЭС 1* – с. 588, № 73. Смоленская обл., Велижский р-н, д. Козье.
27. Архив ФК, Н-4419. Брянская обл., Унечский р-н, д. Лыщичи. Запись и нотация Савельевой Н. М.
28. *СМЭС 1* – с. 634, № 15. Смоленская обл., Велижский р-н, д. Шумилово.
29. Архив ФК, Н-15012. Белгородская обл., Шебекинский р-н, с. Купино. Запись Бойковой Е. Б., Дороховой Е. А., нотация Дороховой Е. А.
30. *СМЭС 1* – с. 625, № 3. Смоленская обл., Шумячский р-н, д. Малеевка.
31. Архив ФК, Н-13536. Белгородская обл., Волоконовский р-н, с. Фоцеватово. Запись и нотация Горева М. А.
32. Архив ФК, Н-5676. Брянская обл., Новозыбковский р-н, д. Синий Колодезь. Запись и нотация Савельевой Н. М.
33. Архив ФК, Н-15398. Белгородская обл., Волоконовский р-н, д. Старопузино. Запись и нотация Щурова В. М.
34. Архив ФК, Н-13673. Пензенская обл., Лунинский р-н, д. Казачья Пелетьма. Запись и нотация Голубева Б. Н.
35. Архив ФК, Н-12183. Карелия, Пудожский р-н, д. Якушево. Запись и нотация Краснопольской Т. В.
36. *СМЭС 1* – с. 651, № 25. Смоленская обл., Холм-Жирковский р-н, д. Алфёрково.
37. *СМЭС 1* – с. 673, № 49. Смоленская обл., Рославльский р-н, с. Савеево.
38. Архив РАМ. Кировская обл., Сунский р-н, д. Вахруши. Запись и нотация Браз С. Л.
39. Архив РАМ, Н-3676. Тверская обл., Торопецкий р-н, д. Грядцы. Запись и нотация Щелкуновой И. Е.
40. Архив ФК, Н-15585. Орловская обл., Хотынецкий р-н, с. Локно. Запись и нотация Куприяновой Л. Л.
41. Архив ФК, Н-16006. Курская обл., Хомутовский р-н, с. Дубовица. Запись и нотация Дороховой Е. А.
42. *НТКП 2* – с. 549, № 1. Псковская обл., Себежский р-н, д. Горелово.
43. *Ефименкова 1977* – № 11. Вологодская обл., Никольский р-н, д. Большое Оксилово.




- 44.** Сумская обл., Путивльский р-н, с. Линово. Запись Дороховой Е. А., Костина А. С., нотация Дороховой Е. А.
- 45.** *НТКП 2* – с. 77, № 3. Псковская обл., Пустошкинский р-н, д. Мутозово.
- 46.** *НТКП 2* – с. 79, № 5 (3–4). Псковская обл., Новоскольничский р-н, д. Мошково.
- 47.** *НТКП 2* – с. 490, № 7. Псковская обл., Невельский р-н, д. Дроздово.
- 48.** Сумская обл., Путивльский р-н, с. Линово. Запись и нотация Дороховой Е. А.
- 49.** *Щуров 1995* – № 71а. Белгородская обл., Алексеевский р-н, с. Подсереднее.
- 50.** Московская обл., Серпуховской р-н, д. Дракино. Запись и нотация Багрия Ю. А.
- 51.** Архив ФК, Н-6657. Архангельская обл., Ленский р-н, с. Яренск. Запись Кабанова А. С., Медведева А. В., нотация Гиппиуса Е. В.
- 52.** *Щуров 1995* – № 78. Белгородская обл., Алексеевский р-н, д. Хлевище.
- 53.** *Щуров 1995* – № 74. Белгородская обл., Алексеевский р-н, с. Камызино.
- 54.** Архив ФК, Н-8697. Архангельская обл., Верхнетоемский р-н, д. Усть-Выя. Запись Кабанова А. С., нотация Гиппиуса Е. В.
- 55.** *ТФН* – № 127. Новгородская обл., Пестовский р-н, д. Астахино.
- 56.** *ХИПС* – № 258. Новосибирская обл., Северный р-н, пос. Северное.
- 57.** Архив ФК, Н-9041. Архангельская обл., Пинежский р-н, д. Нюхча. Запись Кабанова А. С., нотация Гиппиуса Е. В.
- 58.** *ХПТ* – с. 73, № 8. Томская обл., Асиновский р-н, с. Воронина Пашня.
- 59.** Архив ФК, Н-9030. Архангельская обл., Пинежский р-н, д. Сура. Запись Кабанова А. С., нотация Гиппиуса Е. В.
- 60.** Архив ФК, Н-17244. Белгородская обл., Шебекинский р-н, с. Муром. Запись и нотация Дороховой Е. А.
- 61–64.** Курская обл., Хомутовский р-н, с. Клевень. Запись и нотация Дороховой Е. А.
- 65.** *Калужникова 2002* – с. 16, № 2. Свердловская обл., Пригородный р-н, пос. Черноисточинск.
- 66.** *НПВ* – напев № 23, текст № 37. Вологодская обл., Тотемский р-н, д. Федотовская.
- 67.** *НПВ* – с. 53, № 29. Вологодская обл., Тотемский р-н, д. Федотовская.
- 68.** *НПВ* – с. 60, № 34. Вологодская обл., Тотемский р-н, д. Федотовская.
- 69.** *Кастров 1996* – с. 204, № 2. Карелия, Пудожский р-н, д. Каршево.
- 70.** Курская обл., Льговский р-н, с. Марица. Запись и нотация Данченковой Н. Ю.
- 71.** Владимирская обл., Муромский р-н, д. Татарово. Запись и нотация Данченковой Н. Ю.
- 72.** Владимирская обл., Муромский р-н, д. Красный Бор. Запись и нотация Данченковой Н. Ю.

- 73.** *Григорьев 2* — № 11. Архангельская губ., Мезенский у., д. Немнюга (р. Кулой, Садков Е. Д.).
- 74.** *Григорьев 3* — № 7. Архангельская губ., Мезенский у., д. Дорогая Гора (р. Мезень, Тяросов В. Я.).
- 75.** *БСДС* — с. 934, № 22. Архангельская губ., Терский берег Белого моря, д. Федосеево (Борисова М. С.).
- 76.** *Григорьев 3* — № 40. Архангельская губ., Мезенский у., д. Кильца (р. Мезень, Чуповы И. А. и А. А.).
- 77.** *БРМЭ* — с. 85, № 11. Карелия, Заонежский р-н, д. Гарницы (Рябинин-Андреев П. И.).
- 78.** *БРМЭ* — № 79. Ростовская обл., Константиновский р-н, х. Кременской (ст-цы Усть-Быстрианской).
- 79.** *БРМЭ* — № 84. Ростовская обл., Константиновский р-н, ст-ца Усть-Быстрианская.
- 80.** *БРМЭ* — № 132. Карелия, Медвежьегорский р-н, д. Космозеро.
- 81.** Архив ФК, Н-5173. Волгоградская обл., Серафимовичский р-н, х. Песчановский. Запись и нотация Кабанова А. С.
- 82.** *Григорьев 2* — № 14. Архангельская губ., Мезенский у., д. Немнюга (р. Кулой, Садков Е. Д.).
- 83.** *ПРН 1899* — № 1. Вологодская губ., Тотемский у., д. Салтыковская (Бра-таев П. Т.).
- 84.** *СМЭС 2* — с. 343, № 22. Смоленская обл., Шумячский р-н, д. Иловня.
- 85.** Болгария, с. Татарницы. Запись Бахтина В. С. (личный архив), нотация Васильевой Е. Е.
- 86.** Архив ФК, Н-16299. Курская обл., Дмитриевский р-н, д. Неварь. Запись и нотация Дороховой Е. А.
- 87.** *Дорохова 1987* — № 51. Харьковская обл., Балаклеяский р-н, с. Завгороднее.
- 88.** *20 РНП* — № 16. Рязанская обл., Старожиловский р-н, д. Муняки.
- 89.** Архив ФК, Н-16617. Смоленская обл., Ершичский р-н, д. Петровка. Запись и нотация Сигиной В. А.
- 90.** Калужская обл., Козельский р-н, д. Хряпкино. Запись и нотация Трохина В. И.
- 91.** Тульская обл., Белёвский р-н, д. Уткино. Запись и нотация Багрия Ю. А.
- 92.** *Щуров 1995* — № 3. Белгородская обл., Красногвардейский р-н, с. Большебыково.
- 93.** *Щуров 1995* — № 31. Белгородская обл., Красногвардейский р-н, с. Большебыково.
- 94.** *Щуров 1995* — № 9. Белгородская обл., Красногвардейский р-н, с. Большебыково.
- 95.** Архив ФК, Н-13033-34. Волгоградская обл., Кумылженский р-н, х. Ильменёвский. Запись и нотация Кабанова А. С.
- 96.** Архив ФК, Н-4889. Волгоградская обл., Клетский р-н, ст-ца Распопинская. Запись и нотация Кабанова А. С.

- 97.** Ростовская обл., Белокалитвенский р-н, ст-ца Краснодонецкая. Запись и нотация Рудиченко Т. С.
- 98.** Республика Коми, пос. Усть-Цильма. Запись Щурова В. М., нотация Дороховой Е. А.
- 99.** *П Пинежья* — № 133. Архангельская обл., Пинежский р-н, с. Кеврола.
- 100.** УП 2 — № 51. Архангельская обл., Устьянский р-н, д. Бритвино.
- 101.** Архив ФК, Н-2778. Мурманская обл., Терский р-н, д. Варзуга. Запись и нотация Красовской Ю. Е.
- 102.** Ленинградская обл., Киришский р-н, д. Городище. Запись и нотация Мациевского И. В.
- 103.** *Кирюшина 1989* — № 1. Ярославская обл., Некрасовский р-н, с. Лепилово.
- 104.** а) *Кирюшина 1989* — № 3. Московская обл., пос. Черусти; б) *Смирнов 1965* — № 17. Костромская обл., Костромской р-н, д. Попадекино.
- 105.** Ленинградская обл., Тихвинский р-н, д. Ругуй. Запись и нотация Мациевского И. В.
- 106.** Ленинградская обл., Тихвинский р-н, д. Дмитрово. Запись и нотация Мациевского И. В.
- 107.** Ленинградская обл., Тихвинский р-н, д. Дмитрово. Запись и нотация Мациевского И. В.
- 108.** Ленинградская обл., Тихвинский р-н, д. Харчевня. Запись и нотация Мациевского И. В.
- 109.** Ленинградская обл., Тихвинский р-н, д. Харчевня. Запись и нотация Мациевского И. В.
- 110.** Ленинградская обл., Тихвинский р-н, д. Харчевня. Запись и нотация Мациевского И. В.
- 111.** *Рабинович 1986* — № 18. II. Вологодская обл., с. Талашово.
- 112.** *Смирнов 1965* — с. 91.
- 113.** Ленинградская обл., Тихвинский р-н, д. Великая Нива. Запись и нотация Мациевского И. В.
- 114.** а) Архив МГК, № 2406-37. Запись и нотация Савельевой Н. М.; б) архив МГК, № 15521. Запись и нотация Савельевой Н. М.
- 115.** Ленинградская обл., Тихвинский р-н. Запись и нотация Бойко Ю. Е.
- 116.** Архив СПбГК. Вологодская обл., Кичгородецкий р-н, д. Чередка. Запись Мазо М. Л., нотация Ивашиной О.
- 117.** Ленинградская обл., Тихвинский р-н, д. Харчевня. Запись и нотация Мациевского И. В.
- 118.** Архив МГК, № 2406-11 — 2406-26. Брянская обл., Дятьковский р-н, д. Бадкино. Запись и нотация Савельевой Н. М.
- 119.** Ленинградская обл., Тихвинский р-н, д. Дмитрово. Запись и нотация Мациевского И. В.
- 120.** *Рабинович 1986* — с. 215, № 7а. Костромская обл., Парфеньевский р-н, д. Долгово.
- 121.** *Багрий 1983* — с. 257, № 5. Орловская обл., Кромский р-н, с. Вожево.

122. *Казанская 1988* — с. 96, № 9.
123. *НТКП 1* — с. 476, № 20.
124. Архив МГК, № 15512. Запись и нотация Савельевой Н. М.
125. *Смирнов 1965* — № 25.
126. *Щуров 1983а* — с. 276, № 6.
127. Архив СПбГК, № 2608-13. Новгородская обл., Любытинский р-н, д. Квасильниково. Запись и нотация Мехнецова А. М.
128. *Бромлей* — с. 44–45. Костромская обл., Нерехтский р-н.
129. *Смирнов 1965* — № 43. Владимирская обл.
130. *Руднева 1975* — с. 204. Курская обл., Большесолдатский р-н, д. Будище.
131. Ленинградская обл., Волховский р-н, д. Заовражье. Запись и нотация Бойко Ю. Е.
132. *Лобанов 1997* — с. 169, № 51 (2). Новгородская обл., Пестовский р-н, д. Тетеріно.
133. *Лобанов 1997* — с. 193, № 134 (4). Тверская обл., Сандовский р-н, пос. Топорово.
134. Труды МЭК 1 — с. 509, № 12.
135. Труды МЭК 1 — с. 511, № 30.
136. *Истомин* — № 34. Красноярский край, пос. Стрелка-на-Ангаре.
137. *Банин 1971* — № 26. Марийская АССР, Юринский р-н, д. Бардицы.
138. *Банин 1971* — № 1. Марийская АССР, Юринский р-н, д. Липовка.
139. Архив ИРЛИ, ФК-3740. Костромская обл., Макарьевский р-н, с. Тимошино. Запись Коргузалова В. В., Алексеевой О. Б., нотация Коукаль В. Ф.
140. *Дорохова 1987* — № 35. Харьковская обл., Балаклеийский р-н, с. Завгороднее.
141. *П Печоры* — с. 116, № 78. Республика Коми, пос. Усть-Цильма.
142. *Руднева 1975* — с. 118–119. Курская обл., Большесолдатский р-н, д. Будище.
143. Ленинградская обл., Киришский р-н, д. Мемино. Запись экспедиции РИИИ, нотация Бойко Ю. Е.
144. *Котикова 1961* — с. 108. Архангельская обл., Нижнепечорский р-н.
145. *Щуров 1989* — № 12. Белгородская обл., Волоконовский р-н, с. Фощеватово.
146. *Браз* — № 19. Кировская обл., Лузский р-н, д. Потапово.
147. *Котикова 1961* — с. 78. Архангельская обл., Вилегодский р-н, д. Ильинско-Подомское.
148. *Щуров 1989* — № 6. Белгородская обл., Волоконовский р-н, с. Фощеватово.
149. Архив ФК, Н-15024. Сумская обл., Великописаревский р-н, с. Пожня. Запись и нотация Дороховой Е. А.
150. *Дорохова 1987* — № 27. Харьковская обл., Балаклеийский р-н, с. Завгороднее.

151. *СМЭС 1* — с. 434, № 153. Смоленская обл., Дорогобужский р-н, д. Никулино.
152. *Дорохова 1987* — № 16. Харьковская обл., Балаклеяский р-н, с. Завгороднее.
153. *НПВ* — № 35. Вологодская обл., Тотемский р-н, д. Часовная.
154. *НПВ* — № 36. Вологодская обл., Тотемский р-н, д. Федотовская.
155. *Кузнецова, Логинов* — с. 169, № 96. Карелия, д. Ламбас-ручей.
156. *Ярков* — с. 24, № 6.
157. *НС* — с. 255, № 189. Нижегородская обл., Шарангский р-н, д. Та-найка.
158. *Мохирев, Харьков, Браз* — с. 149, № 100. Кировская обл., Куменский р-н, с. Кумены.
159. *Браз* — № 1. Кировская обл., Лузский р-н, д. Кузьминская.
160. *СМЭС 2* — с. 502, № 208. Смоленская обл., Дорогобужский р-н, д. Полибино.
161. *НПО* — с. 120, № 53. Орловская обл., Мценский р-н, д. Гущино.
162. *П Пинежья* — № 31. Архангельская обл., Пинежский р-н, д. Занюхча.
163. *ЛПТП* — с. 88, № 39. Томская обл., Томский р-н, с. Спасо-Яйское.
164. *Данченкова 2002* — с. 125, пример 6. Брянская обл., Суземский р-н, д. Денисовка.
165. Архив ФК, Н-18177-186. Волгоградская обл., Серафимовичский р-н, х. Земляцкий. Запись и нотация Кабанова А. С.
166. Архив ФК, Н-15455-56. Волгоградская обл., Алексеевский р-н, ст-ца Усть-Бузулукская. Запись и нотация Кабанова А. С.
167. а) *СМЭС 1* — с. 95, № 109. Смоленская обл., Хиславичский р-н, д. Суздалевка. б) *Енговатова, Ефименкова* — с. 54, пример 26.
168. *Пьянкова* — с. 11, № 5. Смоленская обл., Ельнинский р-н, д. Дубосище.
169. *Краснопольская* — с. 146, пример «д». Карелия, Пудожский р-н, с. Ялгуба.
170. *Браз* — № 2. Кировская обл., Лузский р-н, д. Кузьминская.
171. *Ефименкова 1993* — с. 124, № 87. Вологодская обл., Тарногский р-н, д. Раменье. Запись и нотация Ефименковой Б. Б.
172. *НПЛ* — № 20. Ленинградская обл., Сланцевский р-н, д. Рудно.
173. Архив ФК, Н-1942. Архангельская обл., Пинежский р-н, с. Поганец (Городецк). Запись и нотация Гиппиуса Е. В.
174. *Мухомедшина 1991а* — с. 150, № 1. Красноярский край, Кежемский р-н, д. Заимка.
175. *Дорохова 1987* — № 71. Харьковская обл., Балаклеяский р-н, д. Завгороднее.
176. *П Пинежья* — № 64. Архангельская обл., Пинежский р-н, д. Поганец.



## Список сокращений

*Архив ИРЛИ* — фонограммархив Института русской литературы Российской академии наук (Пушкинского дома).

*Архив МГК* — архив кабинета народной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

*Архив РАМ* — архив лаборатории народной музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

*Архив СПбГК* — архив фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

*Архив ФК* — архив фольклорной комиссии Союза композиторов России.

*РИИИ* — Российский институт истории искусств (СПб.).

---

**Народное** музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред.  
Н 28 О.А. Пашина. — СПб.: Композитор, 2005. — 568 с., нотн. прим., ил.  
ISBN 5-7379-0278-1

Настоящий учебник создан на материале русского фольклора и предназначен для студентов музыкальных вузов и музыкальных факультетов высших учебных заведений искусств. Учебник дает представление о традиционной картине мира, специфике музыкального фольклора, современной методологии его изучения, исторически сложившейся на русской этнической территории системе локальных музыкально-фольклорных традиций, особенностях народного музыкального мышления. Учебник, снабженный большим количеством нотных примеров, таблиц и схем, отражает также историю собирания и изучения русской народной музыки и дает принятую в современной науке типологию ритмических и звуковысотных форм музыкально-фольклорных текстов.

**ББК 85.31**

---

Издание подготовлено при финансовой поддержке  
Федерального агентства по культуре и кинематографии  
Российской Федерации. Проект № 03-631 от 02.12.04

---

## НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Учебник

Редактор  
И. М. Плестакова

Технический редактор  
Н. М. Гаранкина

Корректоры  
И. С. Базуева  
Т. В. Львова

Верстка  
Т. Ю. Фадеевой

Нотный набор  
Д. М. Огороднова

Подписано в печать 14.05.2005.

Гарнитура FreeSet.

Формат 62×100/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Уч.-изд. л. 37,3. Печ. л. 35,5.

Заказ № 1279. Тираж 1000 экз.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».

190000, Санкт-Петербург,

Большая Морская ул., 45

Тел. (812) 314-50-54, 312-04-97

Факс: (812) 571-58-17

E-mail: sales@compozitor.spb.ru

Internet: <http://www.compozitor.spb.ru>

Отпечатано в типографии

ООО «Типография Правда 1906».

195299, Санкт-Петербург,

Киришская ул., д. 2

НАРОДНОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ  
ТВОРЧЕСТВО

