


В. М. Щуров  
Жанры  
русского  
музыкального  
фольклора

1

МОСКВА  МУЗЫКА

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
им. П.И. ЧАЙКОВСКОГО

---

В. М. Щуров

**Жанры  
русского  
музыкального  
фольклора**

Учебное пособие  
для музыкальных вузов  
и училищ

В двух частях

**1**

часть

**История, бытование,  
музыкально-поэтические  
особенности**



МОСКВА · МУЗЫКА  
2007

Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы «Русская культура»

Подготовлено при финансовой поддержке фонда  
«Русское исполнительское искусство»

**Щуров В.М.**

**Щ 98** Жанры русского музыкального фольклора: Учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2-х ч. Ч. 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. — М.: Музыка, 2007. — 400 с., нот.

ISBN 978-5-7140-0821-4

Автор пособия — известный музыковед-фольклорист, собиратель и исполнитель народных песен, опубликовавший целый ряд фольклорных сборников, книг и статей, педагог — освещает в первой части издания историю возникновения и развития жанров русского народного музыкального творчества, условия бытования, исполнения песен и инструментальной музыки в русских селах и городах, поэтические и музыкальные особенности каждого жанра. Значительная часть представленного во второй части издания фольклорного материала, записанного автором и другими собирателями, публикуется впервые. Народные песни и инструментальная музыка, помещенные во второй части, являются нотными примерами к первой и составляют с ней единое целое.

Наряду с монографией автора «Стилевые особенности русской народной музыки» (М., 1998) предлагаемое издание обеспечивает изучение курса в музыкальных вузах и училищах.

Книга представляет несомненный интерес также для музыкантов-исполнителей, композиторов, любителей и ценителей народного музыкального искусства.

**ББК 85.313(7)**

## Предисловие

Музыкальная стилистика произведения русской народной музыки во многом определяется его жанровой принадлежностью. Достаточно назвать жанр того или иного песенного или инструментального образца, и в нашем представлении с достаточной определенностью возникает его общий характер. И наоборот, по особенностям мелодии, ритма, композиционной структуры и другим стилевым признакам можно с большей или меньшей уверенностью определить жанр звучащего либо приведенного в нотной записи примера.

Для того чтобы в полной мере почувствовать и понять красоту произведений народного музыкального творчества, осознать их образный смысл, важно знать их роль в народной культуре, их жизненное предназначение, что в конечном счете и определяет жанровую природу народной музыки. Ласковая колыбельная поется с целью убаюкать младенца. Бодрая ритмичная артельная песня призвана сплотить усилия рабочего коллектива. В причитаниях выражается человеческая скорбь, глубокая печаль. А плясовые песни способствуют единению людей в общем веселье, поэтому они радостны, живы, энергичны.

В то же время многие жанровые проявления в народном музыкальном искусстве весьма специфичны, поскольку связаны с сформировавшимися на протяжении веков религиозными, культурными представлениями разных социальных слоев русского общества, обусловлены особенностями хозяйственного, бытового уклада разных классов и сословий старой России.

Некоторые архаические музыкальные формы, фиксируемые собирателями фольклора в наши дни, зародились, возможно, еще до создания в IX веке Киевского государства, в среде древних славянских племен. А солдатская песня возникла в связи с введением рекрутчины, то есть уже в XVIII веке. Кадриль была завезена в Россию из Западной Европы в конце XVIII столетия, тогда как бальные поздние танцы, такие, как «Девочка Надя», «Светит месяц», «Карапет», появились в русских городах и селах лишь в конце XIX века.

Таким образом, жанровая система русского музыкального фольклора складывалась на протяжении всей истории русского народа, насчитывающей более тысячи лет. В современном музыкальном народном искусстве совмещаются культурные напластования разных времен и эпох.

Былая племенная раздробленность славянских племен, затем — феодальные разграничения внутри Московского государства, деление на губернии, уезды, волости и образование новых культурных общностей по территориальному признаку привели к возникновению местных традиций народного музыкального творчества. Вместе с тем складывались длительные творческие взаимодействия славян, а позже — русских с соседними племенами и народами, протекали ассимиляционные процессы, когда происходило смешение славян с балтами, финно-уграми, тюрками. Несходство природных и хозяйственных условий жизни русского населения на северных реках и в южных степных районах, в сибирской тайге и во владимирском ополье также сказывалось на формировании местных особенностей пения и инструментального музицирования в разных ареалах обширной земли Российской, повлияло на сложение особых жанров и жанровых разновидностей в разных местностях, где длительное время проживают русские. Особые локальные песенные традиции сложились в местах, где переселенцы из русских сел несколько столетий жили сообща в инонациональном окружении, — так, как это произошло с семейскими Забайкалья, оказавшимися в Бурятии, уральцами-«уходцами» в Узбекистане (Каракалпакии), казаками-некрасовцами, длительное время находившимися в Турции, старообрядцами в Молдавии и Румынии, молоканами в Канаде. Поэтому территориальные культурные различия также следует учитывать при изучении и творческом освоении жанров русского музыкального фольклора.

В отечественной науке представление о жанрах музыкального народного искусства складывалось в течение длительного времени. Однако до наших дней существует разное понимание категории «жанр» специалистами разных школ и направлений.

Принципы жанровой классификации, применяемые в данной работе, изложены автором в книге «Стилевые основы русской народной музыки» (М., 1998).

Приведем вкратце основные установки автора при определении и исследовании жанровых явлений в русской народной музыке.

*Жанр (от французского «genre» — род, вид, манера) в музыкальном фольклоре — это род, вид или разновидность произведений народной музыки, обладающих существенными общими свойствами музыкально-стиховой структуры и музыкально-поэтической образности в связи со сходной социальной и художественной функцией.*

Классификация осуществляется по принципу — от общего к частному.

Первый уровень разграничения жанровых явлений — по самым крупным, родовым признакам, определяемым *типом художественной образности*. Все многообразие произведений народной музыки подразделяется в первую очередь на три рода — *эпос, лирику и драму*.

К *эпосу* в его чистой, беспримесной форме относятся песни *повествовательного характера*, в музыкальном отношении основанные на декламационном принципе.

К *лирике* принадлежат песни и инструментальные мелодии, не связанные строго с каким-либо обрядом или действием и выражающие чувства, переживания человека. Ярче всего лирика выражается в песнях широкого мелодического диапазона с распевным музыкально-слоговым ритмом, а также в инструментальной музыке, воспроизводящей напевы протяжных песен. В то же время встречаются малораспевные песни, в которых лиризм проявляется особым образом — скромно, сдержанно.

К *драме* можно отнести все музыкальные формы, которые сопровождают действие, движение, то есть те, которые связаны в той или иной мере с театральностью. Это песни и инструментальные наигрыши, включаемые в народные театральные представления, а также поддерживающие то или иное народное действо: национальные обряды, разные формы народной хореографии.

Для эпоса необходимо наличие сказителя и слушателей. Драма рассчитана на присутствие не только слушателей, но и зрителей. Лирическое музыкальное излияние возможно лично для себя, в отсутствие слушателей или в кругу ограниченного их числа, а также при совместном пении «гуртом» (по южнорусской народной терминологии), например при возвращении с поля, на посиделках или беседах.

Существуют промежуточные родовые явления. К лироэпическим можно отнести южнорусские распевные баллады или казачьи былин-ные песни, к лиродраматическим — прощальные песни подруг невесты на свадьбе. Однако для последовательной, точной классификации за основу берется один, основной, ведущий признак. В распевных балладах главенство принадлежит лирическому началу. А свадебные коллективные причеты девушек на северной свадьбе обусловлены правилами и условностями обряда, поэтому в родовом отношении они принадлежат к драме. Трудовые артельные песни и припевки поддерживают ритмичное действие плотников, крючников (грузчиков), бурлаков, лесосплавщиков, рыбаков, поэтому их тоже можно (с определенной долей условности) отнести к драме. Колыбельные имеют в народном представлении обрядовое предназначение, без ко-

того невозможно, например, объяснить содержание так называемых смертных баек. Поэтому, хотя это и может показаться парадоксальным, их правильнее отнести не к лирике, а к драме, к семейной обрядности.

Следующий уровень классификации внутри родов — видовой (что следует из определения понятия «жанр») — *по жизненной или обрядовой приуроченности*. Наиболее полно и последовательно этот принцип проявляется в драматических жанрах. Календарные обрядовые песни подразделяются по сезонному признаку и по характеру ритуального действия — веснянки, юрьевские, волочебные, семицкие, покосные, прополочные, жнивные, рождественские, масленичные.

Далее осуществляется разделение по отдельным деталям соответствующего ритуала. Так, среди жнивных различаются зажиночные, обжиночные, помочанские песни. На Псковщине — плачи-жалобы кукушке. Среди зимних (рождественских и новогодних) — колядки, щедровки, подблюдные. Разнообразно конкретное обрядовое предназначение различных по характеру и настроению свадебных песен: комментирующих происходящее, прощальных, величальных, корительных, причитаний невесты.

Песенный эпос может излагаться в сказительской сольной форме (один певец рассказывает для слушателей — на севере) и в коллективной ансамблевой (в конном строю — у казаков). Это коренным образом отражается на видовых различиях печорской старины и донской казачьей былинной песни.

Лирические песни хотя и весьма относительно, но тоже подразделяются по наиболее характерному для них жизненному предназначению — беседные, посиделочные, уличные, «полевые».

Далее следует уточнение *по разновидностям*.

Песни одного вида могут предназначаться для разного исполнения по составу певцов и инструменталистов: соло или ансамблем, для разных половозрастных групп (детские, женские, мужские), с инструментальным сопровождением и без него; особое место занимают инструментальные жанровые проявления.

Уточнение жанра происходит и с учетом социальной среды, в которой соответствующая песня возникла и вкусы которой отражает: крестьянская или городская, солдатская или рекрутская, бурлацкая, ямщицкая, мещанский романс, тюремная песня.

На определенном уровне классификации принимается во внимание словесное содержание песни. Например, на один напев может быть исполнена героическая былина (старина) и небылица, что в корне

меняет жанровую сущность произведения. На северной свадьбе на один напев может исполняться величальная и корительная песня, что, естественно, приводит к их существенным жанровым отличиям. Случается (на юге России), что песня о прощании девушки с другом, которого ведут во солдаты, поется в плясовом кругу. Тогда следует уточнение: плясовая песня рекрутского содержания. Вслед за колыбельной, в которой младенцу желают здоровья, следует смертная байка, будто бы с ожиданием гибели ребенка, что также влияет на образный строй песни, меняет жанровый смысл обряда (продуцирующая магия или оберег).

И наконец, при классификации песен учитывается народное толкование жанра, народная терминология: плясовые («алелёшные») песни (с припевом «лѣли, лѣли»), подблюдные («илийки» — с припевом «вью, вью, алею»), частушки и страдания (коротушки, долгушки, припевки, тараторки), лирические (проголосные, протяжные, долгие) песни.

Подобная многоуровневая классификация позволяет выделить наиболее общие жанровые явления и вместе с тем оттенить мелкие, но важные частности.

Автором обобщаются сведения, почерпнутые из множества научных и фактологических источников, а также данные личного собирательского опыта.

Нотные примеры подобраны со стремлением к максимальной документальности. Поэтому предпочтение отдается нотациям со звукозаписей, отражающих результаты собирательской работы фольклористов с применением современной звукозаписывающей аппаратуры. Особенно достоверными можно считать нотные материалы, полученные с помощью разработанного автором настоящей работы в конце 1960-х годов метода многомикрофонной фиксации ансамблевого пения.

Во многих случаях нотации песен и инструментальных наигрышей осуществлены автором данной книги. При этом значительная часть приводимых примеров публикуется впервые. Нотные примеры даются с полными словесными текстами либо с завершенными по смыслу их фрагментами, что позволяет использовать их в певческой практике. Возможно, они привлекут внимание композиторов, обращающихся к народным первоисточникам. Нотный материал обособлен от словесного и составляет вторую часть издания «Народные песни и инструментальная музыка в образцах», при этом нумерация нотных примеров — отдельная для каждой главы.



Насколько это было возможно, в работе отражена широкая география. Однако выбор нотных иллюстраций продиктован в первую очередь требованиями музыкально-поэтической выразительности.

В случаях, когда нотные примеры заимствованы из тех или иных печатных источников, обычно сохраняется редакция, предложенная авторами нотаций. Исключения из этого правила делаются лишь тогда, когда в использованном образце не соблюдены существенные современные нормы музыкального редактирования.

Словесный текст песен, приводимый в литературной части книги, для удобства чтения в основном дается в адаптированном виде, без диалектных особенностей, за исключением тех случаев, когда слова взяты из нотных примеров.

Теоретическую основу данной работы составляют положения, высказанные в ранее вышедшей книге автора «Стилевые основы русской народной музыки», которая также имеет учебную направленность. По ходу изложения текста при употреблении определенных терминов и понятий, связанных с теорией музыкального фольклора и применяемых автором в его трудах, даются ссылки на названное пособие, где соответствующие определения раскрываются и поясняются.

В конце каждой главы приводятся научные и нотные источники, в которых содержатся сведения и материалы по изложенной теме.

В целом же данная книга задумана как учебное пособие для студентов музыкальных вузов и училищ, изучающих русское народное творчество, и музыкантов, посвятивших себя исполнительству в народном стиле. Изложенная по возможности простым, доступным языком, она даст заинтересованному читателю представление о многообразии жанровых явлений в русском музыкальном фольклоре.

**Жанровые признаки календарных обрядовых песен**

Календарными обрядовыми называют песни, приуроченные к определенным периодам или датам земледельческого календаря и выполняющие (или выполнявшие в первоначальном своем предназначении) определенную магическую функцию.

Они возникли в глубокой древности, когда люди верили в силу могущественных таинственных божеств и духов, от желания и деяний которых будто бы зависели хороший либо, наоборот, скудный урожай, здоровье и болезни людей, домашних животных, семейное счастье или личные невзгоды.

Согласно анимистическим верованиям, свойственным общественному сознанию земледельческих обществ на ранней стадии их формирования, стихии и силы природы были подвластны разным божественным повелителям. По представлениям древних славян, тепло и свет дает Ярило — божество весеннего плодородия. Близок ему по значению Дажьбог — хранитель света, податель благ. Грозами и дождями распоряжается Перун. Он же — покровитель воинов. Земным благополучием, продолжением жизни людской ведает мудрый Род. С ним взаимодействуют три Рожаницы. Богатствами рек, лесов, полей распоряжается владычица земного плодородия, мать урожая — Мокошь. Она еще и общается с небесными стихиями. На старинных вышивках, в археологических раскопках, на остатках древних капищ — мест языческих ритуалов — найдены изображения (или идолы) еще двух Рожаниц, богинь весны и любви Лады и Лели, располагавшихся по бокам от центральной фигуры верховной владычицы Мокоши.

Рожаницам в их деяниях содействуют русалки — фантастические летающие существа с женскими головами. Особое место в славянской мифологии принадлежит Волосу (или Велесу), богу земли, оберегающему покоящихся в ней усопших. Он же считается покровителем домашнего скота.

В омуте, как еще совсем недавно верили многие крестьяне, живет Водяной, в лесу бродит Леший, благополучие домашнего очага охраняет Домовый.

Особо почиталась нашими давними предками Мать сыра земля.

Земледельцы поклонялись также самим силам природы, обоже-  
ствляя дающие жизнь растениям и животным водные источники,  
шумящие молодой листвой деревья, согревающий и дарящий свет  
огонь. Об этом свидетельствуют, в частности, старые нравоучения  
православного духовенства, в которых порицаются «суеверные» на-  
родные представления: «Овы прельсти в тварь веровати и в солнце же  
и в огонь, и во источники же и в древа, и во ины различны вещи»<sup>1</sup>.  
Кирилл Туровский в середине XII века, говоря о превосходстве хри-  
стианских верований над языческими, писал: «Не нарекутся богом  
стихии, ни солнце, ни огонь, ни источники, ни древа»<sup>2</sup>.

Чтобы умиловить всех сильных богов, расположить их к себе,  
наши далекие предки совершали особые обрядовые действия, моле-  
ния, сопровождавшиеся коллективным пением. Так возник жанр ка-  
лендарных обрядовых песен.

Стремясь воздействовать на потусторонние силы, люди искали  
действенные меры внушения. И поскольку на собственном опыте они  
давно убедились в могучей силе искусства, то стремились придать  
обрядовым песням совершенную художественную форму. На протя-  
жении веков красота таких песен совершенствовалась, детали тща-  
тельно оттачивались.

Именно глубина эстетического воздействия позволила многим пре-  
красным произведениям народного песенного творчества, входившим  
в состав календарного обрядового цикла, дожить до нашего времени.  
Участники музыкально-этнографических экспедиций и сегодня за-  
писывают множество песен земледельческого календаря в прекрас-  
ном исполнении. А сама календарная обрядность прочно сохраня-  
лась в сельских обычаях вплоть до коренной ломки традиционного  
жизненного уклада русского крестьянства в период коллективизации.

Особое значение в народных обрядах имели охранительные дей-  
ствия, направленные на защиту от злых сил, будто бы препятствовав-  
ших спокойной и счастливой жизни людей. Некоторые песни, а так-  
же инструментальные сигналы и наигрыши призваны были отпуг-  
нуть или обмануть «нечисть». Такие песенные и музыкальные примеры  
обычно также обладают яркой художественной образностью, боль-  
шой силой эстетического воздействия.

---

<sup>1</sup> Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Харьков, 1916. Т. 1. С. 47.

<sup>2</sup> Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. М., 1987. С. 134.

О древности происхождения календарных ритуалов и связанных с ними песен свидетельствуют многие исторические данные.

Раскопки археологов показали, что в пределах Русской земли в районах бывшего расселения древнеславянских племен существовали языческие святилища. Среди них наиболее известны ритуальные сооружения в селище Грудок близ города Почеп в бассейне Средней Десны, относящиеся к началу нашего тысячелетия, городище культового предназначения на Благовещенской горе близ бывшего уездного городка Вщижа в Брянском Полесье, датируемое приблизительно той же эпохой. К началу христианского летоисчисления принадлежит и городище Тушмеля в истоках Сожа южнее Смоленска, где обнаружены места бывших столбов — идолов. Известны и многие другие древние сооружения близ бывших славянских селищ, имевшие обрядовое предназначение.

В русских летописях сохранились описания обычаев и обрядов славян в период, предшествовавший распространению христианства на Руси. Среди такого рода свидетельств большой интерес для нас представляют повествования о древних языческих ритуалах, сопровождавшихся пением. Особенно яркие картинные зарисовки старинных народных празднеств и их музыкального оформления содержатся в церковных документах Средневековья, связанных со стремлением православного духовенства воспрепятствовать чуждым с точки зрения христианской идеологии пережиткам язычества в русском общественном сознании. Гневно обличая богопротивные в их понимании действия своей паствы, христианские наставники в то же время весьма выпукло отображали характер календарных магических ритуалов. Так, в одном из документов начала XVII века говорится: «В седьмый четверток по Пасце собираются жены и девицы под древа, под березы и приносят, яко жертвы, пироги и каши и яичницы и, поклоняс березам, оучнут походя песни сатанинския приплетая пети и дланми плескати, и всяко бесятся»<sup>3</sup>. Мы знаем, что в некоторых местностях и поныне на Семик (в четверг на седьмой неделе после первого весеннего полнолуния) крестьяне также совершают обрядовую трапезу под березкой, поют семицкие песни, хлопая при этом в ладони и приплясывая. А вот еще один весьма показательный источник — «Стоглав», свод правил и поучений, как подобает себя вести истинному христианину и чего он должен сторониться и избегать.

---

<sup>3</sup> Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Т. 1. С. 50.

Составлен был этот интересный для нас документ в 1551 году, во времена царствования Иоанна Грозного. Там содержатся, например, такие весьма нелестные, но живые картинные характеристики исконно народных календарных обрядов и их музыкального оформления: «Еще же мнози от неразумия простая чадь... во градах и в селех творят еллинское беснование, различные игры и плясания в навечернии праздника Рождества Христова и против праздника Иоанна Предтечи в нощи и в праздник весь день. Мужи и жены и дети в домех, по улицам отходя, и во водам глумы творят всякими играми и песнями сатанинскими и многими виды скаредными. Подобно же сему творят и во святыя вечера и в навечернии богоявления Господня».

Здесь следует вспомнить, что христианство считало верования Древней Эллады и Древнего Рима языческими, что и отражено в цитируемом тексте: они отождествляются с народными, не согласующимися с православием.

В «Стоглаве» же содержится и следующее интересное для истории народного искусства обличение «сатанинских» народных календарных игрищ: «Русальи о Иванове дни и в навечернии Рождества Христова и в навечернии богоявления Господня. Сходятся народы — мужи и жены и девицы на ночное плещевание и бесчинный говор, на бесовские песни и плясание и на богомерзкие дела...»

Христианство вело непримиримую борьбу с древними анимистическими верованиями русских и с их календарными обрядами. Однако победить народные представления, передаваемые из поколения в поколение как бы по наследству, оказалось невозможно. Поэтому на Руси на протяжении многих веков существовало двоеверие: многие древние славянские праздники либо по срокам прямо совпадали с христианскими, как Рождество (Коляды), Троица (Семик), Иванов день (Купалье), либо были позднее приноровлены к ним, как, например, Масленица. И обряды разделялись на две части: сначала крестьяне шли в церковь, а затем начинали свои истинно народные древние ритуалы. Либо, наоборот, направлялись в церковь наутро после напряженных ночных календарных действ, что особенно тревожило и огорчало священнослужителей, поскольку многие из прихожан не могли к началу богослужения проснуться.

По свидетельству того же «Стоглава», в то время, когда начиналась заутреня (утреннее богослужение), «игрецы... расходятся в дома своя и падают аки мертвы от великого клохтания».

Следует отметить, что календарные праздники включали в себя не только собственно ритуальные магические действия и связанные с

ними песни. Даже судя по приведенным старинным описаниям, мы видим, что участники обряда плясали, играли на народных музыкальных инструментах. При этом многие хороводные и плясовые песни были строго приурочены к тому или иному календарному празднику. Существовали также особые сезонные игры, представления народного театра, по традиции совершавшиеся в определенный день календаря.

Поэтому, говоря о собственно календарных обрядовых песнях, следует ввести некоторое ограничение в выборе жанров и понимать под этим определением лишь ту часть обрядового народного песенного репертуара, которая не связана с хореографией, игрой или прямой театральностью, а лишь поддерживает собственно ритуальные магические действия или исполняется в связи с календарными обычаями в статике, вне хоровода, без плясовых движений либо игровых действий. Таким образом, в календарных песнях присутствуют обязательно два взаимосвязанных средства художественной выразительности: слово и напев. Во многих случаях сюда добавляются еще и элементы своего рода театральности, вызванные необходимостью совершения определенных магических ритуальных действий. Поэтому песенный репертуар народного календаря можно условно отнести — с точки зрения крупного жанрового разграничения — к роду драмы (в ряду установившейся в эстетике триады «эпос, лирика, драма» в соответствии с типами художественной образности).

Здесь важно принять во внимание, что всякая систематизация и классификация явлений народного творчества условна, и, вырывая песню из конкретного обрядового контекста, отделяя ее от других песен, инструментальных мелодий, звучащих рядом с этой песней в связи с тем или иным календарным обрядом, мы неизбежно нарушаем целостное представление о синтетическом по природе своей, многокрасочном народном обрядовом действе. Обобщенную, цельную картину народных календарных ритуалов можно будет составить, сопоставляя сведения из различных разделов нашей книги, где указывается роль хороводов и плясок, игр и театральных народных представлений в календарной обрядности русских крестьян.

Хотя возникновение календарной песенности уверенно можно отнести к глубокой древности, однако, очевидно, не всё в произведениях календарных жанров принадлежит к ранним эпохам. Как справедливо считают исследователи (в частности, К.Квитка и Ф.Рубцов), старинные напевы видоизменялись со временем, приспособляясь к

менявшимся от века к веку музыкальным вкусам. К старым напевам сочинялись новые слова. По ходу обряда, с его развитием появлялись сравнительно поздние по времени создания песни. Таким образом, с точки зрения музыкально-стиховой формы примеры крестьянского песенного календаря несут на себе стилиевой отпечаток многих прошедших эпох, и порой весьма затруднительно отделить в них древнюю первооснову от позднейших напластований. И все же многое в их стилиевой основе может пониматься как признаки славянской архаики.

Характеризуя песенный репертуар русского народного календаря, важно учитывать местные, региональные и узколокальные особенности народного музыкального творчества. Во-первых, развитая календарная обрядность распространена далеко не повсеместно. Она концентрируется, с одной стороны, в районах развитого земледелия и скотоводства, а с другой — в землях, где русские живут постоянно испокон веку, еще со времени сложения славянской племенной общности. Это главным образом местности в верховьях Днепра с его северным притоком Десной — в Смоленской, Брянской областях.

Богато представлен народный календарь в южных районах Псковской области, на западе Тверской земли, в Калужском Полесье, на западе Орловщины. Своими глубинными корнями русский календарь связан прежде всего с культурой древних славянских племен кривичей, радимичей, вятичей и северян. Отсюда большое родство песен западнорусского, восточнобелорусского и североукраинского песенного календарного цикла, составляющего по существу единый музыкально-этнографический и музыкально-стилевой пласт. Многие в западнорусских и белорусских календарных песнях указывает еще и на былую древнюю общность и взаимоподдержку славянских и балтских народных культур: мы наблюдаем нередко большое сходство в календарной песенности русских, украинцев, белорусов, с одной стороны, и литовцев, латышей — с другой.

Есть местности, где собственно календарные песни полностью отсутствуют. Например, не обнаружены (за редкими исключениями) песни календарных жанров в репертуаре сибирских старожилов. В некоторых районах русской территории зафиксированы лишь отдельные календарные жанры, приуроченные к одному-единственному периоду народного календаря. Так, во многих местностях Русского Севера к календарным песням относятся только новогодние либо рождественские колядки, имеющие обычно и особую отличительную

музыкально-стиховую форму, и характерный припев: «Виноградье краснозеленое». В некоторых северных селах к этому добавляются еще подблюдные гадания.

На северной реке Пинеге, где издавна благодаря благоприятному микроклимату было развито земледелие, еще сохранились жатвенные песни (при уборке урожая), по содержанию связанные с глубинными праславянскими представлениями о бородатом боге плодородия (Полевике, Духе нивы), имевшем облик козла (как козлоногий Дионис у древних греков). По окончании уборки ячменя в пинежских селах (на Русском Севере) пели, например, жатвенную песню «Уж мы вьем, вьем бороду».

В местностях, где основным занятием населения издавна было не хлебопашество, а скотоводство, главное место в календарной обрядности занимают магические действия, связанные с оберегом скотины при первом выгоне ее в стадо. Они попадают на Юрьев день и обращены к святому Егорию, заменившему в крестьянском сознании во времена христианства старого языческого бога Велеса — покровителя скотоводства. Например, важную роль «егорьевские» песни играют в календарном репертуаре Костромского края.

Наряду с календарными обрядами, общими для целого ряда регионов русской территории, существуют также особые, сугобо местные ритуалы, не распространяющиеся за пределы какого-либо ограниченного локуса. Например, лишь в некоторых селениях в пределах бывлой Новгородской земли собирателями из Санкт-Петербурга отмечен особый зимний обряд «похорон дударя», когда, согласно одной из версий подобного действия, какую-либо выбранную для такой потехи девушку забрасывают снежками и в шутку закапывают в снег, припевая при этом специальную песню с рефреном на слова «Охти, дударь, охти, молодой».

В некоторых местностях Нижегородской и Костромской областей и нигде более известно исполнение особых весенних «вьюнишных» песен с рефреном «Ох, вьюнец, ох, молодец; Ох, вьюница, ох, молодлица». Их поют молодоженам. Сходный обычай зафиксирован в соседних с русскими селами Нижегородской области мордовских селениях этнографической группы «шокша» (тяньгушевская мордва), что, возможно, свидетельствует о давних славянско-финно-угорских культурных взаимосвязях в Среднем Поволжье. В Костромской области сохранился весенний обычай хлестать ветками вербы, сопровождая такие действия пением припевок «верба-хлѣст». Это тоже обычай, встречающийся и у мордвы.



Можно назвать такие сугубо местные календарные обычаи у русских, связанные с пением, как весенние лесные девичьи ауканья Новгородской земли (известные, правда, и в некоторых других местностях с русским населением), как «Вождение коня» на Рязанщине, в Пензенской, Орловской областях, как «Похороны Козьмы и Демьяна» в Нижегородском Поволжье, как детские «средокрестные» песни с припевом «Кресты-бересты» в костромских селах (на Великий пост). Таким образом, музыкальная этнография отмечает большое разнообразие календарных обычаев в пределах Русской земли.

Кроме того, в каждой местности общие для русского народного творчества календарные обряды имеют великое множество местных разновидностей, узколокальных отличий.

Особенно же многообразны *музыкально-поэтические* решения художественного оформления русских календарных обрядов: слова и напевы русских календарных песен зависят от правил местной (региональной или локальной) песенной стилистики.

Все это весьма затрудняет задачу систематического описания русской календарной песенности. Существует даже точка зрения, что сделать обобщающие наблюдения над музыкой русского народного календаря вообще невозможно и следует ограничиться лишь описанием местных, региональных и локальных обрядовых форм.

Однако все же существует и нечто общее, что объединяет русский песенный календарь и отличает его от аналогичных музыкальных проявлений у других восточнославянских народов (украинцев и белорусов), у западных славян и у соседних неславянских народов.

Поэтому при дальнейшем изложении темы будут охарактеризованы особенности народной музыки, связанной с русским крестьянским календарем в порядке следования времен года, со стремлением отметить общие для русской национальной традиции явления и в то же время с указанием характерных местных отличий в музыкальном оформлении того или иного обряда.

Поскольку богатые сведения о характере самих магических действий, совершаемых по случаю того или иного календарного ритуала, содержатся в обширной этнографической литературе, здесь мы сконцентрируем внимание на собственно музыковедческих задачах, поставив на первый план характеристику *народной музыки* при совершении календарных обрядов — в связи с пропеваемым словом.

Следует еще иметь в виду, что художественное впечатление от прочтения слов календарных песен во многих случаях сильно отличается от того, которое возникает при слушании пения крестьян, по-

ющих при совершении того или иного календарного обряда. Поэтому понимание календарной песенности фольклористами-музыковедами порой значительно разнится с мнением филологов.

Приступая к последовательной характеристике песен русского годового календарного цикла, остановимся сначала на драматургической роли песен в том или ином обряде с указанием их общего характера, образного смысла, а затем рассмотрим наиболее типичные общие музыкально-стилевые приемы, используемые в календарных русских песнях.

## **Основные вехи русского крестьянского календаря**

Календарные обряды сохранялись в основном в крестьянской среде, хотя в городских слободах, в посадской среде и даже в дворянских поместьях, как известно из различных документальных свидетельств и литературных источников, отдельные старинные обычаи, как, например, святочные гадания с песнями, культивировались даже в XIX веке.

Сами условия жизни крестьянства, определяемые неизменностью из года в год хозяйственного уклада, поддерживали установившиеся издревле традиции. Подготовка к севу, пахота, выгон скота весной, уход за посевами, покосы, жатва — все это повторялось с устойчивой закономерностью. В то же время лето могло быть урожайным или засушливым, скотина нагуливала вес или болела, люди рождались и порой безвременно умирали. Поэтому землешапцы стремились упрочить свое благополучие, обращаясь за поддержкой к духам предков и почитаемым еще дедами и прадедами божествам.

Славяне на заре своей культуры установили четыре определяющие годовые даты: дни весеннего и осеннего равноденствия, летнего солнцестояния и зимнего солнцеворота, которые были отмечены особыми празднованиями. Лунный год непостоянен, хотя и приближается к солнечному. Первое весеннее полнолуние тоже считалось необходимым отпраздновать. Это был Велик день. За семь недель до него появляются первые признаки приближающейся весны, а семью неделями позже Велика дня весна переходит в лето. Эти три годовые вехи по фазам луны представлялись весьма важными для наших предков.

Исчисление недель и дней по солнечному календарю совершенствовалось в течение длительного исторического времени. Лишь в 1582 году благодаря усилиям ученых-математиков удалось установить

ныне действующую систему, дающую ошибку на один день за 3500 лет, что практически не имеет значения. В России еще при царе Алексее Михайловиче годы отсчитывались «от сотворения мира», которое, по тогдашним представлениям, отстояло от начала царствования Михаила III на 6300 лет, как это сообщается в Лаврентьевском списке русской летописи. Петр I осуществил реформу русского численника, приказав считать 7208 год от сотворения мира 1700-м, в соответствии с европейскими нормами. Однако он оставил отсчет дней в году по юлианскому календарю, введенному еще Юлием Цезарем и сохранявшимся тогда в православной Греции. Эта система имела существенные недостатки, что привело к тому, что к началу XX столетия Россия отстала от естественного летоисчисления по солнечному циклу, как это было принято в остальных странах христианского мира, на 13 дней.

В результате по установившимся в России обычаям многие праздники, соответствующие фазам светил — солнца и луны, оказались неточными, смещенными. Поэтому всегда приходится учитывать расхождение дат по старому и новому стилю, введенному декретом Ленина в 1918 году.

Кроме времен года, на сезонную обрядность влияли хозяйственные факторы. Первый выгон скота, время сева, прополки, покоса, жатвы — все это сопровождалось специальными ритуалами. При этом значимость тех или иных обрядов в разных местностях была неодинаковой, что зависело от географического расположения сел. На юге России все земледельческие работы производились раньше, чем в центральной полосе и на севере. Поэтому смещались акценты в выборе наиболее важных календарных праздников, совпадавших с наиболее значимыми для крестьянина хозяйственными периодами. К тому же в некоторых местностях России, где суровые природные условия затрудняли или делали невозможным земледелие, а порой и скотоводство (на крайнем европейском севере, в северных районах Сибири), календарная обрядность сильно ослабела, проявляется лишь эпизодически и фрагментарно.

### **Поздравительные зимние песни**

По старым славянским представлениям, новый год начинался весной, 1 марта. С 1492 года его начало стали отмечать 1 сентября. Однако со времени Крещения Руси (988) время отсчета очередного земледельческого цикла стало все более перемещаться в обществен-

ном сознании на Рождество, 25 декабря. Совпадение зимнего солнцеворота с христианским Рождеством не случайно: поскольку в Священном Писании дата рождения Христа не названа, на Никейском соборе в 325 году было постановлено считать «день рождения» солнца днем рождения Христа.

Из-за несовершенства исчисления длительности года в старой России празднование Рождества постепенно переместилось на 7 января. Первоначально же эта дата попадала на тот день, когда наступает самое короткое светлое время суток и самое долгое — темное.

С этого периода дни становятся все продолжительнее, ночи же — короче, что связывалось в представлении древних земледельцев с постепенным приближением весны и лета, а отсюда — с началом подготовки к будущему севу. В народе по этому случаю говорят обычно: «Солнце на лето, зима на мороз». И действительно, именно на середину января падают обычно самые лютые на Руси крещенские морозы.

В рождественскую ночь (сочельник) почти повсеместно в русских селах, а прежде и в городах было принято колядовать. Главный смысл обычая колядования состоит в том, что группа исполнителей обряда — колядовщиков — ходит от двора ко двору, поздравляя хозяев с праздником, величая их особыми песнями — «колядками», «щедровками», «овсеньками», и в благодарность за поздравления и добрые пожелания получает от хозяина двора гостинцы — пироги, сало, колбасу, сладости. Все собранное колядовщики потом поедают за общей дружной трапезой.

Для изучения народной музыки в первую очередь интерес представляют те песни, которые пели (а в некоторых местностях поют и в наши дни) дети, подростки, молодые люди во время обрядового обхода села в «святой вечер».

По словесному содержанию колядки могут быть обращены к хозяину дома и членам его семьи. Сам хозяин в таких случаях сравнивается со светлым месяцем, его хозяйюшка — с ясным солнышком, их дети — со звездами на небе. Заканчивается колядка обычно пожеланием хорошего урожая, богатства и благополучия всей семье (*пример 1*).

Есть колядки, обращенные к незамужней девушке — дочери хозяина или к его сыну, неженатому парню, с пожеланием благополучного замужества или удачной женитьбы (*пример 2*).

Особую группу в рождественском песенном репертуаре составляют припевки колядовщиков с просьбой о вознаграждении за пение.

Они имеют шуточный, озорной характер, заканчиваются веселыми угрозами хозяину — какие козни ему будут учинены, если он проявит скупость (*пример 3*).

В западных районах России колядовщики ходили по селу со звездой, прилаженной к высокому шесту, — символом Знамения, приведшего, согласно Священному Писанию, волхвов к месту рождения Христа.

В брянских селах еще играли в козу: парня с головой укутывали в овечьи шкуры, сквозь которые сверху просовывалась кукольная козлиная голова на шесте. «Коза» прыгала, лягалась, бодалась, а ее забрасывали снежками под звучание особой обрядовой песни (*пример 4*).

Очевидно, коза в данном случае символизирует древнее божество плодородия. Возможно, эта игра заменила древнее жертвоприношение. Вообще на Рождество и Новый год во многих местностях России было принято ряженье, и колядовщики нередко имели весьма необычный вид: кто изображал быка, кто гуся, кто медведя, кто черта, кто цыганку. Для этого в старину использовались особые маски — личины. Лица ряженных были измазаны сажей. Что важно для нашей темы — ряженные пели, играли на различных музыкальных инструментах, плясали, о чем сохранились свидетельства далекого прошлого: по словам возмущенного священнослужителя, участники зимнего праздника «бъяху в бубны, друзии же в сопели сопяху, инии же возложиша на лица скураты (маски, «хари». — *В. Ш.*) и деяху на глумление человеком»<sup>4</sup>.

Поскольку рождественские поздравительные песенки поются детьми или молодежью, они чаще всего просты мелодически и состоят обычно из последования родственных попевок, как бы накладывающихся на четко произносимые слова. Напевы многих колядок не превышают пределов кварты или квинты. Повторность коротких мотивов узкого диапазона воздействует как музыкальное заклинание.

Однако среди колядок встречаются и достаточно распевные, мелодически развитые. Такие примеры записаны, в частности, в селах Брянской, Белгородской, Псковской областей (*см. примеры 5—7*). Нередко в подобных образцах напев имеет развитую многоголосную фактуру (*пример 8а, б*).

Исследователи отмечают, что для целого ряда колядок (главным образом, на западе и юге России) типично распевание постоянно це-зурованного силлабического стиха 5+5 слогов, обычно с удлинением последнего слога при пропевании каждого полустишия (*пример 9*).

<sup>4</sup> Пролог XV в. // Православный собеседник. Казань, 1810. С. 253.

В зависимости от особенностей начальных и припевных слов колядки в разных местностях получили разные названия. На юге России поздравительные рождественские песни имеют название «колядки». По мнению ученых, слово «коляда» восходит к древнегреческим календам (откуда и происходит слово «календарь»). Употребление этого слова в песнях показывает, что крестьяне одушевляют, персонифицируют загадочную Коляду:

Коляда, маляда,  
Отворяй ворота!

В среднерусских селах, в Поволжье зимние поздравительные песни чаще называют «авсеньками», поскольку в рефрене наряду со словом «коляда» используются слова «авсень», «таусень», «баусень», «усень». Происхождение таких слов связывается одними исследователями со старорусским названием месяцев декабря (сусень) и января (просинец), другими — с обычаем обрядового посыпания овсом на Новый год. Корни «сень», «синь» ассоциируются также с древнеславянским понятием света. И хотя в некоторых зимних поздравительных песнях осень и коляда описываются как одушевленные существа («авсень коляду подбил на меду»), правильнее рассматривать эти слова как асемантические, то есть не имеющие определенного смысла. В то же время следует вспомнить, что в запретительных актах царя Алексея Михайловича, направленных против колядования, негодование государя вызывает именно то обстоятельство, что в московских слободах кличут Коляду и Усень. То есть для богобоязненного составителя названных документов, стремившегося укрепить православие, колядование было связано с обращением к языческим богествам.

В русских селениях, граничащих с украинскими, в некоторых рождественских песнях встречаются слово «щедрики», припевные слова «щедрый вечер добрым людям». Поэтому их называют щедровками. Известна запись южнорусской зимней песни с подобным припевом, которую поют не на Рождество, а на родственный ему зимний праздник — Крещение, во время водосвятия у проруби (*пример 10а*).

В кубанских казачьих станицах также встречаются щедровки с подобным припевом (*пример 10б*). По содержанию текста эта песня родственна духовному стиху. Такая связь по смыслу колядок с духовными стихами вообще свойственна южнорусской песенности. В частности, такова особенность колядок у гребенских казаков (*пример 11*).

Щедровки, как и связанный с ними припев (рефрен), часто имеют особую силлабическую (слогочислительную) стиховую организа-

цию: 4+4 слога в строке с постоянной цезурой как в стихе, так и в напеве<sup>5</sup>. Можно предполагать, что здесь сказалось определенное украинское влияние.

На севере же, как уже указывалось, зимние поздравительные песни имеют рефрен «Виноградьє краснозеленое».

Следует иметь в виду, что в некоторых районах России наряду с рождественскими поются новогодние поздравительные песни. Причем иногда сходные по смыслу и по музыкальному строению песни в одних случаях попадают на празднование Рождества, в других — Нового года. Единственно устойчивыми собственно новогодними можно считать детские поздравительные припевки, в которых упоминается «Василь-батька» или говорится о Васильевом дне, поскольку Новый год совпадает в святцах с празднованием дня этого святого. Как и у украинцев, в южнорусских селах дети перед исполнением «васильевской» песенки входят в горницу и бросают горстями зерно в святой угол, где висят иконы (*пример 12а, б*).

Колядки, овсеньки, щедровки, васильевские припевки связаны с продуцирующей магией, со стремлением привлечь светлые силы в помощь крестьянину-земледельцу, скотоводу, производителю жизненных благ. Все это прямо отражается в словах этих песен. Напевы же имеют светлый, праздничный характер, нередко с веселым оттенком.

### Святочные песни

После рождественской ночи начинаются зимние святки, длящиеся в течение двух недель, от Рождества до Крещения. Среди песен, по традиции исполняемых в это время, к собственно календарным относятся девичьи песни-гадания, или подблюдные. Чаще они звучат в Рождественскую ночь или под Крещение. Смысл гадания состоит в том, что его участницы, собравшись поздно вечером вместе в одной горнице, поют специальные гадальные песни, каждая из которых содержит предсказание судьбы в начинающемся году. Одна из участниц обряда собирает кольца девушек в одно блюдо и покрывает его полотенцем. Поэтому гадальные песни называются еще «подблюдными». Правда, зачастую кольца собирают просто в большую шапку. Сначала перстни «трясут», перемешивают их. Затем солистка запекает одну из коротких, лаконичных песен, слова которой в символической форме

---

<sup>5</sup> См.: *Щуров В.* Стилевые основы русской народной музыки. М., 1998. С. 113—116.

передают значение определенного события, ожидаемого в ближайшем будущем. Например, песня «Ходит кошечка да по лавочке, водит котика да за лапочки» предсказывает скорое счастливое замужество. Песня «Залетел воробей на чужу сторону, а с чужой стороны он не свернется» означает, что девушку выдадут замуж далеко от родного села, на чужую сторону. А слова «Вот сидит петух на воротиках, он пустил голос, голос до неба, голос до неба — косы до земли» служат страшным предзнаменованием скорой смерти (*пример 13*).

Девушки подхватывают напев. При окончании песни та из них, у которой в руках блюдо с кольцами, вынимает из-под полотенца одно из них и спрашивает: «Чье кольцо?». Одна из участниц обряда отвечает: «Мое!». Тогда ведущая раскрывает владелице кольца смысл предсказания, содержащегося в пропетой песне. Затем запевают вторую, третью подблюдную — пока все присутствующие не узнают свою судьбу.

Может случиться, что девушку огорчат тем, что ей не дождаться сватов в ближайшем будущем (*пример 14*). Другой предскажут, чтобы дожидалась сватов от богатого жениха:

Ай ты щёточка, богатырочка,  
Покатилася на богатый двор,  
На богатый двор, во солодкий мёд.  
(исполняется на напев примера 13)

В подблюдной песне могло содержаться доброе предсказание благополучия, достатка в семье. Услышать такое было приятно, разумеется, каждой.

О большой распространенности святочных гаданий в России конца XVIII — начала XIX века свидетельствуют упоминания об этом обряде в русской поэзии, в частности в стихах В.А.Жуковского. А.С.Пушкин, описывая в романе «Евгений Онегин» подблюдные гадания с участием Татьяны, посвятил этому событию целую строфу:

...И вынулось колечко ей  
Под песенку старинных дней:  
«Там мужички-то всё богаты,  
Гребут лопатой серебро,  
Кому поём, тому добро  
И слава!» Но сулит утраты  
Сей песни жалостный напев;  
Милей кошурка сердцу дев.

Очевидно, поэт имел в виду распространенные на севере слова подблюдных песен. В одном случае — «За рекой мужики всё богатые,



гребут золото всё лопатами» — следует ожидать смерти, несчастья, во втором — «Ведет кот кошурочку в печурочку спать» — можно рассчитывать на замужество по любви (*пример 15*).

Упоминает Пушкин и типичные для подблюдных песен словесные рефрены: «Тому будет добро», «Слава» (*пример 16*).

В вологодских селах поют «илийки» с рефреном «вью, вью, алию» (*пример 17*).

Что касается напевов подблюдных, то в разных местностях они имеют неодинаковый облик. Однако во многих из них встречаются энергичные квартовые ходы либо короткие мелодические звенья квартового диапазона. По-видимому, подобное интонационное строение сообщает «гадальным» песням, как их чаще называют в народе, особую внушительность, убедительность. Малая распевность подблюдных также способствует ясному, отчетливому донесению смысла слов, имеющих, по мнению присутствующих, магическую силу.

Подблюдные песни соседствовали с разнообразными другими святочными гаданиями, уже не связанными с музыкой.

Родственны подблюдным по своему значению «припевания» девушки к молодцу, встречающиеся в святочном песенном репертуаре некоторых южнорусских сел. При таком обряде присутствовали молодые люди обоих полов. Подобное припевание, по представлениям участников молодежной вечерки, могло скрепить взаимную симпатию парня и девушки, способствовать будущему счастливому браку любящей пары.

Календарные обрядовые песни от Рождества до Крещения объединяются по характеру, образному смыслу в единый цикл; их предназначение — посредством музыкально-словесной магии способствовать благополучному и счастливому развитию событий в новом году и предугадать предстоящие повороты судьбы.

## Масленичные песни

Когда появлялись первые признаки приближающейся весны, повсеместно в русских селах начинались масленичные обряды. После введения христианства на Руси древний по своему происхождению круг масленичных ритуалов был приурочен к неделе, предшествующей началу Великого поста. А поскольку сроки Пасхи, завершавшей длительное весеннее воздержание христиан, зависели от лунного календаря, то и время масленичной недели непостоянно в году. Чаще всего оно падает на конец февраля — начало марта.

Масленица у древних славян была связана с культом Ярилы-солнца. Блины, которые пекут на масленичной неделе, символизируют солнечный жар. Горящие, обмазанные смолой колеса, которые скатывают ночью с горы, — это тоже напоминание о солнечном свете и тепле. Сжигание соломенного чучела наглядно демонстрирует неукротимую силу огня и света, побеждающего зимнюю стужу и тьму.

На Масленицу устраивались катания с гор на санях, проводились большие кулачные бои. Повсюду царило безудержное веселье — в предчувствии наступающего семинедельного строгого поста.

Во многих масленичных песнях отражены картины обычных для этого времени гуляний и пиров (*пример 18*). Считалось, что вся сельская молодежь должна участвовать в уличных масленичных увеселениях: кататься на тройках, прогуливаться по селу с песнями. Это также находит отражение в масленичных песнях:

А ты, масленка,  
Будь катлива.  
Наши девушки  
Всё гульливы,  
А молодушки  
Всё журливы,  
Стары бабушки  
Воркотливы.

Старых бабушек —  
Мы на печку,  
А молодухек —  
Мы за люльку,  
Красных девушек —  
Мы на улку.

В ряде песен этого народного праздника выражается сожаление по поводу быстротечности веселой масленичной недели (*пример 19*).

На Масленицу можно было справлять последние в текущую зиму свадьбы: затем в течение двух месяцев, вплоть до праздника Красной горки (через неделю после Пасхи), венчаться было запрещено. Свадьбы накануне поста назывались «бешеными». Кто же опоздал — тому ждать придется долго, что и отмечается в словах некоторых масленичных песен (*пример 20*).

Особую группу составляют грустные масленичные песни-жалобы, типичные для юго-западных районов России. В них выражается печаль молодой женщины, после замужества разлученной с родительским домом. Такие песни связаны с обычаем посещения молодыми супругами родителей жены в «прощёное» воскресенье, накануне начала Великого поста. Естественно проявление грусти молодой женщины, после долгой разлуки встретившейся с родителями (*пример 21*). В Орловской области, по свидетельству местных жителей, существовал обычай, вообще запрещавший молодой женщине, выданной замуж, навещать родителей в течение года. В таком случае

повод для грусти был еще более веским, особенно если зять пошел к теще на блины, а молодая жена вынуждена остаться.

На масленичных пирах звучало немало лирических песен, хотя по традиции и приуроченных к этому периоду, однако прямого обрядового значения не имевших.

Собственно масленичные обрядовые песни обычно весьма экономны в отношении выразительных средств. Они в большинстве своем узки по диапазону (иногда не превышая пределов терции, кварты), декламационны. Исполняются они певцами преимущественно в унисон (на западе) или с переплетением мелодически родственных мелодических линий (на юге). Подобная форма многоголосного распева получила в науке название гетерофонии<sup>6</sup>. В стихе наиболее традиционных масленичных песен сочетаются признаки силлабики (основа — 4+4 слога в строке) с акцентированием ритмически выделенных в напеве слогов:



По обрядовой своей роли песни масленичной недели как бы связывают зимнюю обрядность с весенне-летней. С одной стороны, они выражают настроения прощания со снежной студеной зимой, с другой же — передают ожидание ясных теплых солнечных дней.

## Весенние песни

Первым собственно весенним обрядом можно считать закликание весны. Чаще всего оно совершалось в день весеннего равноденствия, 22 марта (по новому стилю). К этому дню, по народным наблюдениям, прилетают жаворонки. Во многих местностях Русской земли в этот день выпекали из теста фигурки птиц (жаворонков), детвора выходила за околицу села и, разламывая плетеные фигурки, разбрасывала куски печева по сторонам, припевая при этом закличку весны и птиц (*пример 22а, б*).

Иногда птиц закликали с крыш амбаров и домов, на буграх. По христианскому календарю 22 марта отмечается день сорока мучеников, в Севастийском озере мучившихся. Поэтому в народе эту дату называют «сброки».

<sup>6</sup> См.: *Щуров В.* Стилевые основы русской народной музыки. С. 218—221.

Во многих брянских селах девушки выходили за околицу в пору разлива рек, становились на первую весеннюю проталину и пели весенянки лирического настроения (*пример 23*). В таких весенних песнях в ярких метафорических образах раскрываются глубокие человеческие чувства, расцветающие среди пробуждающейся природы.

На Смоленщине и на востоке Брянщины, лишь только пройдет лед по реке, девушки выходили на берег и гадали с песнями, бросая в воду коренья растений и наблюдая при этом, утонут они или всплывут. От этого, в их представлении, зависело, будет ли достигнуто счастье в любви или нет (*пример 24*).

На грани обряда и необрядовой лирики стоят задумчивые песни западных и южных районов, которые пели девушки весенними вечерами, стоя кружком или полукругом на улице (*пример 25*).

Особая, костромская разновидность весенних песен — припевки с начальными словами «кресты-бересты» («средокрестные»). С ними в Великий пост дети ходили по дворам с выпеченными из теста крестами, величая хозяев. Эта форма по обрядовому смыслу близка зимним колядкам (*пример 26*).

Среди песен весеннего календарного цикла особое место принадлежит так называемым волочечным (волочѣбным) песням. Они были приурочены к празднованию Пасхи и звучали при обходе дворов главным образом в исполнении парней. Волочѣбники пели обычно в сопровождении музыкальных инструментов — волынки, скрипок — тех, что раньше встречались в западных районах России, где были известны подобные действия. По содержанию, а иногда и по ритму, по композиционному строению волочѣбные песни близки колядкам. Возможно, в давние времена они были связаны с празднованием Нового года у древних славян, справлявшегося весной. Со временем такие песни, по-видимому, приобрели новый по словесному содержанию рефрен, славящий Христа, отчего стали называться иногда «христославными». Главное же содержание песен данного жанра — это благопожелания хозяину подворья, около которого остановились волочѣбники, его семье, а также обращение к сыну или дочери хозяина с пожеланиями им удачной женитьбы либо счастливого замужества.

За исполнение подобных поздравительных песен участники обряда получали натуральное вознаграждение, прежде всего — крашенные пасхальные яйца.

Поскольку сопровождавшие пение инструменты воспроизводили обычно аккорды, имевшие функциональную гармоническую природу, по музыкальному стилю волочѣбные песни сохранили черты архаики как в содержании словесных текстов, в слоговой ритмике, так и

в структуре напевов, и приобрели в процессе своего развития гомофонно-гармоническую природу в мелодике и фактуре. Возможно, здесь сказалось влияние музыкальных традиций Польши и Литвы: волочѣбные обряды известны на той территории нынешней России, которая некогда входила в состав Польско-Литовского государства.

Христославные песни широко распространены в Белоруссии, где они имеют разнообразные по строению напевы. В западнорусских же местностях — в Брянской, Смоленской, Псковской областях — они представлены некоторыми характерными музыкально-стиховыми формами. Наиболее типичные из них для русского музыкального фольклора приведены в *примере 27а, б, в, г, д*.

Как видно из этих примеров, важную выразительную роль играет в них ритм, порой весьма прихотливый, особенно при смене единиц метрической пульсации после смысловонесущей части строфы в рефрене, повторяющемся в неизменном по словам виде (*пример 27г*).

В некоторых западнорусских селах волочѣбные песни было принято петь также в Егорьев день, при первом выпасе скота.

Оригинальна структура пасхальных песен, в которых значащая часть каждой строфы составляет короткое четырехслоговое полустишие (*пример 27д*).

Главной музыкальной особенностью календарных песен весеннего периода служит их призывность, направленность вдаль. Они представляют собой музыкальный зов, клич. Это проявляется в звонкой, зычной манере музыкального произнесения. В костромских селах, например, говорят, что подобные обрядовые песни нужно не спеть, а «скричать». В брянских селах каждая веснянка завершается особым высоким по регистру возгласом, называемым в народе «гуканьем». Весенние «гуканья» в хорошую погоду бывают слышны за несколько километров.

К раннему весеннему циклу относятся и песни на первый выгон скота — «егорьевские», поскольку их принято петь в Юрьев день. Он попадает на 23 апреля по старому стилю, то есть в современном календаре — на 6 мая. В этот день начиная с раннего утра совершались разнообразные обряды, призванные предохранить скотину от «сглазу», от болезней, от нападения хищников. Так, в Костромской области существовал обычай, по которому хозяйка дома перед восходом солнца должна была нагой трижды проскакать вокруг хлева верхом на метле.

На северо-востоке Смоленщины — в Поозерье — при выходе коровы из хлева под нее подкатывали яйца: «Чтоб была здорова, чтоб

больше молока давала и чтобы бык покрыл». Здесь же совершалось особое коллективное шествие вокруг стада с пением обрядовых песен. Ближе к вечеру во многих местностях начинались «юрьевские» гулянья со специальными для этого торжественного случая песнями (пример 28а, б).

Своего рода календарным ритуалом условно можно считать и обычай выбора пастухов на весенних ярмарках в центральных областях России, когда пастухи-рожечники «струбливались», собираясь в специальные «хоры». Из состава таких коллективов наниматели выбирали пастухов — по мастерству игры на рожках, по красоте звучания инструментов в их руках.

### Семищкие песни

Исключительно важное значение в ряду земледельческих обрядов на Руси имели магические ритуалы, знаменующие собой переход от весны к лету. И прежде всего это цикл троичко-семищких действий. Они попадали на так называемую «русальную» неделю. На Брянщине ее еще называют «грязной». Начинаясь она через семь недель после христианской Пасхи — первого воскресенья при наступлении весеннего полнолуния. Число «семь» издавна имело магическое значение в религиях разных индоевропейских народов, что свидетельствует о древности таких представлений. Согласно христианской вере, к этому времени относится праздник Троицын день.

В зависимости от требований лунного календаря Троица может быть ранней и поздней, иногда она попадает на время цветения яблоневых садов, случается же, что на русальную неделю уже колосятся хлеба.

Ученые предполагают, что древние славяне связывали с семищкими обрядами надежду на хороший урожай, на обильный приплод скота, на рождение детей в семьях. Поэтому все магические действия были направлены на достижение с их помощью плодородия земли и плодовитости всего живого.

Во многих местностях существовало представление, что особыми магическими свойствами обладает покрывшаяся молодой листвой береза. А возможностью воздействовать на нее с помощью особых ритуальных действий — молоденькие девушки, в некоторых случаях женщины. Мужчины к совершению основных семищких обрядов обычно не допускались.

Девушки с особыми ритуальными песнями шли в лес, выбирали там стройную молодую березу, наряжали ее яркими лентами и други-

ми украшениями. Закручивали тонкие ветви и связывали их в виде венка, через который подруги по двое целовались под пение специальных обрядовых песен — кумились. Будучи кумами, подруги становились как бы названными сестрами, родственницами не по крови, а по духу, что и отражается в словах песен кумления (*пример 29*).

Под березой устраивалась обрядовая трапеза. Главную роль в ней играла яичница: яйцо издавна представлялось людям как символ продолжения жизни. Описание некоторых атрибутов троицких обрядов мы нередко встречаем в словах календарных песен, относящихся к этому времени (*пример 30*).

Считалось, что остатки трапезы нужно оставить крылатым русалкам, которые, по представлениям древних земледельцев, слетались по призыву богинь-рожаниц Мокоши, Лели и Лады. В честь русалок — покровительниц урожая также пелись особые песни (*пример 31*).

Продуцирующая магия обычно соответствующими обрядовыми действиями имитирует или воспроизводит то, что просят люди у божества. Поэтому на Семик в давние времена к вечеру начинались любовные игры, демонстрировавшие стремление к продолжению рода, что особенно тревожило представителей христианского духовенства, которые, описывая «русалии», с возмущением писали, что «и бывает отроком осквернение и девками разтление» («Стоглав»). Со временем любовные взаимоотношения полов стали воспроизводиться лишь внешне, в виде молодежной потехи, когда, например, парни выбегали из леса, на опушке которого девушки водили хороводы, выхватывали подруг из хороводного круга и, преодолевая их веселое, притворное сопротивление, увлекали каждый по одной, особенно нравящейся, в лес, где позволяли по отношению к ним некоторые небольшие, недозволительные в обычные дни вольности.

Культ зелени, свежей растительности проявлялся еще и в том, что стены домов украшались ветками деревьев, а пол в Троицын день устилали душистыми травами.

Семицкие песни выражают чувства единения человека с природой. В них, как и в веснянках, слышится клич, призыв к таинственным потусторонним силам с надеждой, что они оплодотворят землю и будут способствовать обильному ходу жизненных соков.

Возможно, когда-то языческим богам приносились человеческие жертвы. Пережитком таких мрачных в прошлом действий можно считать обычай, еще в минувшем веке существовавший в курских селах, когда красивую юную девушку вывозили во время семицких гуляний в лодке на середину реки и бросали ее в воду — с расчетом, что она

потом должна выплыть к берегу. В рязанских, калужских, смоленских селах, в Поволжье, на Орловщине живого человека в обряде заменила кукла: чучело русалки с песнями несли к реке и бросали в воду. Подобные ритуалы также сопровождались обрядовыми песнями.

В некоторых южнорусских селах, возможно под влиянием обычаев соседей-украинцев, на русальной неделе устраивали «похороны кукушки». Из кленовой ветки делали фигурку птицы, одевали ее в специально сшитый для этого кукольный женский наряд. «Кукушку» торжественно, с песнями целой большой процессией женщины несли в поле и закапывали в землю. Это тоже, как представлялось крестьянам, могло содействовать обильному урожаю (*пример 32*).

Во многих русских селах существовал обряд гадания на венках. Девушки, например, обламывали завитые на березах венки из ветвей либо плели венки из цветов и трав и бросали их в воду: если венок утонет — быть беде; если пристал к берегу — девушка выйдет замуж в родном селе; если уплывет далеко — жди сватов из дальних краев. По этому поводу также пелись обрядовые песни (см. пример 30).

Обряды русальной недели чрезвычайно разнообразны в разных местностях России. В каждом районе, где они сохранились, можно встретить свои особые обычаи, связанные с празднованием Троицы, песни, уникальные и по форме, и по содержанию.

В то же время общей для всех ритуалов была опора на главные даты «духовских» празднеств: Семик (седьмой от Пасхи четверг), Троицын день (следующее затем воскресенье) и Духов день — понедельник после Троицы. Каждому из этих трех дней соответствовали специальные ритуальные действия, что нашло отражение в народных пословицах и поговорках: «Троица на цветках, а семик на ветвях» (В.Даль).

В словах песен, относящихся к русальной неделе, праздники Семика, Троицы, Духова дня, а иногда и Петровок объединяются:

Алилей, семик, троица...

Либо:

Ой, да семик, семик,  
Тройцав день!

Либо:

Пойдёмтя, девочки,  
Во луги, лужочки.  
Мы завьём веночки  
На все Духовские,  
На все Петровские.



## Летние песни

В течение лета можно было услышать обрядовые песни, относящиеся к этому времени года, но не имеющие прикрепления к определенной дате.

Так, в ряде сел Русского Юга существовали летние «полевые» песни, когда во время работы в поле припевали парня к девушке, зная об их взаимной симпатии. Подобные песни могут расцениваться как принадлежащие и к календарной, и к семейной обрядности (*пример 33*).

Похожий обычай с близкими по характеру песнями связан на Псковщине с так называемыми «толоками» — совместной помощью односельчанам в поле.

В брянских селах известны «прополочные» песни. Их было принято петь при прореживании конопли, когда женщины выбирали ранний и особо ценный сорт этого растения — так называемые «замашки», после обработки которых изготавливались «замашные» ткани, особо прочные и шелковистые. В словах одной из прополочных песен символически сравнивается состояние женщины в расцвете сил, но уже ожидающей наступление старости, и кукушки (по-брянски зезюли), кончившей куковать среди знойного лета. Здесь проявилась и наблюдательность человека, заметившего повадки птиц в природном календарном цикле.

Своеобычный броский напев, включающий в середине и в заключении строфы возгласы-зовы, как бы передает тревогу женщин в связи с недолговечностью бабьего века (*пример 34*).

Не закреплены, естественно, за определенными днями календаря и обрядовые заклички дождя. В наши дни они перешли главным образом в детский репертуар.

Особая группа летних обрядовых песен относится к двум календарным датам — Купальской ночи и Петрову дню. Купальские и петровские песни близки и по содержанию слов, и по характеру напевов, образуя единый летний песенный цикл.

Купальская обрядность распространена на Руси далеко не повсеместно. Она более типична для Украины, Белоруссии, для народов Прибалтики, для южных славян. Однако на западе и северо-западе России, там, где остались следы былой культуры славянских племен кривичей, радимичей, купальские обряды и песни играют достаточно весомую роль в местном земледельческом календаре.

Купала, или, по христианскому календарю, Иванов день, празднуется на Руси 7 июля по новому стилю, хотя по первоначальному

своему значению должен был бы попадать на ту же дату общеевропейского календаря, когда солнце светит дольше всего в году, то есть на 24 июня. Готовясь к встрече жаркого светила, всю недолгую купальскую ночь полагалось жечь костры и попарно прыгать через них (обряд очищения огнем), купаться в реках и озерах, а на рассвете — кувыркаться в высокой траве по утренней росе. Вся купальская обрядность связана с поклонением двум могучим стихиям, определяющим жизнь на земле, — огню и воде. Хороводы, которые полагалось водить вокруг дерева, символизировали круговращение солнца и небесных светил. Поэтому направление движения было «посоль» — как движется солнце по небу.

Существовало множество разнообразных обрядовых действий, принятых в Купальскую ночь: загораживали дороги, мешая проезду, ходили на ниву отпугивать ведьм — с огнями, с песнями шли в ржаное поле, колотили палками по печным заслонкам, ведрам.

Однако с точки зрения исполнения обрядовых песен прежде всего знаменателен момент встречи восходящего солнца: навстречу восходу направлялась процессия девушек, возглавляемая обнаженной «русалкой» — самой красивой из подруг. «Русалка» несла в руках большой венок из дубовых листьев. В честь восходящего солнца звучали особые песни (*пример 35*).

Песни не только играли важную ритуальную роль в купальской обрядности, но и имели большое эстетическое значение, о чем свидетельствуют характерные высказывания самих крестьян: «В них самая красота. Не то красива, што там жгуть калёсы да веники — эта ништо! А вот красота — у песнях, даже сердце замирает от этих песен!». «Усе, уся дярвеня выйдет на гару, на високаю-высокаю гару, а там пають и танцують пад гармошку усе»<sup>7</sup>.

Интересно, что на Псковщине в Купальскую ночь обряды совершались лишь женщинами. Мужчины же оставались дома с детьми. Этим объясняется словесное содержание многих местных купальских песен: они поются от женского лица, при этом в них нередко затрагиваются семейные отношения (*пример 36*).

В большинстве же местностей в купальском ночном обрядовом веселье участвовала в основном молодежь, парни и девушки. Поэтому существовали песни-припевания, в которых выражалось стремление скрепить намечающиеся пары (*пример 37*).

В Купальскую ночь девушки собирали в лесу светлячков: чем больше наберешь, тем больше надежды на счастье. А если отыщешь цве-

<sup>7</sup> Мехнецов А. Песни Псковской земли. Вып. 1. Л., 1989. С. 112.

ток папоротника (что на самом деле невозможно) — откроются тайны кладов.

Утром молодежь отправлялась собирать лечебные травы, что также сопровождалось пением.

В зависимости от особенностей климата, в некоторых местностях более значительным по сравнению с Купальем считался Петров день (29 июня по старому стилю). По сведениям В.Даля, в Замоскворечье именно на Петра крестили кукушку, кумились с ячницей в лесу. В южных губерниях с этого времени начинался второй покос, в связи с чем в ряде местностей России существовали особые покосные песни. Их нельзя назвать собственно обрядовыми, поскольку ни с какими магическими действиями они не связаны. По характеру покосные песни — это разновидность лирики. Однако в них все же ощущается связь с обрядовой песенностью: их напевы обычно ограничены по диапазону, малораспевны. В них выразительность достигается скромными, скупыми музыкальными средствами (*пример 38*).

Однако в песнях данного жанра встречаются и широкие, развитые мелодии (*пример 39*).

В словах покосных песен обычно выражается неудовлетворенность несложившейся семейной жизнью, высказываются жалобы в адрес неверного мужа или постылой жены. Возможно, это объясняется раздельной работой представителей разных полов: мужчины косят, женщины гребут сено. Возникает возможность выразить общие чувства, свойственные представителям одного пола.

## Песни жатвы

Завершает годовой календарный круг разнообразный по составу и в то же время цельный, единый цикл жнивных (жатвенных) песен, связанных с уборкой урожая. По музыкально-поэтической стилистике они продолжают линию летней песенной обрядности.

Жатвенные обряды характерны для западных районов России, граничащих с Белоруссией. Они были распространены в основном на Брянщине, Смоленщине, в южных районах Псковской области.

Поскольку жатву осуществляли женщины, вышедшие в поле с серпами, то и жатвенные обряды, песни — чисто женские. В них часто упоминаются неутомимые сельские труженицы:

Жните, мои жнеи,  
Жнеи молодые,  
Серпы золотые...

По поэтическому содержанию и по форме напевов песни жатвы различались в зависимости от времени и характера полевых работ.

Первыми в этом ряду звучали «зажиночные» песни. Они оповещали о начале жатвы и были связаны с обычаем срезать серпом «первую пястку» — горсть колосьев. Ее относили в дом и прятали за иконой. Зерна из «первой пястки» затем бросали в борозду, начиная сев. Это должно было, по представлениям землепашцев, способствовать хорошему росту хлебов.

Вот как вспоминают о начале жатвы сами крестьяне: «Зажоны — зажинают первый сноп... гремит всё вокруг — пели» (пример 40)<sup>8</sup>.

Затем наступала очередь собственно жатвенных песен, которые звучали во время отдыха жниц, в поле, при их возвращении с работы в село. Очень важно было, чтобы голоса поющих женщин были слышны далеко, разносились широко. Поэтому певицы взбирались на груду сложенных снопов или поднимались на холм, пригорок.

Как и другие песни весенне-летнего периода, жнивные песни имеют характер клича, зова, они звучат звонко, зычно и направлены вдаль. Видимо, здесь проявляется и стремление быть услышанными божествами плодородия, и желание возвестить окружающим о ходе полевых работ, передать свое настроение в связи с близящимся завершением напряженной страды.

Многие певицы старшего поколения вспоминают прежде всего то глубокое художественное впечатление, которое производили обрядовые песни на крестьян, ту радость, которую они доставляли жнеям: «Рожь жнем... и женщины, девачки — любители песни петь, аны и без разгиба и пают песни, веселятца, и всё харашо было. И весело...». Или «И саберутца бабы, идуть и там-аё! — только дяреуня тряшчыть, как играют»<sup>9</sup>.

Если крестьянская семья закончила уборку раньше соседей, то, возвращаясь с поля, завершившие свой труд жнеи поддразнивали оставших особыми задиристыми песнями: «Я севоння дажаласе, а соседка осталасе, я думала, што мядведь ляжить, ажно жта моя пастать стаить»<sup>10</sup>. Пастатью, постатью называли пучок несжатых колосков, оставляемых на убранном поле, в другом значении — полосу поля.

Освободившиеся рабочие руки использовали богатые хозяева, которые сами не могли справиться со своей обширной полосой. Они приглашали жней на «помочи».

---

<sup>8</sup> Мехнецов А. Песни Псковской земли. Вып. 1. С. 121.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. С. 122.

Дружная совместная работа сплавляла женщин, давала возможность петь не по двое — по трое, как в обычное время уборки хлебов, а большим «гуртом». Специальными «помочанскими» песнями жнеи издалека оповещали хозяина об окончании рабочего дня: он должен был встретить своих помощниц, покормить их, угостить вином (*пример 41*).

Когда же поле было убрано, последний большой сноп с песнями несли в село, торжественно вручали его хозяину.

Важную роль играл обряд дожинок, которому придавалось большое значение. Несколько последних колосьев пригибали особым образом к земле, обвязывали яркими лентами так, что получалось своеобразное изображение бородатого козла. Это на Брянщине называлось «завить козлу бороду». Внутри такого пучка колосьев клали краюху хлеба. Все это предположительно осуществлялось некогда в честь козлоногого славянского бога плодородия — Полевика. По старой традиции обряд дожинок должен был содействовать будущему обильному урожаю, как и связанные с этим обрядом песни (*пример 42*).

В некоторых местностях, например в южных селах Псковщины, жнивные песни разделялись по форме напевов на две части — ранние, «аржаные» (при жатве ржи) и поздние — «яринские», связанные уже с уборкой яровой пшеницы, овса, гороха, льна. Существовали в этих местах и более детальные разграничения в последовании жатвенных песен: «зажиночные», «пажинные», «пахонские», «дажонские», «обжиночные»<sup>11</sup>.

В русских селах на северной реке Пинеге, где вызревает ячмень, существовал особый обычай «бороды», совмещавший черты календарной и семейной обрядности. Родители молодой женщины, вышедшей в текущем году замуж, скликали в определенный день родственников, чтобы они совместными усилиями помогли сжать оставшийся в ее поле необрунный злак. При этом пелась особая «бородная» песня (*пример 43*).

Особым чисто местным обрядовым действием, приуроченным ко времени жатвы, был псковский плач, обращенный к кукушке. Жница одна выходила в поле и, обращаясь к кукушке, просила ее, чтобы та передала покойной матушке, какие беды приходится переживать ее дочери. В данном случае кукушка выступает в роли вестной птицы, связывающей мир живых с миром духов предков (*пример 44*).

---

<sup>11</sup> Мехнецов А. Песни Псковской земли. Вып. 1. С. 120.

В Псковской области по сжатой стерне женщины катались, кувыркались, стремясь перенять силу от сжатых злаков. Эти действия тоже сопровождались пением (*пример 45*).

Особняком в ряду летних календарных песен стоят те, которые по времени относятся к поре полевых работ, однако прямо с ними по содержанию и обрядовой приуроченности не связаны. Это группа лирических женских песен, в которых передаются горестные чувства неутомимой труженицы, не встречающей сердечного участия в семье мужа и тоскующей по родному дому, вспоминаящей о светлых днях девичества. Иногда подобные песни приобретают драматический балладный оттенок.

Вообще в западных областях России, особенно на Смоленщине, существует установленное традицией распределение необрядовой песенной лирики по временам года. Однако подобная закреплённость лирического репертуара достаточно условна, вторична, она определяется исключительно большой ролью календарного мышления в общественном сознании местных крестьян-землепашцев. Поэтому с точки зрения жанровой принадлежности лирические песни правильнее рассматривать как особое, самостоятельное явление, не связывая их прямо и непосредственно с календарем, хотя и учитывая в известной мере связь таких примеров со временами года, сложившуюся в народном творчестве той или иной этнографической русской территории.

### Поэтика календарных песен

Календарные песни обладают большой поэтической выразительностью. В них широко используется прием образного (психологического<sup>12</sup>) параллелизма: явления человеческой жизни сопоставляются со сходными моментами, наблюдаемыми в природе. Это позволяет глубже понять сущность всего происходящего на земле, почувствовать единство жизненных и природных процессов, осознать мудрость и красоту законов мироздания.

Так, в жнивной брянской песне готовность молоденькой девушки к замужеству сопоставляется с созреванием хлебов:

Пора, мати, жито жати.  
Колосок налился.  
Пора, мати, дочку дати —  
Голосок сменился<sup>13</sup>. (*см. пример 40*)

<sup>12</sup> Термин известного русского филолога А.Н.Веселовского.

<sup>13</sup> Слова в тексте приведены из другого источника: *Свитова К.* Народные песни Брянской области. М., 1966.

Напомним, что в старину обычный возраст невесты был пятнадцать лет.

Не только светлые стороны человеческой жизни отражаются в календарной поэтике, но и сумрачные, теневые:

Косит Ванька чужи травы,  
А своя сохнет, вянет.  
Любит Ванька чужу жену,  
А своя тужит-плачет. (см. пример 38)

Или:

Ты крапивишка, ты зелёная.  
А свекровья мать — мать неродная.  
Посылает мать в воскресенье жать.  
(смоленская летняя)

Образный параллелизм может быть развернутым. Тогда сначала подробно излагаются события, происходящие в природе, а затем — в той же последовательности сходные происшествия в жизни людей; так, в примере 25 сначала раскрываются ласковые «взаимоотношения» селезня и уточки, а затем сходные любовные связи между парнем и девушкой.

Если же при выразительном описании природных явлений возникает аналогия с человеческими чувствами и отношениями, радостями и печалью, то в таких случаях следует говорить о красочной символической в народной поэзии.

Символы бывают развернутыми — когда в песне подробно повествуется о происходящем в природе, а мы мысленно сравниваем возникший образ с людскими взаимоотношениями и чувствами, настроениями и переживаниями. Например, одна из брянских веснянок имеет следующее содержание:

На море берёза потопала,  
К себе дубочка пригукала.  
Гой ты, дубочек зелёнький!  
Не дай берёзе загинуть,  
На море голья<sup>14</sup> спокинуть...

Девушки поют эту песню на пригорке, на первой весенней проталине. Сверху видны разливы реки, стоящие в широко разлившейся воде стволы еще безлистных деревьев. Отсюда — естественно возникший образ разъединенных половодьем деревьев. Однако очевидно,

<sup>14</sup> Голья — голые ветки без листьев.

что это — весенний призыв к возлюбленному, мечта о соединении сердец.

Символ нередко обладает многозначностью, он может вызвать разные образные ассоциации, порожденные жизненным опытом. Органичное ощущение и понимание окружающего мира сочетается в нем с определенным состоянием души.

Наряду с образными параллелями и символами в словах календарных песен встречаются красивые сравнения. Так, в колядках хозяин сравнивается с красным солнышком, его жена — с ясным месяцем, а их деточки — с яркими звездочками. Обогащают календарную лексику выпуклые, красочные эпитеты: «винограде краснозеленое», «как под садом-виноградом там холодная вода», «дубочек зелененький», «масленка-мокрохвостка», «масленка — белый сыр», «на кривой березе, на прямой дорозе», «жнеи молодые, серпы золотые».

### **Музыкальная стилистика календарных песен**

Календарные обрядовые песни каждой жанровой разновидности обладают своими стилевыми признаками, отличаются характерными особенностями формы и образного содержания. Мы уже касались, в частности, отличительных черт колядок, масленичных песен, веснянок, песен летних земледельческих обрядов.

В то же время можно установить и некоторые общие музыкально-поэтические черты, присущие всей массе столь, казалось бы, разнообразных по характеру и форме песен русского земледельческого календаря.

По всей вероятности, древностью происхождения можно объяснить такие свойства календарных напевов, как их узкий или, во всяком случае, ограниченный звуковой диапазон и малую распевность слогов. Некоторые песни русских земледельческих обрядов исполняются на одном звуке либо не превышают пределов секунды или терции (см. примеры 21, 37). Многие напевы календарных песен звучат в диапазоне кварты или квинты (см. примеры 1, 3, 4, 6, 7, 13, 18, 26, 286, 38, 44).

Со стороны ладовой организации для ряда календарных песен типична подвижная смена устоев (опор) — явление, некоторыми специалистами определяемое как «первичная ладовая переменность» (Х.Кушнарев, Т.Бершадская). В напевах, построенных по принципу так называемого «квартового трихорда», иногда все три употребляе-



мых в развитии мелодии тона (в пределах чистой кварты) поочередно выполняют роль временной тоники (см. пример 24).

Типично для напевов «сезонных» жанров также ладовое строение, когда главная ладовая опора оказывается в центре звукоряда с так называемой «субквартой» (нижней квартой), преобладают же мелодические построения в пределах терции либо кварты от основного ладового центра (см. примеры 30, 31, 34).

Наряду с субквартовой в ладах календарных песен встречается и родственная ей по функциональному значению субсекунда (как своего рода большесекундовый вводный тон).

Случается, что в напевах более сложной ладовой структуры сохраняется опора на субкварту и субсекунду, как в примерах 22, 41.

Во многих случаях мелодии календарных песен образуются путем варьирования родственных интонаций или мотивов. Такой принцип мелодического движения можно определить как «попевочный», поскольку в русской фольклористике сопряжение двух-трех коротких интонаций, образующих относительно самостоятельное мелодическое звено, получило название «попевки». Наряду с сопряжением родственных попевок в календарной мелодике наблюдается и соединение мотивов по принципу «вопрос-ответ». Такие мелодии обладают признаками симметрии. Особенно это типично для Смоленщины (см. пример 29).

Мелодии многих песен имеют волнообразный рисунок.

Вообще для песен календарных жанров характерны логичность и отточенность, кристальная четкость музыкальной архитектоники, филигранно отшлифованной на протяжении веков. При заметной экономии выразительных средств большую смысловую и композиционную значимость приобретает каждая мельчайшая деталь напева. Можно сказать, что подобные мелодии строятся по законам миниатюры, когда отточенность всех без исключения составляющих элементов целого и их строгая соподчиненность служат обязательным признаком мастерства художника.

Вероятно, именно стремление к ясному произнесению обрядового заклинания привело к соотнесенности отдельного слога во многих календарных песнях с отдельным тоном либо созвучием напева. С точки зрения слогового ритма календарные песни обычно декламационны, речитативны (что также служит признаком глубокой древности их происхождения).

В ритмическом рисунке напевов преобладает равномерная пульсация равных по продолжительности звуков или звукосочетаний. Удлинение тонов чаще кратное — вдвое по отношению к основной пульсации ритмических единиц. В то же время широко используется бисерная орнаментика. Особенно типично это для западнорусской традиции, и прежде всего для псковских сел.

Одним из важнейших стиливых признаков обрядовой календарности служит особая форма музыкально-стиховой метрики (организации ритмических построений), когда разделительным признаком ритмических отрезков служит не акцент, а четкая цезура. Она попадает обычно на одно и то же музыкальное время и разделяет в определенной и постоянной пропорции как слоговые группы пропеваемого стиха, так и связанные с ними музыкальные построения звучащего напева. При этом музыкальные акценты сглаживаются, предельно смягчаются. Слоговые ударения не играют здесь ритмо- и метроорганизующей роли и не имеют постоянного места, кочуют с одного по порядку отсчета слога на другой по мере развертывания песни от начала к концу.

В приведенных примерах, в частности, соотношение слогов и музыкальных времен в музыкально-стиховых синтагмах (относительно завершенных ритмических построениях) может быть выражено различными «формулами» слогового ритма (ритма пропеваемых слогов) (*пример 4б*).

Каждая отдельная единица таких формул в графическом отображении именуется «слогонотой» (термин А.Рудневой), а реальное звуковое ее воплощение можно обозначить понятием «слогодлительность» или «слогодолья».

Обычно при нечетном количестве слогов в стиховой синтагме, чаще всего составляющей полустигмие, долгим для уравнивания музыкальных времен оказывается последний слог (см. примеры 9, 12б, 21). Подобную ритмическую остановку обычно нельзя воспринимать как акцент. Логика ритмического движения в песнях этого типа — от фразы к фразе, от цезуры к цезуре. Подобную метроритмику принято называть «квантитативной» (времяизмерительной) — в противоположность акцентному принципу. В каждом подобного рода стихе существует определенная норма слогов как во всей строке, так и в стиховых синтагмах (словообразованиях между цезурами). Она может нарушаться с целью активизации либо, наоборот, замедления ритмической пульсации. Однако слоговая основа непременно ощу-

щается. Такой стих получил название «силлабический» от греческого *syllabe* — слог.

Более крупное, композиционное разграничение частей целостной песенной «конструкции» в календарных песнях также отличается обычно большой простотой, лаконичностью. Нередко вся песня состоит из варьированного повторения одной музыкальной фразы (более или менее развернутой) все с новыми словами. Такую композицию принято называть «однострочной», «однофразовой». В то же время во многих примерах календарных жанров единицей измерения целого служит логичное объединение двух музыкальных фраз. Тогда говорят о простейшем случае строфического образования — двустрочном (двухфразовом) (см. примеры 2, 6, 29, 34, 42).

Встречаются трехчастные (трехстрочные, трехфразовые) строфы календарных песен. Чаще всего одну из «составляющих» в таких случаях образует припев (рефрен) (см. примеры 86, 9, 13, 17, 31, 41).

Оригинально трехфразовое строение некоторых западнорусских купальских и жнивных песен, когда стиховая строфа строится по принципу арки АБА (см. примеры 36, 37, 45).

В ряде календарных песен значительное по размерам место в строфе занимает припев (рефрен).

Нередки случаи и достаточно развитого строфического строения песен рассматриваемого жанра. Возможно, это свидетельствует о его развитии в процессе национальной истории.

Многоголосная фактура многих песен крестьянского календаря представляет собой одновременное сочетание по вертикали вариантов одной мелодии. Иногда это ответвление отдельных линий от унисона (см. примеры 3, 17, 27а, г, д, 28а, б, 41, 43). В ряде случаев голоса достаточно рельефно контрастируют по отношению друг к другу, что свойственно, например, южнорусским образцам (см. примеры 6, 10а, 12б, 33). В брянских селах весьма типичным оказывается пение с бурдоном: мелодия в верхнем голосе развивается на фоне выдержанного звука в басу (см. примеры 19, 23, 31, 34, 37, 40).

Как уже указывалось, для исполнительской манеры народных певцов при исполнении календарных песен типично резкое, зычное, звонкое пение, направленное вдаль, в пространство. При этом отдельные музыкальные построения завершаются часто особыми звонкими возгласами-зовами в высоком головном регистре. В брянских селах их называют «гуканьями». В белгородской народной фразеологии подобные голосовые приемы еще именуют «вывискиваниями».

Использование «гуканий» можно объяснить стремлением привлечь внимание таинственных потусторонних сил. Вместе с тем нельзя исключить и чисто эстетическое воздействие такого приема во взаимосвязи с музыкально-семантическим (знаковым, смысловым): вышедшие в поле, на улицу, на природный простор крестьяне возвещали друг другу о ходе обряда, праздника, полевых работ, о своем настроении — в связи с тем или иным событием в течении времен года. Не случайно существовала строгая соотнесенность определенных напевов и различных типов «гуканий» (на Брянщине) с тем или иным событием в крестьянском земледельческом календаре.

Еще раз подчеркнем, что именно художественное совершенство русских календарных обрядовых песен, глубокая сила их эстетического воздействия определяют жизнестойкость произведений народного песенного творчества, относящихся к данным жанрам. Пройдя сквозь столетия, а может быть и тысячелетия, они и сегодня радуют наших современников своей простой, естественной красотой.

### *Собрание и изучение русских календарных песен*

Сведения о русских календарных песнях и обрядах, связанных с их исполнением, содержатся в предисловиях к ряду нотных песенных сборников и в комментариях к помещенным в этих изданиях примерам.

Уже в одной из первых печатных публикаций нотных записей народных песен — И.Прача (1790) содержатся образцы календарных напевов. Причем святошные песни выделены в особый раздел. И среди них — знаменитая подблюдная «Слава на небе солнцу высокому», напев которой цитирован в целом ряде произведений русских композиторов-классиков.

Особый интерес к мелодиям подблюдных, семицких, масленичных песен, колядок проявил Н.А.Римский-Корсаков, составивший свой знаменитый сборник «100 русских народных песен» (опубликован в 1877) параллельно с работой над оперой «Снегурочка»: в тот период его особенно привлекала древняя русская обрядность.

Северные колядки («виноградья») вошли в коллекцию слуховых записей собирателей Ф.Истомина и С.Ляпунова, осуществленных по программе песенной комиссии Императорского Русского географического общества. Это была совместная работа филолога, записывавшего слова песен, и композитора, фиксировавшего их напевы (1893).

Несколько примеров колядок и подблюдных песен приводит в своих песенных сборниках А.Лядов. Мелодии в них излагаются в сопровождении

фортепиано. В основном композитор сочинял аккомпанемент к напевам, почерпнутым из материалов музыкально-этнографических экспедиций санкт-петербургских собирателей — с целью популяризации собранных образцов. Н.Владыкина-Бачинская объединила сборники А.Лядова в одном обобщенном издании (1959).

В период, связанный с Октябрьской революцией 1917 года и становлением советской власти, собирание музыкального фольклора почти полностью приостанавливается: крестьянское искусство определяется в это время идеологами коммунизма как кулацкое и антипролетарское. Пожалуй, только в Ленинграде сохранились некоторые «ростки» собирательской и исследовательской фольклористической деятельности.

Лишь в послевоенные годы возобновляется активная фольклористическая собирательская работа фольклористов-музыковедов и композиторов. В результате музыкально-этнографических экспедиций Московской консерватории появляется серия песенных сборников, содержащих напевы календарных песен. Таковы издания 1950—1960-х годов — песни Брянской области К.Свитовой и Смоленской области В.Харькова и Г.Павловой. Северная колядка и несколько напевов святочных величальных «виноградий» опубликованы в специальном научном издании «Песни Печоры», подготовленном ленинградскими специалистами (Н.Колпакова, Ф.Соколов, Б.Добровольский, 1963).

В последующие десятилетия работа по собиранию и публикации музыкального фольклора значительно расширяется. Брянские календарные песни были обнародованы Т.Лукьяновой. Яркие образцы напевов русского календарного фольклора помещены в сборнике А.Мехнецова, посвященном народному музыкальному искусству Псковской земли. Несколько работ, в которых содержатся сведения о музыкальном фольклоре юго-западных районов России, в том числе календарном, опубликовала Н.Савельева. Особые формы сезонной обрядности в Костромской области и связанные с нею календарные напевы приводит Т.Кирюшина. Специальное внимание русским календарным обрядовым песням на территории Украины уделил В.Дубравин.

Изучение музыкальных особенностей русских календарных обрядовых песен входило в научные интересы К.Квитки, Ф.Рубцова, В.Гошовского, Т.Поповой, А.Рудневой, И.Земцовского, В.Елатова, Т.Карнаух, Н.Гиляровой, О.Пашиной.

Обширную коллекцию календарного песенного фольклора Смоленской земли подготовил недавно коллектив фольклористов-музыковедов Российской академии музыки им. Гнесиных под названием «Смоленский музыкально-этнографический сборник», т. 1, М., 2003.

Богатые собрания звукозаписей и рукописных нотаций календарных песен содержатся в архивах Лабораторий народной музыки Московской,

Санкт-Петербургской консерваторий, Российской академии музыки им. Гнесиных и коллекциях других организаций, ведущих собирательскую фольклористическую деятельность.

### ***Библиография и нотография***

- Гилярова Н.* Новогодние поздравительные песни Рязанской области. М., 1985.
- Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. М., 1971.
- Дубравин В.* Русские календарные песни на Украине. М., 1974.
- Елатов В.* Песни восточнославянской общности. Минск, 1977.
- Земцовский И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975.
- Земцовский И.* По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского: Историческая морфология народной песни. Л., 1987.
- Карнаух Т.* Календарные песни Средней и Верхней Ловати // Традиционное и современное музыкальное искусство: Сборник статей ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 29. М., 1976.
- Квитка К.* Избранные труды. В 2-х т. М., 1971, 1973.
- Кирюшина Т.* Костромские песни и наигрыши. Вып. 1: Календарные обрядовые песни. Кострома, 1993.
- Лобкова Г.* Древности Псковской земли: Жатвенная обрядность. СПб., 2000.
- Львов Н., Прач И.* Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач / Под ред. и со вступ. статьей В. Беляева. М., 1955.
- Лядов А.* Песни русского народа в обработке для одного голоса с фортепиано / Предисл. и общ. редакция Н. Владыкиной-Бачинской. М., 1959.
- Ляпунов С., Истомин Ф.* Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 г. СПб., 1893.
- Мехнецов А.* Песни Псковской земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни. Л., 1989.
- Народные песни Брянщины / Вступ. статья, сост. и примеч. Т. Лукьяновой. Брянск, 1972.
- Павлова Г.* Народные песни Смоленской области, напетые А.И. Глинкиной. М., 1969.
- Попова Т.* Основы русской народной музыки. М., 1977.
- Разумовская Е.* Традиционная музыка русского Поозерья. СПб., 1998.
- Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч. Т. 47: Сборники русских народных песен. М., 1952.
- Рубцов Ф.* Статьи по музыкальному фольклору. М.; Л., 1973.
- Руднева А.* Русское народное музыкальное творчество. М., 1994.

- Рыбаков Б.* Язычество Древней Руси. М., 1987.
- Савельева Н.* Календарные и свадебные песни села Верещаки Брянской области. Вып. 1, 2. Брянск, 1993.
- Савельева Н.* Суземские песни. М., 1995.
- Свитова К.* Народные песни Брянской области. М., 1966.
- Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни / Редколлегия: О.Пашина, Л.Винарчик, Е.Дорохова, М.Енговатова, И.Никитина. М., 2003.
- Фраёнова Е.* Русское народное музыкальное творчество: Хрестоматия. М., 2000.
- Харьков В.* Русские народные песни Смоленской области. М., 1956.

## Глава II

# СЕМЕЙНЫЕ ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ

---

### Происхождение и общественное значение семейных обрядов

Большое значение в жизни русского народа имели семейные обряды, сопровождаемые особыми семейными обрядовыми песнями. Они, как и календарные обрядовые, имеют древнее дохристианское происхождение и по своему предназначению связаны были со стремлением наших далеких предков привлечь, с одной стороны, добрые божественные силы для сохранения и сплочения рода, а с другой — обмануть или отпугнуть все темное, нечистое в мире таинственных духов, что может помешать семейному счастью и благополучию.

После принятия христианства на Руси и в пору сложения Московского государства значение семейных ритуалов не только не уменьшилось, но заметно возросло. Произошло это, во-первых, потому, что, как уже отмечалось ранее, на протяжении веков в религиозном сознании русского народа сосуществовали в сложном взаимодействии монотеистические христианские и политеистические, в церковном понимании — языческие представления, из глубины веков переходившие от старших к младшим по традиции. А во-вторых, установление самодержавия, централизованного единовластия и развитие феодализма, основанного на мужских правах, во многом способствовали возрастанию роли патриархальной семьи в общественной жизни русского народа, благодаря чему семейные обряды приобрели особое значение, помогая глубже осознать как супругам с их детьми и внуками, так и всему людскому окружению важность и незыблемость института брака и семьи. Судя по сохранившимся письменным свидетельствам, вплоть до середины XVII столетия семейные обряды аристократии по существу не отличались от простонародных, хотя, несомненно, были значительно более пышными, даже роскошными.

### Обряды рождения и пестования

Рождение ребенка неизменно становилось большим событием в семье. Каждый младенец был желанным. Многодетные семьи считались счастливыми. Нередкими бывали случаи, когда родители воспи-



тывали по 10—12 сыновей и дочерей. По прежним представлениям, каждый новый маленький человек — это не только «лишний рот», но, по мере вырастания, все более заметная рабочая сила на семейной земельной полосе и в домашнем хозяйстве, помощник родителям в общих делах всего рода. Старшие дочери пестовали младших братьев и сестер. Не случайно в южнорусских семьях старшую сестру дети называют «нянька».

Возможно, песни, обусловленные появлением новой жизни, существовали еще у древних славян. Однако нам известны лишь действия, связанные с наречением имени младенцу, появившиеся уже во времена христианства.

Крестинные обряды проходили в форме праздничного застолья и сопровождалась *крестинными песнями* поздравительного содержания, которые имеют сравнительно позднее происхождение и малохарактерны для национальной народной традиции.

Как уже отмечалось выше, определенным обрядовым предназначением обладали *колыбельные*. Кроме того, что они призваны были усыпить, убаюкать ребенка, их слова нередко имели магический смысл. Можно было попросить у небесных покровителей животворного воздействия на младенца:

Баю, баю, баю, бай,  
Бог здоровья Лене дай,  
Бог здоровья дай, ума  
На хорошие дела.

Однако на Русском Севере встречаются так называемые смертные байки, в которых ребенку как будто бы желают гибели, причем рисуют картину его похорон весьма реалистично, даже с элементами натурализма:

Баю, баю, баю, бай,  
Хоть сейчас помирай.  
Тятя гробик сделает  
Из осиновых досок.  
Мама платьице сошьёт  
Из калинковой рубашки  
И нахлесточку пришьёт.  
Понесём, повезём,  
Закопаем в чернозём.  
В чернозёме-то вода  
Подтечёт под тебя.

В данном случае, очевидно, предполагается обман злых сил, чтобы они не помешали естественному росту ребенка и не наслали на

него порчу, хворь. Это связано с магией отвращения зла, игравшей особо важную роль в фольклоре Русского Севера.

Оба приведенных выше словесных текста были спеты на один напев, что подтверждает их эмоциональное, образное родство, несмотря на кажущийся смысловой контраст. Можно привести еще один подобный типичный пример — запись 2002 года в пинежском селе Сура (*пример 1*).

Колыбельные разных местностей России обладают порой весьма несходными напевами. Это связано как с различием культурных традиций, так и с неодинаковыми способами укачивания младенцев. На севере и в Сибири мягкую размеренность течению мелодии сообщало ритмичное покачивание плетеной корзиночки-люльки, подвешенной на краю гибкой деревянной жерди, основание которой прибито к потолку в углу горницы. В Сибири деревянный рычаг мог быть заменен металлической пружиной, свисавшей с потолка. На юге же мать нередко укачивала дитя на руках, что особым образом отражалось на общем характере пения: напев приобретал преимущественно трехдольный ритмический рисунок (*пример 2а, б, в*).

Существует великое множество напевов колыбельных, разнообразных по форме. Их роднят между собой мягкость и теплота интонирования, негромкое звучание при пении вполголоса, неторопливый темп при размеренности ритмического движения, квадратность композиции.

Определенное родство с колыбельными по предназначению имеют *прибаутки-потешки*, которые принято было петь ребенку, уже вышедшему из колыбели и делающему первые шаги. Потешки не имеют обрядового предназначения и потому стоят несколько особняком в семейном фольклоре, являясь своеобразным исключением из общего правила. Главной целью их исполнения служит стремление позабавить, развеселить или успокоить ребенка. Прибаутки представляют собой набор шуточных слов, «нанизываемых» на живой, энергичный напев в форме интонируемой скороговорки (*пример 3а*).

Как колыбельные, так и прибаутки имели выразительные напевы, тем самым выполняя еще и воспитательную функцию, прививая ребенку музыкальность и хороший художественный вкус.

Убаюкивал и потешал ребенка в большинстве случаев один человек. Однако случалось, что в этом участвовали два-три члена семьи, например мать, дядя и дед (*пример 3б*).

В некоторых случаях юмор сельских потешек, адресуемых детям, был несколько грубоватым, что находилось в естественном соответствии с простотой нравов сельских и деревенских жителей (*пример 3в*).

Особую роль в развитии двигательных реакций детей и их умственных, музыкальных способностей играли пестушки, которые было принято петь при мытье, пеленании младенца, при массировании его тельца, при играх с ним.

## Плачи и причитания

Среди русских семейных обрядов особая роль принадлежит плачам и причитаниям, хорошо сохранившимся до наших дней. Они выражают горе, связанное с печальными либо трагическими событиями в семье. По традиции, это жанр женский. Обычно причитание звучит в сольном исполнении, хотя одновременно могут причитать несколько женщин, не согласуясь между собой. Тогда происходит хаотичное сочетание вокальных линий, в каждом случае неодинаковое в зависимости от индивидуальной манеры каждой из участниц обряда. Это одна из форм народной алеаторики: при заданных исходных правилах конкретный результат совместного пения может быть разный.

Обычно причитания бывают двух видов: по усопшему и в связи с какими-либо жизненными печалями и невзгодами (о свадебных плачах речь пойдет особо).

Кроме того, что плачя искренне и экспрессивно выражает свою личную скорбь, она совершает обряд, призванный привлечь внимание усопших предков к ее личным и семейным невздам, чтобы получить из потустороннего мира помощь и поддержку в своих земных заботах. Поэтому в причитании она сначала выражает причину своей беды, а затем начинает перечислять свои жизненные трудности и печали.

Считается, что причитать можно только по особой скорбной причине, ни в коем случае не делая этого без повода, чтобы не накликать беду. Поэтому собирателям фольклора очень трудно бывает осуществить звукозапись причитаний: в обычных условиях плачя из боязни кары судьбы отказывается показать свое искусство, а во время траурной церемонии использовать магнитофон неловко по этическим соображениям.

Среди причитаний главная роль принадлежит *стенаниям по усопшему*. Погребальные плачи исполняются как в различные моменты

похоронного обряда, так и на поминках, а также у могилы в дни поминовения усопших.

На севере встречаются профессиональные вопленницы, которых за денежное вознаграждение приглашают на похороны или на кладбище при посещении родственниками могилы усопшего, чтобы искусно исполненное причитание помогло присутствующим глубже почувствовать утрату, а также, по старым поверьям, привлечь внимание души покойщегося в земле к переживаниям близких.

Похоронные причитания в северной и южной традициях звучат по-разному.

На северной реке Пинеге они имеют характер напряженного, особым образом ритмически организованного речитатива, не оформленного мелодически. Таков плач, исполненный на берегу Белого моря северной вопленницей. В нем оплакиваются рыбаки, не вернувшиеся с лова после бури (*пример 4*).

В некоторых вологодских деревнях плачей выпевает выразительную мелодию широкого диапазона, структурно ясно очерченную, исполнительски выражая глубокую скорбь.

На юге России плачи основаны в большинстве случаев на комбинировании попевок преимущественно терцового диапазона, при свободном варьировании протяженности пропеваемых музыкально-стиховых построений (*пример 5*). Встречается в южных причитаниях и ладообразование, основанное на терцовых звеньях с субквартой.

Кроме похоронных широко распространены в России причитания *по рекруту*, которые тоже принадлежат к семейной обрядности: ведь они звучат обычно в исполнении матери рекрута или его сестры. Этот жанр возник, очевидно, в XVIII столетии в связи с введением каторжной солдатчины, когда по жребию молодого крестьянина забирали в царскую армию со сроком службы 25 лет. Рекрутов угоняли в кандалах, как на каторгу — чтобы дорогой не убежали.

Для родителей и близких это было большим горем. Поэтому в некоторых местностях, например на реке Пинеге, сложился развернутый обряд прощания с рекрутом. В этом действе значительное место отводится причитаниям.

Известны рекрутские причитания и во многих других районах России, например записанные в Белгородской области (*пример 6*).

Встречаются плачи *в связи с личными переживаниями* женщины, вызванными каким-либо несчастьем. Причем, по-видимому, этот обычай имеет древние корни. Вспомним, к примеру, знаменитый плач Ярославны в «Слове о полку Игореве».

Однажды довелось слышать плач свекрови с жалобой на скверное к ней отношение снохи.

Любая горькая обида может вызвать спонтанное выражение печали в форме причитания. В таких случаях на первый план выступает не обрядовая, а эстетическая, художественная функция примеров данного жанра. Однако во всех случаях плачи имеют связь с семейной обрядностью: жалуясь на свою судьбу, исполнительница плача обычно обращается за поддержкой к душам усопших родителей.

Русские причитания не лишены театральности, особенно похоронные. В траурной процессии и при обряде погребения прежде присутствовали почти все жители деревни или села. Это было своего рода представление трагического характера. Поэтому при исполнении плача была принята особая скорбная жестикаляция; родные, близкие, друзья усопшего — каждый по-своему стремился не только выказать свое горе, но и проявить своего рода актерское и вокальное мастерство.

Рекрутские и спонтанные причитания также звучали обычно в присутствии посторонних слушателей, на миру. Все это позволяет отнести русские плачи к роду драмы.

Среди русских семейных обрядов совершенно исключительное место занимает традиционная свадебная церемония.

## **Свадебные обряды**

**Значение свадебного обряда в русской народной культуре.** Русский свадебный обряд представляет собой развернутое ритуальное действие, в котором важнейшую роль имеет художественное, эстетическое начало. При этом пению, музыке отводится в нем весьма значительное место.

Обряды, связанные с заключением брака, имеют на Руси многовековую историю, зародившись в глубокой древности, еще до возникновения Киевского государства в архаических традициях протославянских и славянских племен. В процессе своего развития брачные обряды совершенствовались и обогащались. В пору своего расцвета, совпавшего со становлением и укреплением Московского царства, русский ритуал бракосочетания приобрел большую значительность, впечатляющую монументальность: в сознании молодых и всей общины он должен был создать убеждение в незыблемости, нерасторжимости, спаянности на всю жизнь образуемого семейного союза. И важность происходящего утверждалась в первую очередь

средствами искусства, глубоко и сильно воздействующего на психику и воображение человека. Музыка же, действенно и непосредственно затрагивающей сферу человеческих эмоций, отводилось в свадебной игре особо почетное место. Большая театральность свадебного действия позволяет отнести его к драматическим жанрам фольклора. Говоря же о построении песенной канвы свадебного обряда, с полным основанием можно пользоваться понятием «музыкальная драматургия».

В то же время народная свадьба — это не просто красочное представление. Всем своим построением она отражает складывавшиеся на протяжении многих столетий религиозные верования русских людей, каждый ее элемент был призван магически влиять на сферу таинственных потусторонних сил, на мир духов.

И опять же, привлечь внимание доброго божества или отогнать нечистую силу можно было, согласно убеждениям участников свадебной игры, средствами образного воздействия, возможностями искусства, и прежде всего — убедительностью поэтически оформленного слова, усиливаемого выразительностью пения.

В современном свадебном ритуале сохранились отголоски древних языческих верований славян. В нем причудливо переплетаются элементы анимистических и христианских представлений. Призывы к могущественным силам природы соседствуют в свадебных песнях с обращениями к христианским святым.

Большое значение в свадебной обрядности имеет предполагаемое общение с духами предков.

Характеризуя русскую свадьбу, следует принять во внимание ее связь со всем ходом истории нашего государства, со сплочением разрозненных племен, а затем — феодальных княжеств в единое монолитное целое. Следы былой племенной и феодальной раздробленности Руси отразились в многообразии местных традиций народного пения. Относительная замкнутость сельских общин привела к формированию узколокальных песенных манер, что проявлялось и в ходе свадебных ритуалов: в каждом большом селе, в каждом кусте деревень (в условиях севера) существуют свои особые отличия в проведении свадебных торжеств. Более того, благодаря творческой природе фольклора большое значение имели личные качества ведущих чинов ритуала. Талантливые сват и сваха могли придать течению обряда неповторимую оригинальность, а музыкальная одаренность певиц — подруг невесты, запевалы свадебной певческой артели помогала привнести нечто свое, особое в напевы исполняемых песен.

Наиболее существенны отличия свадебных обрядов в разных историко-географических зонах России: северные обряды разительно контрастируют по своему ходу и характеру с южнорусскими, сибирские — с западными. Однако при всей пестроте и многомерности, многоликости картины можно с полным правом говорить о единстве и национальной самобытности русской народной свадьбы. Она имеет повсеместно много общего как в построении, так и в художественном оформлении всей церемонии. И заметно отличается от свадебных обрядов других народов, даже таких близко родственных русскому, как украинцы и белорусы, хотя на западе и юго-западе России переход от русских обрядов к белорусским и украинским происходит плавно, постепенно. Существуют районы переходные, где порой трудно определить, к какой из соседних национальных традиций принадлежит данная песенная манера. Это служит признаком бывшего единства восточнославянских племен, а также свидетельствует о взаимовлиянии культур восточнославянских народов.

Необходимо учитывать и воздействие на русскую свадьбу брачных ритуалов соседних народов и народностей, порой далеких русским по языку и культуре. Во-первых, русское население не оставалось равнодушным к красоте обычаев соседей по территории. А во-вторых, происходили и родственные контакты, случались межнациональные браки. На Русском Севере и в Центральной России, например, несомненно взаимодействие славян с финно-уграми в процессе сложения местных песенных традиций. Гребенские и терские казаки многое заимствовали у кавказских горцев, особенно в песнях плясового характера.

Повлияли на сложение местных форм брачной обрядности также и природные, хозяйственные факторы, различия жизненного уклада в разных районах нашей земли. На юге и западе русской территории сильны земледельческие мотивы в свадебной песенности. На севере сказываются заботы скотоводов, рыбаков, охотников, мореплавателей. У казаков и бывших ратников южного пограничья Московского царства заметны воинские привнесения. В свадебных песнях ярко запечатлелись образы природы разных климатических поясов на обширных пространствах расселения русских.

Таким образом, определяя национальные свойства русского свадебного обряда, следует принимать во внимание, во-первых, его историческую многослойность, сочетание древних, средневековых и относительно поздних компонентов, а во-вторых — местные отличия с учетом их причин.

**История становления русской свадебной обрядности.** Современные представления о браке во многом не соответствуют тем, которые существовали у наших далеких предков. Например, ушел в прошлое обычай многоженства, которого придерживались жители городов и селений даже в начальный период становления Киевской Руси. Согласно свидетельству летописца, у славянских племен радимичей, вятичей и северян существовал обычай иметь по две-три жены.

Вряд ли можно найти в ныне бытующих свадебных песнях отражение таких архаических установлений, как погребение любимой жены и боевого коня вместе с умершим знатным представителем рода. Такие правила существовали в среде древних славян.

В то же время пережитки матриархата можно усмотреть в некоторых особенностях смоленской свадьбы, например когда мать имеет преимущественное право согласия на брак дочери-невесты и первая благословляет молодых, а лишь за ней, вторым — отец. В южнорусских селах сватовство осуществляют чаще представители женской половины рода.

В основном же в русском свадебном обряде утверждается победа патриархальных воззрений. В частности, распространенный обычай разувания жениха невестой в первую брачную ночь подчеркивает подчиненное положение жены в семье. Это установление нашло своеобразное художественное отображение в словах свадебных песен, например:

Не по погребу бочоночек катается.

*Припев:* Лебедин мой, лебедин,  
Лебедь белый молодой<sup>1</sup>.

Как Иван над женой величается:

— Уж ты, Марьюшка, разуй, Ивановна, разобуй!

— Я бы рада разуть, да не знаю, как зовуть.

Одну ноженьку разула — Иванушкой назвала.

А другую-то разула — Васильичем назвала.

Подпоясочку сняла — милым дружком назвала.

Подпояску на крючок — сама к нему под бочок.

Подкачуся, подвалюся, никого я не боюся!

Подобный патриархальный порядок начал утверждаться уже в начале XII века. В «Повести временных лет», относящейся к этому периоду, сообщается о том, что полоцкая княжна Рогнеда отказалась выйти замуж за неродовитого князя Владимира: «Не хочу разуты сына

---

<sup>1</sup> В последующих строфах припев повторяется.



рабыни»<sup>2</sup>. Хотя невеста еще проявляет здесь женское своеволие, однако упоминает о необходимости по ходу обряда разуть жениха.

Можно предполагать, что некоторые моменты русской свадебной церемонии по происхождению своему связаны с обычаями древних славянских племен. Так, согласно источникам того времени, вместо брака у племени древлян было принято умыкать у воды девицу. Освящение семейного союза водой как пережиток языческих представлений гневно осуждается в «Грамоте Митрополита Кирилла», относящейся в XIII столетию: «И се слышахом: в пределах Новгородских невесты водят к воде. И ныне не велим тому тако быти; еще ли, то прокланати повелеваем»<sup>3</sup>.

Однако, несмотря на все противодействия христианской церкви, в сознании народа прочно удерживалось представление о связи водной стихии с брачными отношениями. Наблюдатель оставил следующие заметки о праздновании Крещения в Новгородской губернии незадолго до начала XX столетия: «...Собирается на Иордана всё наличное количество невест того или иного прихода. Девицы во время водосвятного молебна стоят на горе или на возвышенном берегу реки или озера, а парни под горою, оттуда и высматривают девицу»<sup>4</sup>.

Можно предполагать, что широко распространенный на Руси ритуал проводов невесты в баню также связан с древними представлениями о магической силе водной стихии. Он имеет очень давние корни и был известен еще в начале XII века. В «Кирилловом вопрошании», датированном 1156 годом, чернец Кирилл спрашивал у новгородского епископа Нифонта разрешения налагать недельную епитимью на тех невест, которые во время ритуальной бани перед венцом омывали тело водой и давали эту воду пить будущим мужьям, чтобы те их любили.

Несмотря на запреты церкви, описываемые в этом интересном документе магические действия через века дошли до нашего времени. По рассказам одной из сельских певиц в Тотемском районе Вологодской области участникам фольклорной экспедиции Ленинградской консерватории, проходившей в начале 1970-х годов, «в день больших смотров ходят в баню. Когда невеста приходит в баню, первой

---

<sup>2</sup> Повесть временных лет / Перевод Д. Лихачёва. Петрозаводск, 1991. С. 58.

<sup>3</sup> См.: Жекулина В. Исторические изменения в свадебном обряде и поэзии (по материалам Новгородской области) // Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982. С. 137–153.

<sup>4</sup> Синезерский М. О выходе невест в Новгородской губ. // Живая старина, 1986, вып. 3–4.

водице не давали скатываться; приходит божатка (крестная. — *В. Ш.*) и собирает этот пот в тряпочку, а потом — в вино и подносит семейным, всей семье ихней. Первый стакан нальют жениху, потом отцу, матери, тетке»<sup>5</sup>. В северном поселке Гарнога отмечен подобный же обычай: «В бане пот на носовик насобирают, навыжимают, а жених, когда придет по невесту, там ему в пиво и насахаривают»<sup>6</sup>. По мнению одного из русских исследователей касательно обрядового мытья невесты в бане, вся обстановка этого важнейшего в свадебном ритуале действия свидетельствует о былом языческом, дохристианском характере этой церемонии, на бракосочетании с духом бани, соответствующем речному богу древних народов<sup>7</sup>.

Согласно летописному свидетельству, славянские племена радичей, вятичей и северян имели одинаковые обычаи: «...Жили в лесу, как и все звери, ели все нечистое... браков у них не бывало, но устраивались игрища между селами, и сходились на эти игрища, на пляски и на всякие бесовские песни и здесь умыкали себе жен по стовору с ними; имели же по две и по три жены»<sup>8</sup>. Возможно, выбор невест во время гуляний на больших весенних ярмарках, происходивший, по воспоминаниям известной народной певицы А.И.Глинкиной, на Смоленщине, связан с древнеславянской предысторией. В калужских селах близ Козельска осенью водили хороводы, «припевая» парней к девушкам. Случалось, что подобное припевание впоследствии приводило к свадьбе. Во многих южнорусских селах распространены хороводы с подобным же припеванием молодых пар. Широко известный у славянских народов хоровод «А мы просо сеяли», завершившийся переходом девушки из одной группы участников в другую, по всей видимости, также по происхождению связан с описываемыми в летописи древними предбрачными играми.

Отголоски былых обычаев умыкания невесты некоторые исследователи усматривают в характерных для русской свадьбы стараниях «защитников» новобрачной преградить дорогу свадебному поезду жениха с непременным требованием выкупа.

Можно предполагать, что многие магические действия в процессе русской свадебной игры имеют древние языческие корни. К до-

---

<sup>5</sup> *Теплова И.* Свадебные песни северо-западных областей России: Дис. <...> канд. иск. СПб., 1993. С. 93.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> *Кагаров Е.* О значении некоторых русских свадебных обрядов // Известия АН. Пг., 1917. Серия XI, ч. I. С. 645.

<sup>8</sup> Повесть временных лет. Цит. изд. С. 21.

христианским представлениям принадлежит, например, боязнь колдунов. Известный собиратель середины XIX столетия П. Якушкин оставил интересные заметки о «порче», которую, по рассказам крестьян, мог навести колдун на жениха, полностью лишив его мужской силы. Чтобы избежать «дурного глаза», по ходу свадьбы совершались разнообразные охранительные ритуалы. С другой стороны, многообразные песенные величания, благопожелания должны были содействовать скреплению семейного союза, благополучию, счастьем молодых.

Некоторые свадебные ритуалы восходят к эпохе первобытно-общинного, родового строя. На свадьбе происходит непрерывное обрядовое взаимодействие двух родов. На западе России, в Смоленской области, ярко проявляется соперничество семей жениха и невесты: каждая сторона поддразнивает особыми корительными песнями противоположную, стремясь утвердить свое превосходство.

Значительная часть свадебного действия принадлежит уже ко времени отхода от условий родового строя и к поре существования крестьянской общины, каждый член которой стремился к расширению семейной собственности, к приумножению личного благосостояния. А нередко брак совершался по необходимости выжить, не умереть с голоду: девушку стремились сбыть с рук в многодетной бедной семье, имевшей много ртов, а в доме зажиточного жениха, наоборот, нередко требовалась молодая сильная работница. Поэтому о предстоящей женитьбе договаривались родители молодых, нередко не спросив их согласия. И жених в подобных случаях впервые видел будущую супругу, а она его — лишь на смотринах. При этом взрослую зрелую девушку могли просватать «за недоростка», мальчика лет двенадцатитринадцати, либо молоденькую дочь малоземельных родителей — за богатого старика. Такие предсвадебные действия, как договор о приданом и подарках со стороны невесты, выяснение финансового положения и условий жизни будущего мужа, обряд выкупа невестина сундука, одаривание гостями молодоженов, связаны со стремлением поддержать рождающуюся семейную пару в начальный период ее совместной жизни. Богатство, благополучие молодых восхваляется в величальных песнях. К лучшим качествам будущих супругов в словах свадебных песен причисляются их красота, здоровье и трудолюбие:

А красная Татьянушка  
Ячменюшку жала.  
Она жала, выжинала  
По одном колосочку.

По одном, по одном колосочку,  
По едином зёрнушку.  
По левый бок сторонушки  
Она горсточки клала...

Либо:

Пелагеюшка воду нося,  
Коромысельцы гнутся.  
Иванушка во след глядять,  
У него слёзы льются.

Почетный гость на северной свадьбе в величальной песне характеризуется с положительной стороны путем описания его дорогого красивого наряда:

Не было ветру,	Шапка на нём —
Вдруг наваяло.	Сороки соболи,
Не было гостей —	На ногах сапожки —
Вдруг наехали.	Зелен сафьян,
Все хороши —	На руках рукавки
Один лучше всех...	Барановые.

(см. пример 12)

Ко времени сложения Московского государства, к XV — началу XVI столетия, свадебный обряд уже превратился в развернутое, детально разработанное действо. Об этом свидетельствуют красочные описания княжеских бракосочетаний, относящиеся к этому периоду<sup>9</sup>, а также знаменитый свод правил, как надлежит вести себя добропорядочному христианину, упоминавшийся уже нами «Стоглав», составленный во времена царствования Ивана Грозного. В нем обстоятельно описывается весь порядок средневекового русского свадебного ритуала. В основных чертах этот порядок сохранился до наших дней.

Чтобы представить себе характер звучания свадебных песен, следует учитывать, что пели их очень молодые, даже юные участницы обряда. Еще ныне живущие старики вспоминают, что обычно девушку прежде выдавали замуж в возрасте пятнадцати-шестнадцати лет. Следовательно, певицы — подруги невесты, незамужние — были в основном моложе этого возраста. В старину же на Руси бывали и значительно более ранние браки. Известно, например, послание митрополита Фотия к новгородскому архиепископу Иоанну, датированное 1410 годом, в котором строжайше запрещалось девушкам выходить замуж раньше 12 лет<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> См.: Казаченко А. К истории великорусского свадебного обряда // Советская этнография, 1957, № 1.

<sup>10</sup> См.: Жекулина В. Исторические изменения в свадебном обряде и поэзии // Обряды и обрядовый фольклор. С. 239.

И все же эти установления церкви, очевидно, нередко нарушались. Вспомним строки А.С.Пушкина из его романа «Евгений Онегин», где Татьяна спрашивает няню, как она венчалась. Та отвечает на этот вопрос следующими словами:

Так, видно, Бог велел. Мой Ваня  
Моложе был меня, мой свет,  
А было мне тринадцать лет.  
Недели две ходила сваха  
К моей родне, и наконец  
Благословил меня отец.  
Я горько плакала со страха,  
Мне с плачем косу расплели  
Да с пеньем в церковь повели.

Чтобы подготовить себя к престижной на селе и выгодной материально роли участницы свадебного действия, деревенские девочки играли в свадьбу в банях и овинах, а во время свадебных торжеств стремились залезть на печку, на полати либо пробраться поближе к месту действия, чтобы получше все разглядеть, расслышать и запомнить.

Таким образом, чтобы понять значение и характер свадебных ритуалов, содержание и образный строй свадебных песен, важно хорошо представлять себе ход русской истории, изменения социальных условий в процессе развития нашего государства, особенности жизненного уклада, хозяйства и быта сельских, городских общин, существование народных верований и суеверий.

**Музыкальная драматургия русского свадебного действия.** Свадебный обряд имеет подробно и строго разработанную композицию. Последовательность совершаемых в его процессе действий подчиняется особым законам драматургии, выработанным народным художественным опытом на протяжении веков. Не случайно в народе говорят «сыграть свадьбу». Пройдя через все этапы этой впечатляющей игры, объединяющей театральные, музыкальные, хореографические компоненты, включающей разнообразные вещественные атрибуты и предполагающей использование ярких декораций, молодая пара должна, как мы уже отмечали, проникнуться важностью происходящего события, укрепиться в сознании о нерасторжимости, крепкой спаянности скрепляемого союза. Недаром в словах свадебной песни, обращенной к святым — покровителям молодоженов, говорится: «Господи, благослови, Козьма-Демьян, скупй нам

свадьбу, крепко и накрепко!». Будучи в центре внимания гостей и прочих охочих зрителей, молодые становятся прочной семейной парой в сознании всей общины. Согласно национальным религиозным представлениям, как мы уже знаем, ритуальные действия должны привлечь на защиту молодоженов светлые силы и отпугнуть, сбить с толку злых, нечистых духов. Поэтому каждая обрядовая сцена, каждая исполняемая в ней песня имеет определенный образный и сакральный смысл.

Поначалу все выразительные средства направлены на воплощение идеи отчуждения, отторжения невесты от отчего дома, от родителей, от близкого с детства окружения. Девушка прощается с любимыми подругами, в кругу которых не сможет уже беззаботно веселиться. Поэтому первая половина свадьбы наполнена песнями печального характера, чередующимися с причитаниями невесты или сопровождаемыми плачами. Особенно велика роль причетного начала на северной свадьбе. Здесь невеста или заменяющая ее причетница может голосить часами. А подруги хором поют особые песни, интонационно и по форме родственные плачу и называемые тоже «причетами», «причетью». Нередко свадебные причитания поются на тот же голос, что и похоронные. Это дает основание некоторым специалистам полагать, что подобным образом совершается ритуал похорон девичества перед возрождением новобрачной в новом качестве, в роли замужней женщины. Во многих местностях этой части обряда соответствуют особые действия, символизирующие прощание с «девьей красотой» — символом девичьего достоинства. «Красоту» специально изготавливали (а в некоторых местностях и сегодня изготавливают) как особый атрибут обряда. Она может быть сделана, например, из украшенного цветными лентами репейника (в Пензенской области) либо из обмотанной яркими лоскутами толстой палки (в русских селах на Алтае). Символом девичества служит и алая лента в косе, которую торжественно выплетают и кладут под образа перед тем, как расчесать невесте волосы, чтобы затем разделить их на две пряди, спрятав под особый чисто женский (а не девичий) головной убор — кичку, повойник. Прежде на сельской улице легко можно было отличить незамужнюю девушку от замужней женщины: у одних красовались длинные косы с вплетенной в них алой лентой, у других волосы были тщательно спрятаны. Появиться на людях с непокрытой головой, простоволосой считалось для замужней женщины большим позором. Отсюда — выражение «опростоволосилась».

Стенания невесты на свадьбе, обращенные к родителям, служат еще и выражением признательности им за заботу, ласку, хорошее воспитание. Даже если невеста выходила замуж по любви и против воли родителей, она во время прощального плача «пеняла» им:

Что же да мои родители,  
Что же вы, мои рожонье,  
Рассердились да разгневались  
На меня, на красну девицу?  
Отдали да запросватали  
За чужа, за чужа чужонца,  
На чужу на дальню сторону.

Али я вам, красна девица,  
Надоела, напроскучила?  
Все полы я испроходила,  
Все окошки испроглядела,  
Все лавочки испросидела,  
Три амбара хлеба выела,  
Три колодца воды выпила?

Хватиссе ты, моя матушка,  
Хватиссе, моя рожоня,  
По новым сеням находиссе,  
Тонким голосом навоессе,  
Часто в гости наждидаессе,  
Ты меня навспоминаессе...

*(иной вариант слов см. в примере 7а)*

В вологодских деревнях во время причитания невеста время от времени «плюхалась», «хлесталась» плашмя на пол, мимикой и жестами показывала, как ей горько и тошно покидать милый кров. Из глаз ее обильно текли слезы. Плакали отец с матерью, вытирали слезы подружки и гости.

Этот печальный ритуал имел еще один важный обрядовый смысл: он был спаян с охранительной магией, со стремлением ввести в заблуждение нечистую силу, заставить ее поверить в нежелание невесты выходить замуж. «Не поплачешь у стола — поплачешь у столба!» То есть недостаточное выражение горя на свадьбе может привести к неурядицам в семейной жизни.

Охранительные действия на свадьбе проявлялись и в других деталях. В южнорусских селах, например, не полагалось невесте надевать бусы, сережки (чтобы сердце не щемило и голова не болела), подпоясываться (чтобы не было бесплодия). Рубашку жениху передавали из рук суженой специальные посланники — «рубашники», чтобы не попала она в руки колдуна. С той же целью в Сибири, на Алтае девушки принимали для мытья невесты в бане украшенный лентами веник непосредственно из рук жениха. А затем с песнями везли его, подняв над головами, по всему селу, скликая зрителей на банный ритуал. Да и само мытье в бане преследует цель очищения от всего злого и враждебного, что окружает человека. Возможно, это и стремление смыть духов своего рода, освободиться от всего, что связано в сознании невесты с «девичьей волей».

Во время банного действа также звучали печальные песни подруг и причитания. В русском селе Зауба на Алтае невеста на крыльце обращалась с плачем к матери, чтобы она в последний раз расчесала ей русу косыньку, к отцу, ко всем родным с просьбой, чтобы разрешили они ей пойти в «баню-парушу». Затем просила брата, заступившего путь, отворить ей дверь бани и впустить ее внутрь. После чего обращалась к подругам, приступившим к ее мытью, с особой причетной песней, поддерживаемой общим девичьим хором (*пример 7б*).

Этот «концерт за сценой» для собравшихся зрителей и слушателей дополнялся надрывными причитаниями матери невесты (*пример 8*).

Как писал в начале 1920-х годов известный русский этнограф Д.И.Зеленин, «обычай — мытье невесты в бане перед тем, как отправиться в церковь, русские использовали в двух направлениях: для прощания невесты с подругами и девичьей жизнью и для того, чтобы сберечь невесту от вреда, который может быть причинен колдовством»<sup>11</sup>.

К скорбным моментам свадьбы принадлежат также песни, обращенные к невесте-сироте, и причитания просватанной девушки на могиле усопшего родителя. Как уже отмечалось, эти действия были направлены на связь с духами предков, преследовали цель заручиться их покровительством. В словах сиротских песен и плачей содержится приглашение покойницы-матери и умерших родственников на свадьбу:

Мы пришли да всё приехали  
Ко тебе, желанна мамонька,  
На сегодняшней утрешной день...  
Пригласи родню широкую  
Со того да свету белого.  
Собери родню широкую,  
Всю природушку великую.  
Ты пойдём-ко, моя матушка,  
Ты ко нам, ко сиротинушкам.

По свидетельству участников этнографических экспедиций Санкт-Петербургской консерватории в северные села, душу умершего ведут в дом, хозяева встречают ее на крыльце, приглашают войти в горницу, усаживают ее за стол. Все это отражается в словах причитаний<sup>12</sup>.

К охранительной магии можно причислить также обычай, существовавший в некоторых северных селах, когда невесту, направляющуюся к венчанию, сначала провозили мимо церкви, чтобы «запутать

<sup>11</sup> Зеленин Д. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 340.

<sup>12</sup> См.: Теплова И. Свадебные песни северо-западных областей России: Дис. <...> канд. иск. СПб., 1993.



следы», обмануть «нечистого». На юге России с той же целью молодых везли к венчанию порознь.

Вторая группа обрядовых действий, попадающих в большинстве своем на вторую половину свадьбы, после церковного венчания, когда молодые оказываются уже под покровительством светлых сил, служит целям приобщения невесты к роду жениха, соединения двух родов, освящения и скрепления брачного союза. В это время звучат светлые по настроению песни-припевания молодых с радушными благопожеланиями, торжественные величания жениха, невесты, всех гостей, застольные песни свадебного пира.

Эта часть обряда весьма развита в южнорусских местностях, менее разработана на севере и вовсе отсутствует в некоторых традициях Сибири, например в русских селах на Алтае.

К заключительному разделу свадьбы относится и большинство действий хозяйственного толка, направленных на укрепление материального благосостояния новой семьи: привоз сундука с приданым, обмен подарками.

**Распределение ролей свадебных чинов по ходу ритуала.** Организованное и правильное течение свадебной церемонии обеспечивали специально приглашенные для этой цели действующие лица — обрядовые чины. От их удачного выбора во многом зависел успех всего предприятия. Помимо знания всех деталей действия, заводилы свадебной игры должны были обладать незаурядными артистическими способностями, кипучей энергией, организаторским талантом. От некоторых из них требовалась большая музыкальность, желательны были хорошие вокальные данные, умение играть на музыкальных инструментах, ловко плясать.

Кроме того, определенные обязательные участники обряда имели репутацию добрых колдунов. Считалось, что их действия могут действовать счастьем молодоженов. Подобную роль выполнял, например, дружка на северной свадьбе. Его веселые, шуточные приговоры воспринимались как особого рода магическое заклинание:

Господи Иисусе Христе, Сыне Боже наш,  
Помилуй нас!  
Я, храбрый и резвый дружка,  
Богу помолился, вправо бросился!  
Господи Иисусе Христе, Сыне Боже наш,  
Помилуй нас, ехали, поехали,  
Попали нам три ростани<sup>13</sup>,  
Тут наши конюшки встали!

<sup>13</sup> Ростань — развилка дорог.

Господи Иисусе Христе, Сыне Боже наш,  
Помилуй нас,  
Попали нам: деревня как город,  
Дом — как терем,  
В этом ли городу, в этом ли терему  
Молодая княгиня живёт!

В карельском Поморье приглашали на свадьбу именно колдуна — «старика». Он давал жениху и невесте «отпуск», чтобы к ним не приста- вала порча, и соблюдал другие необходимые действия, произнося заго- вору<sup>14</sup>.

В разных местностях России существовали разные свадебные чины. Так, роль тысяцкого типична только для северной свадьбы, что имеет историческое объяснение: именно в Новгороде, покоренном Моск- вой только во времена Ивана Грозного, до конца существования этой северной республики важную административную роль выполнял ты- сяцкий, тогда как в Московском царстве эта государственная долж- ность была давно упразднена: последнего московского тысяцкого Вельяминова казнили в 1380 году.

В северной свадьбе со стороны невесты в обряде участвовали ее подружки («боярки»), причитальница (если невеста не умела голосить). Со стороны жениха — сват, тысяцкий. Здесь известны еще «женихов поезд» и «поезжана», «приборяна, сваребьяна, свадебники» (родствен- ники жениха на пиру). На Пинеге свадебные песни пели «позыря- не» — зрители, заполнявшие свободное пространство широкой гор- ницы в выстроенной с большим размахом рубленой избе.

В некоторых северных селах в обряде участвовали «божатка» (кре- стная невесты), «вывожальница» (родственница невесты, выводив- шая ее «перед столы»), хряпчий (родственник жениха, разрезавший ритуальный пирог, — в Кокшеньге); «честны» (родственники, наве- щавшие невесту накануне свадьбы, — карельский берег Белого моря), «стрепя» (ведет невесту в баню — Терский берег Белого моря)<sup>15</sup>.

На юге России существовал свой специальный круг свадебных чинов.

Главными лицами здесь были в прежние времена «дядька» (неже- натый товарищ жениха) и «сходатая сваха», важная роль которых в обряде указывалась в свадебных песнях:

---

<sup>14</sup> См.: Русская свадьба карельского Поморья / Издание подготовили А.Разумо- ва, Т.Коски. Петрозаводск, 1980. С. 36—37.

<sup>15</sup> *Теплова И.* Указ. диссертация.

Молодой дядька на покосе,  
На покосе сено кося.  
Сходатая сваха за ним ходя,  
За ним ходя, сено нося,  
Сено нося, коня кормя:  
Ешь, конь, сено, не объедайся,  
Ключевой воды не обпивайся.  
Быть тебе, коню, во извозе,  
Во извозе, в лёгком возе,  
Везть тебе, коню, сходатаю сваху,  
Сходатаю, богатаю.

Однако в наши дни большую роль приобрели другие участники обряда. Со стороны жениха — это дружка, два-три молодых парня, гармонист. Они назывались «повозниками», составляя свиту жениха и прибывая вместе с ним в составе «свадебного поезда», о чем поется в обрядовой песне:

Повознички молодые,  
У вас кони вороные,  
У них гривы золотые.  
В руках плети шелковые.  
Гоните коней, не робейте,  
Сяките коней, не жалейте!

Дружка был главным распорядителем на свадьбе.

Интересы невесты представляли ее подруги — «игрицы», они же «боярки», «сорочницы» (когда одевали невесту к венцу), а кроме того — рубашники (мужчины, доставлявшие жениху рубаху — подарок невесты).

Обряд повивания (расплетания косы и укладывания волос «пабабьи») выполняли две свашки: одна — «женихова», другая — «невестина», молодые женщины. Им помогали в этом парень и девушка, державшие полотенце, которое скрывало во время этой процедуры новобрачных от гостей.

Сундук с приданым привозили крестный и крестная невесты.

За столом во время выкупа места жениха рядом с невестой торг совершал маленький мальчик, обычно ее младший брат.

Обращаясь к присутствующим с просьбой дать ей разрешение начать обряд повивания, обрядового расплетания косы невесты и расчесывания кудрей жениха, свашка перечисляла их в следующем порядке:

Дружко с подружьем,  
С честным поездом,  
Все прихожане,  
Все поезжане,  
Разрешите молодых повить!

Следует упомянуть еще об одном внешне забавном ритуальном действе на южных, казачьих, среднерусских свадьбах: в определенный момент обряда молодым вручали наряженную живую курицу — символ плодovitости (много яиц несет) и богатства. Например, у кубанских казаков на Ставрополье птицу одевали в специально сшитый наряд, голову у нее покрывали фатой.

Во многих районах России — на Северной Двине, в Поволжье, в средней полосе, в Сибири — важное значение имели ряженные на свадьбе. Это были комические персонажи: мужчины рядились в женщин, женщины — в мужчин. Всех веселили своими шутками «цыган» и «цыганка». В костюмах ряженных нередко подчеркивались эротические детали. Например, переодетая в мужчину женщина привязывала спереди ниже пояса большую морковь. В действиях ряженных, в их телодвижениях также присутствовало чувственное начало. Все это, по старым представлениям, должно было способствовать хорошим детородным возможностям будущих супругов, их взаимной крепкой любви.

**Порядок обрядовых действий по ходу русской свадьбы.** Описать ход свадебной игры на Руси довольно трудно в силу бесконечного разнообразия местных ее вариантов. В то же время существует и нечто общее, что объединяет, сближает все существующие версии русских брачных ритуалов.

Все обрядовые действия, связанные с образованием нового брачного союза, совершались на Руси в три этапа.

Сначала происходила серия *предсвадебных* ритуалов. И первый среди них — сватовство, когда сваты (обычно крестные жениха) направлялись с предложением к родителям невесты. Они надеялись получить согласие, однако могли вернуться и с отказом. Поэтому на Смоленщине, например, такое посольство иногда передвигалось из деревни в деревню, от одного дома, где имелась девушка на выданье, к другому, пока их предприятие не заканчивалось успехом.

Тогда же договаривались о дне первого знакомства будущих супругов либо особой церемониальной встречи сосватанной пары. Подобные смотрины назывались всюду по-разному: сговор, рукобитье, сугледы, пропой (когда невесту пропивали, то есть будущие родственники с обеих сторон поднимали чары за счастье молодых).

Вслед за этим в течение длительного периода, иногда продолжавшегося около года, невеста готовилась к будущей свадьбе. Она собирала по вечерам подруг, которые помогали ей шить приданое (почему в Вологодской области подобные вечера называли «шитниками»).

При этом обычно девушки под руководством хорошо знавшей порядок свадьбы и свадебные песни женщиной-свахой запоминали свои роли по ходу обряда и спевались. Чаше предсвадебные собрания девушек в доме невесты назывались девишниками. Подруги пели специальные песни печального содержания, прощаясь с покидающей их круг невестой, которая при этом плакала, причитала.

В большинстве районов России накануне свадьбы было принято, как мы уже неоднократно отмечали, мыть невесту в бане. И эта церемония сопровождалась специально для нее предназначенными песнями и причитаниями. Банный ритуал не известен сегодня на юге России. Однако можно предположить, что здесь он просто забыт из-за невозможности строить бани в местностях, где почти полностью отсутствует лес и невозможно набрать топливо, необходимое для подогрева воды и поддержания жара. В свадебных же местных песнях содержится упоминание о былых очистительных ритуалах:

На девишном вечере  
Растоплялась банюшка,  
Разгоралась каменка,  
Рассыпался бел земчуг<sup>16</sup>  
По серебряну блюдечку,  
По крухмальному скатертью.  
Расплакалася Аннушка,  
Перед батюшкой стоючи...  
(Белгородская область)

Накануне свадьбы невеста-сирота обращалась за благословением к усопшей матери или ушедшему из жизни отцу. С этой целью она обычно направлялась с подругами на кладбище, где сопровождавшие ее девушки пели особые печальные сиротские песни, соответствовавшие по настроению скорбным стенаниям причитавшей на родительской могиле дочери.

Следующим утром начинался второй, главный этап бракосочетания — сам *свадебный обряд*.

Подруги одевали невесту к венцу, усаживали ее за стол в красный угол и запевали песни лирического характера: либо повторявшие репертуар девишника или по характеру приближавшиеся к нему. Главная тема таких песен — о расставании невесты с подругами, родительским домом, девичеством. На севере их называли «опевальными».

---

<sup>16</sup> Жемчуг.

В это время жениха снаряжали в путь, нередко тоже со специальными обрядовыми действиями и песнями. Вместе с поезжанами он садился в повозку или сани, и свадебный кортеж — «поезд» — направлялся к дому невесты. У входа во двор «суженой-ряженой» устраивалась целая защитная баррикада. Поезжан встречали кольями, размахивали дубинами, требуя выкупа.

Получив испрашиваемое угощение, «защитники» пропускали жениха и его свиту к крыльцу, где еще раз предлагали откупиться. Звучали торжественные песни, славившие дорогих гостей. Последующие действия происходили уже у стола, где в окружении подруг сидела невеста. Лицо ее было скрыто низко спущенным платком, который разрешалось приподнять только при завершении церковного венчания. При этом бывали случаи подмены новобрачной, например, на ее старшую сестру, некрасивую и потому «засидевшуюся в девках».

Подруги в свою очередь настаивали на выкупе. Сват предлагал им сладости, деньги, и после завершения веселого торга «князю молодому» разрешали занять место рядом с «княгиней»; девушки величали особыми песнями будущих супругов.

После родительского благословения молодых везли к венцу.

По завершении венчания молодожены направлялись к дому новоявленного супруга. Там их встречала родня молодого. Сваха разместила перед новобрачными дорогу веником. Навстречу шли родители жениха, встречая обвенчанную пару с иконой, с хлебом-солью.

Проходя в горницу, молодые садились «под святые». В большинстве случаев именно теперь происходил обряд повивания, когда невесте расплетали косу и убирали волосы «по-бабьи». В некоторых местностях церемония эта совершалась до венца. Во время повивания звучали особо грустные песни, а невеста обычно причитала.

Затем настроение обряда резко менялось. Молодых забрасывали хмелем, желали им счастья, благополучия. Все гости садились за празднично уставленные столы, принимались весело пировать. Звучали радостные величальные песни. Причем обычно певички, обслуживавшие обряд, величали по очереди всех гостей. Каждому из них предназначалась песня в соответствии с его семейным положением: особая — холостому, специальные — женатой паре, вдове, вдовцу. Повеличав гостя, певички обращались к нему с просительной припевкой, предлагая щедро расплатиться. В награду они получали пряники, конфеты, орехи, мелкие деньги.

В это время привозили сундук с приданым. Встреча его хранителей превращалась в веселое театральное представление.

Затем начиналась церемония даров. Невеста вручала подарки новой родне, а взамен молодые получали дорогие подношения — кто жертвовал им крупную сумму денег, кто объявлял о своем вкладе в хозяйство новобрачных: «Примите от меня дойную корову!» — «А от меня — двух овечек!» — «А мы купили для вас хорошую кровать».

Веселый пир продолжался со звонкими песнями, плясками. Молодым предлагали исполнить танец новобрачных, продемонстрировать свою ловкость, пластичность, красоту, после чего отправляли их на брачное ложе, причем по этому поводу также совершались специальные обрядовые действия, исполнялись особые песни, частушки, чаще всего подчеркнуто эротического содержания.

Пир же заканчивался намного позже, когда все гости были полностью удовлетворены весельем, а хозяевам пора было отдохнуть. В завершение обычно звучала специальная прощальная застольная благодарственная песня с добрыми словами в адрес устроителей торжества.

На следующее утро начиналась третья, *заключительная часть* обряда бракосочетания. Родственники невесты и друзья молодоженов приходили их «будить». В горнице разбивали глиняный горшок, что символизировало потерю новобрачной девичества. Молодая супруга должна была вымести черепки. Различные обрядовые действия призваны были показать, сохранила ли в действительности невеста свою честь. В русских селах на Алтае, например, теща предлагала зятю блин. Если он его с благодарностью принимал и съедал — все благодарили родителей за хорошее воспитание дочери. Если же протыкал — это было большим позором для семьи невесты. В казачьих кубанских станицах над домом молодых вывешивали красный либо белый флаг.

В течение нескольких дней молодые навещали общих ближайших родственников, где в честь новой семьи устраивались праздничные застолья. Хорошая свадьба продолжалась, таким образом, от трех дней до недели.

**Местные разновидности русской свадебной игры.** Таков в общих чертах наиболее типичный ход русской свадебной игры, в какой бы местности России она ни происходила.

В то же время наблюдаются весьма существенные различия в характере и форме русских обрядов бракосочетания в зависимости от местности, где они происходили или происходят в наши дни. В крупном плане можно говорить об особенностях драматургии свадебного обряда на западе, севере, юге России (включая казачьи поселения, но

с учетом самобытности их культуры), в Центральной полосе европейской территории Русской земли и в Поволжье, на Урале и в Сибири — в соответствии с основными музыкально-этнографическими зонами.

Наиболее контрастны по стилю, по настроению севернорусские и южнорусские обряды. Если на севере, как мы уже знаем, вся первая половина церемонии, начиная с девишника, имеет скорбный характер и основана на печальных опевальных песнях подруг невесты в сочетании с надрывными причитаниями героини свадебного действия, то в южнорусских селах и на западе России на свадьбе преобладает светлый, радостный, праздничный настрой. Большинство местных свадебных песен сопровождается энергичной пляской. В некоторых районах Белгородской, Курской областей песни лирического характера вовсе отсутствуют: даже в момент проводов невесты к венцу подруги водили вокруг нее плясовой хоровод и лишь в словах прощальных песен отражался драматизм момента.

Приведем некоторые характерные примеры, показывающие отличительные черты северной и южной свадебной церемонии.

В Никольском районе Вологодской области утром в день венчания молодые певички-«боярки» запевали печальный коллективный причет, в котором отмечается весьма важная деталь местного свадебного ритуала: родители невесты начинали варить необходимое для местного пира пиво. Поэтому начальные слова такого напевного причета были таковы:

Как варит, варит батюшка,  
Варит пиво-то пьяное...  
(пример 9)

На этот унылый напев исполнялись все песни по ходу первого, прощального раздела свадебного действия. Каждая из них имела весьма развернутый сюжет и продолжалась достаточно долго. На северной реке Мезень девушки во время свадьбы тоже на протяжении длительного времени пели печальные групповые причеты (пример 10).

В селе Карпогоры на Пинеге на девишнике накануне свадьбы невеста обращалась к подругам с причитанием, в котором выражалась горечь расставания с ними. Это был ритмически организованный экспрессивный речитатив, не имевший точной мелодической организации. Такая форма причитания выдерживалась на всем протяжении обряда.

Постепенно голошение становилось все более напряженным и скорбным, пока не достигало высшего накала. В этой связи можно



указать на еще одну сторону этого древнего обычая: в результате длительного и интенсивного обрядового плача происходила резкая психическая реакция, вызывавшая у невесты ощущение духовного очищения, своего рода катарсис.

В деревнях близ Тарноги, на границе Архангельской и Вологодской областей, утром свадебного дня невеста выходила на крыльцо «пускать зычён голос». Она призывала на свадьбу усопшую родню.

В Нюксенском районе Вологодчины существовал обычай проводов девьей красоты. Ее провожали на улице утром в день венчания. Невеста с подругами, причитая, выходила за околицу, на угор (холм). Девушки окружали невесту, которая в центре их круга «хлесталась» (падала плашмя наземь) и кланялась на все четыре стороны. Заканчивался обряд возвращением невесты в родительский дом и ее причетом о том, что она «сдала» свою красоту. Отец открывал ей навстречу дверь, встречая с ковригой хлеба, которую он держал на голове. Невеста принимала хлеб, несла его (тоже на голове) и ставила каравай на полицу в красном углу.

При расплетании косы невесты, поручаемом ближайшей подруге, невеста в пинежском селе Карпогоры вырывалась, всем видом показывая, как ей тошно и горько расставаться с девичеством. О том же сообщала она в своем голошении.

Яркое просветление в ходе пинежской свадьбы происходило в торжественный момент приезда жениха со «сварёбжанами». Кони въезжали по просторному помосту прямо на широкий «взвоз» (хранилище для сена, пристроенное к основному срубам) огромной северной избы. В звучащей в это время строгой обрядовой песне картинно обрисовывался основной ход происходящего (*пример 11*).

Во время свадебного застолья, после венчания, на северных свадьбах печаль сменялась радостью, величальные песни имели светлый, живой характер (*пример 12*).

В ряде песен и обрядовых действий в доме жениха на Пинеге присутствовали элементы эротики. Поэтому девушки сюда не допускались. Завершалась пинежская свадьба выносом обрядовой каши, вслед за чем все присутствующие на пиру женатые пары должны были по очереди целоваться, показывая молодым, как это нужно делать. Такая процедура сопровождалась специальной песней: «А и каша пошла к колупаньё, что и Марья пошла в целованьё» (*пример 13*).

Так что, говоря о драматизме северной свадьбы с обилием причетных либо печальных песен и плачами невесты, следует иметь в виду лишь начальные и опорные моменты местного ритуала. Так, на

свадьбе в Никольском районе Вологодской области, начинавшейся групповыми причетами подруг невесты (см. пример 9), после венчания появлялся новый, энергичный, веселый напев, на который исполнялись живые песни, комментировавшие обряд, величальные и корительные песни в адрес свата и свахи — чтобы те по достоинству расплатились с певицами (*пример 14*).

В противоположность вышеописанным драматическим сценам на северной свадьбе, занимающим центральное место в обряде, южно-русские ритуалы бракосочетания имеют в большинстве своем подчеркнuto праздничный оттенок. Причитания здесь занимают сравнительно скромное место и смягчены по накалу эмоций. Вот, например, некоторые характерные обстоятельства, демонстрирующие существо южнорусской свадьбы в селе Больше-Быково Белгородской области.

Описание этого ритуала, сделанное со слов лучших местных знатоков, при всей своей специфичности во многом отражает также характер и смысл обрядовых действий русской свадебной игры вообще — во многих местных традициях, а не только на юге России. В то же время он ярко характеризует свойства пышной, цветистой южнорусской церемонии бракосочетания.

По случаю сватовства в дом избранницы приходили родная и крестная матери жениха и с ними еще несколько родственников. Не переходя матицу<sup>17</sup>, заводили разговор с шутками-прибаутками: «У вас тут нет тёлочки продажной? Мы пришли тёлку купить», — начинали они издалека, прибегая к иносказаниям. Если отказа сразу не последовало, через некоторое время гостей приглашали к столу и начиналось выяснение условий предстоящей женитьбы. Договаривались о приданом, о времени свадьбы.

На церемонию пропоя родня жениха приходила в дом невесты с гостинцами. Хозяева тоже приготавливали угощение. Имело значение, кто лучше приготовит.

В начале пропоя невеста сидела с подругами «в закутке» за печью. Будущая свекровь приходила туда и отдавала ей «ветушку» — специально испеченный для этого случая четырехугольный калач, сделанный в форме клетки. Невеста с девушками ели это приношение.

К гостям невеста выходила после того, как жених выкликнет ее три раза, назвав по имени и отчеству: «Пелагея Ивановна, выходи!». Жених целовал подошедшую к нему суженую. Под песню «Пелагеина

---

<sup>17</sup> Матица — опорная балка на потолке перед входом в горницу.

мать мела сени» будущие супруги садились за стол, рядом с ними на лавках размещались девушки — подружки невесты. На пропое заготавливались витые свечи для будущего обряда повивания. При этом звучали специальные, только для этого случая предназначенные песни.

На следующее утро после пропоя пять-шесть ближайших родственников невесты шли в дом жениха «смотреть матицу» — знакомиться с его хозяйством, достатком, условиями жизни. Гостей угощали. За столом звучали различные свадебные песни.

Накануне венчания, обычно в субботу, от жениха к невесте приходили трое-четверо его молодых ближайших родственников известить о готовности к свадьбе. Они несли гостинцы от жениха: миску пампушек, одну-две бутылки бражки, кусок сала. Приносили они, кроме того, кольцо, серьги для невесты и мыло, которым девушки на следующее утро должны умываться. После небольшого застолья мужчины уносили свадебную рубаху — подарок невесты жениху. «Рубашников» провожали специальными песнями.

Затем к невесте приходили подружки и начинался девишник. Девушки до ужина пели особые девишние песни. В это время пожилые женщины замешивали тесто для обрядового каравая, который предстояло выпечь на следующее утро. Вечер заканчивался песней «Семте, девицы, хлеб-соль обыграем», которой девушки после ужина благодарили хозяев за гостеприимство. Под эту песню невеста голосила, благодарила в плаче отца, мать, подруг. К кому она обращалась, к тому подходила, кланялась в ноги и целовала. По окончании церемонии невеста расстилала на полу постели и ложилась вместе с девушками спать.

Утром невеста будила всех плачем «Вставайте, мои милые подруженьки!». Девушки умывались, садились за стол. Начинался ритуал плетения плетенок-завязок для кос замужней женщины. Эта работа считалась очень почетной, ее выполняли две ближайшие подружки невесты, которых она сама назначала. Заводили обрядовые песни, среди них — «У Афанасья на дворе» (*пример 15*).

За столом молодые участницы обряда располагались в определенном порядке. Под святыми — одна любимая подруга, на «долгом» конце стола — другая. Чем меньше дружески близки были невесте девушки, тем дальше от нее они располагались за столом, что нередко вызывало обиды. За роль свашек тоже возникало соперничество. Ее выполняли по родству: главной свашкой была либо «няня» — старшая сестра, либо крестная мать невесты. Со стороны жениха выбиралась подсвашка.

Этим же утром выпекали каравай из теста, замешанного на девишнике. Под специально предназначенную для этого песню две подружки «валяли» каравай (пример 16а). Песня повторялась несколько раз, пока оформление печева не было завершено. Ставили же каравай в печь старые женщины, при этом пелась другая каравайная песня (пример 16б).

Готовый каравай имел форму трех круглых булочек, соединенных наподобие звезды. Он имел важное обрядовое значение при одаривании молодых на свадебном пиру.

Невеста одевалась к венцу в скромный девичий наряд. Платок повязывался, как при трауре. Украшений никаких не было. Убирала невесту к венцу ее мать. Заплетая в последний раз дочери косу поддевичьи, она причитала.

За невестой приезжала подвода жениха с дружкой и дядькой. Перед тем как ехать «под венец», дочь просила благословения у родителей — плакала (голосила) в третий (и последний) раз в местной свадебной игре:

Прости меня, батюшка,  
Ах, прости, благослови!  
А мне в Божий суд ийти,  
А мне Божий венец принять!

За женихом отправлялась подвода от невесты с подсвашкой и подружкой. Встречались молодые в церкви.

После венчания молодые разъезжались по домам пообедать, поскольку им с утра не полагалось есть (как перед церковным причастием). Они должны были встретиться вновь на обряде повивания, когда происходило окончательное закрепление их брачного союза.

В отличие от многих свадеб на юге России, как и в других местностях, когда все обрядовые действия после церковного венчания совершаются уже в доме жениха, в белгородском селе Больше-Быково все основные события происходят у невесты.

Подруги дожидались возвращавшуюся от венчания героиню торжества в ее доме. К обеду они передевали свои скромные одежды, в которых были на девишнике и при проводах невесты к венцу, в яркие, праздничные наряды — красные атласные рубахи с разнообразными украшениями, бусами. Ожидая приезда жениха, пели много различных свадебных песен, в том числе величальную хозяйину.

Невесте-сироте пели сиротскую «Ты сосна ли моя, сосенка».

За женихом отправлялись специальные посланницы из числа подруг невесты. Родные «князя молодого» угощали их пампушками, под-

носили им по чарке. В это время звучала песня плясового характера «Шли девушки, шли красные гульбою». Затем играли гармонист и другие музыканты-инструменталисты. Девушки плясали и пели, стараясь показать себя с лучшей стороны.

Когда к воротам дома невесты подъезжал свадебный поезд с женихом, девушки снова запевали прощальные песни.

Дружок подходил к столу с кнутом — «место опростать». Но девушки, сидевшие рядом с невестой, не уступали. Тогда он доставал бутылку вина, наливал подружкам по чарке. «Надо покрыть», — требовали те. Дружок покрывал чарку монетами. Одаривал всех серебром. Тогда девушки выходили из-за стола. Теперь рядом с невестой сажали маленького мальчика. У него дружок выкупал место для жениха.

Когда наконец молодые оказывались сидящими рядом, перед ними на стол ставили связанные красной лентой две бутылки со вставленными в их горлышки пучками калины либо рябины (символ расставания с девичеством). Рядом клали две связанные ложки (как залог нерасторжимого единения молодых).

Гостей усаживали за стол. Начинался ритуал повивания. Свашка просила у родителей невесты благословения совершить его. Получив разрешение, она доставала из заранее приготовленного узла расческу, зеркало, сливочное масло, которым слегка смазывала головы молодым. Затем свашка разрывала плетеньки, соединенные тонкой ниткой, снимала с невесты «намётку» (особое покрывало), разворачивала ее и закрывала таким образом молодых от гостей. В концы намётки заворачивались зажженные свечи, приготовленные еще на пропое матерями будущих супругов. Свечи были крученые: две тонкие свечи скручивались в одну, причем по возможности туже, чтобы молодые дружно жили. Один конец намётки держал дядька — неженатый парень со стороны жениха, другой конец — родственник невесты, тоже обязательно мужчина. Свахи заплетали невесте две косы, вплетая в них плетеньки, и укладывали косы спереди «по-бабьи». На голову новобрачной надевали золоченую шапочку — «сороку». При этом звучали обрядовые песни: «Затрубили в трубушку рано по заре», «Трубы трубят все вечерние».

Свашка и подсвашка забрасывали гостей хмелем.

Когда повивание было завершено, на голове молодой красовалась золоченая шапочка — «сорока», а кудри жениха были расчесаны и на помажены, новой супружеской паре подносили зеркало. Сначала в него смотрелись молодые, за ними свашки и дружки.

Молодые мужчины, державшие концы намётки со свечами, обводили ими вокруг голов молодых по солнцу (от порчи, от худого глаза). Новую супружескую пару показывали гостям.

Тут началось веселое обыгрывание молодой пары, где главными действующими лицами были дружка и девицы-«игрицы». «Иван Васильевич, — обращалась одна из них к дружке, — кланяется игрица с песенкой!» — «Благословляю!» — торжественно отвечал тот. Девушки пели, обращаясь к молодым, песню «Господи, благослови!», в которой упоминались святые Козьма и Демьян, покровители молодоженов. Затем обыгрывали дружку, требуя от него щедрый выкуп.

Молодую тем временем переодевали в яркий богатый женский наряд. Вместо девичьей сученой юбки молодая надевала цветастую поневу с ярким подпояском и красиво расшитым фартуком — завеской поверх красной атласной рубахи.

Наступало время ехать в дом жениха, где готовилось свадебное пиршество. Отъезд молодых сопровождался шутками, смехом. Сваха в вывернутом полушубке разметала перед молодыми дорогу — как защита от колдовства. Вслед отъезжающим звучала печального характера девичья песня «Восплакнула Марьюшка, со двора съезжаючи». Сопровождавшие же молодую чету родственники и знакомые пели свои, светлые по характеру поезжанские песни.

Свадебный поезд тем временем подъезжал к дому жениха. Перед молодыми опять разметали дорогу веником, по этому поводу звучала специальная песня: «Метите двор все метелкою».

Мать и отец жениха, стоя рядом, ожидали новобрачных. Под их ногами была подстелена вывернутая мехом наружу шуба: и чтобы молодым удобно было встать на колени для родительского благословения и чтобы ничто не помешало их богатству и благополучию. В руках у отца была икона, поставленная на каравай хлеба. Молодые, стоя на коленях, кланялись родителям в пол.

После процедуры благословения молодая одаривала род жениха под звучание особой песни «Во лугах калина весь луг сукрасила своими цветами. Марьюшка весь род одарила своими дарами». Этот ритуал сопровождался озорными шутками.

Затем привозили сундук, постель невесты, происходил веселый обряд выкупа сундука под песню «Что ж это за богатые за сваты?».

На протяжении вечера звучало много песен, гости плясали. Молодая чета должна была исполнить свой традиционный свадебный танец. Гости подзадоривали молодых: «Ну-ка, жених у нас не хромой ли? А может быть, у невесты одна нога короче другой?».

Полюбовавшись красотой молодоженов, в пляс пускались все гости.

В разгар ужина подавали каравай и окорок, перевязанный красной лентой. Начиналось одаривание молодых: «Клали на окорок». Дружка отрезал кусок от окорока, ломоть от калача под звуки песни «Заинька в реку бреде». Затем клали на тарелку отрезанные кусочки, подавали одному из гостей (начиная с ближайших родственников) и подносили ему чару с вином. Гость выпивал, закусывал и клал свой подарок на поднос дружке или объявлял, что он собирается подарить. «На окорок клали» здесь овец, гусей, пасеку, рой пчел.

Затем молодых провожали «на постель», шуточно погоняя их кнутом, украшенным лентами. Вслед им доносился смех, шутки, пожелания: «Не надейтесь на подарки, работайте сами!» или: «Чтоб детей у вас было много!». Ложе для молодых обычно устраивали в «пуньке» — хозяйственной пристройке.

Гости продолжали пировать. Звучали застольные и величальные песни.

Заканчивался пир общей плясовой песней, когда плясали все гости, независимо от возраста. В это время дружка зажигал огонь в глиняном горшке, забирался в самую гущу танцующих и изо всех сил бросал горшок на пол. Поднимался густой дым, слышался визг, смех.

Таким путем оглашался конец свадебного пира. Песню допевали до конца, танцуя на черепках разбитого горшка на земляном полу южнорусской глинобитной хаты и растаптывая огонь.

Утром родители молодой приносили ей завтрак. С ними приходили ряженые. Несли малосъедобные продукты для смеха. «Молодую» прятали от пришедших, и те должны были ее отыскать. Начинался поиск с обычных в этом случае слов: «Вы нашего человека здесь не видали?».

После свадьбы родственники по очереди принимали молодых с богатым угощением.

Вышеописанный обряд весьма показателен для южнорусской традиции.

Специально следует отметить, что причитания невесты занимают на южных свадьбах достаточно скромное место. Они звучат обычно, когда невеста прощается с родным кровом и когда ей расплетают косу. Их напевы, обычно терцового диапазона, мягки и жалобны. Они звучат, как правило, в высоком регистре.

У казаков, например у гребенских, можно услышать более экспрессивные стенания невесты (*пример 17*).

Много общего с южнорусским обрядом бракосочетания мы обнаружим в западнорусской свадьбе (в Смоленской, Брянской областях). К наиболее заметным отличительным свойствам свадебных ритуалов на западе России можно отнести прежде всего уже упомянутое шутовое противоборство двух родов: высмеивая в озорных песнях друг друга, состязающиеся в остроловии доходили порой до весьма оскорбительных характеристик, никого, впрочем, не обижавших (*пример 18а, б*).

Важную роль в местной обрядовой атрибутике играла елочка, украшенная лентами. Она символизировала единство рода, что разъясняется в словах некоторых местных песен, в частности сиротских (*пример 19*).

Главной особенностью среднерусской (включая Среднюю Волгу) свадьбы можно считать преимущественно лирический ее характер, что отражается в преобладании песен теплого, ласкового настроения (*пример 20а*).

В то же время, возможно, под влиянием южнорусской традиции, в центральных районах величальные имеют нередко плясовой характер (*пример 20б*).

Русские брачные ритуалы в разных местностях различаются еще по количеству используемых по ходу действия напевов. Как мы уже знаем, на свадьбах Никольского района Вологодской области существуют лишь два напева, служащих музыкальной канвой для пропевания множества различных по содержанию словесных текстов. Типовые напевы, объединяющие разнообразные, порой контрастные по смыслу и настроению поэтические тексты, встречаются на русских свадьбах почти повсеместно. В то же время на некоторых южнорусских обрядах бракосочетания по ходу действия может звучать более 30-ти различных напевов (как в вышеописанном ритуале белгородского села Больше-Быково). Обилием разнообразных мелодических форм отличается свадебный обряд в русских селах на южных склонах Алтая, расположенных по берегам рек Убы и Ульбы. Достаточно богаты по музыкальному оформлению свадьбы средней полосы России, западных и юго-западных ее регионов. В общей же сложности насчитываются тысячи различных напевов, относящихся к русскому свадебному обряду, если учитывать еще и многообразные их варианты.

Русский свадебный обряд поистине поражает обилием песен, контрастных по характеру, представленных различными вариантами напевов, отражающих разные типы музыкальной драматургии.



**Внутрижанровые разновидности свадебных песен.** В то же время все многообразие форм свадебной русской песенности можно свести к нескольким основным внутрижанровым видам и разновидностям, исходя из роли тех или иных примеров в обряде и учитывая преобладающий характер их музыкально-поэтической образности.

Первую жанровую подгруппу составляют песни лирического содержания и характера, связанные с темой расставания невесты с родными, близкими, подругами, отчим кровом. Они звучали главным образом на девичнике, при проводах невесты в баню, перед отъездом молодых к венчанию, при расплетании девичьей косы. Сюда же входят и сиротские песни. На севере некоторые примеры данной жанровой разновидности называются «опеванием невесты», что послужило основанием для ряда специалистов назвать свадебные песни подобного плана «опевальными». Более широким могло бы быть определение «свадебная лирика» (примеры 20а, 21а).

Особняком в обрядах отчуждения невесты от родного очага стоят сольные свадебные причитания и коллективные причеты подруг невесты (на севере и у старожилов Сибири) (см. примеры 7, 8, 9, 10).

Отдельно в обряде располагаются *песни-заклинания*. Их главная роль — призвать святых, добрые потусторонние силы для покровительства новой молодой семье (пример 21б).

Далее следуют песни *церемониально-обрядовые*, комментирующие ход действия. В них описываются те ритуалы, которые происходят (нередко в символической форме) в момент их исполнения. Напевы подобных примеров имеют обычно торжественно-повествовательный характер (см. примеры 11, 14, 15, 16).

Особенно праздничный характер имеют песни при встрече свадебного поезда жениха.

Можно выделить также *песни-припевания*, направленные на соединение двух родов. Они должны, по народным представлениям, способствовать укреплению брачных уз (пример 22).

Родственны им по настроению и по предназначению *песни-величания*, в которых путем содержащихся в них похвал предполагается привлечение общественного внимания к личности конкретного человека и пожелание ему счастья (см. примеры 12, 20б).

Противоположную роль выполняют *корительные песни*. В них высмеиваются персонажи свадебной игры и члены другой семьи, претендующие на положение новых родственников. Одна часть подобных своего рода обрядовых «дразнилок» преследует цель выставить в невыгодном свете свата, дружку, сваху, понуждая их распла-

тяться по достоинству с подружками невесты, обслуживавшими обряд, и тем самым избежать еще более язвительных насмешек. Чтобы свадьба получилась веселее, коримые персонажи нередко нарочно затягивали момент вознаграждения певиц, чем распалили, подзадоривали их (*пример 23*). И специальную подгруппу составляют *просительные припевки* девушек после венчания, в которых содержалось требование вознаградить игриц, боярок за их песенные благопожелания (*пример 24*).

Существуют также благодарственные припевки (на юге России) (см. *пример 44а*), а также, как уже указывалось, каравайные — при выпечке каравая (на юге и западе России).

Почти повсеместно свадебные песни не имеют инструментального сопровождения, за исключением Смоленщины, где они звучали прежде под аккомпанемент импровизированного ансамбля, состоявшего из скрипачей, цимбалистов, балалаечников.

### Поэтика русских свадебных песен

Народная творческая фантазия выработала богатый арсенал поэтических средств, сообщающих словам свадебных песен яркую образную выразительность.

Один из распространенных поэтических приемов в песнях свадебного репертуара — пейзаж настроения: вначале рисуется впечатляющая картина природы, создающая определенную эмоциональную атмосферу, а затем — повествуется о таких событиях в жизни героев повествования, которые по своему характеру соответствуют этому природному фону.

Например, в сибирской свадебной песне «Из-за лесу, да лесу тёмного» в начальных ее словах запечатлена неприветливая, угрожающая предгрозовая ситуация. Она органично согласуется с тревожным состоянием невесты, покидающей родительский кров (*пример 25*).

Совсем иное состояние передает светлая, радостная и по характеру поэтических образов, и по музыкальному строю южнорусская (белгородская) свадебная «Там под лесом, лесом» (*пример 26*).

Если представить себе яркий белгородский свадебный наряд — цветастую поневу, ослепительно белую полотняную рубаху с узорчатой вышивкой на рукавах, нарядный фартук-завеску, золоченую шапочку-«сороку», широкий зеленый пояс, то сравнение невесты с павой, которую нередко можно было увидеть в боярских усадьбах Московской Руси, станет вполне понятным.

Сходный выразительный эффект создает картинное изображение праздничной обстановки брачного ритуала в богатом северном селе (как в примере 11):

Конь бежит,	Тесть бояр-то встречал
Вся земля дрожит!	Среди двора,
Колокол звенит	Любимого зятя
Во всю землю!	Среди улицы.
Зять-от едет	
На тестев двор.	

Поэтические тексты свадебных песен насыщены красивыми символами-метафорами. Главные действующие лица свадебной игры именуются знатными людьми: жених — князь молодой, невеста — княгиня.

Распорядитель обряда на севере — тысяцкий<sup>18</sup>, свита жениха — бояре (*пример 27*).

Невеста нередко сравнивается с лебедушкой, ластушкой:

То не ластка косатая,  
Перепелица сизая  
Из тепла гнезда вылётывала...  
(*Архангельская область*)

Жених представляется ясным соколом, как и сопровождающие его поезжане (*пример 28*, а также следующий текст):

Мятите двор, мятите двор  
Все метёлкою.  
Летит сокол, летит сокол  
С перепёлкою.  
Сокол летит, сокол летит,  
Колокол звенит...  
(*Белгородская область*)

Иногда образ невесты ассоциируется с утицей, а жениха — с селезнем. Причем утушка с утятами — это обычно символ вдовы, вторично выходящей замуж.

Плыла утушка, плыла серая  
На море ночевать.  
А за ней селезень, а за ней косатый  
Уплынь наплывает, уплынь наплывает,  
За перья хватает:  
Постой, утушка, постой, серая,  
Скажу тебе вести.

---

<sup>18</sup> Напомним, что тысяцкий — ответственная административная должность в древней и средневековой Руси.

Был я на море, слышал вестушки  
Про твоих детушек:  
Щуки-окуни становятся сети,  
Хотят их половити...

(Курская область)

Поэтично сравнение молодых с яркими цветами:

У Ягора за столом  
Два цвяточка расцвяли.  
Первый цвяток — калиновой,  
Другой цвяток — малиновой.  
Калиновой — Кузьминушка,  
Малиновой — Маринушка.

(Белгородская область)

Символы выражаются чаще всего в развернутой форме: порой целый высокохудожественный песенный поэтический текст воссоздает через подробное, обстоятельное раскрытие символического образа суть происходящего события. Так, в обрядовой песне «На синём было на море» Пермского края, которую принято петь на просватанье, смятение невесты перед расставанием с крепким и надежным жизненным оплотом — родительским кровом — передается в ярко запоминающейся картине (пример 29).

Родствен вышеприведенному примеру по настроению другая, взятый из свадебного действа на юге России, «У нас вечер, вечеринка» (пример 30). Образ голубки с золотой головкой особенно хорошо понятен, если представить себе молодую, которой во время обряда повивания надели на голову шитую золотом изящную шапочку-«сороку».

Наряду с символами, когда явления человеческой жизни метафорически передаются через обращение к образам живой и неживой природы, в свадебной поэтике широко используется прием обрядного психологического (А.Веселовский) параллелизма: сначала дается пример из явлений внешнего мира, а затем излагаются сходные обстоятельства человеческой жизни. С помощью такого художественного приема раскрываются самое существо описываемых событий, их глубинный смысл, тонкие оттенки связанных и ассоциируемых с ними эмоциональных состояний.

Вот, к примеру, слова воронежской величальной вдовцу, в которых выражается глубокое сочувствие окружающих к горю потерявшего верную спутницу жизни гостю на свадебном пиру:

— Что же ты, гусёк,  
Один на море?  
— Что же я один,  
По Божию не один.

Много со мной  
Гусей-лебедей.  
Только нету со мной  
Гусыньки моёй.

Гусынка моя  
В трястник заплыла.  
В трястник заплыла,  
Гнёздышко свила.  
Гнёздышко свила,  
Яиц нанесла.  
Яиц нанесла,  
Детей вывела.  
Детей вывела —  
Сама померла.

— Что же ты, Андрей,  
Один во пиру?  
— Что же я один,  
По Божию не один.  
Много со мной  
Бояр да князей.  
Только нету со мной  
Князинки моёй...

В белгородской песне «Дубровушка зелёная» мы встречаемся и с выразительным пейзажем настроения, и с развернутым сопоставлением поэтических образов (*пример 31*).

Иной, значительно более оптимистический настрой выражают слова смоленской песни, записанной с голоса известной певицы из народа Аграфены Ивановны Глинкиной:

Перелётывала перепёлочка  
Со ржи в пашаничку.  
— Скажи, скажи, перепёлочка,  
А где ж тебе лучше?  
— Во ржи хорошо, во ржи хорошо,  
В пашаничке лучше.  
Перехаживала млада Пашечка  
От батьки к свёкру.  
— Скажи, скажи, млада Пашечка,  
А где тебе лучше?  
— У батьки хорошо, у батьки хорошо,  
А у свёкра лучше.

(см. также *пример 32*)

Тоскливую ноту в атмосферу всеобщего веселья на свадебном торжестве вносят жалобные песни, адресованные невесте-сироте. Все в их словах — и сумрачные картины природы, и сопоставление суровых поэтических образов — способствует созданию печального настроения (*пример 33*). К сиротским песням принадлежат такие шедевры русской свадебной лирики, как «Ты река ли моя, реченька, что течёшь не колышешься?» (известна в гармонизации А.Лядова), «Ты сосна ли моя, сосенка, ты сосна моя зелёная». В них унылые образы природы сравниваются с состоянием сироты.

На западе, на севере России велика смысловая роль в обряде песен, в которых рассказывается о разгадывании вещего сна невесты.

Привидевшиеся девице во сне символические образы разъясняются в связи со скрытыми в них жизненными значениями:

Пашечка матушке сон кажет:	— Я ж тебе, доченька, рассужу,
— А разгадай, матушка, дивный сон,	По одному словечку расскажу.
Что я у во сне видела:	А что голубья — сватовья,
Налетело полный двор голубья,	А что реченька — дороженька,
А в воротиках — реченька,	А что пловунок — то конёк.
По той реченьке — пловунок,	А что челночѣк — возочѣк,
С-под того пловунка — челночѣк,	А что буковка — Васечка,
С-под того челночка — буковка,	А что ягодка — Пашечка,
С-под той буковки — ягодка,	А что красочки — девочки,
С-под той ягодки — красочки,	А что маковки — свашечки.
С-под тех красочек — маковки.	

Словесные тексты свадебных песен привлекают красочностью эпитетов:

У Ивановых воротиках  
Там стояла вода вольная,  
Вода вольная, холодная...

Или:

Неправдивая калина  
Говорила: цвести не буду,  
Широкий листок не пушу,  
Беленький цветок не люблю,  
Красну ягоду не взрожу.  
*(напев примера 34)*

Или:

Ой, листики вы бумажные,  
Пора вам опасти,  
Пора облетети.  
Обдуют вас, обсушут вас  
Да всё буйные ветры,  
Лютые морозы,  
Снеги глубокие,  
Силен-дробен дождик.  
При дождику да при солнышку  
Молодой груздик вырос.

Следует особо отметить характерное свойство свадебного репертуара в селах целого ряда районов России, когда на один напев исполняется множество различных поэтических текстов, иногда различного характера по смыслу и настроению (ср. примеры 19 и 36).

## Средства музыкальной выразительности в свадебных песнях

Выразительность поэтических слов усиливается в русских свадебных песнях красотой их напевов, имеющих нередко сложное и изобретательное строение.

Многие напевы, принадлежащие к данному жанру, обладают удивительно пластичной мелодией. Она развивается плавно, волнообразно, опекая опорные звуки, и движется безостановочно, как бы переливаясь из строфы в строфу, как, например, в примере из города Яренска на реке Вычегде (см. пример 28).

Стройность архитектоники достигается благодаря симметрии мелодических фраз. Они находятся нередко в вопросоответном соотношении: первая из них завершается подъемом мелодии, а вторая — ее спадом. Возникает некое подобие арки. Так строится, в частности, мелодия одного из самых распространенных на Смоленщине типовых свадебных напевов (см. пример 34). Вариант такого напева приведен Н.А.Римским-Корсаковым в его известном сборнике «100 русских народных песен» с корительным поэтическим текстом (см. пример 186).

В записи Римского-Корсакова известен вариант свадебной песни «Из-за лесу, лесу тёмного», имеющей не вопросоответную, а как бы ответвопросную мелодическую линию. Благодаря такому рисунку напев в целом имеет характер широкой обращенной волны и не завершается определенной концовкой, не закруглен. По тому же принципу строится мелодия тверской песни «Раскачалась в поле грушица» (пример 35а, б).

Такую же разомкнутую линию имеет один из типовых напевов на свадьбе в Никольском районе Вологодской области. Его мелодия тоже строится по типу «ответвопрос» (см. пример 14).

Ясная интонационная разграниченность музыкальных построений наблюдается в примерах 9, 11, 12, 16б, 23, 26, 29, 38, 41а, б.

Устремленности мелодического движения способствует завершение напева вопросительной интонацией. Интересно, что в подобных случаях последнее проведение мелодии заканчивается обычно утвердительно (пример 3б).

Иногда в напевах смоленских свадебных песен происходит своеобразное чередование вопросительных и утвердительных мелодических построений (см. пример 33).

Нередко и волнообразное течение мелодии в свадебных песнях, особенно в напевах лирического характера (см. примеры 20а, 25).

Многие свадебные мелодии имеют достаточно широкий диапазон, достигая пределов сексты, септимы, октавы, ноны.

Ритмические особенности свадебных песен во многом зависят от законов местной традиции. Если рассматривать ритмику напева в связи с ритмикой стиха, то принципы такого взаимодействия будут различны в разных районах Русской земли.

На севере, в центральных районах России и в Поволжье, на Урале и в Сибири преобладает акцентный, тонический способ организации стиха, подкрепляемый музыкальными средствами. Метрика песни формируется путем выделения двух или трех весомых, глубоких стиховых ударений, совпадающих с музыкальными акцентами. Со смысловой точки зрения тонические ударения стиха часто бывают логическими, хотя далеко не всегда. В музыкальном же отношении акценты подчеркиваются интонационно, ритмически (путем укрупнения либо, наоборот, учащения длительностей слогового ритма), а нередко и фактурно: в момент акцента возникает либо унисон, либо, напротив, напряженное созвучие, требующее разрешения. В результате взаимодействия всех метрообразующих средств возникают характерные переменные размеры. Для стиха с восьми-девятислоговой нормой типичен размер 2+3+4 доли (см. примеры 35а, б, 37).

В вологодской величальной песне «Я уцюла, услышала» последовательность метрических построений иная: 2+4+3 (см. пример 14). Типично и использование восьмидольных ритмических построений типа 2+3+3, как в сибирской песне «Вы метитесь, улочки» (пример 38).

Для уральских и некоторых сибирских свадебных напевов характерны одиннадцатимерные музыкальные фразы с различным их внутренним метрическим разграничением: (2+5+4) + (2+3+6) (пример 39 а, б — начиная со второй строфы и далее; см. также пример 29).

Обычно главные ударения тонического стиха попадают на третий слог от начала и третий — от конца стиховой строки, как в большинстве вышеприведенных примеров. Однако встречаются и нарушения этой закономерности. Так, в северной свадебной «Ай, конь бежит» акцентируются в основном первый и последний слоги (пример 11). Своеобразна музыкальная метрика данного примера: в пятидольных построениях могут быть вычленены двух-трехдольные ритмические группы:

$$5+5+5+2+(3+5+5) \times 2$$



Встречаются примеры стихов с ударениями на второй слог от начала и конца строки.

В примерах, родственных причитаниям, нередко использование стиха с одиннадцатислоговой нормой (пример 40).

Метрика свадебных песен с тоническим стихом чрезвычайно разнообразна. При этом преобладают затейливые переменные образования (примеры 76, 9, 10, 13, 25, 28).

Принципиально иное метроритмическое строение имеют свадебные песни западных и южных областей России. В них наиболее полно проявляются закономерности славянского ритмического мышления: напев и стих членятся устойчивыми постоянными цезурами, разделяющими каждую стиховую строку песни в одинаковой, строго определенной пропорции, а напев — на чередующиеся в неизменной последовательности временные отрезки. Причем цезуры в стихе и напеве совпадают. Такой способ метроритмической организации стиха в его взаимосвязи с напевом, как мы уже знаем из первой главы, получил название «силлабического».

Случается и так, когда в той или иной строке стиха цезура перемещается, не совпадая с музыкальной. Такие случаи А.В.Руднева предложила называть «перекрытием цезуры».

Приведем наиболее типичные для свадебных песен западных и южных районов России двухсоставные (двухсинтагмные) силлабические ритмоструктуры:

- 1) 4+3 слога (пример 15)
- 2) 3+4 слога (пример 41)
- 3) 4+4 слога (пример 42)
- 4) 5+3 слога (примеры 18б, 34)
- 5) 3+5 слогов (пример 43)
- 6) 5+5 слогов (пример 18а)
- 7) 6+6 слогов (пример 44)

Наряду с двухсоставными строками-фразами широкое распространение получили разнообразные трехсоставные (трехсинтагмные), когда строка членится двумя цезурами на три построения. Приведем наиболее типичные для южнорусских и западнорусских свадебных песен случаи подобного ритмообразования:

- 1) 4+4+3 слога (пример 45)
- 2) 3+3+4 слога (примеры 19, 36)
- 3) 4+4+4 слога (пример 22 включая слова рефрена, 46)
- 4) 4+4+6 слогов (стих типа «коломыйки», примеры 32, 47)
- 5) 6+6+6 слогов (пример 16а)
- 6) 5+5+7 слогов (характерно для сиротских, пример 48).

Силлабический стих может получать в напеве различную слоγο-ритмическую «трактовку». Поэтому существуют разнообразные ритмические образования, основанные на сходным образом цезурованных стиховых структурах. Характер ритмического движения зависит также и от темпа пения: вполне естественно, что даже идентичные по стиху и по слоговому ритму образования воспринимаются по-разному, если они воспроизводятся в форме активной частоговорки или неторопливого распева.

Темповая сторона важна для песен как с силлабическим, так и с тоническим стихом. Например, одиннадцатислоговой тонический стих в русских селах на южных склонах Алтая может пропеваться и в медленном коллективном причете, и в живой просительной припевке подруг невесты (см. примеры 40, 246).

Являясь основой, «строительными блоками» песенной строфы, музыкально-стиховые строки (построения в объеме музыкальной фразы, соответствующей стиховой строке) могут по-разному группироваться в композиционном плане.

Для русских свадебных песен с тоническим стихом наиболее типично двухфразовое строение песенной строфы — при последовательном либо цепном соединении строф по стиху (см. примеры 9, 14, 25, 28, 29, 35, 38). Менее распространены, но все же встречаются однофразовые (однострочные) образования в свадебных песнях с тоническим стихом. При этом музыкальные фразы бывают весьма продолжительными, объемными (см. примеры 76, 40).

Показательны для северных и центральных районов России и Сибири характерные полусторастиховые структуры, возникающие благодаря повторению второй половины стиха. В этом случае можно говорить о признаках силлабизации тонических стиховых строк (см. примеры 13, 20а, 246).

Оригинально строение некоторых свадебных песен Сибири, Поволжья, казачьих станиц на Кавказе, когда границы музыкальных построений и стиховых строк не совпадают: в сольных запевах каждой новой песенной строфы допевадается как бы оборванный, брошенный в момент завершения хорового раздела предыдущей строфы стих (пример 49а, б). Подобная биструктура сравнительно редко встречается в песнях других жанров.

В свадебных песнях с силлабическим стихом существует множество различных комбинаций элементов стиха и напева, образующих двух-трех-четырёхфразовые строфы. Стиховая строфа включает в свой состав характерные припевные слова: «Ладу, ладу, душель моё», «Лёли,

ладу моё». Возможно, они связаны с именем Лады — славянской богини любви и продолжения рода. В плясовых свадебных песнях на юге России часто встречаются припевные слова, типичные и для южнорусских хороводных песен: «Лёли, лёли, алилей, лёли, лёли». Не случайно как хороводные плясовые, так и свадебные величальные песни южнорусские певцы из народа объединяют общим жанровым понятием: «лёлюшки» или «алелёшные песни».

Своеобразно строение некоторых песен Брянской области, в которых строфа образуется из соединения частей, основанных на разных по строению стиховых строках. В данном случае можно говорить о сложно-составной песенной строфе (*пример 48*).

Вообще для свадебных песен с силлабическим стихом характерно прерывистое строение, компоновка музыкально-стиховых строф из последования своего рода порций «строительного звучащего материала».

В смоленских селах преодоление подобного рода «корпускулярности» достигается с помощью особого приема, когда грани стиховых и музыкальных образований не совпадают. Возникает своего рода биструктура, проявляются признаки полиморфизма. Музыкальная фразировка осуществляется с помощью дыхания, каждый раз в одном месте приостанавливающего течение напева, прерывающего мелодическую линию. Изложение же стиховых строк завершается неизменно раньше — за исключением последней фразы, где границы стиха и напева совпадают (см. примеры 34, 36).

Для западнорусской традиции характерна малая распевность свадебных песен, что придает их композиции особый лаконизм.

Песни русского свадебного обряда были сложены в разные исторические эпохи, а потому различаются не только по своим местным особенностям, но и по историко-возрастным признакам. Существуют древние и более поздние по стилю напевы. Одним из показателей времени сложения песни служит способ ее ладовой организации.

К ранним свойствам музыкального выражения предположительно можно отнести лады с ограниченными звукорядами — квартового, квинтового диапазона (см. примеры 9, 15, 34, 36, 44б).

Все же основной состав песен русской свадебной обрядности сложился, очевидно, уже в эпоху русского Средневековья и в более поздние времена вплоть до середины XVIII века. Об этом свидетельствуют многие данные — и содержание песенных слов, отражающее реалии Московской Руси и нравы эпохи Петра I, а самое главное — характер напевов. Многие свадебные песни весьма развиты в ладо-

вом отношении. Они изложены в диатонических ладах с четкой дифференциацией устойчивых и неустойчивых тонов. Нередки в них случаи логично выявленной ладовой переменности (примеры 12, 13, 20а, б, 21а, 22, 23, 25, 29, 33, 35, 40, 46, 47, 48а, 49б, 50).

Имеются характерно местные формы ладообразования в песнях свадебного репертуара. Так, в южнорусских селах нередко можно услышать на свадьбах напевы, выдержанные в ладах, опирающихся на целотоновые последования звуков в пределах увеличенной кварты (примеры 30, 31, 41б).

На севере, на реке Пинеге, более органичным оказывается использование ладов с уменьшенной квинтой (*пример 50*).

Особо характерны для свадебного русского ритуала такие ладовые формы, которые можно причислить к русской народной алеаторике: на фоне звучания хора подруг невеста выводит линию напевного причета, которая в каждом отдельном случае и в разных строфах одной песни сочетается с напевом песни неодинаково, в результате чего возникают более или менее случайные сочетания по горизонтали (*пример 51*). Подобные примеры очень сложно точно нотировать, поскольку два пласта песенной партитуры различаются не только мелодически и ладово, но и ритмически, а также по темпу.

Что же касается особенностей многоголосной фактуры, то свадебные песни в значительной степени зависят от правил местной музыкальной стилистики. На севере преобладают гетерофонные формы многоголосия, иногда с удвоением основной мелодии в октаву. На западе чаще можно услышать изложение напева с преобладанием унисона, с периодическими расщеплениями на двух-трехголосные сочетания. В Брянской области неширокие по диапазону мелодии нередко развиваются на фоне бурдона (*пример 44б*). В Сибири и на Урале, у старожилов, наиболее распространены ленточные типы фактуры, когда голоса движутся преимущественно в терцию. Для юга более типично контрастное многоголосие с противопоставлением верхнего подголоска нижним голосам, излагающимся по законам местной полифонии, сочетающейся с элементами гармонического мышления при четком согласовании голосов по вертикали. Для центральных районов России и Поволжья типична контрастная полифония с двухголосной основой, когда с нижними голосами, развивающимися по законам гетерофонии, контрастирует линия верхнего подголоска. При этом голоса нередко удваиваются в октаву, а порой возникает многорегистровая фактура. Особая формы взаимодействия вокальных линий сложилась в свадебных песнях Рязанской Мещеры,

когда насыщенность многоголосной фактуры достигается благодаря изобретательности голосоведения, без разделения голосов по функциям, по роли в процессе развития напева. В отношении богатства фактурных решений напевы русских свадебных песен ярко выделяются в национальной народной музыкальной культуре.

Завершая характеристику песен русской свадебной обрядности, следует подчеркнуть, что они относятся в большинстве своем к шедеврам народной национальной музыкальной классики. По сложности и стройности музыкальной драматургии свадебный обряд принадлежит к вершинам русского народного творчества.

### *Собрание и изучение семейных русских песен*

Не затрагивая богатейшую этнографическую литературу, посвященную семейной обрядности, остановимся на важнейших опубликованных материалах, касающихся музыки причитаний, песен для детей, свадебных песен.

Прежде всего существует множество песенных нотных сборников, либо содержащих семейные песни наряду с примерами иных песенных жанров, либо специально посвященные какому-либо жанровому виду, притом обычно одной ограниченной местности. Роль приводимых примеров в народных обрядах и их музыкальные свойства раскрываются обычно в научных предисловиях к сборникам и в комментариях к публикуемому материалу.

Среди важнейших нотных изданий, связанных с данной темой, следует назвать классические сборники М.Балакирева, Н.Римского-Корсакова, А.Лядова. Основные же объективные и достоверные сведения о русских семейных обрядовых песнях были получены начиная со второй половины 50-х годов XX века.

Несколько характерных для Русского Севера свадебных песен содержится во второй книге сборника Е.Гиппиуса и З.Эвальд «Песни Пинежья» (1937). В этом сборнике даны лишь напевы песен. Слова же из-за начала войны приведены не были (первая книга осталась лишь в виде сигнального экземпляра, хранившегося в личной библиотеке Е.В.Гиппиуса).

Значительная информация о стилистике напевов русских свадебных песен, записанных в разных регионах России, содержится в серии областных сборников 1950—1960-х годов, подготовленных московскими фольклористами: А.Рудневой «Народные песни Курской области» и «Народные песни Московской области», К.Свитовой «Народные песни Брянской области», Н.Владыкиной-Бачинской «Народные песни Орловской области», Г. Павловой «Народные песни Смоленской области, напевы А.И.Глинкиной», С.Кондратьевой «Русские народные песни Поморья». По Русскому Северу ряд изданий подготовили ленинградские специалисты («Песенный фольклор Мезени», «Песни Печоры»).

Особо следует остановиться на работах, специально посвященных собственнo семейным песням, вышедших с конца 1960-х годов.

Б.Ефименкова подготовила небольшой, но емкий сборник «Северные байки», снабженный в приложении грампластинкой-миньон. А.Мехнецов отразил особенности сибирского свадебного репертуара в сборнике «Свадебные песни Томского Приобья». Музыковед Ю.Красовская в содружестве с Д.Балашовым выпустили совместный труд «Русские свадебные песни Терского берега Белого моря». Казачьи свадебные песни Краснодарского края продемонстрировал в специальной работе В.Захарченко.

Представительное издание, содержащее свадебные песни Вологодской области вместе с описанием местных обрядов бракосочетания, выпустила группа ленинградских авторов — музыковедов, филологов, этнографов «Русская свадьба».

Заметное внимание к музыкальной драматургии русского свадебного обряда проявили фольклористы-музыковеды на грани XX—XXI веков.

Свадебные песни Белгородского Приосколья вместе с описанием связанных с их исполнением ритуалов и стилиевым анализом представленных нотных примеров выпустил автор настоящей книги. Им же изданы монография «Южнорусская песенная традиция» с большими разделами, посвященными свадебному обрядовому фольклору пограничных с Украиной регионов России, а также ряд работ, отражающих стилистику сибирских свадебных песен.

Этнографические и музыкально-стилевые особенности свадебных песен северо-западных областей России изучала И.Б.Теплова.

А.Банин, А.Вадакария и В.Жекулина подготовили сборник, отражающий свадебный репертуар основного культурного центра, где складывалась и откуда распространялась северная русская песенная традиция, — земель вокруг Великого Новгорода.

С.Пьянкова в серии изданий «Из коллекции фольклориста» под редакцией Э.Алексеева обнародовала характерные примеры свадебных песен Верхнего Поднепровья — одного из древнейших славянских центров на территории России.

Особые формы русской свадебной обрядности, связанные с опорой на коллективные причеты девушек — подруг невесты, и сольные плачи, которые распространены в ряде районов Русского Севера, а особенно в бассейне реки Сухоны, отражены в исследовании Б.Ефименковой «Севернорусская причеть», содержащем множество музыкальных примеров.

Русской свадьбе посвящены два выпуска музыкально-этнографических материалов, опубликованных Центром русского фольклора в 2000—2001 годах. Издание вышло под редакцией А.Каргина и объединило научные изыскания филологов и музыковедов. В нем дается описание свадебных обрядов в некоторых местностях России, делается попытка определить функциональное предназначение причитаний и обрядовых песен по ходу

традиционного русского брачного ритуала, приводятся характерные нотные примеры напевов со словесными текстами. В конце второго выпуска прилагаются таблицы с ладовыми, слогоритмическими, композиционными схемами музыкальных записей, помещенных в издание. Данная работа представляет собой еще один шаг к постижению законов семейной русской обрядовости.

Вышло также фундаментальное издание плачей Смоленщины, подготовленное собирателями и исследователями музыкального фольклора из Российской академии музыки им. Гнесиных.

Наряду с перечисленными наиболее значительными печатными источниками, отражающими свойства семейных русских песен, имеется еще множество изданий, содержащих примеры данных жанровых видов и разновидностей. Следует все же критически оценивать достоверность и точность изложения народных оригиналов, интерпретированных в некоторых из существующих изданий.

Опубликованы также научные статьи, посвященные тем или иным аспектам семейной обрядности (Н.Гиляровой, С.Пьянковой, С.Анашкиной и других авторов).

### ***Библиография и нотография***

*Багрий Ю.* Песни северного Подмосковья. М., 1989.

*Балакирев М.* Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. М., 1957.

*Балашов Д., Красовская Ю.* Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969.

*Балашов Д., Марченко Ю., Калмыкова М.* Русская свадьба. М., 1985.

*Банин А., Вадакария А., Жекулина В.* Свадебные песни Новгородской области. Новгород, 1979.

*Владыкина-Бачинская Н.* Народные песни Орловской области. М., 1964.

*Гиппиус Е., Эвальд З.* Песни Пинежья. Кн. 2. М., 1937.

*Ефименкова Б.* Севернорусская причеть. М., 1980.

*Ефименкова Б.* Северные байки. М., 1977.

*Захарченко В.* Песни станицы Кавказской, записанные от Анастасии Ивановны Сидоровой. Краснодар, 1993.

*Кондратьева С.* Русские народные песни Поморья. М., 1966.

*Лядов А.* Песни русского народа в обработке для одного голоса с фортепиано / Предисл. и общ. редакция Н. Владыкиной-Бачинской. М., 1959.

*Мехнецов А.* Свадебные песни Томского Приобья. Л., 1977.

*Павлова Г.* Народные песни Смоленской области, напетые А.И.Глинкиной. М., 1969.

Песенный фольклор Мезени / Издание подготовили Н.Колпакова, Б.Добровольский, В.Митрофанова, В.Коргузалов. Л., 1967.

Песни Печоры / Издание подготовили Н.Колпакова, Ф.Соколов, Б.Добровольский. М.; Л., 1963.

*Пьянкова С.* Свадебные песни родины Глинки. М., 1977 (с приложением грампластинок-миньон).

*Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч. Т. 47: Сборники русских народных песен. М., 1952.

*Руднева А.* Народные песни Курской области. М., 1957.

*Руднева А.* Народные песни Московской области. М., 1964.

Русская свадьба. В 2-х т. / Под ред. А.Каргина. М., 2000, 2001.

*Свитова К.* Народные песни Брянской области. М., 1966.

Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи / Редколлегия: О.Пашина, М.Енговатова, Л.Винарчик, Е.Дорохова, И.Никитина. М., 2003.

*Теплова И.* Свадебные песни северо-западных областей России. Дис. <...> канд. иск. Рукопись. СПб., 1993.

*Шуров В.* Белгородское Приосколье: Песни Усёрдской стороны. М., 1995.

*Шуров В.* Русские песни Алтая. Вып. 1: Песни Убинско-Ульбинской долины. М., 2004.

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



**МУЗЫКА РУССКОЙ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ:  
ХОРОВОДНЫЕ, ИГРОВЫЕ, ПЛЯСОВЫЕ  
И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПЕСНИ**

---

**Жанровые разновидности песен,  
связанных с хореографией**

Значительную роль в культурной жизни русского народа испокон веку играли песни, сочетающиеся с хореографическим движением, а также пляски в сопровождении музыкальных инструментов.

Первоначально, еще у древних славян, они выполняли ритуальную, обрядовую функцию. Об этом свидетельствуют древнейшие письменные памятники. Так, в «Повести временных лет» сообщается, что у ряда славянских племен во времена становления Киевской Руси еще сохранялись архаические игровые действия, заменявшие свадебный обряд. В негативном плане выдержаны многие высказывания представителей христианского духовенства по поводу народных ритуальных плясок в эпоху раннего и позднего русского Средневековья. Нередко в них указывается на связь народных игр и плясок с календарной обрядностью. Так, в «Стоглаве» упоминаются «различные игры и плясания в навечернии праздника Рождества Христова (24 декабря. — *В. Ш.*) и против праздника Иоанна предтечи в нощи» (в ночь с 23 на 24 июня). С возмущением описывают авторы этого интересного документа обычаи народных игрищ на Русальную неделю, в Купальскую ночь, в зимние праздники: «Русалье и о Иванове дни и в навечернии Рождества Христова и в навечернии богоявления Господня. Сходятся народи — мужи и жены и девицы — на ночное плещевание и бесчинный говор, на бесовские песни и плясание и на богомерзские дела».

Сохранились выразительные изображения обрядовых языческих плясок в сопровождении игры на народных музыкальных инструментах. Одно из самых ранних изображений такого рода — знаменитая фреска Южной башни Софийского собора в Киеве. На ней изображены скоморохи, пляшущие и играющие на разнообразных музыкальных инструментах — духовых, струнных щипковых. Не ме-

нее известна миниатюра из Радзивилловской летописи XIII века, показывающая, как происходили языческие «игрища и плясания». Центральная действующая фигура этой миниатюры — танцующая женщина.

Примечательно, что этнографы XIX столетия наблюдали отголоски подобных древних обычаев в современной им крестьянской жизни. Например, С.В.Максимов, описывая обряд проводов русалок в Пензенской губернии, сообщал, что парни рядились козлами, свиньями и обязательно конем, надевали маски и под музыку, звон сковородок и печных заслонок плясали и скакали, переходя из села в село. Толпа идет за околицу в поле, где «в честь русалок выделяется бойкая девушка, которая с палками в руках скачет взад и вперед»<sup>1</sup>. По описаниям И.М.Снегирева, в Воронежской губернии на берегу озера Горохова посреди дубовой рощи на семицкой неделе строили нечто вроде языческого храма, «украшали его венками из цветов и душистой зелени, внутри ставили на возвышенном месте болван из дерева или соломы, одетый в праздничное мужское и женское платье. Около шалаша собирались тамошние жители, принося с собою отборную пищу и питье. В хороводе пели и плясали вокруг этого шалаша, который представлял род капища»<sup>2</sup>.

Подобная тесная связь народной хореографии с обрядовым крестьянским календарем не дает все же оснований отождествлять обрядовые хороводы и пляски с собственно календарными обрядовыми песнями. По своей жанровой природе они занимают особое место в народном музыкальном репертуаре: их существо определяется в первую очередь связью пения и инструментальной музыки с пластикой танцевальных движений.

К середине XVII столетия, а особенно на протяжении XVIII и XIX веков хороводы, игры и пляски стали любимым развлечением сельской молодежи, во многом отделившись от обряда, а нередко и вовсе потеряв обрядовое предназначение. В летнюю пору каждый погожий вечер служил поводом для встреч молодых людей в определенном месте села для разнообразных увеселений, и в первую очередь для игровых и хороводных действ. Причем для каждой возрастной категории существовало свое место встреч и свой особый набор игр, хороводов — детских, подростковых, молодежных. По праздникам же в больших гуляньях принимали участие и молодые женатые пары.

---

<sup>1</sup> Максимов С. Нечистая, неведомая и крестная сила. М., 1996. С. 240—241.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. М., 1987. С. 680.

В будни в хороводах участвовали молодки, о чем свидетельствует содержание многих хороводных песен, например:

— Свекор-батюшка, пусти погулять!  
— Гулять не пущу, я кожу спущу.  
Кожа волочится — гулять хочется.  
Гуляю, гуляю я до полночи,  
Я до полночи, до белой зари...

Или:

Ох, девушки-подруженьки, Сходитесь вы на улицу, Говорите речи-пословицы Про своих мужьёв хороших. У кого мужья молодые, Как ягодки налитые. У меня молодой — старичиша, Сидищая бородиша.	Сам на улицу не ходит И меня, молоду, не пускает. А я, молода, игрелива, Я уходом уходила, Прогуляла до полночи, Со полночи до белого света...
--	---

Не было редкостью и участие женатых мужчин в молодежном хороводном кругу, о чем свидетельствуют слова следующей южно-русской песни:

С-под зарёю я стояла —  
Я зари да не видала,  
Я за мужем доглядала.  
А мой муж — в хороводе,  
В хороводе с девками,  
С молодыми бабами.

(см. пример 27)

О большой популярности игр, хороводов и плясок в жизни старого русского села свидетельствуют разнообразные документальные источники. Хороводы изображены на многочисленных лубочных картинках, в том числе на самых ранних. Теме хороводных гуляний посвящены картины русских художников XVIII—XIX столетий.

Встречаются описания деревенских гуляний в русской поэзии.

Вот известные строки Г.Р.Державина из его стихотворения «Русские девушки», созданного в 1779 году, характеризующие изящество девичьей русской пляски «Бычок»:

Зрел ли ты, певец тииский <sup>3</sup> , Как в луку весной бычка Пляшут девушки российски Под свирелью пастушка?	Как, склонясь главами, ходят, Башмачками в лад стучат, Тихо руки, взор разводят И плечами говорят?
---	---

<sup>3</sup> Здесь имеется в виду древнегреческий поэт Анакреонт, живший в ионийском городе Теосе. Отсюда его прозвище «Теосский» или, по византийскому произношению, «Тииский».

Хрестоматийны строки М.Ю.Лермонтова из его знаменитого стихотворения «Родина»:

И в праздник, вечером росистым,  
Смотреть до полночи готов  
На пляску с топаньем и свистом  
Под говор пьяных мужиков.

Насколько красочны были русские хороводы, свидетельствуют следующие строки Н.А.Некрасова:

Хмельно, горласто, празднично,  
Пестро, красно кругом!  
Штаны на парнях плисовые,  
Жилетки полосатые,  
Рубахи всех цветов,  
На бабах платья красные,  
Лебедками плывут!

Подробно и разнообразно запечатлены хороводные и игровые действия не только в отечественной этнографической литературе, но и в воспоминаниях иностранцев, наблюдавших русские нравы (Адам Олеарий, Якоб Штелин). Они относятся ко временам Московской Руси XVII столетия и к XVIII веку.

Проявив поразительную стойкость, хороводы прочно удержались в сельском быту некоторых местностей России вплоть до середины 1960-х годов. Приходилось наблюдать многолюдные молодежные плясовые хороводы в белгородских селах во время фольклорной экспедиции 1958 года. Широкую известность получил обычай праздничной весенне-летней «горки» в старинном русском селе Усть-Цильма на Печоре, заключающийся в последовании разнообразных хороводов, в которых еще в начале 1970-х годов принимали участие сотни местных жителей. А ритуал «вождения стрелы» в весеннем хороводе запечатлели с помощью видеокамеры буквально в наши дни московские и петербургские фольклористы даже в брянских селах, пострадавших от чернобыльской аварии.

Кроме деления на обрядовые и необрядовые формы — соответственно ранние и поздние разновидности (условно до и после середины XVII века), русская народная хореография различается еще и по исторически сложившимся способам пластического проявления, подкрепленным соответствующими различными типами песенного либо инструментального сопровождения.

В первую очередь это *хороводы*, существо которых состоит в сочетании хореографического движения целой группы лиц с их совмест-

ным ансамблевым пением. Хороводы имеют многовековую историю, на протяжении которой они развивались, обновлялись и по характеру хореографии, и по стилю пения. Причем одновременно сосуществовали и архаические, древние формы хороводов, и их более поздние, даже новейшие разновидности.

Еще с докиевской поры, со времен существования древних славянских племен, ведут свою родословную русские *пляски*, заключающиеся в энергичном, темпераментном хореографическом движении одного, двух или нескольких танцоров в сопровождении игры на народных музыкальных инструментах.

В некоторых местностях, особенно на юге России, хороводы сочетаются с пляской. В таких случаях можно говорить о *плясовых хороводах*, о сочетании в подобных примерах двух видовых жанровых признаков.

Отдельную группу в ряду хореографических русских народных форм составляют *танцы*. Они первоначально пришли с Запада, из Англии, Франции, и вошли в моду дворянских балов конца XVIII столетия. Затем были восприняты и сельскими жителями, причем в их среде приобрели характерно-национальные русские признаки со стороны как танцевальных движений, так и музыкального сопровождения. Сначала широкое распространение получили кадрили и лансье, получив специфически русские переименования: кандрев, козуля, ланце, ланчик. Намного позже, уже в XIX столетии стали популярны бальные танцы — полька, краковяк, па-д'эспань, и в этом случае став типично русскими как по характеру движений, по музыке, так и по названиям («Карпет», «Девочка Надя», «Светит месяц»). Многие кадрили сопровождалась ансамблевым пением, причем каждое так называемое «колено» (танцевальный раздел, отдельное танцевальное построение в целостной многосоставной композиции) было связано с отдельной самостоятельной песней («Выйду я на реченьку», «Ах вы, сени, мои сени», «Посею лебеду на берегу»). Всего подобных колен могло быть от трех-пяти-семи (костромская «Семизарядная козуля») до двенадцати и больше (в Подмосковье).

Наконец, отдельную, относительно самостоятельную внутрижанровую группу составляют *игровые песни*, сопровождающие народные игры — как детские, так и молодежные.

Если детские игры имели в большинстве случаев шуточный или занимательный оттенок, то молодежные определялись ухаживанием парней за девушками, выбором пары и заканчивались обычно неизменным в таких случаях поцелуем.

Смешанными жанровыми признаками обладают также *игровые хороводы*, когда внутри хороводного круга разыгрывалась определенная пантомимическая сценка, обусловленная словесным содержанием песни. Они принадлежат одновременно и к игровому, и к хороводному жанру.

В ряде случаев трудно бывает назвать определенную жанровую принадлежность той или иной песни или инструментальной мелодии, связанной с хореографическим движением: существует много переходных и смешанных жанровых проявлений.

И все же важно как определить общие музыкальные свойства всех песен и инструментальных наигрышей, поддерживающих русскую народную хореографию, так и осознать признаки, присущие той или иной отдельной жанровой разновидности.

### Хороводные песни

Особенности напевов и словесного содержания *собственно хороводных песен* во многом определяются характером хореографического построения хороводов, особенностями шага и пластикой их участников. Со стороны хореографии существует несколько основных принципов композиционного построения хороводов.

Первый и самый распространенный — движение по кругу, по часовой стрелке — или в обратном направлении (нередко направление движения меняется по ходу звучания песни). При этом участники кругового хоровода либо берутся за руки, либо не замыкают круг, оставляя руки свободными. Иногда участники хоровода ходят парами (в Псковской области). В южнорусском хороводе женщины картинно разводят руками перед корпусом или поднимают их вверх. При этом в некоторых курских селах они нежно и трепетно перебирают пальцами на плавно взметнувшихся вверх руках. Взмахи же рук мужчин здесь резки и энергичны. В северных и среднерусских селах женщины нередко берутся за края носовых платков, что придает движению большую грациозность, мягкость, пластичность.

Само слово «хоровод», вероятно, имеет древнее славянское происхождение. В Болгарии, например, круговой танец называется «хоро». В ряде русских диалектов произошли изменения этого слова на близкие по звучанию: карагод (в Курской области), каравод, куравод. В давние времена, очевидно, движение по кругу (посолонь — по ходу солнца) имело магический смысл. На Урале и в Сибири

песни, связанные с движением по кругу, так и называются — круговыми. Если «круговая» песня звучит медленно, имеет плавный характер, то ноги участников хоровода обычно переступают вне такта, не подчеркивая ритм напева, а следуя независимо от него. В плясовых же хороводах ритм движения ног четкий, энергичный, он полностью согласуется с ритмом пения. При этом ноги певцов выбивают прихотливые разнообразные ритмические фигуры. В ряде белгородских и воронежских сел известен прием так называемого «пересекка», когда одни плясуны подошвами ног быстро вычеканивают равные длительности, остальные же придумывают изобретательные дробные рисунки и, по местному выражению, «пересекают». При исполнении многих хороводных песен движение шагом сменяется притопыванием, что ясно выражается в ритме напева (*примеры 1а, б, 23*).

Курские плясуны, наиболее активных среди которых здесь называют «хазунами», время от времени высоко подпрыгивают вверх, что, естественно, еще более оживляет и активизирует общее движение. Поскольку участники курского хоровода как бы пританцовывают, определенные формы хороводов в этих местах именуют «танкáми».

В отличие от темпераментных, энергичных южных наиболее традиционные сибирские хороводы, предполагающие круговое движение, имеют сдержанный, неторопливый, степенный характер, что, естественно, отражается на общем настроении напевов. Несколько усложняется круговая композиция построением одного круга внутри другого, движением в два круга, расположенных рядом.

Уходят своим происхождением в глубокую древность хореографические построения «стенка на стенку». Можно предполагать, что именно таким образом происходили уже упоминавшиеся игрища между селами у древних славян, завершавшиеся переходом девиц к будущему мужу из другого рода. Вероятно, именно с таким ритуальным действием была первоначально связана хороводная «А мы просо сеяли», известная многим славянским народам. На протяжении всей песни одна группа хороводников как бы наступает на другую, которая будто бы защищается. Завершается же все действие переходом девушки из одного ряда его участников в другой (*пример 2а, б*).

В наши дни хороводы типа «стенка на стенку» более широко распространены в детской среде, что служит, по мнению ученых, еще одним аргументом в подтверждение древности их истоков: дети в силу особенностей их психологии усваивают наиболее архаические формы народного искусства.

Особую группу составляют *фигурные (орнаментальные) хороводы*. Они весьма разнообразны по хореографическому рисунку: змейка, подкова, заход в воротца, «звездочка», «корзиночка», «карусель», «гребень».

Одна из распространенных фигур — движение в линию вдоль улицы, «колоннами» (по двое в ряд), двумя параллельными либо расходящимися линиями. Так, в частности, «водят стрелу» в западнорусских и сибирских селах (*пример 3а, б, в*).

Хороводные рисунки имеют определенные образные ассоциации: завить капустку, заплести плетень (*пример 4а*). В поморских селах девушки на посиделках, устраивавшихся в просторной северной избе, плавно «ходили утушками» в особом «утушном» хороводе.

В селах по берегам северной реки Пинеги было принято водить медленные чинные хороводы на весенних гуляньях — «мити́щах». Участники хоровода становились парами в затылок друг другу и начинали петь, перемещаясь вперед. В определенном месте поляны, где собрались хороводники, передняя пара расходилась в стороны и направлялась в самый хвост построения. Затем так же поступали последовательно по порядку все остальные пары, благодаря чему движение было безостановочным, пока не закончится песня. Это назвалось «петь ходéчи» (*пример 4б*).

Во многих случаях целая цепь разнообразных фигурных элементов объединяется в сложную единую хореографическую композицию. Таковы, в частности, знаменитый «кривой танок» и «танок с поясами» в Курской области.

На Русском Севере, например в селах на реке Пижме, притоке Печоры, хороводные фигуры сменяют одна другую импровизационно, по выбору и команде главного хороводника — распорядителя всего гулянья. В таких случаях вся композиция музыкально объединяется единым инструментальным наигрышем. На других северных реках — Пинеге, Печоре — фигуры некоторых хороводов строятся на первоначальном линейном расположении парней против девушек, а по большим праздникам — и женатых мужчин против замужних женщин.

К сожалению, русская хореография в прошлом изучалась слабо, сегодня же танцевальная народная традиция в России быстро разрушается. Поэтому мы безнадежно утратили значительную часть когда-то богатейшего национального самобытного хореографического наследия.



Среди фигурных хороводов в особую подгруппу можно выделить композиции с элементами плясовых и танцевальных движений, такие, как мезенские «шестёра», «восьмёра». Они занимают промежуточное положение между хороводом и пляской либо танцем. Их напевы также напоминают танцевальные: они подвижны по темпу, энергичны, строго метричны (*пример 5*).

К такому же промежуточному типу между хороводом и пляской, танцем можно отнести курские «карагоды» типа «Тимоня», «Чибатуха»: в них участники объединяются в хороводном кругу по двое, по трое, причем каждая отдельная группа танцоров взаимодействует между собой относительно автономно. Такие групповые пляски сопровождаются игрой традиционного инструментального ансамбля и сольными припевками (*пример 6*).

Подобные композиции отличаются от собственно танцевальных по своему стилю и историческому происхождению. Они не заимствованы извне, а глубоко традиционны. Фольклористы-хореографы считают, например, что плясовые движения в курском «Тимоне» ведут свою «родословную» от старинной русской пляски «Трепак», ныне уже почти забытой (отдельные ее формы сохранились в Липецкой области). Она была описана иностранными наблюдателями, побывавшими в Московии еще в XVII—XVIII столетиях.

Вообще, как мы уже отмечали, на юге России большинство хороводов сочетаются с плясовым движением, причем по ходу движения между соседями по кругу возникает парное общение, как это бывает в танцах и плясках.

Некоторые специалисты вообще относят подвижные в темповом отношении хороводы к групповой пляске, отмечая местные ее формы: вологодская «Напарочка», пермская «Топтуша», новгородская «Костеля», смоленский «Гусачок», саратовская «Карачанка»<sup>4</sup>. К этой же группе могут быть отнесены пляски с движениями подражательного характера («медведь», «журавель»), а также изображающие трудовые процессы («толкуша», «веретено», «косари»). В некоторых названиях групповых хороводов-плясок отражается быстрый темп их исполнения: «метелица», «сновуха», «бешеная». Встречаются пляски, получившие свои названия от характера движения их участников: «Дробушечка», «Топотуха», «Перехватка».

Как и *плясовые, танцевальные хороводы*, промежуточное жанровое положение занимают хороводы *игровые*. Они приближаются по типу

---

<sup>4</sup> См. об этом: *Климов А.* Основы русского народного танца. М., 1981. С. 113.

хореографии к музыкальной игре, отличаясь от нее по смыслу игрового действия: если в собственно игре все подчинено достижению определенной предусмотренной ею цели во взаимодействии между партнерами, то в игровом хороводе на первое место выступают моменты театральности, пантомимической выразительности: солисты в центре хороводного круга в условной форме изображают те или иные жизненные ситуации, о которых поется в песне. Например, в калужской песне «Из-под свет заря занималась» поется о том, как милый захворал, во постельку слег, а затем — умер. Как поехала его любезная добывать ключевой живой воды, как оживила покойного. И как милой «из мертвых встал, целоваться стал» (пример 7). Все эти действия последовательно воспроизводятся двумя главными действующими лицами — парнем и девушкой. Причем в таком изображении отсутствует натурализм, все движения подчинены законам танцевальной пластики. Картинно разводя руками, солисты, по народным понятиям, «рассуждают». Важную роль играют также артистические способности участников хоровода. Известно множество сюжетов игровых песен: «Как девушка парня поборола», «Как наказывает жена мужа-недоростка», «Как муж наказывает нездоровую жену плеткой», «Как выбирает муж жену и родню — а затем ее разгоняет», «Как два молодца спорят, „канаются“ на платке из-за девицы», «О попе и лихой попадье» (в брянском селе Дорожево).

На Русском Севере известны игровые хороводы, в которых все участники являются действующими лицами. В таких случаях признаки игрового хоровода сочетаются с признаками фигурного. Например, в песне «Что не вновь монастырь становится» (или «Иванов монастырь становился»), распространенной на Пинеге и Печоре, мужчины выстраиваются в одном ряду, женщины — в другом. При встрече обеих групп образуются временные пары, изображающие синхронно с другими аналогичными парами, как отвернулся монах-чернец от баб, но не мог устоять перед девицей; как отказывается неблагодарная строптивая жена от дорогого подарка мужа, но покорно смиряется, когда рассерженный супруг привозит с базара вместо ожидаемого гостинца «самолучшую шелковую плетку» (пример 8).

Особенно любимы были игровые хороводы в Центральной России и Поволжье. Обычно в самих словах местных песен с движением содержится своего рода программа действий, которой должны следовать участники пантомимы внутри круга (см. *примеры 20, 25*).

В большинстве игровых хороводов важное значение имеют шуточные и юмористические мотивы. Поскольку культивировались по-

добные хореографические формы преимущественно в молодежной среде, большая роль принадлежит в них взаимоотношениям между полами.

В некоторых местностях России, и прежде всего в южных ее районах (например, в Курской, Воронежской, Рязанской, Пензенской губерниях), были распространены хороводы-шестивия. Их участники шли по селу свободной гурьбой плавно либо приплясывая в такт песне. Иногда впереди выступала группа солистов-танцоров, как это видно на известном полотне художника К.Н.Трутовского «Хоровод в Курской губернии». Подобные шествия, по сведениям А.В.Рудневой, происходили и в самом городе Курске. Ею были записаны оригинальные песни, сопутствующие таким городским праздничным хороводным процессиям (*пример 9*).

Более упорядоченную со стороны хореографии форму подобного хороводного шествия представляет собой «хоровод с ширинками» в селе Богатое Белгородской области, когда все жители села со специальными хороводными песнями составляли грандиозную фигуру «воротца», двигаясь навстречу подобному же хороводу из соседнего села, чтобы затем побороться и выяснить, кто окажется победителем в силовом состязании. В данном случае можно говорить о смешении признаков хоровода-шестивия и фигурного хоровода — так же как и во время «вождения стрелы» в западных и сибирских селах.

## Игровые песни

Между хороводами и играми трудно провести определенную грань. Все же наряду с уже указанным выше функциональным признаком (какова цель исполнения?) существенным внешним показателем для *собственно игровых песен* служит либо полное отсутствие хороводного движения, сочетающегося с игровым действием, либо применение лишь некоторых элементов хореографии: певцы, аккомпанирующие своим пением участникам игровой сценки, сидят на скамьях в горнице избы (если это происходит на посиделках, святочных вечерках) или стоят, наблюдая за развитием игрового представления (когда играют на улице, на природе, на вольном воздухе). В первом случае взаимоотношения между партнерами (парнем и девушкой) чаще всего заканчиваются поцелуем. К песням этого типа принадлежат: «Со вьюном я хожу» (игра с платком), «В хороводе были мы», «Что и в городе царевна», «Журавли вы длинноноги», «Я качу, качу золото

кольцо»; в подобных случаях нередко игра дополняется танцем ее участников-солистов («Курилка», «Зайнька серенький», «Сидит дрёма»). Во втором случае проигрываются шуточные, забавные сценки — «Смерть и похороны Костромы» (песня «Костромушка, Кострома»), «Мак молотить» — колотушки водящему (песня «А на горе мак»). В играх часто используются различные вспомогательные предметы — кольцо («Я качу, качу золото кольцо» — *пример 10*), платок (вологодский «Пестряк»), горящая лучина («Курилка»), фанты для выполнения заданий входящего — затейника («Сидит олень под кустиком» — *пример 11*).

### **Песни и инструментальные наигрыши, сопровождающие пляску**

Собственно *русская пляска* (не сочетающаяся с хороводным движением) имеет свои характерные хореографические формы. Прежде всего в ней участвует ограниченное число танцоров. Пляска вообще может быть сольной. Но чаще всего она бывает парной, когда один плясун вызывает на своего рода состязание — перепляс другого или когда парень приглашает девушку для совместного плясового взаимодействия. Если плясать выходят несколько человек, то они ведут себя либо так, будто каждый из них солист, — не обращая внимания на других, либо пары возникают спонтанно, легко распадаются, с заменой на все новых и новых партнеров.

Важным отличительным качеством пляски служит ее импровизационность: каждый участник стремится продемонстрировать свою изобретательность, предлагая наблюдающим его искусство зрителям все новые и новые плясовые элементы — «колена», «коленца». Необходимым условием подлинной пляски является наличие технического совершенства хореографического исполнения, ловкость, даже определенные акробатические способности плясуна, его физическая выносливость. Пляски всегда подвижны, стремительны, энергичны. Как правило, они исполняются в сопровождении музыкальных инструментов. Иногда, когда инструменты по той или иной причине отсутствуют, их заменяет вокальное, голосовое подражание инструментальным звучаниям. Это так называемая «пляска под язык». В сопровождении музыкальных инструментов могут исполняться плясовые припевки. Чаще они поются соло одним из плясунов. На смену одному могут приходиться другие солисты-певцы, как бы соревнуясь друг с другом в остроумии.

Среди плясок, как и среди хороводов, игр, есть исторически более ранние и более поздние. К наиболее традиционным можно отнести русскую «Барыню», «Камаринскую», уже почти утраченный «Трепак», некоторые чисто местные плясовые формы — как смоленский «Голубец». Позднее, по-видимому, родилась «Цыганочка», которая возникла под влиянием цыганской пляски, получившей известность в России начиная с конца XVIII столетия (*примеры 12а, б, в*).

Еще позже родились, очевидно, разнообразные частушечные наигрыши и сами частушки, сложившиеся в основном во взаимодействии со звучанием гармоники, проникшей в Россию начиная с 30-х годов XIX столетия с Запада — из Италии, Австрии — и быстро получившей множество специфически русских конструкций и настроек. Частушки и частушечные наигрыши настолько разнообразны музыкально и характеристичны в жанровом отношении, что при классификации музыкального фольклора их надлежит рассматривать отдельно, как совершенно особый вид. Инструментальные плясовые наигрыши тоже заслуживают специального внимания в связи с вопросами органологии.

### Условия бытования песен с движением

Хороводные, игровые и плясовые песни имеют различную приуроченность и ко временам года, и к обстоятельствам исполнения. В большинстве местностей важная роль отводилась весенним хороводам. И усть-цилемская «горка» на Печоре, и мезенские «митища», и сибирские «круги» в тюменских, томских, омских селениях — все они были приурочены к весеннему времени, как и брянские «вождения стрелы», происходившие обычно в христианский праздник Вознесение (звесеньё, как называют его в народе). Известны на Брянщине (в Стародубском районе) и юрьевские хороводы (в Юрьев день — праздник первого выгона скота).

На юге России хороводы имели стойкую сезонную приуроченность. Каждому времени года, каждому традиционному земледельческому празднику соответствовали свои особые хороводы и хороводные песни. Здесь были известны хороводы постовые — на Великий пост (в некоторых белгородских селах их называли «говеенскими танками»), пасхальные (великодные, на Велик день), семицкие (на русальной неделе), летние, осенние, зимние (на льду реки). В курских селах зимой чаще плясали под игру музыкальных инструментов. В воронежских (под Нижне-Девичком) пели, стоя плечо к плечу на

льду реки, и покачивались из стороны в сторону в такт песне. В каждой местности, даже в каждом отдельном селе существовали свои правила хороводных гуляний, свои особые хороводные и плясовые песни, приуроченные к тем или иным временам года или конкретным календарным датам.

Для хороводных гуляний выбирались постоянные места — в центре села, на его окраине или в живописном месте на лугу. Не случайно в русских селениях вдоль реки Белая на южных склонах Алтая хороводные песни называются «лужошными». Интересен выбор площадки для хороводных игр в селе Верхний Уймон на алтайской реке Катунь: это так называемый Казачий мысок, зеленый безлесный выступ на возвышении чуть выше подошвы расположенной неподалеку горы. Как бы самой природой здесь уготовано было место в форме своего рода сцены, эстрады, которую было видно с любой точки в селе.

В разных местностях закрепились свои названия подобных всем известным мест для увеселений: «вулица» (в Белгородской области), «ставок» (в Курской области), «товарочка» (в Сибири), «пяточок», «дубки» (в Подмосковье), «сковородка» (в Поволжье).

Важное значение в культурной жизни России имели большие праздничные гулянья. В крупных селах главным событием года было празднование дня святого, в честь которого построена местная церковь. Подобные так называемые «престольные», или «годовые» праздники, своего рода именины села, собирали гостей со всей округи.

В поселках и небольших городках устраивались праздничные ярмарки. Существовали и большие торжища в крупных городах. Наряду с широкой торговлей, балаганными представлениями на них устраивались многолюдные хороводы. Зачастую именно на ярмарках неженатые парни высматривали себе невест.

На севере значительная роль принадлежала хороводам внутри помещения, в просторных горницах больших рубленых изб. В поморских селах, например, девушки собирались на посиделки, каждая из них занималась своим рукоделием, а для отдыха, разрядки временами все начинали водить либо тот или иной круговой, фигурный хоровод, либо попарно «ходили утушками» в такт особой «утошной» песне.

Игры с пением широко практиковались на молодежных вечерах, особенно на рождественской неделе (в рождественские святки). Этот обычай был широко распространен на Русском Севере и в Сибири. На Смоленщине же вечерки объединяли как игровые, так и

хороводные действия. Причем здесь в молодежных развлечениях принимали участие музыканты-инструменталисты, в первую очередь скрипачи.

## Поздние танцы

Несколько особое место в русской народной хореографии занимают поздние танцы. Как уже указывалось, они сложились путем национального переосмысления западноевропейских, в первую очередь английских и французских салонных танцев, первоначально культивировавшихся в дворянских усадьбах. Русские кадрили весьма разнообразны по хореографической композиции и танцевальным рисункам. Они были распространены почти повсеместно в России, исключая южные ее районы (Курскую, Воронежскую губернии), и в каждой местности имели свои отличительные особенности. Поэтому и названия свои они получили главным образом от названий городов и селений, где их танцуют: «Похвистневская», «Клинская», «Кураповская», «Шуйская», «Дорогорская», «Михайловская», «Волинская». Если исходная салонная французская кадрили имела 5—6 постоянных фигур, то русские ее разновидности стали значительно богаче по количеству композиционных решений, а главное — включали в свои фигуры элементы, типичные для русского хоровода и групповой пляски, такие, как «корзиночка», «звездочка», «воротца», «челнок», «круг», «прочёс», «шен». Во многих случаях в кадрили в качестве одного из элементов используется традиционная пляска — «Барыня», «Кама-ринская». В поздних разновидностях кадрили звучат частушки.

По форме построения различаются кадрили квадратная («угловая», «на четыре стены»), когда четыре пары располагаются по краям квадрата, линейная (пара против пары) и круговая (пары располагаются по кругу). В каждой из них используется множество разнообразных танцевальных фигур с характерными названиями, определяемыми в одних случаях особенностями движения партнеров в танце («за-дорная», «крутая», «вертея», «дробить»), в других — отношением танцующих между собой («знакомство», «коситься», «со второй», «с третьей», «девки нарасхват»). От русских игровых песен в кадрили перешли поцелуи в процессе танца по команде гармониста или хороводника: «Целуемся!», «Кавалеры целуют дам!», «Дамы целуют кавалеров!».

Каждая фигура отделяется от другой паузами. Перед началом каждой новой фигуры распорядитель танца выкрикивает ее название. В

большинстве случаев каждая из них танцуется с новой песней или инструментальной мелодией. Песни поются как самими участниками танца, так и всеми остальными присутствующими на гулянье. Среди песен, используемых в качестве сопровождения к кадрили, можно назвать такие, как «Выйду я на реченьку», «Я на горку шла», «Ах вы, сени, мои сени», «Посею лебеду на берегу», «На горе-то калина», «Как вставала я ранёхонько» (*пример 13а, 13б* — с иным вариантом слов). На Русском Севере существуют особые «кадрильные» песни, специально предназначенные для сопровождения этого танца (*пример 13в*).

Близки по характеру кадрили различные местные формы танца лансье, по происхождению связанного с английским контрдансом. Он появился в России полувеком позже кадрили и имеет ограниченное территориальное происхождение, известен более всего на Русском Севере и в Сибири. В народе этот танец называют «ланце», «ланцо», «линце», «ланчик». Он состоит чаще из пяти фигур, каждая из которых сопровождается своей мелодией. По характеру напева лансье (ланце) — танец более строгий, чинный по сравнению с кадрилью.

Уже главным образом в XX столетии стали популярными балльные танцы. Они имеют некоторые характерно-национальные особенности в отношении оттенков хореографии. Наиболее же существенно с точки зрения национального своеобразия их музыкальное оформление: они сопровождаются типично русскими танцевальными мелодиями. Существуют разнообразные музыкальные примеры таких танцев, как русская полька, русский краковяк, вальс («вальсок»), «Светит месяц». Во многих городах и селах танцуют «коробочку» под мелодию популярной песни «Коробейники», «Девочку Надю» (этот танец еще имеет название «Карапет», в соответствии с первыми словами сопровождающей его песни; *пример 14а, б, в*).

У кубанских и терских (гребенских) казаков под воздействием культур соседних кавказских народов сложились особые местные характерные танцы — «Шамиль» (с особыми шуточными припевками), терская лезгинка (со своего рода частушками на русском языке).

Таким образом, хореографическая культура русского народа весьма богата и разнообразна. Она включает многочисленные местные формы и разновидности хороводов, игр, плясок, танцев.

Рассмотрим теперь наиболее существенные свойства художественной выразительности песен и инструментальных наигрышей, не только поддерживающих пластику хореографических движений, но и игра-



ющих важную самостоятельную роль в раскрытии целостного художественного образа, рождающегося либо из сочетания и взаимодействия красоты пропеваемого слова и напева, либо формирующегося, воссоздаваемого собственно музыкальными средствами — и дополняемого грацией танцоров, красочностью их национального наряда.

### Поэтика хороводных, игровых, плясовых и танцевальных песен

Хороводные песни, имеющие по современным представлениям древнее происхождение и выполнявшие в прошлом обрядовую функцию, содержат в своих словах архаическую символику. В некоторых вариантах песни «А мы просо сеяли» сохранились упоминания о примитивной подсечной системе земледелия, применявшейся славянами в докиевскую пору и состоявшей в выжигании участков леса под пашню:

А мы сечу чистили,  
А мы пашню пахали,  
А мы просо сеяли...

*(Н.А.Римский-Корсаков, 100 русских народных песен, № 48)*

В брянском варианте песни поется: «А мы лёдо прятали». В примечании автор сборника брянских песен К.Свитова сообщает: «Прятать ляды — чистить, расчищать под поле пашню, сжигать, выкорчевывать лес, кустарник».

В той же песне угадываются отголоски былых родоплеменных распрей: «А мы просо вытопчем!» — поет одна группа хороводников. — «А чем же вам вытоптать?» — спрашивают члены другой группы. — «А мы коней выпустим!» — угрожают «противники» (пример 2а, б).

Весьма традиционна для русского фольклора тема гибели молодца от каленой стрелы, лежащая в основе словесного содержания обрядовой хороводной, распространенной, как мы уже отмечали, на западе России и в Сибири:

Ты лети, лети,  
Калена стрела.  
Ты убей, стрела,  
Доброго молодца.  
Как по молодцу  
Плакать некому:  
Матка старая,  
Сестра малая,  
Жёнка молода.

*(вариант песни — пример 3в)*

Образ стрелы, по свидетельству самих певцов из брянских сел, связан в их представлении с символом молнии.

Хороводное шествие со «стрелой» на Брянщине завершается захоронением среди стеблей пшеницы особой палочки, завернутой в платок, или куклы. При этом участники обряда говорят: «Чтобы урожай был хороший!». По-видимому, здесь сохраняются отголоски древних молений богу грома Перуну. Главная их цель — способствовать своевременному дождю — чтобы не было засухи.

С древними анимистическими представлениями, с одушевлением окружающей природы связаны поэтические мотивы о переходе человеческого бытия в иные формы земного существования, как в словах примера 36. Песни подобного содержания распространены в районах, где обнаружены следы древних славянских капищ — языческих ритуальных сооружений, — в Брянской, Смоленской областях.

В символической форме выражаются в старинных хороводных любовные отношения, когда происшествия в мире живой природы связываются по смыслу с явлениями человеческой жизни:

Вдоль по морю, морю синему  
Пльло стадо лебединое.  
Отколь взялся сизокрылый орёл,  
Ушиб-убил лебедь белую,  
Он кровь пустил вдоль по синему морю,  
А пёрышки — по дубровушке.  
Пила руду бела рыбица сула,  
Брала перья красна девица душа,  
Своему дружку на перинушку...

*(напев примера 15)*

Отразились в хороводных песнях давние события русской истории. Сохранились в них воспоминания о борьбе русских с татарами:

Ой, да луги мои, вы зелёнаи,  
Колодези вы студёнаи,  
Ой, города мои вы строёнаи!  
Как полны города татар наехало.  
Они бьют, секут и в полон берут.

*(см. напев примера 16)*

Или:

Ой, село моё, село новое,  
Село новое, еще кленовое.  
Хорошо село сгородилося,  
Под одну крышу спонакрынилося.  
Посреди села калина цвела,  
А в другом углу малина цвела.

Всю калинушку волки сломали,  
Всю малинушку козы сглодали,  
Весь народушко из села ушёл.  
Понашла ж туда всё татарщина,  
Всё татарщина-басурманщина.  
Весь народушко в полон побран,  
В полон побран, в татарщину,  
В татарщину-басурманщину.  
Осталось село пусто новое,  
Пусто новое, еще кленовое.

(Курская губерния)

С темой русского патриотизма в связи с необходимостью отражения вражеского нашествия связаны слова хороводной песни Подмоскowsья «Над Москвой заря занимается» (пример 17). А вот слова еще одной хороводной песни, повествующей о тех суровых временах:

Я думала, мой милый друг  
Во поле полюет.  
А он, милый друг,  
С татарами воует.  
Привёз мой милый друг  
Молодую полоняночку.  
Полоняночка плачет...

Панья утешает:  
«Ты не плачь, молодая.  
У нас реки текут  
А всё медовые,  
Круты бережочки  
Да все кисельные».

«Ты лжёшь, лжёшь, панья,  
Ты лжёшь, дорога.  
У вас реки текут  
А всё слезбвые,  
Круты бережочки  
А все каменные».

(Курская область)

С необходимостью обороняться от недругов связаны песенные образы, характеризующие удаль молодого воина; такова песня «Ой, за рекой, рекой» (пример 18).

Слова некоторых хороводных песен связаны с легендами. Так, вблизи курского села Селино находится большое болото Царевы мосты с глубоким омутом. Местное предание гласит, что когда-то в этот омут провалился весь царский поезд, который вез невесту на свадьбу. По-видимому, этими представлениями навеяны поэтические образы записанной в этом селе песни:

У ворот верба стоит...  
Под вербою камень...  
На камне девица...  
Братнины кудри чешет...  
Очески снимает,  
На Дунай-речку мечет...

— Плывите вы, кудри,  
Да вниз по Дунаю,  
К крутому бережочку,  
Ко жёлтому песочку.  
На том на песочке  
Стоит древо райско.

На том на деревце  
Сидят птицы-ластки,  
Поют песни царски.  
Царь на службу едет...  
Молодая царица  
Родила царёнка,  
Молодого короленка.

«Царенок» вырос, поехал искать невесту:

Поехал по морю, На сивом на коню. Синь лёд проломился, Сив конь провалился, Молодой князь залился.	Молодая царица По бережку ходит, Сцепя белы ручки, Заплававши очи:
--	---

— Ой, люди вы, люди,  
Да Васильевы слуги!  
Берите секиры,  
Секите синь лёд,  
Доставайте тело  
Василия князя.

(см. напев примера 28)

Эта песня имеет начальный припев «лелимьё, лелим», характеризующий в курских селах, по мнению А.В.Рудневой, хороводную архаику.

Вообще для глубинного исторического пласта хороводных песен характерны балладные сюжеты. Об этом свидетельствует, в частности, поэтический текст примера, записанного в Орловской области, — «Поехал боярин во турецкую землю»: поверив злым наветам, боярин в гневе убивает безвинную жену (*пример 19*).

Более поздние по происхождению хороводные песни, не имеющие прямой связи с обрядами и призванные в первую очередь удовлетворять эстетические потребности жителей сел и городских слобод, служат для нас по своему словесному содержанию своеобразной энциклопедией русской жизни в эпоху развитого феодализма. Поскольку участниками хороводов были, главным образом, молодые люди, нравы, обычаи, типичные общественные явления той поры оценивались и характеризовались в словах хороводных песен с позиции молодежи. Во многих случаях в них содержатся определенные этические установки. Так, осуждению подвергаются обычные для крестьянской жизни случаи неравных браков, когда молодую девушку выдавали за старика или когда в качестве жениха для взрослой девушки выступал двенадцатилетний мальчик.

Государь мой родный батюшка,  
Не отдай меня за старого мужа!  
Он старый муж — неровня мне.  
Он ложится спать — кахи, кахи, кахи,  
А встаючи-стонаючи,  
Мне назолушку<sup>5</sup> даваючи.  
(Белгородская область, см. пример 15)

Недоноска меня матушка родила,  
Недоростка меня матушка женила.  
Как жена мужа невзлюбила...  
(Подмосковье)

И, наоборот, поощряется замужество по любви:

Ай, во поле липонька,  
Под липою бел шатёр,  
Во том шатре стол стоит,  
За тем столом — девица.  
Ви́ла венок со травы,  
Ви́ла венок милому —  
Милому венок износить,  
Мою молодость сукрасить.  
(Курская область)

Невеличка птичка-ласточка  
Сине море перелётывала,  
Частёшенько перепархивала,  
Себе гнёздышко приискивала.  
Приискала себе гнёздышко  
Среди моря на сером камешке.  
Уж я слушала, выслушивала,  
Говорила, выговаривала,  
В терему, девка, плакучи,  
В терему, девка, рыдаючи,  
За старого мужа нейдучи:

— Я иду замуж за ровнюшку,  
За удалую головушку.  
Я под ровнюшку постёлю постелю,  
В три ряда ему подушек накладу,  
Во четвёртый ряд пуховую.  
Я под старого постёлю постёлю,  
В три ряда кирпичей накладу,  
Во четвёртый ряд боярышнику:  
Спи, старый, лешак с тобой,  
На добрую спать,  
Тебе вечно не встать.  
(Новосибирская область)

Своего рода местный патриотизм, любовь к родному краю проявляется в хороводных с выбором молодцом пары из разных городов. Так, в одной из песен Подмосковья «наш хозяин» отправляется сначала в Казань-город, откуда привозит «казанскую умницу», затем с той же целью едет он в Питер-город и в Москву-город. Московская умница оказывается самой лучшей (пример 20).

Распространена тема выбора невесты из разных сословий: крестьянскому парню предлагают в жены сначала боярскую дочь, затем

<sup>5</sup> Назола — грусть, тоска, печаль.

купецкую, поповскую. И наконец, крестьянскую, на которой он и останавливает свой выбор.

Нередко в словах хороводных песен проявляется стремление воспротивиться семейному деспотизму, не подчиниться обстоятельствам, мешающим проявиться естественным чувствам и желаниям. Особенно типично это для южнорусского фольклора:

Шелковая плётка	Умоюсь беленько,
Не на месте висела,	Уберусь чепурненько.
Всю ночь просвистела,	Погоню животину,
А и всё что по делу,	Покажу людям спину.
По моему телу белу,	А люди-то скажут:
По платицу цветном,	— За что оно бито,
А ещё разноцветном.	За что оно учито?
Как со вечера тело	— Оно бито за обычай,
Что сыр было бело.	Все за девичий.
Ко полуночи тело	Я девичий обычай
Как мак посинело.	Вовек не забуду,
Ко белу свету тело —	В горсточку зажму.
Что собака ела.	Я век гулять буду
А я, молоденька,	Всё с казаками,
Встану раненько,	А всё с мужиками.

*(см. напев в примере 21а)*

Молодая жена стремится на улицу, поиграть с молодыми людьми в хороводе. Вопреки запретам «злого свекра», «лютой свекрови», «ревнивого мужа» она все же добивается своего:

Я уходом уходила,  
За собой наряд уносила.  
Я украдуся, нагуляюся.  
Тёмной ночною,  
С жаркой свечкою.

Иногда заботливый муж встает на защиту любимой жены, оберегая ее от гнева родителей:

Прикачу я кадушку	Вдарю по кадушке —
Дубовенькую,	Скажу — по жёнушке,
На кадушку подушку	Вдарю по стене —
Пуховенькую.	Скажу — по жене.
На подушку жёнушку	Заставлю жену
Молоденькую.	Неделю хворать,

Другую — стонать,  
На третью неделю  
Скажу отдыхать,  
Свекровью ругать,  
А свекра бранить.

*(Белгородская область)*

Типичная тема хороводных песен — взаимоотношения молодой жены с новыми родственниками — свекровью, свекром, золовками, деверьями, к которым трудно привыкать:

Лежит свёкор на печи,  
Как кобель на цепи,  
А свекровка на полатах,  
Как и сучка на канате.  
Деверя-кобели  
Скоро женятся,  
А золовки-колотовки  
Сами в люди пойдут...  
(*Смоленская область*)

В шуточной форме изображается в одной из белгородских хороводных состоянием девичьего любовного «недуга»:

Ох, комарики да, мушки дробненькие,  
Не дают комарики ночку спать,  
Заставляют комарики ночь гулять.  
Со гуляница головушка болит,  
Со головушки сердечушко щемит,  
Со сердечушка уся девка больна,  
Она больна, больна, в постелюшку слегла,  
Во постели три недели лежала...

Наконец выясняется причина такого «серьезного» недомогания:

Пойду в садик, разгуляюся,  
Я с миленьким повидаюся.  
(*пример 21б*)

В словах хороводных песен раскрывается красота окружающей жизни, рисуются яркие картины родной природы — в связи с общим настроением повествования:

На крутом берегу  
Трава стелется,  
Расстилается.  
Как по той ли по траве  
Расцвели цветы.  
Расцвели в поле цветы  
Всё лазоревые.  
Я сорву в поле цветок,  
Я совью венок,  
Я надену дружку  
На головушку:  
Ты носи, мой друг, носи,  
Да не сранивай.  
Из своих-то друзей  
Всё не сказывай.

(*Южный Алтай*)

Что у батюшки ворот  
Стоит озеро воды  
С бережками наравне.  
Молодец коня поил,  
К воротечкам подводил.  
К воротечкам привязал,  
Красной девке приказал:  
Ой ты, девица-душа,  
Сбереги моего коня!  
Конь копытом землю бьёт,  
С-под копыта руда течёт,  
Молодца тоска берёт.

(*Брянская область*)

Сам хоровод описывается в светлых, радужных красках: см. слова в *примере 22*.

В опозитизированной форме выступают в хороводных песнях разнообразные формы сельского труда:

Шёлков невод кину —  
Белу рыбу выну,  
Бела рыба шука,  
Белая белуга.  
(Архангельская область)

Ты капуста, капуста,  
Вилистенная,  
Ты вилистенная,  
Кочанистенная.  
Ох, кто тебя, капуста,  
Садил, поливал?  
Я садила, поливала,  
Красна девица душа,  
Размашутка хороша.  
(Новосибирская область)  
(см. также слова в *примере 23*)

Из слов хороводных песен становятся ясны представления сельской молодежи о человеческой красоте. Девушка славится «своим ростом, дородством, красотой». Возможен и иной женский идеал:

Выходила девчоночка  
Тонка, высока.  
Тонёшенька, белёшенька,  
Собой пригожа.  
(Подмосковье)

Внешняя привлекательность героини обычно сочетается с красотой ее наряда (см.: *пример 24*). А вот каков выпуклый портрет деревенского щёголя:

Иванушка-молодец,  
Он напудрен-набелён,  
Белая шляпа со пером.  
На нём шапочка смеётся,  
Перчаточки говоря,  
Полкунить Доне веля.  
(Белгородская область)

Осмеянию в хороводных, игровых песнях подвергаются человеческие слабости. Монах-«чернчище» проходит мимо старых баб, но не может устоять перед красотой юных девок (см. *пример 8*).



Затрагиваются в хороводных песнях и социальные мотивы. Так, в сибирской песне «Что из барских ворот выезжает холоп» холуй говорит своей барыне такие дерзкие слова:

Был я у вас во дому,  
Во высоком терему,  
На подушке перовой,  
На перине пуховой,  
С вашей дочерью родной.  
(Томская область)

В шуточной форме раскрываются взаимоотношения между полами:

Как по травке, по муравке,  
По зелёной травке,  
Да звала девка парня же  
На лужок да бороться.  
Ох, девка была мала же,  
Парня поборола,  
Пуховую шляпу  
С головы девка сорвала.  
(Брянская область)

Я во девушках смирёнушкой была,  
Я на улицу не хаживала,  
Я с ребятами не стаивала,  
С молодыми не игрывала.  
А я в девках трёх родила,  
Четвёртого — через тын подала,  
А пятого — толкачом голова!  
(Белгородская область)  
(см. также пример I)

Вообще для хороводных плясовых характерно насмешливое отношение к нормам ходячей морали. В них жизнь выступает в своих естественных, натуральных формах. И хлесткий народный стих рисует образы живые, полнокровные:

Я за то люблю Ивана,  
Что головушка кудрява,  
А бородушка кучерява.  
Кудри вьются до лица —  
Люблю Ваню молодца!  
Подговаривал Ванюша  
С собою Катю ночевать:  
Ночуй, Катя, у меня.  
Подарю, радость, тебе,

Подарю Кате серёжечки  
Серебряные,  
А другие, первитые,  
С поднавесочками.  
Уповала Катюшенька  
На Ивановы слова.  
Ложилась Катя спать  
На Иванову кровать.  
(Белгородская область)

У молодца сердце ноя,  
Оно ноя, вознывая  
По душе красной девице,  
По названенькой сестрице.  
Она, шельма-расканалья,  
По три банюшки топила,  
По три щёлока варила,  
По три мыла измывала,  
По три юбки надевала.  
По три юбки, по три шубки,

Четвертую — душегрейку.  
Ложилась спать на лавку,  
На лавочку возле пода,  
Возле самого прихода.  
А с прихода солдат-Яшка,  
Солдат-Яшка, головашка,  
Разоспалси — разметалси.  
Разметал он белы руки  
На Натальины на груди.  
(Белгородская область)

У Олёны молодой  
Муж негоден, негодён  
Ни работу работать,  
Ни скородить, ни пахать —  
Только девок целовать!  
(Белгородская область)

Яркий реализм словесных текстов хороводных, плясовых песен позволяет нам почувствовать образ и стиль жизни наших предков, воссоздает самобытные свойства национального характера. В звучном народном стихе раскрывается богатство народной поэзии:

Ой, не сиз голубь  
По горам летал.  
По горам летал,  
Тяжело вздыхал.  
Тяжелей того  
Девка плакала:  
Не по батюшке,  
Не по магушке —  
По милом дружку,  
По Иванушке.  
Как у Ванюшке  
На головушке  
Кудри вилися,  
Завивалися.  
(Омская область)

Я по травке шла,  
По муравке шла.  
На бел камушек ступала,  
Чуллок-башмак проломила.  
Мне не жаль башмачка —  
Жаль бумажного чулка.  
Мне бумажные чулочки  
Сударь-батюшка купил...  
(Вятская область)

Мимо рощицы дороженька торна,  
Расторным-торна дорожка до песка,  
До того песка, до серого камня.  
Знаю, знаю, кто дорожку проторил:  
Молодой парень до девушки ходил,  
Он руку клал на её белое плечо.  
(г. Тобольск)

Как на горе калинушка стояла,  
Она всякими цветами расцветала,  
Она алыми да голубыми,  
Она лазоревыми да дорогими.  
Как на той-то калине соловей сидит,  
Соловьёшка жалобно поет:  
— Уж ты, холост, холост, неженатой,  
Бел и румян, кудри русаи,  
Не пора ли тебе, молодец, жениться?  
— Сужаю, присужаю девицу,  
Целовать тебе, Ваненька, сестрицу.

(Новосибирская область)

Из приведенных примеров видно, сколь щедро народная поэтика на выразительные эпитеты, насколько ярки используемые ею метафоры, какие привлекательные, выпуклые художественные образы рождаются благодаря взаимодействию разнообразных поэтических средств и приемов.

Игровые и поздние танцевальные песни в большинстве своем связаны с молодежной тематикой. В них преобладают шуточные поэтические мотивы.

### **Музыкальная стилистика песен с движением**

Музыкальная стилистика хороводных, игровых песен, танцевальных и плясовых инструментальных наигрышей весьма разнообразна. Это вызвано, во-первых, историко-генетическими различиями между примерами, дошедшими до нас из глубокой древности, и более поздними по времени создания произведениями; во-вторых, несходством норм музыкального мышления в разных местностях России. Разумеется, своеобразие каждого музыкального образца обусловлено и конкретным его образным содержанием.

В то же время с полным основанием можно говорить об определенных общих стилевых признаках русской народной музыки, сопровождающей хореографию, об ее достаточно характерных жанровых свойствах.

Хороводные, плясовые, игровые песни, предположительно относящиеся к древнему пласту русского фольклора, имеют много общего по стилю с календарными обрядовыми. Это объясняется как сходством их художественной функции (как те, так и другие имеют обрядовое предназначение), так и сохранностью в музыкальном облике сравниваемых примеров определенных архаических черт.

Ранние напевы хороводных характеризуются ограниченностью диапазона и звукоряда, комбинаторным, попевочным характером мелодики, малой распевностью слогов, скромностью средств многоголосья: они излагаются либо преимущественно в гетерофонной фактуре, либо с применением бурдона (см. примеры 2, 3а, б, 4а, 19, 25, 28а).

Образцы, которые по времени создания можно предположительно отнести к раннему, позднему русскому Средневековью (временам Московского государства) и к началу XVIII века, несколько более развиты мелодически, достаточно широки по звуковому составу. В то же время в них заметны большая строгость, рациональная экономия в выборе музыкальных средств, классическая простота архитектоники (см. примеры 1, 4б, 7, 8, 15, 16, 17, 18, 20, 21а, б, 22, 23, 24, 26, 27, 28б, 29а, б, 30).

Поздние игровые песни, плясовые инструментальные наигрыши и танцевальные напевы имеют гармоническую основу функционального плана, с выявлением автентических связей (см. примеры 5, 9, 10, 11, 12в, 13а, б, в, 14а, б, в, 31, 32, 33).

При всех местных стилевых различиях между наиболее традиционными по историческим признакам примерами обнаруживается определенное интонационно-мелодическое, ладовое родство. Они сходны по характеру ритмического произнесения пропеваемых слов (малораспевны).

В отношении метрического соотношения стиха и напева подобные хороводные песни основаны либо на постоянной цезурованности при пропевании стиха силлабического типа (примеры 2а, б, 19, 28а), либо на сочетании в музыкально-стиховой ритмике силлабических и тонических качеств: с одной стороны, налицо ярко выраженная постоянная цезура, членящая стих и напев в строго определенной пропорции, а с другой — присутствие постоянных тяжелых ударений на каждых третьих слогах от начала и от конца стиховых строк (примеры 3а, б, в, 7, 17).

Стиховые ударения поддерживаются музыкальными средствами, выявляя отчетливо выраженные глубокие акценты.

Для хороводов, сложившихся, по всей вероятности, уже в XVIII — начале XX столетия, характерны развернутые стиховые образования, со строками, содержащими 7 или 8 слогов, без внутреннего членения на полустишия-синтагмы (пример 26).

Или:                              Под зарёю я стояла (8 слогов).  
  Одна девушка смеленька (8 слогов)  
  Доказала хорошенько (8 слогов).  
  (пример 27)

Родственны подобным примерам по ритмическому соотношению стиха и напева такие образцы, в строфах которых чередуются семи-пятислоговые строки (пример 28а, б).

В некоторых случаях при определении способа тактовой организации песен, сочетающих во взаимодействии напева со стихом как силлабические (постоянно, строго цезурованные), так и тонические (ударно-акцентные) признаки, приходится выбирать один из принципов, учитывая при этом возможность применения другого (примеры 10, 20, 25).

По-разному метрически организуются напевы, имеющие слогоритмическую канву типа «Камаринской». На севере и на западе они имеют предыкт с последующей опорой на сильную долю при двудольной метрической пульсации:

Ах, такбѣй-сякбѣй камаринский мужѣй,  
Не хотѣл он своей бාරыне служить.

В южнорусских селах благодаря утяжелению начальных слогодлительностей в музыкально-стиховой строке в связи с активными плясовыми ритмами дробления сильная доля попадает на первые слоги каждого слогоритмического ряда (см. пример 21б).

В кадрилих средней полосы России и Поволжья равномерно-акцентные стихи с опорой на ритм «Камаринской» благодаря плавности, мягкости танцевальных движений при умеренном темпе формируются в укрупненные трехдольные метрические образования (как в известной песне «Посею лебеду на берегу»).

При всей близости ранних хороводных и календарных обрядовых песен по ряду музыкально-стиховых признаков, по характеру многоголосия существуют в то же время ясно определимые качества, присущие исключительно песням с хореографическим движением. Прежде всего это четкость, размеренность музыкальной ритмики. Ритмические периоды образуются путем последования строго метризованных ритмических мотивов. В одних случаях такие первичные ритмические построения однотипны, как своего рода строительные «кирпичики». В других — неоднородны по внутренней структуре. Иногда квадратны, порой же асимметричны. Однако во всех случаях они основаны на постоянной пульсации первичных временных единиц, что во многом обусловлено характером хороводного шага. В то же время мы помним, что в медленных хороводах ритм исполнения напева обычно не совпадает с ритмом хороводного движения. Так или иначе, ритмическая размеренность звучания народных песен при постоянстве их темпа сохраняется во всех случаях, в том числе и при несоответствии ритма поступи участников хоровода ритму течения песенной мелодии.

Особо следует отметить характерные примеры изысканной, изящной переменной метрики в напевах русских хороводных, такие, как  $5/4$ ,  $7/4$ ,  $3+5/4$  (пример 29а, б; см. также пример 17).

Иногда метрика хороводных песен основана на последовании разнородных первичных компонентов (пример 30).

В южнорусских хороводных плясовых нередко крупные трехдольные ритмические мотивы складываются путем объединения трех мелких двудольных метрических групп (см. пример 24).

Еще одна особенность ранних хороводных песен, характеризующая их жанровую стилистику, состоит в стройности структуры, покоящейся на компоновке целостных образований путем повторения и различного комбинирования первичных элементов. Простейший случай подобного формообразования — повторение одной из стиховых

синтагм (или слоговых групп, полустий) при непрерывном обновлении мелодических мотивов. Повторность наблюдается и на уровне ритмических построений. Если буквенно обозначить каждый состав элементов — мелодических, ритмических, стиховых — одинаковыми литерами, указывая моменты повторности, то в песне «Вокруг города Королёва» (пример 25) мы получим следующую буквенную схему:

Мелодия	а	б	в
Стих	а	б	б
Ритм	а	б	б

В целом же структура выглядит как однофразовая (однострочная) с четким внутренним членением на три составных элемента.

Типично для хороводных песен при оформлении музыкально-стиховой строфы повторение музыкальной фразы — либо точное, либо, чаще, с замещением особыми припевными словами одного из смысловых стиховых элементов:

а) Мелодия	а	б	в	а <sub>1</sub>	б	в	(см. пример 2)
Стих	а	б	б	п	б	б	
Ритм	а	б	в	а	б	в	

б) Мелодия	а	б		а <sub>1</sub>	б <sub>1</sub>	(см. пример 3)
Стих	а	б		п	б	
Ритм	а	а <sub>1</sub>		а <sub>2</sub>	а <sub>3</sub>	

Припевные слова в хороводных песнях служат достаточно ясным признаком жанра. Словосочетания «Люли, люли», «Лёли, лёли», «Дунай мой, Дунай» встречаются преимущественно или в песнях собственно хороводных, или в примерах иных жанров, сопровождающихся пляской (в частности, в южнорусских — величальных). Оригинальным исключением из правила служат примеры древних курских и орловских хороводных песен с припевом (рефреном) «Лелимьё, лелим»: в них припевные слова попадают в начало строфы.

Напев	а	б	в
Слова	п	а	б
Ритм	а	б	б <sub>1</sub>

(примеры 28а, 19)

Показательно для стилистики ранних хороводных песен несимметричное мелодико-ритмическое строение как отдельных построений, так и целостных строфических образований. Подобная архитекtonика привлекает своей нетрафаретностью, изобретательностью.

Простотой строения отличаются многие игровые, и в первую очередь детские игровые песни.

Значительно более развиты по композиции хороводные песни, которые можно отнести к сравнительно позднему историческому пласту, уже главным образом к эпохе развитого феодализма — начиная с конца XVII столетия. Как мы помним, они исполнялись на молодежных гуляньях и вечерках, служили целям музыкального развлечения. Такие примеры отличаются, во-первых, развитой мелодикой, имеющей закругленную форму, при ясном логическом соотношении музыкальных фраз по типу «вопросоответ», «ответовопрос», с широким диапазоном мелодической линии.

Чрезвычайно распространен такой тип хороводных песен, когда две первые мелодически сходные фразы в строфе основаны на вопросительных интонациях, две же заключительные, тоже одинаковые фразы, имеют характер ответа.

Напев	A	A	B	B	
Стих	A	A <sub>1</sub>	B	B	(см. примеры 15, 20)

Подобную структуру Л.А.Мазель предложил обозначить термином «пара периодичностей».

Поскольку в русском хороводе типична смена первоначального движения шагом последующим приплясыванием, в песенных строфах подобного плана две первые фразы нередко излагаются в относительно крупных слогоритмических единицах, вторые же — в дробных (примеры 1а, б, 13в, 15, 23).

В подобных случаях стих, проявляющий силлабические признаки, делится на составные синтагмы, причем в относительно распевном разделе поется лишь первая синтагма, в плясовом же — весь стих:

Напев	A	A	B	B	
Стих	A	A	аб	аб	(как в примерах 16, 15)

В песнях с контрастными по ритму разделами песенных строф наблюдается и иная внутренняя компоновка структурных элементов:

Напев	A	B	B	Г	
Стих	A	B	B	В	(см. пример 1)

Напев	A	A <sub>1</sub>	B	B <sub>1</sub>	
Стих	A	B	В	Г	(см. пример 23)

В песнях хороводного жанра изобретательно комбинируются мелодические, стиховые, ритмические элементы, образуя все новые и новые прихотливые сочетания. Общим для их архитектоники оказывается четкая внутренняя членимость на музыкальные мотивы, фразы, предложения. Особенно ярко это проявляется в

песнях с силлабическим стихом, типичным для западных и южных районов России. Подобное строение хороводных песен позволяет исполнителям последовательно применять принцип цепной связи песенных строк по стиху (примеры 1а, 8, 13в, 21б, 23, 24, 27, 28б).

Во многих районах России, особенно на юге, хороводные и плясовые песни исполняются на едином дыхании, без перерыва от начала к концу, после единственного начального сольного запева. Однако в Сибири и в Центральной России наблюдается разделение всех песенных строк сольными запевами, что роднит подобные образцы с лирическими необрядовыми песнями.

Особенно следует отметить своеобразные сдвоенные строфы хороводных песен, встречающихся в фольклоре южных и западных районов России (см. пример 18).

Оригинальны формы музыкально-стиховой строфы в некоторых сибирских хороводных, где строение стиха и напева не совпадает: когда напев заканчивается, стих обрывается посередине; окончание же его попадает на последующий запев. Таким путем образуется своеобразная биструктура (см. пример 10).

Сходные композиционные приемы встречаются и в хороводных песнях русских сел Среднего Поволжья.

В Саратовской области (под Хвалынском) записана оригинальная хороводная песня «На гориньке тропынька», в которой, во-первых, при равномерной ритмической пульсации наблюдается прихотливая метрическая переменность по цезурам силлабического стиха 4+3+3 слога, а во-вторых — содержится структурно развернутый закругленный припев (пример 31). Подобные необычные, характерно-местные формы песен, связанных с хореографическим движением, можно отметить во многих районах России.

Во всех случаях важное значение имеет варьирование напева от начала к концу, способствующее безостановочности музыкального развития.

Весьма существенно местные отличия сказываются в хороводных песнях древних и ранних исторических пластов в типе многоголосной фактуры, в характере многоголосного распева, что в свою очередь отражается на манере их вокального исполнения.

На западе России преобладают разновидности гетерофонии, когда голоса одновременно исполняют варианты одной мелодии — либо почти в унисон, либо с эпизодическим разветвлением вокальных линий. В Брянской области распространено пение с бурдоном (пример 3а, б): здесь преобладает зычное пение на грудной опоре.



На Русском Севере гетерофония дополняется нередко октавным удвоением сверху основных, альтовых голосов (примеры 4б, 5). При этом нижние голоса звучат густо, насыщенно по тембру, верхние же интонируют в головном регистре, своеобразной пронзительной «фистулой». На формировании звука особым образом сказывается «окающий» местный говор.

В центральных областях и в Поволжье преобладает контрастная полифония, когда основную мелодию ведут по правилам гетерофонии нижние голоса, а сверху вычерчиваются линии вспомогательных подголосков. Здесь принято петь мягко, в манере, приближенной к академической (примеры 17, 26, 28б, 30).

На юге наряду с контрастным двухголосием широко распространены песни с трехголосной фактурой при ведущей, централизующей роли средней вокальной линии (см. примеры 7, 15, 16, 18, 21а, б, 23, 24, 27). Партии в естественной местной народной «партитуре» сочетаются в тесном расположении. Общее звучание певческого «гурта» в этих степных местностях обычно звонкое, резкое, полетное. Гласные формируются открыто, в соответствии с характером «акающего» и «якающего» южного языкового диалекта.

Хороводные песни разных местностей отличаются развитостью и разнообразием ладовых средств. Многие из них основаны на претворении семиступенной диатоники. Активно используются возможности ладовой переменности.

На юге России широко используются системы, в основе которых лежат целотоновые образования в пределах увеличенных кварты и квинты. В отношении развитости фактуры и красочности ладового развития хороводные песни, особенно ранние, традиционные, принадлежат наряду с лирическими к самым сложным, богатым по выразительным возможностям музыкальным системам в русском фольклоре.

Что же касается танцевальных песен, то они во многом сложились под воздействием норм западноевропейской функциональной гармонической системы, с четким разграничением функций тоники, субдоминанты и доминанты. В них местные стилевые особенности проявляются не столь заметно. В то же время русские танцевальные песни имеют свое определенное национальное лицо, отражая в напевах свойства русского характера. Не случайно Л.Н.Толстой, описывая в «Войне и мире» победный вход русских войск в Париж, вложил в уста солдат кадрильную песню «Уж вы, сени мои, сени» как истинное проявление национального духа.

Нередко плясовые и танцевальные песни разных периодов истории русского народа имеют инструментальные варианты (*примеры 31, 32, 33*). В таких случаях их слова обычно возникают в сознании как играющих музыкантов, так и танцоров, они как бы подразумеваются.

Об особенностях инструментального сопровождения русских плясок и танцев речь пойдет отдельно, уже в связи с характеристикой инструментальной народной русской традиции, а также в главе VII, посвященной русским частушкам, страданиям, припевкам.

### *Собирание и изучение хороводных, плясовых, игровых и танцевальные песен*

Песни, сопровождающие хореографию и игру, попали в поле зрения собирателей музыкального фольклора на заре развития отечественного этномузыкознания. Авторы первых нотных сборников конца XVIII века уделили этим жанрам большое внимание. В предисловии к сборнику Ивана Прача указывалось на важную роль хороводов и плясок в народной культурной жизни того времени. Не обошли вниманием хороводные песни составители нотных сборников начала XIX столетия И.Рупин и Д.Кашин.

Русские композиторы-классики М.Балакирев, Н.Римский-Корсаков, А.Лядов в своих обработках народных песен каждый отразил свое понимание выразительных возможностей песен моторного характера.

В конце XIX — начале XX века хороводные и плясовые песни были записаны петербургскими композиторами С.Ляпуновым, Г.Дютшем, а также московской собирательницей музыкального фольклора Е.Линёвой и другими деятелями возглавляемой ею Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете.

М.Е.Пятницкий в своих знаменитых концертах с крестьянами представлял на московской сцене в ряду других драматических жанров и хоровод, пляску, о чем свидетельствуют живые рецензии представителей музыкальной общественности на эти выступления певцов из народа.

Интерес к русскому музыкальному фольклору возобновляется с конца 1930-х годов, и в особенности после окончания Великой Отечественной войны. В областных песенных сборниках 1950—1970-х годов записи песен русской народной хореографии занимают весьма значительное место. В эти же десятилетия начинается активное научное изучение хороводных, плясовых, игровых песен.

Не перечисляя всех источников, содержащих записи песен с движением, отметим главные из них, в которых этим жанрам отводятся особые разделы либо внимание того или иного исследователя концентрируется именно на них.

Специальное внимание русским песням, связанным с хореографией, уделила Н.Владыкина-Бачинская. Ей принадлежат две работы, посвященные

этим песенным жанрам, — «Русские хороводы и хороводные песни (научно-популярный очерк)» (1951) и более поздняя «Музыкальный стиль русских хороводных песен» (1976). В первой из названных книг дается описание хореографических движений, разнообразных фигур в русских хороводах и приводится более пятидесяти нотных примеров, в том числе ранее не опубликованных, по материалам экспедиций в Брянскую, Владимирскую, Курскую, Ярославскую области, а также образцы, записанные от раннего, по существу этнографического состава Архангельского хора северной песни (1944) и от близкого к аутентичным коллективам по манере пения Московского хора под управлением П.Яркова (1930—1940-е годы). Во второй книге, посвященной музыкальной стилистике хороводных песен, Н.Владыкина-Бачинская характеризует ритмику примеров изучаемого жанра, главным образом слоговую, их типичные композиционные структуры, мелодику, принципы варьирования напевов. Кроме того, особо исследовательницей выделены песни, «приуроченные к игровым действиям и пляскам», в составленном ею песенном нотном сборнике «Народные песни Орловской области» (1964).

Южнорусские песни, поддерживающие народную хореографию, рассматриваются в трудах нескольких фольклористов. А.Рудневой опубликована объемная монография «Курские танки и карагоды» (1975), в которой охарактеризованы особые местные формы песен и инструментальных наигрышей, связанных с плясками и шествиями.

В обобщенном плане традиция народной хореографии в обширном ареале к югу от среднего течения Оки до «встречи» с украинской этнической территорией анализируется В.Щуровым в монографии «Южнорусская песенная традиция» (1987), где впервые дано определение этого регионального стиля в русском музыкальном фольклоре и показаны основные его выразительные свойства.

И.Веретенников в брошюре «Южнорусские карагоды» (1993) рассматривает характерные формы групповых плясок на территории Курско-Белгородского пограничья, и в первую очередь особые местные фигурные плясовые хороводы, называемые здесь обычно танками. Автор описывает своеобразные хореографические рисунки, специфические шаги танцоров, приводит музыкальные примеры. В книге, озаглавленной «Белгородское Приосколье: Песни Усёрдской стороны» (1995) В.Щуров характеризует музыкальную стилистику плясовых песен в ансамблевом изложении, типичных для бывшей юго-восточной окраины Воронежской губернии (до образования Белгородской области), и приводит в отдельном разделе хороводные, плясовые песни, типичные для рассматриваемой автором этнографической территории.

Имеются специальные работы, в которых отражены особенности сибирских «круговых», «ходовых», игровых, танцевальных песен. Это сборник А.Мехнецова «Хороводные песни, записанные в Томской области» (1973), издание «Хороводные и игровые песни Сибири» (1985), подготовленное А.Федоровым и Н.Леоновой, том «Русские лирические песни Сибири и Дальнего

Востока» из серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» с нотным приложением и аналитической музыковедческой статьей (1997). Наряду с лирическими песнями в этом издании приводятся хороводные и игровые.

Хороводным песням Алтая посвящен раздел в нотном сборнике В.Щурова с аналитической статьей, представляющей песенный фольклор Убинско-Ульбинской долины на южных склонах Алтая (2004).

Хороводные формы Центральной России и Поволжья представлены в сборниках А.Рудневой «Народные песни Московской области» (1964), С.Пушкиной и В.Григоренко «Приокские народные песни» (1970), а также в исследовании Т.Ананичевой и Л.Сухановой «Песенные традиции Поволжья» (1991).

Хороводные песни Русского Севера, посвященные музыкальным народным традициям Мезени (1967) и Печоры (1963), содержатся в сборниках, подготовленных коллективом специалистов Фонограммархива Пушкинского дома в Ленинграде.

Описание форм русской народной хореографии содержится в трех выпусках книги А.Климова «Основы русского народного танца» (1981, 1994, 2004). Им же осуществлена научная консультация при подготовке четырех учебных кинофильмов по теме «Русский народный танец»: «Основные элементы русского народного танца» (разделы 1 и 2, Центрнаучфильм, 1968), «Основные виды русского народного танца» (раздел 3, Центрнаучфильм, 1970), «Основные виды народного танца» (раздел 4, Центрнаучфильм, 1980). В них отражены различные местные формы русской аутентичной хореографии — с пением и инструментальным музицированием сельских мастеров народного искусства.

### ***Библиография и нотография***

*Ананичева Т., Суханова Л.* Песенные традиции Поволжья. М., 1991.

*Балакирев М.* Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл. и примеч. Е.Гиппиуса. М., 1957.

*Веретенников И.* Южнорусские карагоды. Белгород, 1993.

*Владыкина-Бачинская Н.* Музыкальный стиль русских хороводных песен. М., 1976.

*Владыкина-Бачинская Н.* Народные песни Орловской области. М., 1964.

*Владыкина-Бачинская Н.* Русские хороводы и хороводные песни: Научно-популярный очерк. М.; Л., 1951.

*Истомин Ф., Дютиш Г.* Песни русского народа / Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. СПб., 1894.

*Истомин Ф., Ляпунов С.* Песни русского народа / Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. СПб., 1899.

*Кашин Д.* Русские народные песни / Под ред. В.Беляева. М., 1959.

- Климов А.* Основы русского народного танца. М., 2004.
- Кошелев А.* Русские народные балалаечные наигрыши. М., 1990.
- Линёва Е.* Великорусские песни в народной гармонизации. В 2-х вып. СПб., 1904, 1909.
- Львов Н., Прач И.* Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач / Под ред. и со вступ. статьей В.Беляева. М., 1955.
- Лядов А.* Песни русского народа в обработке для одного голоса с фортепиано / Предисл. и общ. редакция Н.Владыкиной-Бачинской. М., 1959.
- Мехнецов А.* Хороводные песни, записанные в Томской области. Л.; М., 1973.
- Песенный фольклор Мезени. Л., 1967.
- Песни Печоры. М.; Л., 1963.
- Пушкина С., Григоренко В.* Приокские народные песни. М., 1970.
- Пятницкий М.* Концерты М.Е.Пятницкого с крестьянами. М., 1914.
- Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч. Т. 47: Сборники русских народных песен. М., 1952.
- Руднева А.* Курские танки и карагоды. М., 1975.
- Руднева А.* Народные песни Московской области. М., 1964.
- Рупин И.* Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора / Под ред. и с предисл. В.Беляева и вводной статьей Т.Поповой. М., 1955.
- Русские лирические песни Сибири и Дальнего Востока (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока) / Подготовил С.Красноштанов при участии В.Левашова. [С нотными примерами и музыковедческой статьей В.Щурова.] Новосибирск, 1997.
- Свитова К.* Народные песни Брянской области. М., 1966.
- Трутовский В.* Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и со вступ. статьей В.Беляева. М., 1953.
- Фраёнова Е.* Русское народное музыкальное творчество: Хрестоматия. М., 2000.
- Хороводные и игровые песни Сибири / Отв. редактор А.Федоров; муз. редактор Н.Леонова. Новосибирск, 1985.
- Щуров В.* Белгородское Приосколье: Песни Усёрдской стороны. М., 1995.
- Щуров В.* Русские песни Алтая. Вып. 1: Песни Убинско-Ульбинской долины. М., 2004.
- Щуров В.* Южнорусская песенная традиция. М., 1987.

## Глава IV

# РУССКИЙ ПЕСЕННЫЙ ЭПОС

---

### Жанровые признаки песен эпического рода

В переводе с греческого «эпос» означает «слово», «повествование», «сказ». К эпическому роду принадлежат русские песни повествовательного характера. Наиболее полно и последовательно, наиболее типично в жанрово-стилистическом отношении эпическое начало проявляется в случаях, когда словесному тексту, в котором содержится развернутое повествование о тех или иных событиях прошлого, соответствует напев декламационного, речитативного склада, — хотя в русском фольклоре встречается немало примеров, когда слова песни повествуют о чем-либо, а их музыкальное выражение приобретает распевную музыкальную форму. В таких случаях можно говорить о смешении в песне разных жанровых признаков — эпических и лирических. Случается также, что словесное повествование в музыкальной трактовке песенного сюжета имеет плясовой оттенок. Особенно показательно сочетание подобных разнородных жанровых признаков в образцах, когда напевный рассказ ведется в шуточной форме. Встречаются и хороводные песни со словесными текстами повествовательного характера.

Желая представить себе собственно эпическую манеру песенного повествования, мы рисуем в своем воображении пение несколько бесстрастное, объективно отстраненное от проявлений чувства, иногда — возвышенно-приподнятое, строго-торжественное. И действительно, в русской традиции песни эпического склада поются чаще всего спокойно, сдержанно, в неторопливом темпе, в характере напевной декламации. Они имеют преимущественно героическое содержание, однако существуют весьма разнообразные по настроению эпические сюжеты. Исполнительская трактовка песен эпического содержания во многом зависит от индивидуальности исполнителя, особенностей его голоса, манеры пения — особенно в тех случаях, когда он поет соло, без поддержки других певцов.

## Северная эпическая традиция

А это наиболее ярко проявляется в северной, так называемой сказительской традиции русского песенного эпоса, когда один сказитель поет специально для внимающих ему слушателей (см. примеры 2—15, 25в, г, 30а, 31, 34, 36). На севере эпос сохранился лучше и продуктивно бытовал дольше, чем в других местностях России. В конце XIX — начале XX столетия собиратели фольклора неожиданно обнаружили богатейший пласт русского песенного эпоса в Заонежье, на побережье Белого моря, на северных русских реках — Печоре, Пинеге, Мезени; там они записали множество песен эпического склада, встретились с одаренными сказителями, передававшими свое искусство по наследству, из поколения в поколение, по давнему семейному установлению.

Существуют соответствующие объяснения этому замечательному явлению. В частности, эпос на севере России на протяжении многих столетий неизменно играл важную роль в трудовой и культурной жизни местных рыбаков и промысловиков-охотников. Отправляясь на осеннюю путину к Белому морю из разных селений на северных реках, рыбаки брали с собой на место лова старика-сказителя за равный пай добычи. Возвращаясь ранними осенними вечерами с выловленной рыбой к своей промысловой хижине на берегу, выгрузив добычу и развесив сети для просушки, рыбаки усаживались у костра либо в рыбацкой хижине, ужинали и часами слушали пение сказителя.

Сходным образом способствовала сохранению и передаче традиций эпической культуры артельная организация охоты на Русском Севере. Регулярное общение промысловиков из разных селений на Пинеге, Мезени, Печоре способствовало взаимообмену и взаимообогащению местных сказительских школ.

Так или иначе, еще в 1950—1960-х годах и ленинградские, и московские фольклористы-собиратели встречались с поистине выдающимися сказителями на Печоре, на Мезени, что свидетельствует о большой стойкости эпической традиции на Русском Севере. И все же вследствие больших перемен в хозяйственной, общественной и культурной жизни местных сел после революции 1917 года сегодня мы можем встретиться лишь с осколками былой, казавшейся неистощимой сокровищницы северного эпоса.

## Другие очаги бытования песенного эпоса

Песни со словесными текстами эпического содержания встречаются не только на севере, но и в других районах России. Примеры подобного рода обнаружены в репертуаре донских, терских, уральских казаков, а также казаков-некрасовцев, сравнительно недавно вернувшихся в Россию после более чем двухвекового пребывания за рубежами родной страны, в Румынии и Турции, куда они бежали в свое время, ведомые атаманом Игнатом Некрасовым, от преследования царских карателей после поражения восстания Кондрата Булавина.

Убедительными и логичными представляются предположения некоторых специалистов, что песенный эпос перекочевал на Дон, Терек и Яик (Урал) вместе с переселенцами из северных русских сел, пополнявшими состав казачьих воинских дружин. Во всяком случае казачьи поселения на южных рубежах Московского государства, по современным представлениям, возникли в значительно более позднюю историческую эпоху, чем новгородская вольница. А время становления и активного развития эпических жанров, возникших, по мнению ученых, еще в докиевскую пору, определяется большинством специалистов эпохой раннего и позднего русского Средневековья — с X по XVI век. Хотя в отношении путей формирования русской эпической традиции еще много неясного, спорного.

Казачьи песни эпического содержания собиратели записывают на Дону, Тереке, Урале и в наши дни. Обнаружены образцы песенного эпоса и в центральной полосе России, преимущественно в Поволжье. Вполне возможно, что сюда они проникли уже из среды донского казачества, распространившего свои владения до низовьев Волги. Отголоском донской казачьей песенной традиции можно считать и единственный пример былины, зафиксированный на Воронежской территории (*пример 1*).

Песенный эпос встречался ранее и в Сибири. Вполне вероятно, что примеры данного жанра, которые содержатся в рукописном собрании, получившем название сборника Кириши Данилова (оно относится предположительно к началу — середине XVIII века), отражают особенности уральской и сибирской манеры былинного распева. Словесные тексты эпического содержания записаны на Алтае, на Нижней Тунгуске, на Амуре и в других местностях Дальнего Востока. К сожалению, в наши дни характерно-эпических напевов, достоверно показывающих особенности сибирского эпического напевного сказа,



почти не сохранилось. Единичные нотные записи приведены в сборнике «Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока», составленном Ю.Смирновым и Т.Шенталинской (1991).

## **Поэтические особенности песенного эпоса**

При определении отношения песни к эпическому роду на первый план выступают ее словесное содержание и стиль поэтического изложения. Особенности напева принимаются во внимание в данном случае во вторую очередь, разумеется, с учетом степени их соответствия эпической манере напевного сказа. Мы можем сказать: в данном примере характер напева полностью согласуется с эпическим содержанием сюжета, а в другом — эпическая словесная основа приобретает лирическое, распевное вокальное изложение. Однако в большинстве случаев, когда по содержанию песня относится к классическим образцам песенного эпоса, специалист сможет определить ее жанровую природу на основании лишь анализа напева в его ритмическом и структурном согласовании со стихом.

## **Русские былины**

**Особенности жанра.** Одним из наиболее самобытных эпических жанров в русском песнетворчестве по праву считаются былины, справедливо приравняемые к вершинам эпического творчества народов мира.

Былины — это напевные фантастические повествования о подвигах, деяниях русских богатырей и иных героев, относимых народным сознанием к славному далекому прошлому родной земли.

На Русском Севере былины именуются старинами, старинками. Понятие «былина» вошло в науку с середины XIX века, заменив более ранние наименования: «богатырские сказки», «былевые песни». Сегодня оно стало общепринятым, всем понятным.

В былинах нашли отражение события докиевской поры, времен сильной славянской родовой общины и раннефеодального времени, однако изображаются они не прямо, непосредственно, а в форме широких художественных обобщений, приобретающих сказочно-фантастическое воплощение. В этих эпических повествованиях с большой полнотой и в высокохудожественной форме отразились исторические и нравственные идеалы народа.

Своими глубинными временными истоками былины обращены к творчеству легендарных баюнов и кошунов, певших некогда эпические песни на тризнах после похорон вождя племени, о чем свидетельствуют письменные сообщения иноземцев, наблюдавших подобные случаи. Очевидно, повествования такого рода имели героический характер, напоминая присутствующим о значительности славного прошлого племенной общины.

О существовании эпоса в эпоху Киевской Руси свидетельствует упоминание в знаменитом памятнике древнерусской литературы — «Слове о полку Игореве» — о мудром Бояне, возглавившем свои руки на вещие струны и певшем о делах давно минувших дней.

В некоторых былинах встречаются сюжеты, типичные для догосударственной стадии исторического развития у многих народов мира. Они получили в науке название международных. Сюжет подобного рода о борьбе не знающих друг друга отца и сына содержится в повествовании об Илье Муромце и Сокольнике. Известен в эпосе разных народов и сюжет о возвращении считавшегося погибшим мужа на свадьбу собственной жены, раскрывающийся в былине «Добрыня и Алеша». Характерны для эпических сказаний в разных местах нашей планеты и такие ситуации, встречающиеся в былинах, как борьба героя с чудищами, поездка героя в поисках невесты далеко от родных мест.

Некоторые былинные поэтические мотивы отражают отголоски древнего мифологического мышления.

Возможно, отголоски матриархата в семейных отношениях Древней Руси проявились в образе богатырки Настасьи Поляницы, в единоборстве с богатырем завоевывающей себе мужа.

Существуют и разнообразные иные подтверждения предположению о раннем происхождении русского песенного эпоса.

В современном своем виде русские былины вобрали в себя опыт многих поколений. Они прошли длительный путь исторического развития. В одном эпическом повествовании можно обнаружить порой несколько временных напластований, следы разных эпох становления и развития Русского государства. Кроме того, существуют ранние и сравнительно поздние по времени рождения старины.

Исследователи словесных былинных текстов находят в них отображение борьбы русских с половцами, печенегами, татарами. Имена некоторых былинных героев и персонажей имеют сходство с именами реальных исторических лиц. Например, имя Батыги почти повторяет имя Батыея; имя Тугарина Змеевича, с которым бьется Алеша

Попович, отдаленно напоминает имя половецкого хана Туторкана, причинявшего много беспокойств Киевской Руси. Созвучны именам половецких ханов, враждовавших с Киевом, и такие былинные имена, как Коньшик (Кончак), Шерк-великан (Шарукан). Во многих старинах важную роль в повествовании играет князь Владимир. Вероятно, в этом образе объединились воспоминания о двух киевских князьях — Владимире Святославовиче, провозгласившем в 988 году христианство на Руси, и о Владимире Мономахе, правившем Киевом в XII веке. Имя былинного богатыря Добрыни Никитича совпадает с именем дяди Владимира Святославовича — Добрыни, возглавлявшего княжеские воинские дружины и неоднократно упоминавшегося в летописях. В образе Алеши Поповича, возможно, мы встречаем воспоминания о ростовском «храбре» (воине-удальце) XIII века Александре Поповиче, чьи подвиги также описываются в летописных заметках. В поздних былинных сюжетах находят отголоски особенности русской жизни во времена Московской Руси. В одном из них (о Бутмане) упоминается даже царь Петр I.

Однако события, излагаемые в былинах, не поддаются конкретной хронологии: как это вообще свойственно эпическим сказаниям разных народов мира, те или иные исторические факты отражаются в них опосредованно. Главным здесь становится характеристика типичных человеческих свойств — героизма либо трусости, честности либо вероломства, верности либо предательства, сметливости либо глупости, силы либо слабости, красоты либо уродства. Причем защитники родной земли рисуются в идеализированно-приукрашенных, приподнятых тонах, недруги же ее изображаются подчеркнуто критически. Осмеянию или резкому порицанию подвергаются в былинах явления, препятствующие здоровому развитию государственной и общественной жизни.

Каждый значительный былинный сюжет излагается живо, занимательно, заставляя слушателей напряженно следить за развитием действия, любясь в то же время яркостью и выразительностью поэтических образов, живостью слога, стройностью изложения сюжета и вслушиваясь одновременно в изгибы строгого, совершенного по форме напева, оценивая вокальное мастерство сказителя.

**Поэтика былин.** В словах старин широко используются особые типичные для данного жанра приемы поэтической выразительности. Прежде всего это гипербола, преувеличение. Богатырь обладает необыкновенной физической силой, он может один побороть бесчисленные вражеские полчища, ему по плечу померяться силами со страш-

ным змеем или с громадным ужасным чудищем. Богатырский конь способен преодолевать необыкновенные препятствия, перескакивать одним махом леса, поля и реки. Недруги же Руси получают гротескные характеристики. Вот, например, гиперболичная былинная характеристика поганого идолица (в изложении текста сохраняются особенности северного говора):

Подымалось чудище немалое,  
Да как немалое да превеликое.  
Да голова у него да как пивной котёл,  
Да как глаза у него да как пивны цыши,  
Да промежду-де ушами калена стрела,  
Да промежду глазами пядь бумажная,  
Да уж и плечи у него да как коса сажень.

*(пример 2)*

Противоположна гиперболе по своему образному смыслу литота — нарочитое преуменьшение физических и духовных возможностей отрицательного персонажа. Например, Соловей-разбойник хотя и обладает столь необыкновенной силой голоса, что способен оглушить до смерти простого смертного, но, побежденный Ильей Муромцем, оказывается в униженном положении, очутившись в кармане осилившего его богатыря. Если Сухман без чьей-либо поддержки смог одолеть целые полчища врагов, то, очевидно, они все вместе взятые слабее его одного.

Северные старины имеют чрезвычайно развернутые сюжеты. В записи их словесные тексты достигают порой пятисот и более строк. Учитывая, что каждая из них пропеваается неторопливо, охватывая широкую, объемную музыкальную фразу, можно представить себе продолжительность исполнения одной былины: сорок — шестьдесят минут, а иногда и более часа.

Столь широкий масштаб повествования требует использования особых композиционных приемов. Некоторые из них помогают сказителю запомнить слова старины, не перегружая память, и в то же время способствуют усилению образного воздействия на слушателя. Это прежде всего так называемые общие места. Из одного текста в другой переходит описание княжеского пира, во время которого происходит завязка действия:

Уж как во стольнём во городе во Кееве  
Да и у ласкова да князя у Владимира,  
Как вот ласковой-то князь да стольнёкеевской  
В одну пору, в одно времечко  
Как сзывал-то он и славной и почестной пер,  
Что сзывал-то ён честное пираваньицо.

Всех зазвал к себи князьёв да всех бояринов,  
Уж он русских могучиих богатырей,  
Палениц созвал удалых,  
Да ёдно вси тогда на пер да соезжались,  
Ай да вси тогда на пер да присбиралисе,  
Как и вси-то на пиру наугощались,  
Как бы сделались да нынь да в хмёлнём разуме,  
Вот уж вси тут порасхвастались.  
Оны хвастались тогда да всё который чем:  
Когда умный шёл, да хвастал всё житьём своим,  
А безумной всё выхвастывал богатством,  
А иной похвастал тут златой казной,  
А иной — цветным платьичем,  
А который похвастал добрым конём...

*(онежская былина «Добрыня и Алеша»)*

А далее в подобных случаях проявляется исключительность одного из действующих лиц, который поступает не так, как все, и потому понуждается князем или всеми присутствующими к выполнению сложной обременительной обязанности или выделяется каким-либо иным образом.

Во многих старинах встречаются сходные развернутые описания седлания коня и богатырской скачки, боевых приемов богатыря во время схватки с противником либо с полчищами недругов.

Нередко в эпическом повествовании используются троекратные повторы определенной ситуации с небольшими изменениями и дополнениями по ходу действия, что придает изложению поступательность, напряженность.

Обычно старина открывается характерным поэтическим зачином. Например:

Еще кто бы нам, братцы, старину сказал,  
Старину ту сказал да на старинный лад?  
Еще кто бы то ль, братцы, давнюю песню спел,  
Всё песню ту спел да под гусярный звон?

*(пример 3)*

А завершается она особой концовкой:

Ай с той поры Илью славу поют.

В зачинах может быть обозначено место действия:

Ай да близко от города, не далёко же,  
Не далёко от Киева, за двенадцать вёрст,  
Там жили на заставы богатыри,  
Караулили-хранили стольнёй Киев град...  
*(«Илья Муромец и богатырь-нахвалящик»)*

Один из вариантов зачина — изложение некоторых данных биографии героя:

Как во той-то ли было малой Галичи,  
Во той Карелы-то было пребогатой.  
Молодой-то жил боярин Дюк Степанович  
Со своей ли-то родимой со матушкой,  
Со Мамельфой-то верно Александровной...  
(«Дюк Степанович и Чурила»)

Определенное настроение повествованию сообщает пейзажный зачин:

Не на Волхове зеленой сад шатается —  
Да ко морской волны кораблицёк похаживат.  
На кораблицке Васильюшко погуливат.  
Да шо не белая ль берёзка к земли клонитсе,  
Не кудрява до сырой да догибаетсе —  
Да ишше сын-от ле стоит да пе... перед матерью...  
(«Поездка и смерть Василия Буслаевича»)

В приведенном примере применен также поэтический прием отрицательного образного параллелизма — особого рода сопоставление явлений природы с жизнью и поступками человека.

Интересны краткие обобщенные характеристики разных русских богатырей, встречающиеся в ряде северных старин:

...Вот вси тут порасхвастались...  
Олëshенька Попович — своей удалю,  
Как Чурилушка Щеплёнкович — наречией,  
А всё Дюк Степанов — своей удалю.  
Эй выхвастывал Василий сын Буслаевич:  
«У меня теперь, у доброго у молодца,  
Куньи шубоньки вися у нас не ношены,  
Добры комони неезжены,  
Золотой казны у нас да-й сметы нет».  
А один тогда Добрыня свет Никитинич  
Он и не пил да й не выхвастывал,  
Да ни именем да не похвастал, ни богатством,  
Ни бесщётной золотой казной.  
(*Онежская старина «Добрыня и Алеша»*)  
(см. также пример 4)

Широко применяются сказителями выразительные эпитеты. В героях подчеркиваются их привлекательные черты:

Молодой Петры й Петрович королевский сын  
Скоро тугой лук разрывчатый отстёгивал,  
Натянул тетивочку й шелковую,  
Наложил он стрелочку калёную...

У Добрынюшки есть силушка великая,  
У Добрынюшки лошадушка звериная.

Недруг же наделяется презрительными определениями: «поганный татарин», «собака Калин-царь».

Все поэтические приемы, применяемые сказителями, способствуют живости и образности повествования. Личности героев раскрываются через совершаемые ими поступки. Действие былины разворачивается в поступательном движении, динамично, заставляя слушателей ожидать все новых и новых интересных поворотов событий.

В поведении богатырей высвечиваются их высокие человеческие достоинства — храбрость, стойкость, благородство. Временное случайное поражение заставляет героя собрать оставшиеся силы и не покориться недругу. Несмотря на жестокую обиду, нанесенную князем, богатырь выступает на защиту Киева, верный долгу защиты родной земли.

Впечатлению правдивости изложения способствуют точные данные, указывающие на место и время действия. Чаще всего это Киев периода правления князя Владимира.

Собиратели русского эпоса неоднократно указывали, что как сказители, так и их слушатели не сомневались — все, о чем повествуется в старинах, некогда происходило в действительности.

Как пишет исследовательница русского эпоса А.М.Астахова, «поэтические особенности былин определены их идейно-художественной целеустремленностью, их героической спецификой. Они должны были увлекать слушателей образами физической мощи, храбрости и удали героев, совершающих различные подвиги, ведущих борьбу с врагами родины и народа. Отсюда общий приподнятый и величавый тон былин»<sup>1</sup>.

Однако содержание былин значительно многообразнее, чем лишь описание героических подвигов богатырей. Существуют весьма различные по характеру и общему настроению произведения данного эпического жанра.

**Сюжеты русских былин.** По содержанию былины подразделяются на две тематические группы. К первой, основной, наиболее представительной и значительной, принадлежат *героические былины*. В них богатырь выступает как защитник родной земли и поборник справедливости. Эпические герои обороняют Киев, князя и княгиню, жителей города либо от вражеских полчищ, либо от злонамеренных приязаний заезжего чужеземного силача-удальца, самоуверенного «на-

---

<sup>1</sup> См.: Добровольский Б., Коргузалов В. Былины: Русский музыкальный эпос. М., 1981. С. 15.

хвальщика». Так, в былине о Добрыне Никитиче и Василии Казимировиче повествуется об освобождении богатырем князя «от даней-пошлин», уплачиваемых татарам. Илья Муромец расправляется с целой ватагой разбойников. Не может противостоять ему и ужасный Соловей-разбойник, способный громовым свистом своим повергнуть ниц и даже погубить множество людей. Подобные сказания напоминают о временах ранней русской государственности, когда разбойники мешали мирной жизни населения Киевской Руси.

Как мы уже знаем, древние истоки имеет тема борьбы героя с чудовищами. В одном из распространенных былинных сюжетов повествуется о сражении Добрыни со страшным змеем, завершающемся нелегкой победой богатыря. Алеша побеждает Тугарина Змеевича, Илья Муромец — поганое идолище.

Свою необыкновенную силу русский богатырь успешно применяет и для мирного труда. Одним из первых славных деяний Ильи Муромца была расчистка леса под пашню. Ему же удается проложить дорогу через непроходимые леса и топи. Микула Селянинович играючи справляется один с таким необыкновенно тяжелым плугом, который не может сдвинуть с места князь Вольга вместе со всей своей дружиной. Святогору-богатырю под силу поднять «тягу земную».

Главными русскими богатырями, способными противостоять вероломным притязаниям врагов Руси — Калина, Батыги, Кудреванки, Скурлы, Мамаю или «неверных орд», оказываются Илья Муромец (называемый еще старым казаком), часто выступающий совместно с Добрыней Никитичем и Алешей Поповичем (вспомним знаменитую картину В. Васнецова «Три богатыря»). В богатырском стане оказываются и «крестный батюшка Ильи Муромца» Самсон, богатыри-малолетки Ермак и Михаил Данилович, Сухмантий Одихмантьевич. Каждый из них наделен своими особыми чертами характера, способностями, и в то же время между ними оказывается много общего: все они наделены героическими качествами, действуют порой в сходных жизненных ситуациях.

Главными противниками Киева в былинах называются татары. Кроме того, Вольга-Волх совершает поход на Индийское (или Турецкое) царство, чтобы предупредить задуманный врагами набег на Русь. Князь Роман побеждает ливиков (литовских князей) с целью освобождения захваченных русских людей.

Наряду с героическими в русском песенном эпосе большое место занимают *новеллистические и волшебнo-сказочные* былины. Во многих из них действие также происходит в Киеве, однако богатыри решают



свои личные жизненные проблемы, уже никаким образом не проявляя особых героических качеств.

Илья Муромец разгадывает хитрости коварной красавицы, заманивающей богатырей с целью заточить их в глубоком погребе, и выпускает на волю незадачливых ухажеров («Три поездки Ильи Муромца»). Алеша Попович пытается во время длительного отъезда Добрыни завладеть его женой («Добрыня и Алеша»). Добрыня убивает змея (в других вариантах — Кощевища), прилетающего для любовных утех к злой и хитрой чародейке Маринке, и расправляется с самой «отравщицей и изменщицей», которая «много отравила добрых молодцев» («Добрыня и Маринка»). Чуть было не лишился своей невесты долго отсутствовавший гость (купец) Соловей Будимирович. Кроме богатырей, известных по их героическим деяниям, в новеллистических былинах вводятся и другие герои. Прекрасный царь Василий Окулевич с помощью ловкого Ивашки хитростью заполучает себе в жены Соломонию, жену царя Соломона, за что получает заслуженную суровую кару. Добыванием невест для себя и для князя Владимира в чужих землях заняты Дунай, Потык, Иван Гоудинович. Хотен Блудович, посватавшись за Чайну Прекрасную и получив презрительный отказ от ее матери — «Маринки, Чусовой вдовы», идет войной против оскорбившей его семьи, побеждает девятерых братьев, сыновей обидчицы, и силой вынуждает гордую красавицу выйти за него замуж. В повествовании о Дюке Степановиче, который прибыл в Киев из «малой Галичи», из «Корелы пребогатой» и способен соперничать своим состоянием с самим князем Владимиром, возможно, отражается усиление могущества Галицкого княжества накануне нашествия татар и в ранний период их владычества. Занимательны новеллистические эпические напевные повествования о деяниях Ставра Гоудиновича, Ивана Гостиного сына, Чурилы Пленковича.

Кроме новеллистических былин, относящихся по тематике к «киевскому» — «Владимирову» циклу, существует особая группа эпических произведений данной жанровой разновидности, в которых повествуется о событиях, происходивших в старом Новгороде.

В этих напевных сказаниях отобразены нравы, социальные отношения, особенности общественной жизни Новгородской вечевой республики. Один из новгородских былинных персонажей, богатый гость (купец) Садко, чудом получивший огромное состояние, направляет свою предприимчивость и энергию на торговые странствия на корабле по свету. Во время сильной бури корабль тонет и Садко попадает во владения морского царя. Все богатства, предлагаемые владыкой

подводного царства в качестве приданого за любимую дочь, которую он желает выдать замуж за удальца, не могут привлечь Садко: он добивается возвращения на землю, к любимой семье и привычным занятиям.

Другой новгородский былинный персонаж Василий Буслаев отличается буйным неумным нравом:

Вот как начал всё в улочках похаживать,  
Вот начал тут с ребятками шуточки пошучивать:  
Кого за руку-то дерьне — рука с плеча,  
Кого за ногу-то дерьне — нога с колена вон,  
Кого за голову дерьне — голова с плеч вон.

Как ни пытается утихомирить сына «матушка Омелфа Тимофеёвна», он продолжает свои озорные проделки, бьется насмерть с мужиками новгородскими.

По поводу этого необычного сюжета в науке имеются разные мнения. Одни специалисты считают, что здесь отразилась борьба партий древнего Новгорода и ушкуйничество (походы новгородцев в целях сбора даней или грабежа), другие — что сюжет имеет пародийно-комический оттенок. Вероятность последней версии подтверждается, например, явно комедийным эпизодом, когда в ответ на жалобы новгородцев, страдающих от беспутств Василия,

...Честна вдова Омелфа Тимофеёвна  
Она чоботы надернула на босы ноги,  
Она шубу-то накинула на одно плечё,  
Бежала она тут на улицу,  
Хватала она своё чадо милое,  
Хватала тут под правую под пазушку  
И несла она его да тут со улицы.

Вряд ли всерьез можно воспринимать и рассказ о встрече Василия с крестным батюшкой, у которого «на буйну голову одет Софеин ведь колокол». С оттенком юмора описываются в этой былине хмельные пиры в Новгороде. Возможно, в своей развлекательно-иронической направленности некоторые новеллистические былины приближаются к скоморошинам и небылицам, об особенностях которых речь пойдет позже.

**Особенности музыкально-стиховой структуры былин.** Русские былины по своему музыкально-стиховому строению подразделяются на три большие группы в соответствии с особенностями местного былинного распева — на северные, южные и среднерусские.

*Северные былины* по характеру напевов более всего соответствуют своей эпической природе. Поскольку чаще всего они сказывались

одним интерпретатором специально для слушания, такую манеру исполнения принято называть сказительской.

Северные эпические напевы имеют форму малораспевной размеренной мелодекламации. Их ритмическую основу составляет музыкальное прочтение тонического стиха с двумя или тремя основными (глубокими) стиховыми ударениями. Как уже указывалось, обычно первое такое ударение попадает на третий слог от начала стиховой строки, а последнее — на третий слог от ее конца. В развернутых музыкально-стиховых фразах-строках возникает еще одно, серединное ударение. Во многих случаях (хотя и не всегда) тонические ударения стиха оказываются логическими, подчеркивая смысловое значение произносимого словесного текста. Главное же их значение состоит в ритмической организации напева: каждое из них особо выделяется музыкальными акцентами, попадающими на строго определенные моменты музыкального времени.

Музыкально-стиховые акценты-ударения выделяются разными способами: они совпадают со временем активного дробления либо, наоборот, укрупнения единиц слогового ритма (*пример 5*).

Если в приведенном примере мы обратимся к былинному напеву, то почувствуем, что ритмические акценты в нем совпадают с мелодическими, выделяя интонационные упоры музыкальных мотивов. И это также весьма типично для ритмоинтонационного строения былинных напевов. Их метрическую редакцию в большинстве случаев целесообразно осуществлять по акцентному принципу, расставляя тактовые черты перед основными музыкальными упорами, поддерживаемыми глубокими стиховыми ударениями.

Былинный стих тяготеет к определенной слоговой норме. Однако его строки могут быть и разновеликими, как в приведенном выше примере. Кроме того, укладываясь в одно музыкальное время, стихи могут варьироваться по количеству слогов. При этом происходит или убыстрение пульсации единиц слогового ритма (при разрастании объема строки), или, наоборот, их укрупнение (при уменьшении числа слогов) (см. примеры 2, 3, 4, 6, 8, 14).

Музыкальная метрика северных старин определяется двумя несколько отличными один от другого метрическими принципами. Часть былинных напевов организуется мелкой преимущественно трехдольной пульсацией с группировкой первичных музыкальных стоп в шести-девятидольные ритмические мотивы-такты. При этом равномерное трехдольное движение нередко нарушается включением двух-четырёхдольных первичных метрических образований, в результате чего

возникает прихотливый, изысканный рисунок-узор (см. примеры 3, 7, 8, 11, 12, 13, 14). Интенсивность, активность движения сообщает эпическим напевам подобного рода особую живость, способствует увлеченности музыкального повествования.

Другая часть былин в исполнении северных сказителей имеет преимущественно равномерную метрику со спокойной, неторопливой сменой метрических долей. В таких случаях напевное повествование приобретает спокойный, степенный, строгий характер (см. примеры 2, 6, 9).

Принимая во внимание подобное различие метрики в северных старинах, составители антологии «Былины. Русский музыкальный эпос» Б.Добровольский и В.Коргузалов разъединили напевы в каждом из разделов тома, отражающих особенности различных узколокальных местных традиций былинного сказа на Русском Севере, в каждом случае на два класса, обозначив один — «В нечетных и смешанных группах метрического времени», другой — «В четных группах метрического времени».

Слоговой ритм северных старин малораспевен. В то же время нередко одним слогом объединяются два-три различных по высоте тона в мелких длительностях, что даже при умеренном темпе исполнения сообщает ритмическому движению пружинистость, напористость (см. примеры 2, 6).

Встречаются в северных старинах и более широкие распевы, как правило, подчеркивающие тяжесть ударного слога (пример 14).

Собственно музыкальный ритм северных былинных напевов равномерен, уравновешен. В них редко встречаются синкопы, пунктирные ритмы, преобладает спокойная, размеренная поступь. Некоторое разнообразие подобному несколько монотонному рисунку придает использование триолей (*пример 6*), украшение напева дробными ритмическими узорами.

Мелодическая линия северных былинных напевов способствует безостановочному устремленному течению музыкального повествования. Типично для них формирование мелодии по принципу «вершина-источник» (термин Л.А.Мазеля), когда самый высокий звук оказывается в начале музыкальной фразы, после чего происходит постепенное нисходящее движение мелодической линии до самых нижних ее пределов (*примеры 2, 7*). Таким путем осуществляется равномерное чередование самого большого для напева голосового напряжения и его медленного угасания.

Сходное выразительное значение имеет прием, который можно выразить определением «импульс — затухание»: мелодическая вершина-кульминация быстро, интенсивно достигается в начале музыкальной фразы, после чего происходит плавное движение мелодии вниз, способствующее спаду возникшего вначале интонационного всплеска (*примеры 3, 8*).

Объективности, уравновешенности пения сказителя способствует такое течение напева, когда музыкальные построения (фразы либо предложения) находятся в вопросоответном соотношении.

Особенно рельефно, отчетливо принцип вопросоответного построения мелодии обнаруживается в былинах, имеющих двухфразовую либо свободную строфическую композицию. Тогда начальная строка по музыкальному своему выражению требует непременно продолжения и завершения с точки зрения музыкальной логики (*пример 9*).

В подобных случаях особенно закругленную мелодическую форму приобретают напевы, имеющие так называемую плагальную ладовую организацию, когда основные устои оказываются в центре звукоряда, в результате чего он становится сильным «центром притяжения» (*пример 10*).

Спокойную повествовательность напеву придает и построение мелодических фраз по типу плавной волны (*пример 11*).

Безостановочность, устремленность музыкальному развитию сообщает такая форма напева, когда вслед за быстрым достижением кульминации мелодическая линия вырисовывает обращенную волну (*пример 12*).

Нередко при объединении двух разных музыкальных фраз в мелодическую строфу первая из них строится по одному типичному для эпоса принципу, вторая — по другому. Скажем, первая имеет рисунок типа «вершина-источник», вторая — «импульс-затухание» или «прямая волна» (*пример 13*).

Некоторые былинные напевы имеют такое мелодическое строение, когда после быстрого достижения верхнего предела диапазона рисунок образует некоторую зигзагообразную линию вокруг одного интонационного стержня по типу «змейки». Такой прием тоже способствует спокойному, бесконфликтному течению напевного повествования (*пример 14*).

В северных старинах редко встречаются широкие, объемные мелодические ходы. Однако иногда используются острые, резкие интонации, изредка — тритоновые (на уменьшенной квинте, см. пример 2).

Наиболее искусные сказители богато варьируют мелодию напева по мере продвижения повествования от начала к концу. Подобный прием заметно оживляет, разнообразит музыкальное изложение.

В отношении ладовой организации напевы северных старин в большинстве своем последовательно диатоничны. В некоторых случаях они имеют ограниченный диапазон, не превышающий пределов терции, кварты или квинты (см. примеры 5, 6, 11).

Чаще же мелодии северных былин достигают объема сексты, септимы, октавы. Преобладают примеры с ясно ощущаемым единым ладовым центром. Однако встречаются и образцы с определенно выраженной ладовой переменностью, в основном с секундовым соотношением устоев (см. пример 9). Наблюдается иногда и одноименная перекраска III и VI ступеней лада (*пример 15*).

Композиционной основой многих былин на Русском Севере оказывается однофразовая (однотрочная) музыкальная организация, когда весь былинный сюжет излагается в помощь варьированного произнесения одной, обычно широкой музыкальной фразы все с новыми и новыми словами.

Значительное место в северном былинном репертуаре занимают примеры двухфразовой (двухтрочной) структуры (см. примеры 10, 13).

Особо характерными качествами обладают северные старины со свободной строфической организацией напева во взаимосвязи со стихом: после первой зачинной фразы следует несколько ответных — в зависимости от количества стиховых строк, необходимых для исполнения относительно завершенного по смыслу сюжетного отрывка. Такую структуру называют еще «тирадной» (последование различных по величине тирад, состоящих обычно из двух-трех, иногда четырех-пяти песенных фраз-строк; см. примеры 8, 9). Тирадные образования особенно типичны для эпической манеры Заонежья.

В сказительской северной традиции преобладает, как уже указывалось, сольное исполнение напева. В то же время известны случаи ансамблевого пения былин в северных селениях. Это случается, когда, например, в одной семье имеется несколько мастеров эпического повествования. Вместе, в частности, пели иногда братья и супруги Чупровы на Печоре (по записям 60-х годов XX века). Известны и другие отдельные случаи исполнения старины двумя-тремя певцами одновременно.

В подобных случаях проявляются свойства фактуры, вообще типичные для ансамблевого пения на Русском Севере: голоса времена-

ми, в узловых моментах формы, сходятся в унисон, чтобы затем пучкообразно расслоиться (*пример 16*).

**Сибирские былины.** К сожалению, достоверные записи напевов сибирских былин почти отсутствуют. Считается, что особенности сибирского эпического напевного сказа отражены в знаменитом рукописном песенном сборнике, обнаруженном в архиве горнозаводчиков Демидовых и датированном серединой XVIII века. По свидетельству очевидцев, на утерянном титульном листе этого рукописного свода было названо имя — Кириша Данилов. Исследователи предполагают, что Кириша (сибирско-уральская ласкательная форма от имени Кирилл) либо сам записал известные ему песни, либо они были записаны кем-то с его голоса. Предполагается, что по ряду признаков репертуар сборника отражает особенности уральско-сибирской песенности.

Как словесные тексты, так и напевы из названного собрания во многом близки известным северным вариантам. И это не случайно: Сибирь первоначально, судя по данным историков, осваивалась переселенцами с Европейского Севера.

Напев сибирской былины, записанный в 1914 году М.К.Азодовским в Амурской области, во многом напоминает образцы мелодий из сборника Кириши Данилова, о чем свидетельствует убедительное сравнение, сделанное Б.Добровольским и В.Коргузаловым (*пример 17а, б*).

Очевидно, напевы сибирских былин были лаконичны, малораспевны. Они представляли собой либо однофразовые (однострочные) структуры, либо составляли двухфразовую строфу с вопросоответным соотношением музыкальных фраз. О близости напевов сибирских былин северным свидетельствуют и примеры, приведенные в сборнике Ю.Смирнова и Т.Шенталинской «Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока».

**Южнорусские и среднерусские былины.** Характер былинного сказа на юге России и в центральных районах европейской части Русской земли существенно отличается от северной и сибирской эпической манеры, имеет свои особые характерные черты.

Былины в русском фольклоре имеют, как уже указывалось, далеко не повсеместное распространение. Очаги их бытования локализованы. И вторым по значимости после севера районом продуктивной жизни русского былинного эпоса является территория расселения казачества. Причем былины в распевах донских, гребенских, яицких (уральских), терских казаков, некрасовцев имеют в каждом случае

свои достаточно существенные особенности; в то же время можно отметить нечто общее, что роднит казачьи варианты былин между собой. Прежде всего это преобладание совместного, ансамблевого распева, что связано с иными по сравнению с севером условиями исполнения эпоса в среде казачества: былины первоначально было принято петь в конном строю, во время воинских переходов. Отсюда не только установившееся правило петь их совместно, артельно, но и особый характер звучания былин у казаков: в воинской общине они приобрели мужественный, волевой общий настрой, а по стилистическим признакам отличаются большей распевностью и в ряде случаев (особенно на Дону, Урале, Тереке) имеют развитую многоголосную полифоническую фактуру. Правда, прежде у донских станичников существовала и сольная манера исполнения былин в сопровождении колесной лиры (рыли).

Распевные формы казачьих былин в многоголосном изложении специалисты называют «былинными песнями». По характеру звучания они имеют некоторое сходство с протяжной лирикой. Однако по жанровым признакам обнаруживают отчетливо выраженные эпические свойства.

Во-первых, большую роль здесь играет повествовательность словесного содержания. Казаки поют о подвигах русских богатырей — Ильи Муромца, Алеши Поповича, Добрыни Никитича. Известны казакам и сюжеты о Дюке Степановиче, Иване Гостином сыне (Иване Гардиновиче). Не остаются вне поля внимания казаков и герои новеллистических новгородских былин — Садко и Василий Буслаев.

И все же изложение классических эпических сюжетов в казачьей воинской среде приобрело особый оттенок. Поскольку возросла протяженность напевов, пропорционально уменьшились масштабы словесных текстов: казаки поют обычно лишь небольшой сюжетный отрывок, сюжетный мотив либо сильно сокращенный, сжатый вариант сюжета. Нередко содержание казачьих эпических напевных повествований ограничивается лишь подробной обрисовкой направляющегося к месту битвы героя, обстоятельным описанием его резвого коня, военного снаряжения, дальней шлях-дороженьки. Сами богатыри приобретают облик отважных казаков.

Ограниченно и число героев, воспеваемых в казачьем эпосе. Излюбленная тема казачьих былин — об отъезде Добрыни на бой с противником. Она, естественно, оказалась наиболее близкой, понятной для казаков, по роду службы своей обязанных в прошлом часто покидать родные семьи для выполнения воинского долга.



Понятен и интерес казаков к повествованию о вероломстве Алеши, пытающегося во время долгого отсутствия Добрыни, отправившегося на защиту родной земли, заполучить его жену. По душе оказалось казакам и змееборство Добрыни, его победа над гадким Чудищем. Таким образом, Добрыня стал любимым героем казачества, в первую очередь донского.

Особняком стоит в казачьем эпосе сюжет о споре сокола с конем: в состязании на скорость резвый конь — верный друг воина-всадника — оказывается победителем.

В словесных текстах местных былин оттеняются темы, близкие казачьему быту: прощание богатыря с родительским кровом, сборы на поле брани, скачка верхом на коне по чистому полю, перипетии походной жизни.

Сближает с северными старинами казачьи былинные песни способ ритмического согласования стиха с напевом: при исполнении былин казаками, хотя и в распетом виде, тоже на первый план выступает тоническая, акцентная форма стиха. Если исключить в казачьих былинных песнях повторы слов, вставные частицы и дополнительные словесные обороты, выявить, «вылушить» основной стих, то ясно проступит его тоническая ритмическая основа. Имеются и мелодические переключки казачьих эпических песен с северными, на что обратили внимание Б.Добровольский и В.Коргузалов. Они сопоставили казачьи напевы, данные в ритмическом сжатии, с северными и получили, в частности, показательную картину, раскрывающую несомненное, хотя и отдаленное, родство сравниваемых напевов (*ср. примеры 3 и 18*).

Ярко самобытный оттенок придает казачьим былинам способ многоголосного их распева, что отражается и на характере мелодического развертывания, на способах ладового развития.

При этом в каждом из крупных казачьих войсковых подразделений не только сложились свои собственные правила ансамблевого изложения былин, но образовались и сугубо местные, узколокальные школы эпического напевного сказа. Так, с одной стороны, заметно различаются манеры исполнения эпических песен у донских, терских, уральских казаков, некрасовцев. А с другой — на Верхнем Дону, скажем, принято петь несколько иначе, нежели в его низовьях.

Общим свойством почти всех казачьих манер ансамблевого изложения былин (исключая пение некрасовцев) служит разделение многоголосной ткани на два основных пласта: в нижних голосах, разветвляющихся по правилам гетерофонии, излагается основная мелодия,

ей противопоставляется верхний подголосок, по-разному согласующийся с основной напева. Такой тип фактуры характерен не только для местных эпических песен, но и для многих других песенных жанров, бытующих в казачьей среде.

Подголосок казачьих песен на Среднем Дону, называемый здесь «дишкантом» или голосником, отличается узорчатостью, орнаментальностью. Он достаточно автономен мелодически и функционально. Чаще всего партию дишканта исполняет один певец, даже если в ансамбле участвует много людей. В былинных песнях уральских казаков верхний голос движется преимущественно в терцовом либо октавном соотношении с басовыми голосами, которые временами расслаиваются, в результате чего порой образуются трехголосные созвучия. Полифонические линии четко согласуются по вертикали, формируя цепь гармонических сочетаний<sup>2</sup> (пример 19а). Чаще в наше время у донцов партию дишканта ведет звонкий насыщенный альт (пример 19б).

Терские, гребенские казаки распевают былины на свои, местные напевы, в которых также преобладает терцовое согласование партий в ансамблевой партитуре — наряду с квинтовыми сочетаниями (пример 20).

Главным отличительным свойством русских эпических напевов на Кавказе является изломанность мелодической линии, упруго, энергично развертывающейся в условиях достаточно живого темпа. Ведущим голосом здесь оказывается верхний — нижний вторит ему. Эпические напевы казаков-некрасовцев излагаются в гетерофонной фактуре унисонного типа. Их напевы имеют прихотливую, узорчатую мелодическую основу (пример 21).

Былины мало сохранились в казачьей среде. К сожалению, записи эпических песен на Дону, сделанные в свое время на слух А.М.Листопадовым, передают характер ансамблевого былинного сказа весьма приблизительно. Современными же фольклористами-собираателями записаны единичные примеры казачьих эпических песен в коллективном распеве. Тем они ценнее.

Единственный пример былинной песни в исполнении мужского трио уральских казаков, который удалось зафиксировать (об Илье Муромце и Добрыне Никитиче на Соколе-корабле), позволяет говорить о большой распевности песни эпического жанра в уральской

---

<sup>2</sup> В данном случае голосник («дишкант») выделяется мало, его поддерживают другие верхние голоса. Очевидно, это результат специальных любительских репетиций семейного ансамбля, от которого записана песня.

традиции, о ее широком диапазоне, об использовании певцами, особенно запевалой, изобретательной орнаментики, о богатстве ладовых красок благодаря варьированию звуковысотности VII ступени, о близости строфического строения данного образца традиционной лирической песне (расширение второй строфы за счет промежуточного запева), о развитости многоголосной фактуры, сочетающей черты контрастной полифонии и ленточного движения, при великолепной согласованности мельчайших деталей в совместном движении голосов (*пример 22*).

Широтой мелодического дыхания, масштабностью композиции, развитостью полифонических средств отличается недавно записанная на Кубани былина о споре сокола с конем (*пример 23*).

Напевы казачьих былин по форме обычно образуют цепь развернутых строф, хотя словесную основу каждой строфы составляет иногда всего одна широкая стиховая строка. Встречаются случаи объединения в строфу двух-трех стиховых строк.

Строфа начинается сольным запевом, подхватываемым затем всеми участниками импровизированной певческой артели. У донских казаков, как правило, в каждом новом запеве повторяются последнее слово или короткое словосочетание из предыдущей строфы (см. пример 19). Вторая (нормативная для всех последующих) строфа разрастается благодаря новому (промежуточному) запеву — как в лирических песнях.

Песенные строфы казачьих былинных песен по логике мелодического развертывания музыкальных фраз нередко образуют закругленные структуры, когда широкие музыкальные построения находятся в непосредственном соотношении.

В мелодическом, интонационном, ладовом отношении эпические казачьи песни достаточно развиты. Они развиваются в рамках диатоники, у донских казаков иногда сочетающейся с элементами пентатоники. Мелодические линии образуются из сцепления родственных мотивов, интонационных звеньев, волнообразно развертывающихся преимущественно в пределах кварты-квинты. В то же время используются и широкие, объемные мелодические ходы — секстовые, октавные, особенно в сольных запевах. Случается, что и вся мелодия излагается в широком диапазоне.

В ритме и метре эпических казачьих песен постоянно ощущается постоянная внутренняя двудольная пульсация, что несколько сближает их по характеру с воинскими походными. В целом же ритмическое согласование стиха с напевом формирует переменные размеры.

Что касается былин, записанных в Поволжье и на юге России, то по структуре и характеру мелодики, типу фактуры они во многом перекликаются с казачьими.

Среднерусские эпические песни, судя по имеющимся единичным записям, более лаконичны по форме, нежели казачьи, и обладают выразительными закругленными мелодиями. Пример тому — знаменитая былина о Добрыне из «Собрания русских народных песен» М.Стаховича, взятая Римским-Корсаковым в свой сборник «100 русских народных песен» (*пример 24*). Она была записана в 1850-х годах с голоса филолога Н.М.Соболевского, предположительно запомнившего ее с пения среднерусских крестьян. Характерный напев былин Поволжья записан также Н.Пальчиковым. Возможно, под влиянием татарского окружения мелодия получила пентатонную ладовую окраску (*пример 25а*). Характерный воронежский образец записал в свое время М.Е.Пятницкий (см. пример 1).

Итак, былины составляют основной и наиболее характерный слой эпической русской песенности. Представленные во множестве сюжетов, в напевах разных местных типов, видов и разновидностей, они наиболее полно характеризуют особенности русского песенного эпоса. В то же время в русском песенном фольклоре существуют и другие жанры, в той или иной мере принадлежащие к эпической национальной традиции.

## **Исторические русские песни**

К жанрам, имеющим прямое и непосредственное отношение к эпосу, принадлежат, в частности, исторические песни. Историческими они называются потому, что в них повествуется не о вымышленных, фантастических событиях, как в былинах, а о реальных фактах, нашедших отражение в различных письменных документах и свидетельствах очевидцев. В исторических песнях описываются деяния конкретных известных в прошлом лиц, а также действительные важные происшествия, взволновавшие русское общество и послужившие стимулом к созданию повествующих о них песен.

При определении принадлежности песни к историческому жанру мы исходим прежде всего из ее словесного содержания. Однако эпической она может быть названа лишь в том случае, если соответствует такому определению с точки зрения музыкально-поэтической стилистики.

Дело в том, что песни, по содержанию связанные с прошлым нашего государства, создавались в разные эпохи существования Московской Руси и Российской империи. Поэтому они неоднородны по музыкально-поэтическому стилю, отражают разные периоды становления и развития национальной народной музыкально-поэтической культуры. И, таким образом, далеко не все песни с сюжетами, отражающими русскую историю, можно безоговорочно отнести к эпосу. Лишь небольшая их часть безусловно принадлежит к эпической традиции. Главным показателем эпичности той или иной исторической песни служит повествовательный характер ее напева, по стилю родственного напевам былин-старин на севере и былинных песен в казачьей среде.

В северной русской традиции существуют примеры естественно-го сочетания словесных песенных текстов, излагающих развернутые исторические сюжеты, с напевами декламационного склада, родственными былинам. Такого же характера образцы встречаются в уже упоминавшемся сборнике Кирши Данилова, имеющем предположительно сибирское происхождение.

Судя по их содержанию, возникновение песен данного жанра относится, главным образом, к времени образования и становления Московской Руси. В них повествуется в первую очередь о событиях эпохи царствования Ивана Грозного и смутного времени. В то же время встречаются и более ранние исторические песенные сюжеты, например о восстании городских низов в Твери против жестоких приреченных ордынцев, произошедшем в 1327 году («О Шелкане Дудентьевиче»). В эпическом стиле выдержаны и отдельные исторические песни XVII — начала XVIII столетия.

Ранние исторические песни родственны былинам не только по декламационному характеру музыкального изложения словесных текстов, не только по тоническому принципу метрического согласования стиха с напевом, но и по способу художественного отображения действительности, по приемам поэтической композиции, по средствам поэтики.

Их сюжеты весьма развернуты, объемом порой свыше двухсот стиховых строк. Хотя в основе содержания исторических песен лежат конкретные жизненные реалии, излагаются они обычно с большой долей вымысла и фантазии, что позволяет раскрыть эмоциональную и этическую оценку описываемых происшествий в народном сознании. Нередко в поэтике этих подлинно эпических повествований широко используются гипербола и иные средства, характерные для

текстов былин. В целом поэтическая стилистика собственно исторических песен (не имеющих других жанровых признаков) во многом сродни языку северных старин. Их сюжеты разворачиваются по художественным законам, присущим песенному эпосу, и служат раскрытию высших национальных идеалов. Поступки героев во благо интересам Руси и русского народа воспеваются как достойные восхищения, облик же врагов российской государственности и притеснителей простого люда получает крайне негативное отображение. При этом большое значение приобретают увлекательность, занимательность изложения.

Один из главных персонажей русских исторических песен — «грозный царь Иван Васильевич». Под его руководством осуществляется взятие Казани, в чем помогает хитроумный пушкарь, придумавший способ взорвать стены крепости («Иван Грозный и пушкарь»). Женившись на царевне из Золотой Орды Марье Темрюковне, государь на свадебном пиру выставляет для схватки с ее братом, могучим и искусным борцом Машрюком, столь славных русских противников, что иноземец оказывается полностью посрамлен. С ужасом описывается невероятное злодеяние грозного царя, убившего собственного сына.

Заметный след в русском фольклоре оставили сибирские походы Ермака Тимофеевича. Поход на Москву Лжедмитрия с поляками характеризуется в песне «Гришка Расстрига» как коварное предательство интересов родного народа. Напротив, подвиги Михаила Скопина-Шуйского в борьбе против польских интервентов воспеваются как доблестные патриотические деяния. В песнях «Под Котопом под городом», «На Литовском рубеже», «Атаман польский» из сборника Кириши Данилова прославляются народные герои, проявляющие нестигаемую стойкость перед лицом врага и предпочитающие мученическую смерть измене Отечеству или примирению с недругами Руси в период противостояния Руси и Польско-Литовского государства.

Особый след в русском песенном фольклоре, связанном с исторической тематикой, оставили события восстания донских казаков под руководством Степана Разина. Однако, поскольку они происходили в исторически относительно позднее время, уже в конце XVII столетия, песни, посвященные им, по музыкальной стилистике отделяются от эпоса и выдержаны в характере традиционной лирической, обычно протяжной песни. По словам они также не проявляют эпических признаков, поскольку вполне реалистичны, почти лишены элементов вымысла и фантастики.

Новейшая же история отражена в жанрах солдатской, воинской, лирической городской песни.

По содержанию песен с историческими сюжетами можно составить ясное представление о народной оценке поступков тех или иных известных лиц, оставивших определенный след в жизни Российского государства, в его становлении, развитии, борьбе за независимость.

Напевы северных и сибирских исторических песен, как уже указывалось, весьма родственны по форме и по характеру былинным. В то же время они обычно мелодически самостоятельны, нетождественны напевам старин. Они бывают не только декламационны, но и достаточно распевны, их мелодии образуются нередко из последования закругленных музыкальных фраз. По структуре напевы исторических песен, на севере исполняемые сольно, в сказительской манере, обычно строфичны, причем их строфы состоят чаще из двух развернутых музыкальных образований (музыкальных строк) (*пример 25б, в, г*). Иногда в строении песен данного жанра проступают черты свободной строфичности, тирадности (*пример 25д*).

С полным правом можно говорить об исторических песнях эпического склада в репертуаре донского, уральского казачества. У донских казаков к подобным образцам следует причислить прежде всего песню о Ермаке Тимофеевиче, известную с разными вариантами напева, с неодинаковыми версиями словесных текстов. Общим свойством ее мелодии является опора на ритмику тонического стиха эпического склада.

В то же время, в отличие от северных и сибирских образцов данного жанра, казачья песня о Ермаке весьма распевна, имеет широкий диапазон мелодии, в хоровом изложении приобретает развитую полифоническую фактуру с контрастным противопоставлением «дишканта» остальным голосам. По структуре она сближается с южнорусскими лирическими протяжными песнями благодаря повторности хорового раздела в строфе и разрастанию второй, нормативной строфы с помощью промежуточного запева особого рода (цепная связь песенных строф по стиху) (*пример 26*).

Стилевую общность с былинными проявляют некоторые достаточно поздние по происхождению исторические песни уральских казаков, повествующие о военных походах в Среднюю Азию, о борьбе за честь русской короны (*пример 27*).

Своеобразны по музыкальной стилистике исторические песни казаков-некрасовцев, в которых повествуется о воинских подвигах рус-

ского казачества в пору зарождения вольных воинских ватаг в низовьях Дона, что происходило в XV—XVI столетиях. Очевидно, подобные примеры сохранились в репертуаре некрасовцев еще со времен их переселения за пределы России под водительством атамана Игната Некрасова — после поражения восстания под руководством Кондрата Булавина в 1709 году. В то же время за долгие годы жизни русских переселенцев в Турции такие песни, по-видимому, впитали элементы местной национальной музыкальной культуры, что сказывается в преобладании гетерофонии унисонного типа при ансамблевом пении, использовании элементов пентатоники в ладу, в изломанности мелодической линии с применением орнаментики, в особом чуть гнусавом характере вокализации.

Как и у донцов, уральцев, исторические песни некрасовцев весьма распевны. С эпической жанровой стилистикой их связывает опора на тонический стих с основными глубокими акцентами-ударениями на третьи слоги от начала и от конца пропеваемой стиховой строки (*пример 28*).

Распевный характер приобрели в процессе вариантного развития исторические песни Поволжья, Средней России и Приуралья, связанные по содержанию со временами становления Московского государства. Они все же сохранили опору на тонический стих и повествовательность изложения сюжетов. Их можно охарактеризовать как лироэпические. К таким примерам можно отнести вариант песни о взятии Казани войском Ивана Грозного, записанный под Вяткой (*пример 29*).

## Баллады

Явными эпическими признаками обладает определенная часть русских баллад. С точки зрения поэтической образности к балладам принято относить песни, содержащие повествование о драматических и трагических событиях в жизни обычного, не обладающего какими-либо особыми героическими или выдающимися личностными качествами человека. Персонажи баллад не влияют на историю Русской земли. Происходящие с ними перипетии затрагивают лишь их собственные жизненные интересы и вызваны вольным или невольным конфликтом с лицами ближайшего окружения, родственниками и знакомыми. Однако далеко не во всех случаях балладный сюжет предполагает в напеве ярко выраженную лирическую



окраску. Бывает и так, что балладная ситуация воспроизводится в словах хороводных и календарных песен. Встречаются даже поздние и современные лирические песни-романсы с балладными сюжетами. Таким образом, подчеркнута трагическое содержание словесного текста песни еще не означает, что она принадлежит к эпическому роду. Лишь сочетание балладного сюжета с мелодией декламационного склада позволяет отнести соответствующий образец к жанру собственно баллады. К тому же в подобных случаях и поэтическая композиция словесного текста строится, как правило, по законам эпоса: повествование бывает весьма развернутым, в нем встречаются повторы определенных сюжетных ситуаций (с небольшими изменениями и дополнениями), общие места, другие типичные для эпоса поэтические приемы.

Баллады эпического склада распространены преимущественно в северной, сказительской традиции.

К ярким примерам подобного рода принадлежит напевное эпическое повествование о братьях-разбойниках и сестре, зафиксированное в русском селе на территории современной Карелии собирателями Ф.Истоминим и Г.Дютшем (*пример 30а*). Существует множество словесных и мелодических вариантов этой баллады.

Взволнованное повествование об ужасном происшествии, когда девять братьев-разбойников по ошибке убили зятя, «распаша руки в море бросили» младенца-племянника и обесчестили собственную сестру, приводит к логической морализующей развязке: разбойники осознают всю глубину своей вины и выражают горькое раскаяние: «Вся разбойничьки да тут расплакались», или:

Мы пойдёмте, братцы,  
К родной матушке.  
Мы покаемся  
Ей во всех грехах.  
Если мать простит —  
То и Бог простит.

На этом примере видно, что многие баллады имеют морализующую направленность.

Напев «балакиревского» варианта этой баллады (обработка композитором примера № 30а) имеет декламационную слогоритмическую основу: каждому слогу соответствует отдельный звук, распевы почти отсутствуют. В стихе наблюдается сочетание силлабических и тонических признаков: постоянная цезура членит строку (в ее осно-

ве) в соотношении 5+5 слогов и в то же время глубокие интонационные ударения падают на третий слог от начала и третий слог от конца:

Замуж вы́дали	v	за синё море,
За синё море	v	красови́тое,
За тогó купця	v	за богáтого.

При этом четкая членимость музыкальных фраз оказывается столь же действенным метрическим фактором, как и постоянная акцентность. Двухфразовая строфа по мелодическому рисунку строится как вопросоответ с ярко выраженным сопоставлением устойчивых и неустойчивых ладовых функций. Таким образом, многие стилевые признаки напева указывают на его сравнительно позднее происхождение.

Балладный сюжет о братьях-разбойниках и сестре получает иногда и типично песенное музыкальное выражение в многоголосном хоровом изложении, как это мы встречаем в репертуаре алтайских казаков (*пример 30б*).

Существует еще ряд балладных сюжетов, получивших эпическое музыкальное воплощение: о Домне Фалилеевне, не пожелавшей выйти замуж против своей воли и покончившей жизнь самоубийством, об отравлении матерью собственного сына Василия с невзлюбившейся ей невесткой Софьей, о жестоком отмщении Чурилы Пленковича изменнице-жене и ее возлюбленному.

В одной из пинежских баллад в форме напевного повествования излагается трагическая история о смерти жены князя Михайлы Катерины от рук свекрови во время его отсутствия в связи с отъездом на «службу велику». Князь, узнав об этом несчастье, в отчаянии расстается с жизнью (*пример 31*).

В большинстве случаев баллады проявляют не ярко выраженные, несколько приглушенные и размытые эпические признаки. Их можно считать жанром, лишь примыкающим к эпосу и имеющим стилевую связь с другими песенными родами и видами.

В то же время на Русском Севере баллады поются нередко на напевы, близкие по характеру былинным, без проявления с музыкальной стороны характерно-отличительных стилевых качеств. В некоторых северных местностях баллады считались «благочестивыми» песнями, которые можно было петь даже в дни Великого поста.

## Небылицы и скоморошины

Небылицы и скоморошины в северной и сибирской традициях по общественной функции своей служат необходимым дополнением к былинам и историческим песням. После завершения развернутого героического сказания, в известной мере утомившего слушателей, необходима была комическая разрядка. И она происходила благодаря исполнению сказителем слов шуточного, юмористического содержания на строгий былинный напев. Именно подобное несоответствие веселого характера повествования возвышенно-эпическому его музыкальному изложению должно было вызывать ярко выраженный комический эффект.

В такой манере исполнялись небылицы — набор коротких сюжетных мотивов, содержащих сообщение о небывалых, невероятных происшествиях. Интересны в этом смысле небылицы печорского сказителя Василия Лагеева, расцвет исполнительства которого падает на конец 50-х — начало 60-х годов XX столетия. Героическую былинку он открывает эпическим зачином следующего содержания:

А и кто б еще сказал нынче про старое,  
Всё про старое сказал, да про бывалое.

Небылицу на тот же былинный напев он начинает иначе:

А и кто б еще сказал да не про старое,  
Не про старое сказал, не про бывалое.

После чего следует серия рассказов об удивительных, небывалых событиях:

По чисту-то небу	Да пошевеляват.
Да там медведь летит.	Во сыром-то бору
Уж он лапками медведь	Кобыла бел козла ела.
Да всё помахиват,	По синю-то морю
Уж он ушками медведь	Да там чухарь плывёт.

*(см. напев в примере 14).*

Несколько иной характер поэтического изложения имеют скоморошины. К тому же иногда они поются на особые, самостоятельные напевы, несколько отличные от былинных.

Часть скоморошин представляет собой пародии на былины. Вспомним, какими словами начинается известная былина про Соловья Будимировича в сборнике Кирши Данилова, напев которой претворен в известном хоре Римского-Корсакова «Высота» из оперы «Садко»:

Высота ли, высота поднебесная,  
Глубота, глубота акиян-море,  
Широко раздолье по всей земли,  
Глубоки омоты днепровския.  
Из-за моря, моря синева,  
Из глухоморья зелёнова,  
Из славного города Леденца,  
От того-де царя ведь заморского  
Выбегали-выгрбали тридцать кораблей,  
Тридцать кораблей и один корабль  
Славного гостя богатова,  
Молода сыновья сына Будимировича.

Хорошо корабли изукрашены,  
Один корабль получше всех.  
У того было у сокола у корабля  
Вместо очей было вставлено  
По дорогому каменю по яхонту,  
А вместо бровей было прибавано  
По чёрному соболу якутскому,  
И якутскому ведь сибирскому,  
Вместо уса было воткнуто  
Два острия ножика булатныя,  
Вместо ушей было воткнуто  
Два востра копыя муремецкия...

*(пример 32)*

Скоморошина же сначала переиначивает традиционный эпический зачин, а затем оборачивает само повествование в забавную пародию:

А и на Дону, Дону, в избе на дому  
На крутых берегах, на печи на дровах,  
Высока ли высота потолочная,  
Глубока глубота подпольная,  
А и широко раздолье — перед печью шесток,  
Чистое поле — по подлавечью,  
А и синее море — в лохани вода,  
А у белого города, у жорнова,  
А была стрельба веретённая,  
А и пушки-мушкеты горшечныя,  
Знамена поставлены помельныя,  
Востры сабли — кокошники,  
А и тяжкия палицы — шемшуры,  
А и те шемшуры были тюменских баб.  
А и билася-дралася свекры со снохой,  
Приступаючи ко городу ко жорному,  
О том пироге, о яишном мушнике,  
А и билися-дралися день до вечера,  
Убили оне курицу пропащшую.  
А и на ту-та на драку — великий бой  
Выбежал сильной-могуч богатырь,  
Молодой Агафонушка Никитин сын.  
А и шуба-та на нём была свиных хвостов,  
Бблестью опушена, комухой подложена,  
Чирьи да вереды-то пуговки,  
Сливныя коросты-то петельки<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.; Л., 1958. С. 181—182.

Другая разновидность скоморошин — это изложение веселого новеллистического сюжета. Так это происходит в известном примере из сборника Кирши Данилова, в котором повествуется, как догадливые скоморохи помогают злосчастному гостю Терентищу разгадать хитрые проделки жены, притворяющейся больной, недужной и беззастенчиво изменяющей ему, пока тот заботливо ищет докторов («Про гостя Терентища»). В данном случае напев по форме и стилю скорее напоминает плясовую, нежели былинную мелодию, хотя и не выходит за рамки декламационного изложения (*пример 33*).

Некоторые исследователи полагают, что особый активный, ритмизованный, почти плясовой характер ряда эпических напевов в селах на северной реке Пинеге во многом обусловлен широкой распространенностью в этих местах сюжетов в стиле скоморошин (*пример 34*).

В сборнике Кирши Данилова мы находим еще одну весьма своеобразную форму скоморошин, представляющую собой набор озорных непристойностей. Некоторые приведенные в нем примеры показывают, какие вольности позволяли себе изредка сказители далекого прошлого в стремлении потешить своих любезных слушателей.

Скоморошины и небылицы весьма родственны по настроению. Поэтому нередко скоморошина естественно переходит в небылицу, как это наблюдается, например, при продолжении уже рассматривавшейся нами песни об Агафонушке.

Не исключено, что название «скоморошина» связано с тем, что активными носителями эпической традиции были в прошлом скоморохи.

## **Духовные стихи и апокрифические песни**

К эпическим жанрам можно отнести также некоторые духовные стихи и песни повествовательного характера с апокрифическими (то есть тайными, заветными) сюжетами. Вообще говоря, песни, по содержанию связанные с религиозными христианскими представлениями, имеют весьма широкий спектр жанров. Сюда входят некоторые южнорусские колядки, поздние мещанские романсы, причем порой весьма сомнительного вкуса. К эпическому роду можно отнести лишь наиболее традиционные духовные стихи, отражающие стремление наших далеких предков творчески осмыслить в художественных образах и представлениях постулаты новой религии, пришедшей из Византии. В подобных произведениях народного музыкально-поэтического искусства повествовательные по стилю поэтические сюжеты

связаны с напевами преимущественно декламационного склада. Такковы многие варианты стиха о расставании души с телом.

Вот словесное изложение одного из его вариантов:

Уж вы голуби, ох вы сизыя,  
Сизокрылы голуби, куда лётывали?  
Мы лётывали на Сион-гору.  
Вы чаго там видели, вы чаго там слышали?  
Мы видели, мы и слышали,  
Как душенька с телом расставалася,  
Расставалася душа и прощалася:  
Тебе, тело, во сыру землю,  
А мне, душеньке, мука вечная,  
Мука вечная, бесконечная.

(пример 35)

Философский характер имеет напевное повествование о книге Голубиной, в котором выражено стремление объяснить истоки мироздания:

...Отчего зачался у нас белой свет?  
Отчего воссияло солнце красное?  
Отчего текет млад светёл месяц?  
Отчего текут звезды частые?  
Отчего утренна зоря, зоря вечерняя?  
Отчего у нас ветры пошли?..  
— У нас белой свет — от Свята Духа,  
Солнце красное — от лица Божия,  
От лица Божья самого Христа,  
Самого Христа, царя небесного.  
Млад светёл месяц — от груди Его,  
От груди Его, самого Христа,

Самого Христа, царя небесного;  
Звезды частые — от риз Его,  
От риз Его, самого Христа,  
Самого Христа, царя небесного.  
Утренна зоря, зоря вечерняя —  
От очей Его, самого Христа,  
Самого Христа, царя небесного.  
Ветры буйные — от вздыхания,  
От вздыхания Саваофова.  
А цари пошли от самого Христа,  
Самого Христа, царя небесного.

Здесь же восхваляется Святая Русь:

Святорусь-земля — всим звездам мати,  
Потому Святорусь — всим землям мати:  
По ней стоят церквы соборные,  
Богомольные, пресвященные.

(на напев примера 36)

Из этого примера видно, что многие духовные стихи имеют нравоучительное значение. В них высказываются мысли о быстротечности жизни и о необходимости прожить ее достойно, не нарушая религиозных заветов (пример 37).

Однако в ряде песен с сюжетами, преломляющими христианские воззрения, выражаются этические представления, противоречащие религиозным догмам и идущие от жизненных правил, выработанных житейской народной мудростью. В связи с этим деяния библейских,

евангельских персонажей и сведения из Священного Писания пересказываются в них весьма вольно, в соответствии с несколько приземленными, обыденными крестьянскими представлениями, а иногда и прямо противоречат учениям церкви. Поэтому Б.М.Добровольский предложил называть подобные примеры «апокрифическими песнями», поскольку они близки по смыслу так называемым апокрифам, письменным текстам, не соответствующим постулатам христианского вероучения и потому запрещенным вселенскими соборами IV века в Византии. Несовпадение народных представлений с правилами и установлениями официального христианства обусловлено противоречием религиозной православной схоластики живым требованиям реальной действительности, нередко связано с мотивами социального протеста.

Среди духовных стихов и апокрифических песен встречаются напевные повествования о схватке Аники-воина со смертью, о деяниях Егория Храброго (Георгия Победоносца), о его битве со змеем, о мученическом противодействии святого иноверному «царицу Демьянищу», предающему Егория страшным пыткам, но не сумевшему сломить его христианских убеждений. В песне «Сорок калик со каликою и княгиня Апраксия» повествуется о стойкости паломника, не поддающегося чарам обольстительницы.

В ряде духовных стихов подобного рода упоминаются былинные богатыри. По характеру изложения развернутых сюжетов и по стилю напевов такие примеры в сказительской традиции Русского Севера целиком вписываются в местный эпический репертуар. В некоторых же северных былинах встречаются фрагменты поэтических текстов, связанных с тематикой духовных стихов. Таковы эпические зачины о турах золоторогих, увидевших скорбящую девушку (Богоматерь) на городской стене. Или упоминание о появлении святого Николы на дне морском в некоторых вариантах былины о Садко. Старый Илья Муромец, обессилевший в борьбе с Сокольников, обращается за помощью к Матушке Святой Богородице и испытывает после этого прилив сил.

Большой популярностью пользуется широко распространенный, известный во многих вариантах стих о двух братьях Лазарях — богатом и бедном (иногда — о Лазаре и Аврааме). Богатый брат, не пожелавший помочь бедному и грубо прогнавший его, после смерти оказывается в аду, а бедный, проживший жизнь в бедности и лишениях, попадает в рай. Из этого примера видно, что многие образцы данного жанра входили в репертуар нищей братии, распевавшей их на папер-

тях церквей в надежде получить подавание (*пример 38*). Апокрифические песни распространялись также бродячими попрошайками, именовавшимися каликами перехожими. На западе России, на территории современных Брянской, Калужской областей, духовные стихи пели на ярмарках слепцы в сопровождении колесной лиры.

В наше время духовные стихи обычно поются в траурных ситуациях: у гроба умершего и на поминках. Поэтому во многих местностях они получили название «поминальных стихов». Существуют вокальные группы, специализирующиеся на исполнении песен данного жанра в его традиционных и поздних стилевых разновидностях.

Поминальные стихи нередко и по содержанию связаны с похоронной тематикой. В таких случаях, например, душу умершего приглашают прибыть на поминальный вечер и посмотреть, как печалятся о безутешной утрате близкие и друзья.

В ряде местностей на западе и юге России духовные стихи принято петь в Великий пост. Поэтому в Псковской, Белгородской областях некоторые их напевы по стилю напоминают мелодии календарных песен.

В старообрядческой среде во время любого поста разрешено петь лишь религиозные песнопения и духовные стихи.

На принадлежность духовных стихов к эпическому роду указывает их тяготение к сюжетам драматичным, динамичным, поражающим воображение слушателей. Таково, например, повествование об известном библейском персонаже Иосифе Прекрасном, брошенном собственными братьями в глубокий колодезь (*пример 39*).

Напевы духовных стихов стилистически весьма разнородны. Их музыкальный облик зависит от местной певческой традиции. Кроме того, созданные в разные исторические эпохи, они имеют несходные историко-стадиальные стилевые черты. Все же наиболее традиционные из них сочетают черты декламационности с небольшой, скромной распевностью. В отношении метрики в них обнаруживается опора на стиховую силлабику с определенно выраженными в то же время тоническими ударениями-акцентами (см. пример 35). В северных образцах на первый план выступает тоническая акцентность (см. пример 36). На западе и на юге, напротив, преобладает квантитативная метрика с членением стиха и напева постоянными цезурами (см. примеры 37, 38, 39).

Мелодии ряда духовных стихов четко членятся на музыкальные фразы, закругленные по музыкальному рисунку. При всей строгости своих выразительных средств многие примеры данного жанра по музыкальному облику имеют все же некоторые черты лирики.



## Песни в сказках

С некоторыми оговорками к песенному эпосу можно отнести песни в сказках. Они включаются в речевое повествование, внося в изложение сюжета особую музыкальную краску. Песни данного жанрового вида исполняются от лица сказочных героев. Братец Иванушка, превратившийся в козленочка, с берега призывает песней на помощь сестрицу Аленушку, которая по злему волшебству лежит на дне реки. Муж в поисках жены, превращенной злой колдуньей-свекровью в засохший куст, случайно срезает именно с него веточку, делает волшебную дудочку — и та вдруг поет ему о случившемся. Черная Колотая темными вечерами появляется перед девочкой, занимающейся рукоделием, со страшной песней. А серый волк, подслушав, что поет коза своим деткам, когда приходит к ним, подражает ее пению, чтобы ему открыли дверь. Но козлята догадываются, что таким толстым голосом коза петь не может (*пример 40*).

Песни в сказках по характеру и по музыкально-стиховой форме близки семейным, и в первую очередь — прибауткам, потешкам, легко доступным детскому восприятию. Они лишь отдаленно напоминают эпические песни, примыкая по стилю к скоморошинам и необылицам, а также к прибауткам и потешкам.

### Образная и структурная взаимосвязь слова и напева в песнях эпического склада

В русском песенном эпосе разных его жанровых разновидностей весьма редко встречаются случаи стойкой закреплённости словесного сюжета за определенным напевом. Как правило, один сказитель (в северной традиции) оперирует одним или несколькими типовыми напевами, с которым (или с которыми) он исполняет не только разные былинные тексты, но и необылицы, скоморошины, баллады, даже духовные стихи. Напевы передавались вместе с сюжетами из поколения в поколение, от мастера к ученику, существовали семейные традиции эпического напевного сказа: известны знаменитые династии сказителей Рябининых, Крюковых, Чупровых. О большом влиянии искусства собственного деда Н.Н.Кабалина на ее манеру былинного сказа свидетельствовала М.Д.Кривополенова.

Поскольку северные сказители встречались на рыболовных, охотничьих промыслах и обменивались своими знаниями и умениями, эпические песни этой географической зоны имеют между собой много общего.

В то же время существуют узколокальные традиции эпического напевного сказа, каждая из которых обладает некоторыми характерными чертами. В этом отношении фольклористы отмечают специфические формы онежских старин, былин в селах по берегам северных рек Пинеги, Мезени и Кулоя, Печоры. Особую структуру имеют напевы беломорских старин.

Напевы былин Поволжья и Центральной России существуют лишь в единичных записях, и потому трудно судить об их узкоместных отличительных разграничениях.

Стилевые же признаки казачьих былин, былинных и исторических песен соответствуют песенным «школам» как различных казачьих воинских общин (в границах донских, кубанских, астраханских, терских и гребенских, некрасовских, уральских и оренбургских станиц и хуторов, селений некрасовцев), так и отдельных локальных этнографических ареалов (верхнедонской, среднедонской стили, ма-нера низовых казаков).

Достоянием национальной истории стало великолепное искусство таких знаменитых сказителей, как Т.Г.Рябинин, И.Т.Рябинин, М.Д.Кривополенова, А.М.Крюкова, Г.Вокуев, В.И.Лагеев, Е.П.Чупров.

Произведения русского песенного эпоса вдохновляли композиторов Глинку, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Балакирева, Аренского, Лядова. Они входят в сокровищницу мировой культуры.

### *Собрание и изучение песенного эпоса*

Единичные примеры исторических песен с напевами встречаются уже в первых печатных нотных сборниках конца XVIII века. Однако подлинным открытием для русской и мировой культуры стало обнаружение в 1804 году рукописного собрания русских песен, обнаруженного в архивах горнозаводчиков Демидовых в начале XIX столетия и получившего название сборника Кириши Данилова. О нем уже шла речь ранее. После издания этого интереснейшего документа достоянием общественности стали кроме примеров, принадлежащих к иным песенным жанрам, русские былины, исторические песни, скоморошины с развернутыми поэтическими текстами и мелодиями, записанными без словесной подтекстовки. Как указывалось, рукопись этого богатого собрания, озаглавленная «Древние российские стихотворения, собранные Киришею Даниловым», была составлена, очевидно, в середине XVIII столетия и содержит репертуар, характерный для Приуралья.

Пока еще не преодолены трудности, связанные со словесной подтекстовкой нотных строк сборника. Однако некоторые его напевы вошли в русскую музыкальную классику благодаря обращению к ним Римского-Корсакова. Широкую известность получила былина о Добрыне, записанная М. Стаховичем и тоже привлекающая внимание Римского-Корсакова.

В 60-е годы XIX века обширные источники русского песенного эпоса были обнаружены на севере, сначала в русских селах Карелии, а затем и в других селениях по берегам северных рек и морей. Знаменитый сказитель Заонежья Трофим Григорьевич Рябинин демонстрировал свое искусство в Петербурге. Былинные напевы, записанные с его голоса Мусоргским, вошли в известный сборник Н.А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен».

В конце XIX столетия на север направляются экспедиции Императорского Русского географического общества с целью собирания песенного фольклора. В их состав входили композиторы Г.О. Дютш и С.М. Ляпунов, записавшие напевы былин, исторических песен, баллад, духовных стихов. Некоторые музыкальные образцы эпических песен из материалов этих экспедиций вошли во второй сборник (30 песен) Балакирева и песенные тетради Лядова, что во многом способствовало их популяризации.

В 1894 году во время концертов Ивана Трофимовича Рябинина, сына сказителя Трофима Григорьевича, в Москве были сделаны Ю.И. Блоком первые фонографические записи эпических напевов с его голоса. Эта запись послужила основой для создания композитором А.С. Аренским его известной Фантазии на темы Рябинина для фортепиано с оркестром.

В предреволюционные годы активную деятельность по собиранию эпических песен с напевами предприняла Музыкально-этнографическая комиссия при Московском университете. Обширные коллекции напевов былин, нотированных с записей на фонографических валиках, были собраны А.В. Марковым на Зимнем и Терском берегах Белого моря, А.Д. Григорьевым в Поморье, на Пинеге, Кулое, Мезени, А.М. Листопадовым на Дону. Южнорусские образцы былины, духовного стиха были представлены в знаменитых концертах М.Е. Пятницкого с крестьянами, прошедших в Москве в 1911 году. По программам концертов был составлен специальный нотный сборник, в котором были опубликованы и напевы эпических песен.

Экспедиции фольклористов-музыковедов с целью собирания русского песенного эпоса возобновились лишь после Великой Отечественной войны. Ценные записи были произведены в 1960-е годы на Мезени сотрудниками Пушкинского дома в Ленинграде. Широкая музыкальная общественность получила возможность познакомиться со звучанием русских эпических напевов, зафиксированным на грампластинках, посвященных аутентичному песенному фольклору.

Благодаря поездке в 1964 году бригады Всесоюзной студии грамзаписи «Мелодия» на Печору вышли грампластинки с полным изложением русских

былин в исполнении известных сказителей Гаврилы Вокуева, Василия Лагева, Еремея Чупрова. К этим материалам обратился известный эстонский композитор Вельо Тормис, создавший два хоровых полотна — «Северорусская былина» и «На распутье».

Особо следует остановиться на большой работе, проделанной Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР в конце 60-х — начале 70-х годов XX века над составлением обширной антологии русского песенного эпоса «Былины. Русский музыкальный эпос». Сотрудниками комиссии была оказана действенная помощь составителям антологии Б.М.Добровольскому и В.В.Коргузалову в организации целевых выездов фольклористов-музыковедов в малообследованные районы, особенно в казачьи станицы, в подготовке материала к изданию. В результате это представительное собрание, раскрывающее богатства русского эпического творчества, вышло в свет в 1981 году. К его редактированию был причастен Д.Д.Шостакович. Оно может служить ценным источником для ученых, музыкантов-профессионалов и любителей, обращающихся к русскому песенному эпосу.

### *Библиография и нотография*

*Балакирев М.* Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл. и примеч. Е.Гиппиуса. М., 1957.

*Григорьев А.* Архангельские былины и исторические песни, собранные в 1899—1901 годах. В 3-х т. Т. 1 и 2 — СПб, 1904; т. 3 — Прага, 1939.

*Добровольский Б., Коргузалов В.* Былины. Русский музыкальный эпос. М., 1981.

*Истомин Ф., Дютш Г.* Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. СПб., 1894.

*Истомин Ф., Ляпунов С.* Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. СПб., 1899.

Исторические песни XIII—XVI веков / Издание подготовили Б.Путилов, Б.Добровольский. М.; Л., 1960.

Исторические песни XVII века / Издание подготовили О.Алексеева, Б.Добровольский, Л.Емельянов, В.Коргузалов, А.Лозанова, Б.Путилов, Л.Шептаев. М.; Л., 1966.

*Кирша Данилов.* Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Издание подготовили А.Евгеньева и Б.Путилов; отв. ред. Д.Лихачёв. М.; Л.: АН СССР, 1958.

*Коротин Е., Шуруп В.* Не один казак гулял... (фольклорный ансамбль уральских казаков). Уральск, 1991.

*Красовская Ю.* Сказители Печоры. М., 1969.

*Кривополенова М.* Былины, скоморошины, сказки. Архангельск, 1950.

*Листопадов А.* Песни донских казаков. В 5-ти т. Т. 1. М., 1949.

*Львов Н., Прач И.* Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач / Под ред. и со вступ. статьей В.Беляева. М., 1955.

*Лядов А.* Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано / Предисл. и общ. редакция Н.Владыкиной-Бачинской. М., 1959.

*Марков А.* Беломорские былины. М., 1901, № 13 (Этнографическое отделение Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии).

*Марков А., Маслов А., Богословский Б.* Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года. Ч. 1: Зимний берег Белого моря. Волость Зимняя Золотица // Труды Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете. Т. 1. М., 1906.

*Марков А., Маслов А., Богословский Б.* Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года. Ч. 2: Терский берег Белого моря // Труды Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете. Т. 2. М., 1911.

*Пальчиков Н.* Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии Н.Пальчиковым. СПб., 1888.

Песенный фольклор Мезени / Издание подготовили Н.Колпакова, Б.Добровольский, В.Митрофанова, В.Коргузалов. Л., 1967.

*Пятницкий М.* Концерты М.Е.Пятницкого с крестьянами. М., 1914.

*Римский-Корсаков Н.* Полн. соб. соч. Т. 47: Сборники русских народных песен. М., 1952.

*Руднева А.* Анастасия Лебедева. М., 1972.

Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока / Подготовили Ю.Смирнов и Т.Шенталинская (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока). Новосибирск, 1991.

*Рыбаков Б.* Язычество древних славян. М., 1994.

*Сотников Т.* Русские народные песни казаков-некрасовцев. М.; Л., 1950.

*Шишков В.* Песни, собранные в селениях Подкаменской и Преображенской волостей Киренского уезда Иркутской губернии, расположенных по течению реки Нижней Тунгуски // Известия Восточно-Сибирского отделения ИРГО. Иркутск, 1914.

*Щуров В.* Стилиевые основы русской народной музыки. М., 1998.

### Определение жанра

В русской народной музыкальной культуре существуют различные песенные жанры, в той или иной мере связанные с трудом. Как уже отмечалось, встречаются календарные обрядовые песни, приуроченные к определенным видам сезонных сельскохозяйственных работ. В подобных случаях главное значение имело *обрядовое* предназначение песен. Они должны были произвести магическое воздействие на потусторонние силы, в которые верили крестьяне, с целью обеспечить благополучие общины и отдельных ее членов.

Во время девичьих посиделок и семейных бесед разнообразные формы рукоделия и ремесленных промыслов скрашивались совместным пением всех присутствующих в горнице, занятых каждый (или каждая) своим делом.

Песни, сопровождавшие календарный обряд или сидячую тихую ручную работу, хотя обычно и оставались по традиции опосредованно связанными с трудовыми процессами, однако не были обусловлены их организацией, не влияли на самый их ход. Правда, создавая определенное настроение, радуя слух своей красотой, они, несомненно, воодушевляли людей, взбадривали их, в той или иной мере содействуя тому, чтобы дело спорилось. Однако особых непосредственно связанных с трудом жанровых признаков они не проявляли.

Когда мы говорим о *собственно трудовых* песнях, имеется в виду *совершенно особый жанровый вид* по функциональному предназначению. Песни подобного типа содействуют объединению и концентрации совместных усилий рабочей артели. Потому их принято называть *трудовыми артельными*.

Людей физического труда на Руси именовали прежде *бурлаками*. Поэтому песни, помогающие в совместной мускульной работе, называют еще *бурлацкими*.

Особым песенным командам, мобилизовавшим действия рабочей артели, в некоторых местностях (например, на Вятке и Каме) давалось словесное обозначение «заговор».

И.Истомин сообщает: «Всякому грузу — свой заговор», — гласит старая бурлацкая поговорка. От существительного «заговор» бурлаки образовали глагол: «Вот так и „заговариваешь“, — объясняют они исполнение припевок»<sup>1</sup>. Хотя мы знаем, что под понятием «заговор» обычно подразумевают особые магические речевые заклинания, данное слово в его особом музыкальном значении применительно к жанру бурлацких припевок тоже имеет право на употребление. К тому же ударение в нем у бурлаков падает на «о», у знахарей же — на «а».

Существуют и другие чисто народные определения артельных напевных команд. По сведениям И.Истомина, «припевки, сопровождавшие рабочие процессы, имели различные местные названия. Последние образовались от слов, междометий, восклицаний, входивших в стихотворный текст: „Дубинушка“, „Короткий раз“, „Долгий раз“, „Уханье“. Исполнение той или иной припевки бурлаки обозначали определением, связанным только с ней, глаголом: „ра́зить“ (Вятка, Ангара) — петь „раз“; „ухать“ (Вятка, Ангара) — „заводить“ припевку „ой, да ух!“; „уракать“ (Мезень, Северная Двина) — петь „Дубинушку“, оканчивающуюся возгласом „Ура!“ и т. д.»<sup>2</sup>.

Применительно к местным традициям и условиям труда, разнообразные народные выражения, касающиеся трудовых «заговоров», могут с полным правом входить в специальную музыковедческую терминологию.

## История зарождения и развития жанра

Коллективный физический труд существовал в глубокой древности. Совместное поднятие тяжестей требовалось людям издревле: при строительстве жилищ и храмов, при необходимости перемещать большие грузы. А объединению и организации общих действий, вполне вероятно, способствовали еще в доисторические времена либо ритмичные речевые выкрики, либо четкие напевные команды. Даже в период родоплеменных отношений могли зародиться реликтовые формы артельного пения. Валка леса, раскорчевывание пней под пашню — такие формы совместного труда существовали еще у древних славян. Создание же централизованного Киевского государства, объединившего удельные княжества, привело по инициативе сильных правителей к крупномасштабному строительству, которое требовало привлечения сотен рабочих рук. При князе Владимире было осуще-

<sup>1</sup> *Истомин И.* Трудовые припевки плотогонов. М., 1979. С. 11.

<sup>2</sup> Там же.

ствлено строительство моста через Днепр (1115). В летописях XII века сообщается, что для возведения храмов привлекались особые артели под управлением рядчика и старейшины.

Возникновение Московского государства, а затем создание Российской империи содействовали еще более интенсивному строительству, стремительному развитию торговли, что требовало широкого использования организованных людских коллективов.

Артельный физический труд применялся при создании Петровского флота и строительстве Петербурга.

В XVI—XVII столетиях для защиты от татарских набегов ратные люди возводили на южных рубежах Руси особые системы оборонительных сооружений, так называемые засечные черты. Они состояли из лесных засек, насыпей, рвов, соединявших военные городки и сторожки. Все это также понуждало объединять действия сотен строителей.

До создания парового двигателя, а затем и сложных механизмов с использованием мощных источников энергии (в первую очередь паровой и электрической) повсеместно для тяжелых работ был необходим артельный физический труд.

В местах, куда технику доставить было затруднительно, а также из-за ее нехватки и дороговизны, мускульные усилия рабочих применялись в России вплоть до конца 40-х — начала 50-х годов XX столетия. Еще ранее, в годы сталинских репрессий, при работах по строительству каналов и иных крупных сооружений использовался в основном коллективный физический труд политзаключенных. Таким образом, бурлацкое пение, развиваясь из века в век, просуществовало вплоть до послевоенного времени. Следовательно, можно предполагать, что песни, организующие коллективные физические усилия, зародились еще в древнеславянских племенах и прошли многовековой путь развития. На протяжении истории некоторые из них могли сохраниться в своих первоначальных архаических формах. В то же время каждая эпоха вносила свои изменения в их музыкальную стилистику. Появление новых видов труда приводило к созданию соответствующих им по характеру артельных песен и к необходимому изменению ранее существовавших напевов.

Кроме того, музыкальный облик бурлацких песен, несомненно, обновлялся под воздействием поздних жанров городского фольклора, в свою очередь испытавшего западноевропейские влияния. Поскольку своего расцвета артельный труд достиг в первой половине XIX столетия, новомодные музыкальные веяния не могли не затро-



нуть бурлацкую среду, живо реагировавшую на перемены в музыкальных вкусах, поскольку мужчины, в большинстве случаев составлявшие рабочие артели, участвовали в отхожих промыслах, часто подолгу бывали в городах, постоянно переезжали с места на место.

Итак, в бурлацких песнях, несомненно, преломились стилевые черты народной музыки разных периодов русской истории.

### **Формы физического труда с применением артельного пения**

Музыкальный облик бурлацких «заговоров» и песен во многом зависит от характера коллективного труда, который они поддерживают. А так как различные виды работ требуют неодинакового распределения сил, неоднородного темпа, ритма в соответствии с характером трудовых движений, то и песни, организующие совместные действия рабочей артели, весьма разнообразны по напевам. В то же время, имея целью концентрацию мускульного напряжения, при разных формах трудовой деятельности существовали и общие, сходные приемы. Поэтому встречаются трудовые артельные песни и припевки, общие для разных по специализации бурлацких объединений.

По-видимому, одним из древнейших на Руси был *плотницкий* промысел. При строительстве жилищ, производственных и складских помещений, храмовых сооружений, мостов и плотин, ветряных и водяных мельниц, фортификационных сооружений, при кораблестроении необходимо было перетаскивать большие бревна и увесистые каменные плиты, вбивать крупные сваи, поднимать значительные тяжести. Все это требовало совместных мускульных усилий группы или множества людей. Отсюда возникала потребность в артельном пении.

Можно предполагать, что многие напевные команды, распространенные в бурлацкой среде, первоначально зародились именно в плотницких артелях. Однако от самих плотников записаны лишь единичные примеры артельных песен. Это прежде всего различные варианты широко распространенной «Дубинушки». В частности, имеется описание работ при вбивании сваи в дно реки для строительства водяной мельницы, при которых звучал характерный напев (*пример 1*).

Эта операция совершалась с помощью «бабки» — толстой деревянной кувалды с ручками. Пятеро или шестеро рабочих, зачиная песню, брались за «бабку» и приподнимали ее. При словах «сама пой-

дет» с силой ударяли «бабкой» по свае пять или шесть раз, непрерывно повторяя завершающий мотив с заключительными словами. После этого отдыхали. Затем затягивали песню снова. Известна напевная команда «Ой, раз» при вбивании плотниками бревна в землю, основанная на повторении короткого мотива на трех звуках в пределах кварты (*пример 2*).

Более развитую двухфразовую строфическую структуру со значащим словесным зачином и характерным трудовым рефреном-припевом имеет плотницкая песня при подтаскивании бревен на постройке мельницы «Пошли девки за водой» (*пример 3*).

В пору расцвета Московского государства в связи с интенсивным развитием хозяйства, строительства, торговли возникла надобность наемного физического труда в артелях различного производственного предназначения. Так появились на Руси ярыжные — представители беднейшего населения, привлекавшиеся богатыми нанимателями к совместной работе за соответствующую плату. И одним из главных занятий ярыжных, «ярыжек» было осуществление водной транспортировки грузов, «судовой промысел», или «промысел тяги бечевой». Главной и наиболее сложной задачей в труде речных артелей было перемещение с помощью объединенной физической силы груженых судов против течения.

В записях 1642 и 1653 годов перечисляются действия ярыжных: «Они должны тянуть канат, работать на судах. Если судно станет на мель, снимать его, лазить с рычагами в воду... Сверх того было вменено в обязанность выстроить в Астрахани амбар, разгрузить судно и сложить хозяйские товары»<sup>3</sup>. Так что первоначально судовой промысел включал в себя и работы грузчиков, плотников на берегу. Со временем он ограничил свою специализацию лишь задачами водного перемещения судов.

Со временем судовых рабочих стали называть бурлаками, хотя это слово имело в русском лексиконе более широкий смысл: вообще крестьянин, идущий на заработки, неженатый, бездомный, а в переносном смысле — грубый, буйный человек. Глагол «бурлаковать» начал вести холостую, разгульную жизнь.

Поэтому, с одной стороны, вполне правомерно использовать понятие «бурлак» в его узком значении — применительно к деятельности судовых рабочих, поскольку оно именно в этом смысле закрепилось в общественном сознании. С другой стороны, остается актуаль-

---

<sup>3</sup> Банин А. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971. С. 6.

ным и расширительное толкование данного понятия, характеризующего артельный физический труд во всех его разнообразных проявлениях.

Судовая работа осуществлялась преимущественно тремя способами. Первый из них и основной — перемещение судна против течения бечевою. Рабочая артель шла по берегу в лямочной упряжке и тащила судно за толстый канат (бечеву), привязанный одним концом к мачте. К другому концу прикреплялись одна за другой лямки. В каждую из них впрягался один человек, наваливаясь на матерчатую или веревочную петлю грудью. Вместе же артель лямочников состояла из 50—125 человек, если водоизмещение судна было большим. С точки зрения совместного пения это был целый хор.

Сплоченным действиям бурлацкой артели помогали особые лямочные песни и припевки. По свидетельству поэта Н.Щербины, побывавшего в 1860 году на Волге вместе с композитором М.А.Балакиревым, «лямочная песня у волжских бурлаков еще называется приговор, потому что она как бы приговаривается в лад под ногу»<sup>4</sup>. По данным статистики, до введения буксирной тяги насчитывалось до 600 тысяч бурлаков-лямочников за навигацию — огромная, могучая сила.

В.И.Даль следующим образом характеризовал труд волжских рабочих артелей: «По всей Волге судорабочие *бурлаки* идут ежегодно со вскрытием рек большими артелями в низовые губернии, с лямками, для подъема судов бечевою. Старший из них *водолив*, он же плотник, отвечающий за подмочку товара; затем *лоцман*, *дядя*, шуточно *букатник*, правящий судном, *шишка*, передовой в лямке, и двое косных, в хвосту, кои обязаны лазить на дерево, мачту, а при тяге *ссаривать* бечеву»<sup>5</sup>. Коренными назывались бурлаки, взятые на всю путину, с задатком, добавочными — нанятые временно, где понадобится. У лямочников существовала особая эмблема: ложка на шляпе.

В.И.Даль приводит некоторые русские пословицы о бурлаках: «Кобылу в хомут, а бурлака в лямку», «Дома бурлаки бараны, а на плесу — буяны» (имеется в виду их нрав), «Бурлак что сиротка: когда белая рубашка, тогда и праздник».

А вот еще некоторые описания труда ярыжных на русских реках: «Бурлаки идут нога в ногу, навалившись грудью на лямку. Чтобы не

---

<sup>4</sup> Гиппиус Е. Балакирев — собиратель русских народных песен // Советская музыка, 1953, № 4. С. 71.

<sup>5</sup> Даль В. Толковый словарь. В 3-х т. Т. 1. М., 1955. С. 143.

кряхтеть от изнеможения, не дремать и не спотыкаться от усталости, они бодрят друг друга разными понуканиями и главным образом развлекаются песнями...»<sup>6</sup>.

«Бурлаки выступают вперед только правой ногой: тяжесть труда не позволяет им заносить левую ногу далеко вперед. Придвинув левую ногу к правой, они снова делают маленький шагок правой ногой. От этого равномерного шагания, сопровождаемого для развлечения притопыванием, общее колебание целой шеренги бурлаков то вправо, то влево чувствительно для каждого. Но если случится, что который-нибудь из них, забывшись и задремав на ходу, переменит ногу, то такое отступление не может укрыться от товарищей. Чтобы заставить сонного идти в ногу, но не терять время на то, чтобы остановиться, оборотиться и отыскать виновного, артель перестает петь начатую уже песню и затягивает общим же хором известный припев:

Сено! Солома!  
Сено! Солома!  
Сено! Солома!

и так далее до тех пор, пока шагание не приведется в надлежащий порядок»<sup>7</sup>.

Такой опыт перемещения судна рабочей артелью против течения назывался «идти лямкой» или «идти бечевой». Однако он мог применяться только в летнюю сушь. Во время весеннего разлива, когда протоптанная бурлаками вдоль берега тропа (бечевик) оказывалась под водой, идти бечевой становилось невозможно.

Если ветер был сильным и попутным, поднимали парус. Во время же затишья приходилось прибегать ко второму способу перемещения судна вверх против течения с помощью мускульной силы — «подачами». Суть его состояла в следующем. На особую лодку, называвшуюся завозней, с носа грузового судна-расшивы подавался большой скрученный кольцами канат (он назывался «подач») с тяжелым якорем на конце. Человек 8—10 рабочих завозили это сооружение примерно на километр вверх по реке. Забросив якорь, они возвращались, постепенно выбрасывая канат в воду, и передавали свободный его конец на судно. Бурлаки с помощью особых крепезных приспособлений зацепляли по очереди лямки

---

<sup>6</sup> *Небольсин П.* Отчет о путешествии в Оренбургский и Астраханский край / Вестник Императорского Русского географического общества. СПб., 1852. Ч. 4, кн. 1—2. С. 103.

<sup>7</sup> Там же. С. 197—198.

за канат и, один за другим впрягаясь каждый в свою петлю и упираясь ногами в палубу, сообща с усилием перемещались к корме, где отпускали лямку, укладывали кольцами освободившуюся часть каната и снова возвращались на нос расшивы, чтобы продолжать работу до тех пор, пока судно не окажется подтянутым вплотную к якорю, лежащему на дне реки. За это время гребцы в лодке успевали завести новый канат, бросить другой якорь и вернуться к судну.

Бурлаки на расшиве принимали конец очередного каната с завозни, гребцы же в лодке забирали освободившийся «подач» с кормы расшивы, поднимали прикрепленный к нему якорь со дна реки и снова направлялись против течения. Таким образом работа продолжалась без перерыва и расшива медленно перемещалась к намеченной цели.

При работе подачей пели, в частности, такую бурлацкую припевку (*пример 4*).

Возможен был еще один, третий способ передвижения по реке грузового судна — с помощью коллективной гребли. Однако при перемещении против течения он был малоэффективен. Бурлаки садились за весла в тех случаях, когда судно шло по течению, — чтобы ускорить его ход.

Гребля применялась и при других работах на реке, в частности на лесосплаве. Существовали специальные песни гребцов, что отразилось в содержании пропеваемых слов:

Нам кричит дядя: «Давай!».  
Мы даём, сильно гребём.  
Ухнем, грянем!  
Ухнем, грянем!

Или:

Ой, да разгребём-ка, братцы, лодочку.  
Э-ой, да разгребём мы лёгкую!

*Припев:* Ой, ой да ух, да ух,  
Да ой, давай ухнем все,  
(Ой), ещё все, да ещё все!  
(*примеры 5, 6*)

Объединение усилий рабочей артели требовалось и при стаскивании судна с мели. В таких случаях обычно действовали сходным образом, как при «подаче»: завозили на лодке вперед и забрасывали якорь, а затем сообща тянули на палубе прикрепленный к нему канат, пока судно не сдвинется с места. Приведем одно из подробных описаний такого трудового процесса. «Самое занимательное зрелище

представляет собой тот случай, когда судно сядет на мель и бурлаки силятся перетящить на якорях большую расшиву. Лоцман, обычно в красной рубахе и разряженный в пух, подогревает усердие бурлаков к более усиленному труду, а те... распевают хором удалые бурлацкие песни. Не отходя от своих „кресел“ и не выпуская из рук „правила“, лоцман сам притопывает и подпевает народу, громко командует: „Веселее, братцы!“<sup>8</sup>, надсадается от крику и время от времени утешает утомленных рабочих нечаянным провозглашением, что судно двинулось: „Пошел, батюшки! Пошел, голубчики! Пошел ходом! Пой, ребята, пой веселей!“<sup>8</sup>.

К сожалению, в записях осталось очень мало песен, сопровождавших судовой речной промысел. Однако некоторые из опубликованных примеров с полным правом можно отнести к вершинам русского народного музыкального творчества по красоте их напевов. Широкую известность получили песня лямочников «Эй, ухнем!» (*пример 7*), песня гребцов «Во всю-то ночь мы темную» (см. *пример 5*). Некоторые зафиксированные образцы пения бурлаков обладают большой музыкальной характерностью (*примеры 8, 9*). Интересно, что одна из бурлацких песен из репертуара лямочников была записана с голоса А.М.Горького, сумевшего воспроизвести выразительный фрагмент ее напева по памяти (*пример 10*).

Бурлаки-лямочники приспособили, приноровили к своему труду и некоторые хороводные по происхождению песни, поскольку четкий размеренный ритм их напевов естественно согласовывался с равномерным шагом рабочей артели. В.П.Прокуниным в Рыбинске была записана песня с развитым двухголосным напевом «Ночуй, ночуй, Дунюшка», которую, по сведениям собирателя, бурлаки пели во время тяги судна лямкой. Во многих местностях России ее варианты известны как примеры хороводного жанра, иногда — с использованием плясовых движений (*пример 11*).

Согласно нотным записям Балакирева, при тяге судна лямкой звучали явно хороводные по форме и характеру песни «Эх, как по лугу, лугу» и «Полоса ль моя, полосынька» (*примеры 12, 13*).

Особое распространение артельный труд получил в XVIII — начале XIX столетия. С 1820 года стала входить в практику гужевая (конная) тяга, что значительно сократило потребность в услугах бурлаков. После изобретения парового двигателя речной судовой промысел постепенно сходит на нет.

---

<sup>8</sup> Шубин И. Волга и волжское судоходство. М., 1827. С. 104.

Третий — после плотницкого и лямочного судового — коллективный вид трудовой деятельности, требовавший поддержки совместным ансамблевым пением рабочей артели, — поднятие и перемещение больших тяжестей, массивных грузов. Такую работу выполняли *грузчики*, или, как называли их в народе, *крючники*, поскольку их профессиональным орудием был крюк, которым приходилось захватывать и поддерживать передвигаемый груз. Крючники работали в основном на пристанях, разгружая речные суда. Имеются сведения, что на всех водных путях России в 1904 году их насчитывалось не менее 25 тысяч человек. Особенно много грузчиков требовалось для обслуживания больших ярмарок, в частности знаменитой нижегородской Макарьевской. Каждая артель состояла иногда из 12-ти, чаще из сорока, а иногда достигала 70-ти и даже 120-ти человек.

Вот какими впечатлениями от работы и пения грузчиков делится известная собирательница музыкального фольклора Евгения Эдуардовна Линёва:

«Чувство ритма необыкновенно сильно в народе. Каждому приходилось наблюдать при постройках, исполняемых целой артелью, при нагрузке и разгрузке пароходов ритмичность работы под действием песни. Сила совместного ритмического пения на работе кажется чудодейственной, страшные тяжести сдвигаются и поднимаются под звуки песни. Помню, раз на Волге, в Камышине, грузчики таскали с парохода на пристань огромные корзины с рыбой. Когда они вытаскивали корзину из трюма и бросали ее, тяжесть казалась непомерною. Прежде чем взвалить корзину на мостки, грузчики останавливались и, затягивая песню, старались сдвинуть корзину. Одна партия пела „Сама пойдёт“, другая отвечала „Нейдёт, нейдёт“ до тех пор, пока наконец общими усилиями и с восклицанием „Ну вот, пошла“ корзина не сдвигалась с места. Тогда все, легко и быстро, двигали ее в такт песни до палубы пристани, где, около конторы, сваливали ее в ряды таких же корзин. Вот их припев. Само собою разумеется, что он все время варьировался» (пример 41)<sup>9</sup>.

Физический труд грузчиков, сопровождавшийся их пением, использовался в России длительное время. В 20-е годы XX столетия он был еще широко востребован. Вот как пишет об этом волжский наблюдатель И.А.Шубин: В «целях большей продуктивности работы грузчиков все отдельные действия ее производились равномерно и

---

<sup>9</sup> Линёва Е. Великорусские песни в народной гармонизации. В 2-х вып. Вып. 2. СПб., 1909. С. LXII.

строго согласованно. Согласование и ритм работы достигались пением, как в прежнее время у бурлаков, у которых грузчики заимствовали песни и припевки»<sup>10</sup>.

Кроме различных видов широко распространенной артельной песни «Дубинушка» в среде крючников были в ходу различные припевные команды: «Подыдем-ка, о-ещё!», «А мы его дёрнем», «Раздва, дружно!», «Раз и, сильно», «Еще дёрнем!», «Повалим ещё разок», «А мы его дай-да рай», «Ай, ребята, навалися» (примеры 14—20).

А.М.Листопадов записал в Саратове мелодически достаточно оформленную песню грузчиков, звучавшую при выгрузке бочек с помощью веревки, которую подтягивали к себе, перебирая в согласовании с ритмом пения. Очевидно, такая работа требовала равномерного распределения усилий, чем и объясняется плавность неторопливого размеренного напева. К тому же для совместного труда использована строфическая песня со смысловым содержанием шуточного оттенка (пример 21).

Кроме работы по разгрузке тяжелых предметов физические коллективные усилия с поддержкой артельного пения применялись уже в новое время при толкании вагонов (см. пример 16), при торфоразработках (пример 22) и в иных сходных случаях.

По способу приложения совместных физических усилий труд крючников близок плотницкому промыслу, тоже требующему поднятия и перемещения общими усилиями больших тяжестей. Поэтому артельные певческие команды обеих специализаций во многом сходны по характеру, а нередко и идентичны.

Еще один из способов совместного труда был связан с пением артельных песен и припевок — *неводный промысел*. Коллективное выбиравание невода рыбацкой артелью можно было наблюдать еще в первые послевоенные десятилетия. Потом все чаще стали использовать тракторные моторы для наматывания на барабан каната, вытягивающего сеть.

Довелось наблюдать (и даже участвовать в этих действиях), как при подтаскивании к берегу большого речного невода в низовьях Волги сначала один рыбак, стоящий на берегу у самой воды, впрягается в лямку и начинает тянуть канат, прикрепленный к снасти, прочь от реки. Затем из воды появляется прикрепленная к канату вторая лямка, на которую налегает грудью следующий участник артели, дожидющийся на берегу рядом с канатом своей очереди. Затем к первым

---

<sup>10</sup> Шубин И. Волга и волжское судоходство. С. 975.



двум тянущим невод мужчинам прибавляется третий, четвертый, пятый и так примерно до двадцати. По мере приближения пойманной рыбы к берегу участникам артели становится тянуть все труднее: осетры, белуги, лещи скапливаются у ячеек сети плотной массой, бьются, стараясь вырваться на волю. К тому же рыбы много, в совокупности она обладает огромным весом. Наконец к берегу подтаскивают весь улов. За один раз рыбацкой артели удавалось вытянуть более двухсот осетровых, не считая другой крупной рыбы. Мелочь и редкую, охраняемую законом белорыбицу отпускали обратно в реку.

Работа рыбаков должна быть согласованной, им необходимо идти равномерно и желательно в ногу. Кроме того, тянуть невод нужно плавно, без рывков. Поэтому рыбацкие песни отличаются широтой мелодического развития, выразительной кантиленой, они исполняются в сравнительно спокойном умеренном темпе. К типичным рыбацким артельным песням можно причислить *примеры 23, 24а*. В момент начала неводной тяги, когда важно было наладить равномерный шаг рыбаков, пелась энергичная, активная, четко метризованная и все же достаточно плавная, распевная песня «Сорвали, сорвали кафтан» (*пример 25*).

Артельные рыбацкие песни еще и сегодня помнят старейшие жители астраханских сел, расположенных в дельте Волги. Из их рассказов следует, что совместный труд рыбаков во время осенней путины был очень тяжелым. Бредень забрасывали (заводили) и выбирали днем и ночью. Причем в лямки нередко впрягались не только мужчины, но и женщины. Рассказывали, что если хотели подшутить с засыпавшей на ходу в процессе работы рыбацкой, ее лямку, особым образом прикрепленную к общему канату, соединенному с неводом, отцепляли, изможденная женщина брела, словно сомнамбула, прочь от кромки воды, не просыпаясь.

Взбодриться помогало пение припевок. В их словах содержатся порой особые понятия, связанные с рыбацким промыслом. В песнях упоминается неводчик, который управлял одной из двух артелей, составлявших бригаду. Он должен был также уметь починить порвавшиеся ячейки сети, открывал мотню невода, чтобы выбрать пойманную рыбу. Он же делил заработанные артельщиками деньги. Бригадир отвечал за весь процесс ловли. В некоторых строфах упоминается балмер — один из поплавков, поддерживающих снасть сверху.

Условия и обстоятельства лова с берега на рыбацкой тони составляют основу бодрых по настроению, энергичных рыбацких припевок:

Мы поймали сорок шук,  
Из которых шубы шьют.

*Припев:* Ой, дала, ой, дала, дала,  
Наша силушка взяла.

Неводчик, давай, мечи,  
Косяком идут леши.

*Припев.*

Неводчик, давай нам смену,  
У нас рученьки болят.

*Припев.*

Неводчик наш развернулся  
И подал суровый взгляд.

*Припев.* (пример 24б)

Некоторые из записанных в наши дни рыбацких волжских песен по характеру напевов и содержанию слов сродни трудовым командам, как вышеприведенный пример. Их поэтические строфы следуют в произвольном порядке: по композиции подобные примеры монострофичны. Однако встречаются и песни строфической структуры с последовательным изложением определенных сюжетных мотивов. Такова песня «Мы поедem во иные города», по происхождению связанная с хороводным жанром.

Ой, да мы поедem во иные города,  
Мы закупим шелковые невода.  
Мы закупим шелковые невода,  
Мы затанем белу рыбицу со дна.  
Станем рыбицу выпрашивати:  
Каково ли тебе, рыба, без воды?  
Каково ли тебе, рыба, без воды,  
Каково ли красным девкам без ребят?

Далее следует еще множество поэтических строф, связанных по содержанию (пример 24в).

На реке Урал местные казаки добывали осетровых особым способом — багриньем. Этот промысел состоял в том, что в назначенный определенный день все рыбаки села выходили по команде атамана на лед реки — каждый к высмотренному им месту, где залегла на зиму рыбина. Пробив лед, рыбак всаживал в спину осетра, севрюги или белуги багор. Но одному человеку вытащить тяжелую добычу было не под силу, требовалась помощь соседей по лову. Вытаскивая, например, огромную белугу, пели особую артельную песню (пример 24г).

В этом случае слова припевок содержат понятия, связанные с обстоятельствами промысла. Рижакими здесь называют сети с круп-

ной ячей. Короваженье в местном говоре — это хлопоты, суета. Ятовь — омут, в который залегает на зиму красная рыба на Урале и откуда ее достают баграми.

Приведем несколько характерных поэтических строк в уральских казачьих багринных припевках.

Жена мужа накормила,  
На багринье проводила,  
*Припев:* Багринье, багринье,  
Одно короваженье.

Приехали на ятовь —  
На ятови одна кровь.  
*Припев.*

Багор на гуж привязал,  
Товарищу не сказал.  
*Припев.*

Про багринье, рижак  
Ведут речи казаки.  
*Припев.*

Люди багрить — мы сидим,  
На бутылочку глядим.  
*Припев.*

Лучше и, пожалуй, дольше всего трудовые и артельные песни сохранились в репертуаре рабочих *лесосплавного промысла*. В лесных массивах по берегам маленьких речушек долгое время при лесоповале, перетаскивании крупных бревен, формировании плотов невозможно было использовать современную технику. Когда появились мощные тягачи и грузовики, их поначалу не хватало. К тому же при дешевизне физического труда в пору сталинских пятилеток выгоднее было сплавать лес, пользуясь стремительным весенним течением, нежели применять моторную тягу речных буксиров.

Так или иначе коллективный физический труд на лесосплаве широко применялся вплоть до начала 50-х годов XX века, что позволило собирателям музыкального фольклора в экспедициях первых послевоенных лет записать песни лесосплавщиков в хорошей сохранности. Удалось восстановить по рассказам бывших плотогонов и последовательность трудовых процессов на лесосплаве, при которых звучали артельные песни, припевки, «заговоры».

Однако зарождение лесосплава относится к глубокой древности. Сохранились, в частности, летописные свидетельства, что в XIII веке при сооружении церкви в Киево-Печерском монастыре лес пригоняли водой в плотях по Днепру. Поэтому некоторые трудовые напевные команды лесосплавщиков, возможно, дошли до нас из глубины веков. Но особенно широкое распространение лесосплавный промысел получил в середине XIX столетия благодаря бурному развитию строительства и промышленности в пору становления капитализма в России. Поэтому в музыкальной стилистике песен и припевок плотого-

нов, несомненно, отразились некоторые влияния поздней городской культуры. Это позволяет применять при их характеристике некоторые понятия, определяющие свойства гармонического функционального мышления, а также и иные современные музыкальные термины классического музыкознания.

Характер напевных «заговоров» во многом определялся особенностями той или иной рабочей процедуры.

В пору весеннего паводка тяжелые бревна, заранее по снегу привезенные к берегу ручья или лесной речки, рабочие особыми кольями или баграми стаскивали в воду. Это сопровождалось пением «заговоров» «Ой, да валим же!» или «Ой, да катим!» (*примеры 26, 27*).

Нередко бывало, когда шедшие самосплавом бревна зацеплялись за какую-либо преграду и образовывались большие завалы, которые на северных реках называли «заломами». Для того чтобы растащить «залом», требовались совместные усилия не менее чем двадцати человек, натужно тянувших веревку, прикрепленную к загородившему путь «топляку» — бревну, затонувшему поперек реки. В таких случаях обычно пели «Дубинушку» (*пример 28*).

В прежние времена, до применения цепей и проволоки, для скрепления бревен при формировании плота использовались так называемые «вицы» — крепления из ветвей молодой березы, скрученные в форме колец. Изготовление таких виц также требовало коллективных усилий, организуемых пением артельных припевок, что нашло отражение в их словах:

Золото кольцо не вьётся...

Да, хэй!

Ничего не подаётся.

Да, хэй!

(*пример 29*)

Некоторые специалисты считают, что слова известной бурлацкой песни «Эй, ухнем» «Разовьём мы берёзу, разовьём мы кудряву» произошли от изменения словообразования «разом вьём мы берёзу, разом вьём мы кудряву», возникшего при работах по изготовлению виц.

Бревна связывали вицами в «челенья». Когда при подобных работах требовалось применение дружных рывков всей артелью, запевали «заговор», организующий резкую концентрацию совместных мускульных усилий, так называемый «короткий раз» (*пример 30*).

В процессе составления плотов нужно было подогнать челенья друг к другу. Для этого требовалось плавно, равномерно общими усилиями тянуть канат, что вызвало к жизни выразительные напевные певческие команды (*пример 31*).

Особенно привлекают широтой фразировки, богатством мелодических и ладовых средств, развитостью полифонической многоголосной фактуры варианты артельной певческой команды, именуемой «долгим разом». Характерны в этом отношении некоторые волжские образцы (*пример 32*).

По характеру «заговоры» подобного типа приближаются к лучшим образцам русской протяжной песенной лирики.

По свидетельству И. Истомина, бурлаки говорили, что «долгий раз» готовил рабочих «к тянку». Термины «рывок» и «тянок» они противопоставляли, различая характер того или иного действия. Соответственно и припевки подразделялись на долгие («навальные») и короткие, под которые артель совершала рывок.

Для того чтобы сдержать скорость движения плота на быстрине или порожистых местах, применяли тяжелые металлические плиты — так называемые «лота». Вытаскивать «лот» из воды приходилось при помощи «воробы» — вóрота с большими длинными ручками, на которые наваливались грудью участники рабочей артели. Иногда «воробу» устанавливали на берегу для подтаскивания плотов. Такая работа тоже предполагала использование специальных певческих «заговоров», плавных, размеренных по характеру (*пример 33*).

При некоторых видах работ на лесосплаве, как и при снятии судна с мели, применяли способ завода и бросания якоря с последующим подтягиванием плота к нему с помощью постепенного выбирания из реки притороченного к якорю каната. Когда «завозня» передвигалась на веслах, гребцы пели так называемые «косные заговоры» (*пример 34*). «Косной» называлась большая лодка на 6—12 весел.

Особым образом осуществлялось на северных реках снятие плотов с мели: «...Выпив по чарке водки, рабочие всей артелью лезли в студеную воду и с помощью кольев („аншпугов“) сталкивали заранее разобранный на „плитки“ (челенья) плот с песка»<sup>11</sup>.

Следует вспомнить, что лес сплавляли ранней весной, как только закончится ледоход, и вода в эту пору была еще ледяной.

По крупным рекам сплавляли плоты очень большой величины, позволявшей на их головке строить столовую, баню, избу. Во время отдыха лесосплавщики могли петь лирические протяжные песни. К бурлацким по происхождению и преимущественному бытованию некоторые специалисты относят лирические по форме и по характеру песни распевного склада «Вниз по матушке по Волге», «Подуй, по-

---

<sup>11</sup> *Истомин И.* Трудовые припевки плотогонов. С. 3.

дуй, непогодушка» (примеры 35, 36). Относительно последней из названных песен Н.Лопатин, записавший ее, пишет: «Песня эта поется на Волге гребцами на судах и лодках»<sup>12</sup>.

Тот же собиратель классическую лирическую протяжную песню «Ты взойди, солнце красное» в варианте, записанном в Касимовском уезде на Оке, характеризует как «весьма энергичную и сильную, с характером напева, сложившимся на воде за весельной работой»<sup>13</sup>. В различных версиях напева названной песни действительно проступает волевое мужское начало.

Кроме плотов на лесосплаве использовали «посудины» — баржи и «беляны» — большие суда, рассчитанные на единичное, одноразовое использование от места погрузки до пункта прибытия. Особенно характерен сплав леса на «белянах» для Керженско-Ветлужского лесосплава (Волжский бассейн). Подобная работа также требовала участия большой артели лесосплавщиков и сопровождалась артельным пением.

На разных сплавных реках были неодинаковые условия для труда лесосплавщиков. Одно дело — Вятка с ровным песчаным дном и сравнительно спокойным течением, другое — Ангара, стремительная, порожистая. На полноводной Волге с ее притоками применялись некоторые особые трудовые приемы. Поэтому и напевные команды плотогонов имеют порой местное, локальное распространение. Например, в бассейне Волги, когда лесосплавщики поднимали со дна реки тяжелые якоря по команде лоцмана «Горный!», артель начинала медленно вращать воробницу (воробу). Кто-нибудь из опытных сплавщиков, а очень часто и сам лоцман, запевал, артель подхватывала: «Ходом, водом, веселее, придем домой поскорее» (пример 37).

Таким образом, характер трудовых артельных припевок, «заговоров», песен во многом определялся типом работ, зависел от местных условий труда и, возможно, был связан с особенностями региональной, локальной песенной традиции, в которую они включались как один из бытующих жанров в общей жанровой системе.

В основном исполнителями артельных песен были мужчины. Однако известны и разновидности физических работ, производившихся женской артелью, например на торфоразработках. Даже в лямки иногда впрягалась женская бригада, что придавало воспроизведению песен свой особый характер.

---

<sup>12</sup> Лопатин Н., Прокунин В. Сборник народных лирических песен. М., 1956. С. 133.

<sup>13</sup> Там же. С. 155.

Итак, в бурлацкой среде, как мы выяснили, были распространены, во-первых, «заговоры» и песни, специально созданные для поддержки трудовых процессов. Кроме того, в совместной работе ярыжки использовали хороводные и плясовые по происхождению песни, соответствующие по ритму и образному строю характеру определенного труда. К тому же у участников рабочих артелей были излюбленные лирические песни, распространенные преимущественно в бурлацкой среде. Поскольку подобные песни не были непосредственно связаны с коллективным трудом, с организацией совместных мускульных усилий, мы не будем их учитывать в данной главе: о них пойдет речь, когда будет рассматриваться традиционная песенная лирика.

### **Образное содержание, стилевые свойства бурлацких припевов и песен**

Относительно характера, настроения, образного строя артельных песен и припевов различными лицами высказывались неодинаковые точки зрения. Это во многом определялось теми или иными общественными и эстетическими установками, характерными для определенного исторического периода, обуславливалось взглядами и убеждениями конкретного наблюдателя — писателя, поэта, музыканта, исследователя.

Так, Н.А. Некрасов в стихотворениях, бичующих пороки русского общества, выказал свое негодующее отношение к подневольному, с его точки зрения, труду бурлаков в следующих горьких словах:

Почти пригнувшись головой  
К ногам, обвитым бечевой,  
Обутым в лапти, вдоль реки  
Ползли гурьбою бурлаки,  
И был невыносим и дик  
И страшно ясен в тишине  
Их мерный похоронный крик...

Сравнивая бурлацкое пение с выражением боли, стона угнетенного человека, поэт замечает:

Видь на Волгу, чей стон раздается  
Над великою русской рекой,  
Этот стон у них песней зовется,  
То бурлаки идут бечевой...  
Где народ — там и стон.  
Эх, сердечный,  
Что же значит твой стон бесконечный?

Сам бурлак характеризуется поэтом как существо приниженное, привычное к принуждению, послушанию:

Унылый, сумрачный бурлак!  
Каким тебя я в детстве знал,  
Таким и ныне увидал:  
Все ту же песню ты поешь,  
Все ту же лямку ты несешь,  
В чертах унылого лица  
Все та ж покорность без конца...

...Иль судеб повинуюсь закону,  
Все, что мог, ты уже совершил —  
Создал песню подобную стону  
И духовно навеки почил?

Характер труда бурлаков передается как тяжкий, безрадостный. Бурлаки медленно бредут

...Твердя унылые слова  
От века те же «раз да два!»  
С болезненным припевом «Ой!»  
И в такт мотая головой.

Однако другие демократически настроенные представители русского общества видели в бурлаках выразителей могучей силы народной, создателей прекрасных мужских песен, хранителей глубинных национальных традиций. Именно такие настроения послужили причиной решения М.А.Балакирева отправиться в поездку на пароходе по Волге с целью записи пения бурлаков, собирания бурлацких песен. Завершающая его знаменитый песенный сборник трудовая артельная песня «Эй, ухнем!» стала во всем мире символом русской красоты, удали и мощи, особенно в прекрасной исполнительской трактовке Ф.И.Шаляпина.

Припев песни ярыжных «Дубинушка» завершает строфы известной революционной песни, призывавшей народ к борьбе с угнетателями, за справедливость. Она также входила в репертуар выдающегося певца-волгара.

Разное описание пения артельщиков дает М.Горький, в зависимости от ситуации, возникающей по ходу повествования в «Жизни Клима Самгина».

В одном эпизоде читаем:

«Группа рабочих тащила волоком по земле что-то железное, уродливое, один из них ревел:

„Иди-ёт, идёт, да о-о-о!“



Другая группа была с копра сваю, резкий голос надсадно и озлобленно запевал:

„Ой, ребята, бери дружно.  
Хозяину деньги нужно.  
Ой, дубинушка, охнем“, —

устало подхватывал хор. Чугунная баба грузно падала на сваю, земля под ногами Клима вздрагивала и гудела.

С детства слышал Клим эту песню, и была она знакома, как унылый великопостный звон, как панихидное пение на кладбище, над могилами. Тихое уныние овладевало им, но было в этом унынии нечто утешительное, думалось, что сотни людей, ковыряющих землю короткими, должно быть неудобными лопатами, и усталая песня их, и грязноватые облака, развешенные на столбах телеграфа за рекою, — все это дано надолго, может быть, навсегда, и во всем этом скрыта какая-то несокрушимость, обреченность».

Однако в другом эпизоде того же романа артельное пение описано по-иному:

«Он (Самгин. — *В. Ш.*) впервые услышал, что унылую дубинушку можно петь в таком бойком, задорном темпе. Пела ее артель, выгружавшая из трюма баржи соду „Любимова и Солвэ“. На палубе в два ряда стояло десять человек, они быстро перебирали в руках две веревки, спущенные в трюм, а из трюма легко, словно пустые, выкатывались бочки; что они были тяжелы, об этом говорило напряжение, с которым двое грузчиков, подхватив бочку и согнувшись, катили ее по палубе и сходям на берег. Запевали „Дубинушку“ двое: один — коренастый, в красной, пропотевшей, изорванной рубахе без пояса, в растоптанных лаптях, с голыми выше локтей руками, точно покрытый железной ржавчиной. Он же высочайшим резким тенором и удивительно фокусно подсвистывая среди слов, притопывал ногою, играл всем телом, а железными руками играл на тугой веревке, точно на гусях, а пел не стесняясь набором слов:

Эй, ребята, дай-кати...  
— Эй, дубинушка, ухнем! —

согласно и весело подхватывали грузчики частым говорком, но раньше, чем они успели допеть, другой запевала, высокий, лысый, с черной бородой, в жилете, но без рубашки, гулким басом заглашал припев, командуя:

Эй, ребята, дергай ловко,  
Чтоб не ерзала веревка...  
Эх, дубинушка...

Это было более похоже на игру, чем на работу».

Н.М.Лопатин также отмечает бодрый, светлый характер звучания хороводной песни «Дуня» в изложении бурлацкой артели, «приновленной бурлаками в своем ритме под размер шагов в лямке: она получает в этом пошибе особенную оригинальность: рабочая дружность и так странно гармонирующее с тяжестью бурлацкой работы размашистое веселье напева сообщают всей песне характер безграничного, могучего разгула»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Лопатин Н., Прокунин В. Сборник народных лирических песен. М., 1956. С. 155.

В волжских тетрадах поэта Н.Щербины, сопровождавшего Балакирева в поездке по Волге, отмечается, что особенно часто в репертуаре бурлаков встречались песни шуточного содержания («перегудочные», «дурашные»), поскольку шутка помогала в работе, облегчала ее. Е.Линёва, характеризуя исполнение записанной ею бурлацкой песни «Дубинушка», пишет: «Исполнение было страшно энергичное, как будто действительно тащили огромную тяжесть»<sup>15</sup>.

Чтобы точнее понять манеру артельного пения, можно обратиться к впечатлениям современных фольклористов-собирателей, записавших его. Поскольку В.И.Харьков считал необходимым обозначать не только темп исполнения песни, но и ее характер определениями на русском (а не на итальянском) языке, его ученики и последователи (И.Истомин, А.Банин) придерживались того же правила. Некоторые из таких обозначений достаточно нейтральны: медленно, напевно; сдержанно, медленно; четко; размеренно; ритмично; приговаривая; спокойно; ровно. Шкала указания темпа исполнения довольно широка: медленно; умеренно; подвижно; очень скоро. В ряде случаев авторы нотаций отмечали строгий оттенок в пении бурлаков: сурово; грузно; с напряжением; напряженно; протяжно; тяжело; плавно, с большой силой; неторопливо, с силой; протяжно; медленно, но энергично. Энергично, широко; мужественно; упорно; с усилием.

Однако преобладают определения, отражающие живой, напористый характер пения бурлаков-лямочников, плотогонов, крючников, плотников: решительно; энергично; весело; бойко, с озорством; насмешливо; оживленно; призывно; напористо; шутливо; с подъемом; резво; с удалью; задорно; бодро. Проворно; лихо; упруго; одушевляясь; очень сильно; с большой силой.

У современных собирателей полностью отсутствуют обозначения типа «уныло, тоскливо, печально, скорбно». Очевидно, при большом разнообразии образных оттенков в бурлацком пении все же в нем превалирует светлый, оптимистический настрой. В то же время встречаются отдельные примеры бурлацких песен с безрадостными словами и унылым напевом, как, например, припевка «Мы идем босы, голодны», записанная Ю.Шапориным с голоса А.М.Горького (Пешкова) (см. пример 10).

---

<sup>15</sup> Линёва Е. Великорусские песни в народной гармонизации. В 2-х вып. Вып. 2. СПб., 1909. С. XXXV.

## Словесное содержание артельных песен

Трудовые артельные песни и припевки обладают яркими отличительными жанровыми свойствами по содержанию их словесных текстов.

Прежде всего в них присутствуют особые трудовые возгласы, способствующие объединению усилий рабочей артели. В ряде случаев вся припевка состоит из повторения подобных интонируемых трудовых команд. Особенно часто такой стилевой прием встречается в пении крючников и плотников. Вся припевка может состоять из повторения в процессе пения лишь нескольких слов: «Ой, раз ещё, раз!», или «Подыдем-ка, о ещё!», или «Раз, два, дружно!», или «Ай, ребята, навалимся — раз!», или «Ух, гей, наши, гей!», или «Ой, да ещё подыдем!», или «Ух, да ещё!», или «Ой, да вали же! Ой, да вали!». В ряде случаев набор слов бывает богаче и разнообразнее:

- Или: А мы его дёрнем,  
Все молодчики, подёрнем! (*пример 15*)
- Или: Ай, ребята, навалися, раз!  
Ай, не шла, да пошла, раз!
- Или: Раз, дубинушка, ухнем!  
Развесёлая сама пойдёт!  
Подёрнем! Подёрнем! Да ухнем! (*пример 28*)
- Или: Раз первой! Раз другой!  
Ухнем! Грянем!  
Грянем! Ой, вот ещё! Ещё!  
Ой, ещё! Ой, ещё! (*пример 34*)

В бурлацких песнях развитой строфической формы начальные строки каждой строфы имеют обычно определенное сюжетное содержание, развивающееся на протяжении всей песни, после чего следуют припевные слова, выражающие трудовую команду:

- Или: Пошли девки за водой,  
*Припев:* Ещё разок! (*пример 3*)
- Или: Во всю-то ночь мы тёмную,  
Осеннюю, долгую.  
*Припев:* Ухнем, грянем!  
Ухнем, грянем! (*пример 5*)

Или:

Ой, да разгребём-ка,  
Братцы, лодочку,  
Э-ой, да разгребём мы  
Лёгкую!

*Припев:* Ой, ой, да ух,  
Да ой, давай, ухнем все,  
Ещё все, да ещё все! (*пример 6*)

Или:

Разовьём мы берёзу,  
Разовьём мы кудряву!  
Ай да, да ай да,  
Ай да, да ай да,  
Разовьём мы кудряву!

*Припев:* Эй, ухнем! Эй, ухнем!  
Ещё разик, ещё раз! (*пример 7*)

Подобную форму имеют также стиховые строфы примеров 9, 22, 28, 37.

Нередко в словах артельных песен раскрывается характер производимой работы и передается отношение к ней:

Мы бьём первую залого,  
Просим Бога на помощь. (*пример 1*)

Или:

Матушка Волга  
Широка и долга.  
Она укачала,  
Она уваляла,  
Нашей силы,  
Силушки не стало. (*пример 8*)

Или:

Ой, как на матушке на Волге  
Да продавалась работа.  
Работушка немалая,  
Немалая, тяжелая. (*пример 9*)

Или:

Ой, да мы ударная бригада,  
Эй, ой, да нам машинку тащить надо. (*пример 22*)

Или:

Золото кольцо не вьётся... Да хэй!  
Ничего не подаётся. Да хэй! (*пример 29*)

Или:

Как зоренька занялась,  
Наша сила собралась.  
Взглянемтесь вдруг, да ух! (*пример 38*)

Или:

Разудалы молодцы,  
Да ой, ещё разок!  
Ай, добры молодцы, валяй,  
Да ай, ещё разок!  
Ой, катая наши молодчики,  
Покатывай, катая! (пример 21)

Во многих случаях слова трудовых песен связаны с мужским характером труда. Об этом свидетельствует обращение в них к разудалым молодцам, молодчикам, к братцам, к ребятушкам.

Однако встречаются трудовые артельные песни, свидетельствующие об участии женщин в коллективной работе:

Эй, ой, да давай, девки, соберёмся,  
Эй, ой, да по ударному возьмёмся.  
(2-я строфа примера 22)

Или:

Запевайте, девки, все!  
Ой, да раз ещё!

Или:

Уж вы, девки, не робейте!  
Да своей силы не жалейте! (пример 39)

Нередко в бурлацких песнях затрагиваются темы, связанные со взаимоотношениями участников того или иного вида работ с их хозяином, нанимателем:

Нам кричит дядя: «Давай!».  
Мы даём, сильно гребём.  
(2-я строфа примера 5)

Или:

Ты хозяин молодой,  
Ты нам водочки настой.  
Что-то сваюшка нейдёт,  
Хозяин водки не даёт.  
(последующие строфы в примере 38)

Или:

Наш хозяин-то богатый,  
Огребат деньги лопатой.  
Ты, начальник, не скупися,  
На бутылку расщедрися.  
Эй, ребята, дери глотку,  
Нам хозяин дал на водку.  
Ой, хозяин наш подрядчик  
Да полведра вина притащит.  
Наш хозяин очень милый:  
На уплату он ленивый.

Естественно, финансовая и личная зависимость от нанимателя и лоцмана вызывала временами недовольство, приводившее к колким остротам в их адрес:

У хозяина брюшина,  
Надоть в пояс в три аршина.  
Как на прусской на границе  
Продал лоцман рукавицы.  
Караванного похвалим,  
Мы на печь его повалим.

Типичны для артельных песен шуточные, даже озорные сюжетные мотивы:

Ой, ух! Давай ух!  
Кто не станет ухати,  
Того в Каму бухати.  
Кто не станет говорить,  
Того в Каму повалить.

Или:

Золотая наша рота,  
Тянет чёрта из болота.  
Посмотри-ка, тетка Фёкла,  
Покраснел бурлак, как свёкла.

В последнем примере приводятся начальные (запевные) слова в строфах с трудовым припевом «Эй, дубинушка, ухнем».

По свидетельству собирателя А.Банина, в «Дубинушке», в ее отдельных вариантах нередко встречаются откровенно непристойные строфы, выражающие «солёный» мужской юмор.

Эротический оттенок имеют некоторые сюжетно оформленные артельные и хороводные песни, взятые бурлаками для поддержки мускульных усилий:

Ночуй, ночуй, Дунюшка,  
Погости, голубушка!  
Ты ночуешь у меня,  
Эх, подраю, радость, тебя!  
Ой, подарю Дуне серёжечки  
Серебряные.  
А другие золотые  
Со подвесочками.  
На то Дуня сположилась,  
Эх, со Иваном спать ложилась.  
Ложилась Дуня спать  
На Иванову кровать... (пример 11)

Порой хороводная по происхождению песня, получившая трудовой артельный припев и ставшая по музыкальному стилю типично

бурлацкой, отражает лирические любовные черты словесного текста первоисточника:

Берёзынька бе... эх, белая,  
Зелена кудрявая.

*Припев:* Ой, ух, да ух-да,  
Давай ухнем все,  
Ещё все да ещё все!

На ярочке сто... эх, стояла,  
Эх, на ярочке стояла.

*Припев.*

Через речку была свалена,  
Эх, через речку была свалена.

*Далее текст излагается без соблюдения строфической формы:*

Где и речка, тута был и мост.  
Эх, парень девку перенёс.  
Ничего он, эх, не смочил.  
Башмачок с ноги сронил.  
Мне не жалко башмачка,  
Жалко белого чулка.  
Башмак батенька купил,  
Эх, чулок милый подарил. (*пример 40*)

В приведенном примере сюжетный мотив об утрате девушкой башмачка известен в целом ряде хороводных песен.

Что же касается протяжной лирики из репертуара бурлаков, то по поэтической композиции они целиком остаются в рамках исходного жанра: в них используются поэтические приемы «пейзажа настроения», любовные, балладные сюжетные композиции.

### **Музыкально-стилевые черты бурлацких песен**

Общим характерным свойством песен и припевок, организующих совместный труд рабочей артели, служит активный четкий *ритм*, определяемый мерностью трудовых движений, необходимостью определенным образом собрать и направить физические усилия, сконцентрировать их в нужный момент.

Особенно четким, активным оказывается ритмический рисунок припевок грузчиков и плотников, поскольку их работа связана с действиями рывками, энергичными толчками. В некоторых операциях лесосплавщиков-плотогонов также требуются совместные резкие движения толчком или с помощью одновременных ударов. Именно в

припевках и заговорах подобного типа применяются жесткие пунктирные, синкопированные ритмы (см. примеры 16, 17, 21, 28, 34). В примере 33 наряду с реальными синкопами используются особые синкопированные образования в слоговом ритме (слоговые синкопы).

Нередки в артельных песнях сопоставляемые контрастные ритмические мотивы, когда дробная фигура сменяется более крупной длительностью или длительностями. Это может быть связано с разбегом — остановкой, замахом — ударом, плавным наклоном — рывком (примеры 2, 4, 7, 8, 18, 26, 27). Сходным образом можно рассматривать накопление напряжения в пунктирном движении с последующим переходом в плавное, когда происходит как бы мерное распределение предварительно накопленной энергии (см. пример 7 — запев, 34).

Важную роль в подчеркивании резкого акцента играют активные паузы после выделяемого звука либо перед ним (примеры 4, 7, 14, 17, 18, 19, 20).

В процессе труда, требующего плавного распределения прилагаемых усилий, использовались обычно более спокойные по характеру песни с размеренным ритмом. Таковы в большинстве своем песни бурлаков-лямочников, рыбаков при тяге невода, лесосплавщиков при притягивании плота канатом или при использовании ворота (примеры 5, 8, 9, 10, 23, 24а, б, в, 25, 31, 32). Плавный характер имеет песня, исполнявшаяся на торфоразработках (пример 22).

Песни гребцов разнообразны, изобретательны по ритмическому движению. Очевидно, широкие взмахи весел позволяли использовать богатую ритмическую фантазию (примеры 6, 40).

С точки зрения метрической организации артельные песни предполагают ярко проявляемую акцентность и постоянные дву-четырёх-дольные размеры, что в свою очередь обусловлено равномерной двух-фазностью большинства коллективных трудовых действий.

В песнях, заимствованных бурлаками из хороводного жанра, нередко наблюдается учащение ритмической пульсации во второй половине строфы, что объясняется чередованием движения шагом с последующим приплясыванием в традиционной русской хореографии (примеры 11, 12).

В целом же для песен трудового артельного жанра типична декламационность, четкость *слогового ритма* с тенденцией к соответствию каждого слога одному звуку или созвучию. Однако встречаются в них и достаточно широкие распевы, например в припевах песни «Долгий раз».



При *ритмическом согласовании стиха с напевом* в припевках — трудовых командах — отчетливо проявляется *равномерно-акцентное* начало, когда ритмическое движение моторного типа определяется музыкальной пульсацией, а стих, свободно меняя количество слогов в строфе, следует за четкой размеренностью течения напева. В случаях, когда строфы включают в себя строки с определенным смысловым содержанием, не связанным с трудовой командой, они обычно состоят в основе своей из семи слогов, либо нецезурованных, либо имеющих постоянную цезуру в соотношении 4+3 слога. В припевах же чаще всего количество слогов в строке сокращается, появляется бóльшая распевность. Причем общее музыкальное напряжение возрастает, что активизирует мускульные усилия. В этом отношении бурлацкие песни в некотором роде сродни южнорусским хороводам плясового склада, для определенной категории которых характерно и семи-восьмислоговое строение стиховых строк в семантически выраженной части строфы, и уменьшение числа слогов в асемантическом припеве, поддерживающем темпераментную пляску и оказывающемся своего рода динамическим центром напева во взаимодействии со стихом. По-видимому, именно по этой причине некоторые хороводные песни, близкие по ритму трудовым артельным, органично вошли в репертуар бурлаков.

В ряде случаев основной стих 4+3 слога получает производные формы благодаря добавлению междометий, частиц, вставных слов (пример 6). Иногда бурлацкие песни развитой строфической формы целиком строятся по принципу равномерно-акцентного ритмического соотношения стиха и напева (пример 8).

Все остальные музыкальные средства, находясь в тесном взаимодействии с ритмом и метром, способствуют четкой координации действий рабочей артели в процессе пения.

Что касается *композиционной структуры*, в коротких трудовых командах используются однофразовые образования с ярко выделенными акцентами в строго определенных моментах формы. Причем фразы могут быть предельно короткими, по существу не превышая пределов мотива (примеры 4, 18). Случается, что объемные фразы оказываются неделимыми (примеры 10, 19, 20, 33).

Нередки случаи, когда в артельных песнях образуются двухфразовые строфы с припевом в виде трудовой команды. Причем припев (рефрен) иногда бывает несколько короче запева (примеры 3, 26, 27).

Случается и так, что вся трудовая команда состоит из двух музыкальных фраз. Причем по мелодическому оформлению они могут быть

либо близко родственны, различаясь по словесной подтекстовке (пример 15), либо каждая оказывается самостоятельной как по напеву, так и по словесному содержанию (примеры 13, 21 — средний раздел, 23, 24а, б, в, 25, 31). Команды типа «Долгий раз» основаны на последовании двух широких, развитых, распевных музыкальных фраз (пример 32).

Изредка встречаются среди образцов данного жанра трехфразовые напевы, основанные обычно на варьировании одного музыкального построения с трудовыми командами в словах (пример 38).

Во многих случаях бурлацкие песни имеют четырехфразовую структуру. Причем обычно две первые музыкальные фразы запевного характера по содержанию обособлены от трудового по содержанию припева. Некоторые подобные образцы строятся в отношении напева при принципе «пара периодичностей» (по Л.А.Мазелю) ААББ (примеры 5, 37).

Подобной же музыкальной логике подчиняются некоторые хороводные песни, заимствованные рабочими артелями (примеры 11, 12). Бывает, что каждая из четырех музыкальных фраз самостоятельна по мелодии (примеры 6, 34).

Совсем иной случай, когда все они строятся на родственном музыкальном материале по принципу  $AA_1A_2A_3$ , различаясь по словам (см. примеры 22, 28 — 2-я строфа). По тому же правилу образуются некоторые строфы артельных песен с шестифразовой структурой (по напеву —  $AA_1A_2A_3A_4A_5$ ) (примеры 8, 9).

Особенно характерной для бурлацких песен можно считать такую композицию (при различной конкретной величине музыкально-стиховых образований), когда нарушается квадратность благодаря добавлению в конце каждой фразы или строфы короткого мотива, выходящего за пределы двух или четырех построений, нарушая симметрию целого. Такое заключение бывает особо сильным по напряжению, на него попадает главный совместный толчок, рывок либо удар участников артели. Такую структуру можно назвать «добавлением к квадрату». По такой схеме строятся припевы различных вариантов «Дубинушки» (примеры 1, 28, 39). Можно привести еще немало подобных случаев (примеры 2, 20, 29, 32 — 3-я строфа).

Особо следует отметить припевки и песни, в которых напев начинается запевала, а артель подхватывает припев. «Начинщик» в подобной ситуации оказывается организатором работы, ему принадлежит важная роль в определении темпа, общего характера пения. Известны примеры, когда запевала не принимал участия в работе, а сидел

поодаль. Наниматели старались найти отличного певца-солиста, от которого во многом зависел успех дела. Структуры подобного типа проявляются в примерах 6, 11, 14, 16, 18, 21, 22, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 40. Особенно показательны в этом отношении примеры 14, 16, 18, 30, 31.

В некоторых образцах бурлацких песен структура во взаимодействии со всеми формообразующими факторами обладает особыми выразительными свойствами. Так, в песне лямочников «Эй, ухнем», получившей всемирное признание как своего рода эталон русского народного музыкального стиля, оба раздела — и запевный, и припевный — обладают сходными композиционными признаками: в них обнаруживается структура суммирования. После двух отдельных фраз следуют в обоих случаях две слитные. Причем по мелодическому рисунку каждый завершающий раздел имеет вопросоответную логику. Однако в запеве третья и четвертая фразы мелодически полностью самостоятельны. В припеве же образуется своеобразная арка благодаря повторению в конце исходного мотива. В целом в буквенном выражении музыкальная композиция напева данной песни имеет следующий вид: запев — ААББ, припев — ААБА. Таким образом, здесь обнаруживаются признаки своего рода рондообразности. В песне гребцов «Ой, да разгребём-ка, братцы, лодочку», записанной на Средней Волге А.Баниным, напротив, дробление проявляется в конце строфы: сначала следуют две широкие музыкальные фразы, самостоятельные по мелодическому рисунку. После чего мелодическая линия устремляется вверх. Заключительное же построение состоит из двух родственных коротких музыкальных мотивов, броских, энергичных: АБВгг (пример 6).

Во многом способствует рациональному распределению усилий участников рабочей артели *мелодика* бурлацких песен.

Активной ритмике в них соответствует размашистость интервальных ходов в сочетании с поступенным движением, способствующим мышечному расслаблению и накоплению энергии для последующего напряжения.

Для припевок плотников и крючников, работа которых требует резких рывков, характерно последование решительных квартовых ходов (примеры 16, 17). Случается, что в припевке сочетаются нисходящие и восходящие квартовые ходы, при общем диапазоне напева в пределах септимы. Мелодии подобного типа особенно размашисты, энергичны (пример 23).

Часто квартовые ходы чередуются с нисходящим поступенным движением в основном нижнем голосе в многоголосии. Верхний же подголосок сглаживает, смягчает жесткость, угловатость нижней вокальной линии (пример 18). В ряде случаев квартовый упругий интонационный скачок следует за плавным мелодическим спадом, совпадая с резким акцентом (пример 20).

Чередование нисходящей терции как предыкта и решительного квартового интонационного хода — тоже типичный стилевой прием в бурлацких припевках (пример 2). Более мягко звучат «заговоры», основанные на последовании терцовых интонаций (примеры 4, 30, припев в примере 5). В рыбацких припевках и заговорах лесосплавщиков нередко чередуются упругие квинтовые, квартовые, терцовые восходящие и нисходящие мелодические скачки (примеры 24а, б, в, г, 25, 31, 33, 34, припев примера 7). Встречается в песнях плотогонов и чередование размашистых секстовых и квинтовых ходов (пример 29).

В более развитых напевах трудовых артельных песен, особенно из репертуара лямочников, гребцов, лесосплавщиков, главным образом тех, труд которых требует применения постоянных и равномерных усилий, важную роль играет нисходящее поступенное движение по типу «вершина-источник» либо «импульс-затухание» с последующим широким интервальным ходом. В многоголосии основную роль выполняет при этом нижний голос (примеры 1, 3, 5 — запев, 6, 7 — запев, 8, 9, 11 — заключительные фразы, 15, 20, 21, 22, 37 — начальные фразы, 38, 39).

Не редкость в подобных образцах вопросоответные мелодические рисунки: см. примеры 5 (припев — сопоставление мотивов внутри фразы), 11 (построение двух первых фраз), 12 (две первые фразы). В последних двух случаях — в песнях, заимствованных из жанра хорова, — можно говорить и о волнообразном развитии мелодии.

В примере 32 нисходящие мелодические рисунки с последующими восходящими интервальными ходами переходят в плавную обращенную волну. После пружинистого ритмичного скандирования на одном звуке в примере 34 напев развивается преимущественно волнообразно.

Таким образом, при преобладании определенных типичных для данного жанра мелодических рисунков, в целом напевы бурлацких песен в интонационном плане достаточно разнообразны.

Что касается *ладовых* свойств трудовых артельных песен и припевок, то и в этом отношении в них проступают заметные различия в зависимости от характера сопровождаемых ими трудовых процессов.

Припевки плотников и крючников порой выдержаны в пределах ограниченных звукорядов, не превышающих иногда двух тонов на расстоянии кварты (примеры 16, 17).

Встречаются образцы с четырехступенным звукорядом в пределах кварты с выявленным минорным либо мажорным наклоном (примеры 4, 19а, 19б, 20).

Чертами архаики отмечены «заговоры» со звукорядами, основанными на трихорде в пределах терции (пример 26), кварты (пример 2), тетрахорде — пентакорде в пределах квинты минорного либо мажорного наклона (примеры 5, 25).

Оригинальны случаи своего рода «раскрывающегося» лада (по Э.Алексееву), когда трихорд в кварте расширяется до тетрахорда в квинте, достигая затем объема пентатоники (пример 18). Вызывают ассоциации с календарными жанрами звукоряды, включающие заполненную кварту с субквартой (пример 23). Вообще ладовое родство простейших артельных припевок с календарным обрядовым фольклором очевидно. Возможно, это указывает на древние корни обоих жанров.

Однако благодаря особым качествам ритма и структуры трудовые артельные песни с ограниченными звукорядами обладают достаточно характерными отличительными жанровыми свойствами.

Что же касается более развитых по форме и распевных по характеру бурлацких песен, то в их ладовых структурах обнаруживается определенное сходство с ладообразованиями русской песенной лирики и музыки народной хореографии. Здесь проступают общенациональные и региональные стилевые черты. К общерусским можно отнести такие ладовые свойства ряда песен лямочников, плотогонов, рыбаков, как использование ладообразований с большесекундовым вводным тоном (эолийского, миксолидийского) либо шестиступенных образований с отсутствием вводнотоновости (примеры 1, 8, 9, 11, 22, 28, 29, 31, 37, 39).

Характерно для данного жанра наличие ладовой переменности: секундовой (пример 12), параллельной (примеры 7, 13, 22, 34), кварто-квинтовой (примеры 8, 21).

Встречается одноименная (пример 21) ионийско-миксолидийская (примеры 6, 40) ладовая перекраска. В примерах 8, 32 ощущается тройная смена ладовых опор по звукам квартового трихорда. В последнем случае угадываются даже четыре ладовые опоры по звукам квартовой ангемитоники. Различные формы ладовой переменности

сообщают музыкальному развитию бурлацких песен особую динамику, устремленность.

Характерно-местными чертами обладает припевка, записанная на севере, на Мезени: в данном случае ярко проступает ладовая опора на уменьшенную квинту (пример 27). В пределах тритона звучит в основном, нижнем голосе и припевка в примере 30, тоже записанная на севере, на Вятке, хотя по окраске она минорна.

Специфическим жанровым свойством артельных припевок, способствующим выделению акцента, попадающего на наиболее напряженную фазу совместных действий работающих людей, можно считать их ярко выраженную ладовую функциональность, доводимую иногда до уровня автентических связей. С моментом толчка, удара, рывка совпадает разрешение неустойчивой функции в устойчивую. Это свойство трудовых «заговоров» особенно акцентирует в упомянутом исследовании И.Истомин (примеры 14, 16, 18, 19, 20, 38).

И наконец, следует остановиться на свойствах *многоголосной фактуры* бурлацких песен, припевок, «заговоров». Они относятся к числу принципиально ансамблевых жанров, поскольку в естественной обстановке исполняются непременно группой участников рабочей артели. Однако во многих случаях записи были сделаны в сольном изложении, что затрудняет понимание свойств присущего им многоголосия. К счастью, поздние записи осуществлены собирателями (А.Листопадковым, Е.Линёвой, В.Харьковым, И.Истоминим, А.Баниным, В.Щуровым) в ансамблевом изложении.

Судя по имеющимся данным, тип многоголосной фактуры в артельных песнях также во многом зависит от характера поддерживаемого ими труда. Короткие активные припевки грузчиков, плотников, лесосплавщиков звучат в унисон, с использованием гетерофонии унисонного типа (примеры 14, 16, 29, 31).

В ряде случаев можно говорить о разветвленной гетерофонии, когда голоса, по существу исполняя варианты одной мелодии, получают достаточную самостоятельность (примеры 13, 18, 30, 33, 34, 35, 37, 39).

В наиболее же развитых по форме и распевных песнях лямочников, гребцов, рыбаков, плотогонов, а также в используемых в артельном труде хороводных песнях, как и в протяжной лирике из бурлацкого репертуара, мы встречаемся с яркими образцами контрастной полифонии с двухголосной основой, нередко обогащаемой трех-четырёхголосными сочетаниями. Ведущим, как и в других случаях развитого русского многоголосия, как правило, оказывается нижний го-

лос. Верхний же выполняет вспомогательную роль, расцвечивая напев дополнительными красками. Его в народе называют подголоском, голосником, из-за чего контрастную русскую полифонию специалисты прошлого называли «подголосочной». Контраст голосов проявляется в их относительной обособленности, в противопоставлении верхней вокальной линии нижней. Полифонические горизонталы контрастируют между собой интонационно, ритмически (примеры 3, 8, 22, 32). Обычно сольный запев исполняет низкий голос, к которому затем присоединяются остальные ведущие голоса, взаимодействующие и разветвляющиеся по законам гетерофонии (примеры 6, 21, 31, 38, 40).

В некоторых случаях напев излагается параллельными терциями по ленточному типу. Это, по-видимому, объясняется особенностями местной (региональной или локальной) стилистики (пример 22). В процессе ладового развития горизонталы образуют созвучия, последования которых имеют определенную гармоническую логику.

Не только для структуры артельных песен, но и для фактуры важную роль играет чередование волевых запевов солиста и энергичных подхватов всех остальных участников трудового процесса (примеры 6, 16, 30).

Знание законов построения многоголосной партитуры артельных песен позволяет реконструировать одnogолосные их нотные записи. В случаях, когда перед нами пример распевной мелодии широкого охвата, очевидно, следует искать место верхнего подголоска к линии зафиксированного основного, по всей видимости — нижнего голоса ансамблевого напева. Это чувствовал, например, Ф.И.Шаляпин при исполнении песни «Эй, ухнем» из сборника Балакирева: варьируя песенные строфы, он обогащал исходный напев красками предполагаемого верхнего подголоска. Выросший на Волге певец, без сомнения, слышал пение бурлаков и с детства усвоил его правила.

Материалы экспедиций 50—60-х годов XX столетия показали, что трудовые артельные песни бытуют в разных исполнительских вариантах (сравните примеры 6 и 40).

Итак, суммируя все словесно-вербальные, стиховые, музыкальные признаки бурлацких песен, мы можем в большинстве случаев с достаточной определенностью выявить их своеобразную жанровую стилистику, а в ряде случаев установить, для какого рода трудовых действий они предназначены, если это по каким-либо причинам неизвестно.

Бурлацкий песенный фольклор — самобытнейшее явление в национальной русской песенной культуре, один из самых характерных жанров русской народной музыки.

### *Собрание и изучение бурлацких песен*

Впервые специальное внимание бурлацкому песенному фольклору уделил М.А.Балакирев, совершивший в 1860 году совместно с поэтом Н.Щербиной поездку на пароходе по Волге со специальной целью собирания песен, бытовавших в среде волжских ярыжных. В опубликованном по результатам этой, одной из первых в истории России музыкально-этнографической экспедиции нотном сборнике содержатся записанные композитором напевы сорока песен в его обработке для голоса в сопровождении фортепиано. Балакиреву удалось обнаружить всего одну собственно трудовую бурлацкую песню — знаменитую «Эй, ухнем». Кроме того, как уже отмечалось, в издание вошли хороводные по происхождению, приноровленные бурлаками к совместной тяге бечевой.

Поскольку запись словесных текстов производилась поэтом Н.Щербиной отдельно от записей мелодий, осуществлявшихся на слух Балакиревым, при сведении текста с напевом были допущены неточности, что побудило Е.В.Гиппиуса осуществить специальное текстологическое исследование, позволившее сделать более точную, хотя и не бесспорную редакцию согласования пропеваемого песенного стиха в данном сборнике с напевом (1957).

В 1879 году Ю.Мельгунов опубликовал песню гребцов «Во всю-то ночь мы тёмную», записанную им на слух в Калужской губернии (см. пример 5). Она получила широкую известность благодаря ее яркой разработке Рахманиновым в пьесе для фортепиано в четыре руки (6 пьес, ор. 11 — «Русская песня») и ее хоровым аранжировкам.

Вслед за тем в 1888 году Н.Пальчиковым в селе Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии (ныне находится на территории Татарстана) была записана артельная песня плотников при забивании сваи «Как зоренька занялась». Она имеет строфическое строение, связанное по смыслу со стиховыми строками. Каждая строфа завершается характерным трудовым припевом «Взглянемтесь вдруг, да ух!». Это первый в истории пример записи русской артельной песни в многоголосном изложении, если не считать отдельных наметок двухголосия в сборнике Балакирева (*пример 38*).

В сборнике Н.Лопатина и В.Прокунина, посвященном русской песенной лирике, помещены несколько трудовых артельных песен, связанных с бурлацкими промыслами. Прежде всего это первые нотные записи «Дубинушки». Причем оба опубликованных примера (№ 43, 44 в указанном сборнике) даны в многоголосном изложении.

Хороводную по своей первоначальной функции «Ночуй, ночуй, Дунюшка» (№ 45 в первоисточнике — см. пример 11), записанную в Рыбинске



Ярославской губернии, пели, по сведениями составителей сборника, во время тяги судна лямкой. Таким образом, она с определенными оговорками может все же быть причислена к бурлацким. Ценные замечания содержатся в комментариях собирателей. Они касаются особенностей бытования артельных песен и характера их звучания, певческой манеры бурлаков.

В конце XIX — начале XX столетия появляются новые записи артельных песен и припевок, сделанные в Костромской губернии, на Оке.

Е.Линёва применила для фиксации народного пения фонограф, позволивший получить звукозаписи, запечатленные на восковых валиках. Это значительно повысило точность нотаций. Таким новым для того времени способом собирательнице удалось, в частности, записать и некоторые трудовые песенные команды. При этом ею было дано описание работы плотников и крючников с характеристикой их пения.

Члены Музыкально-этнографической комиссии при Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии Московского университета А.Маслов, А.Листопадов в Симбирской губернии и в Саратове записали десять волжских артельных припевок. В 1907—1908 годах Я.Эшпаем были произведены записи пяти трудовых артельных песен от марийских лесосплавщиков, перенявших эти напевы от русских бурлаков.

В книге немецкого ученого К.Бюхера «Работа и ритм», переведенной на русский язык (1899), среди трудовых песен разных народов было приведено несколько русских образцов в нотной транскрипции.

В 1930—1940-е и первые послевоенные годы ряд артельных припевок обнаружили и нотировали Н.Бачинская, В.Коллар, К.Свитова, В.Харьков.

Однако все это были единичные и во многом случайные записи. Специальное внимание уделил известным бурлацким песням «Эй, ухнем» и «Дубинушка» Е.Гиппиус в брошюре (1962), развивающей положения ранее опубликованных статей.

Несколько рыбацких песен записали в низовьях Волги Нина Желябина (Ворона — в замужестве) и Надежда Бабкина во время студенческой музыкально-этнографической экспедиции ГМПИ им. Гнесиных в начале 1970-х годов. Эти нотные примеры в рукописном виде вошли в дипломный реферат Н.Желябиной (хранится в Кабинете народной музыки РАМ им. Гнесиных).

Несколько волжских рыбацких припевок опубликовали В.Самаренко и М.Этингер по результатам студенческих этнографических экспедиций Астраханского пединститута по нижневолжским селам (1964). Летом 2002 года были сделаны записи образцов данной жанровой разновидности в экспедиции Московской консерватории в Астраханскую область.

Систематическое собирание песен и припевок трудового артельного жанра началось с середины 50-х годов XX столетия. Первые шаги в этом направлении были предприняты В.И.Харьковым после встречи с бывшим вятским лесосплавщиком Яковом Тимшиным, который сам пришел в Каби-

нет народной музыки Московской консерватории и прекрасно спел несколько своеобразных вятских артельных «заговоров». Это послужило основанием для исследователя народной музыки сконцентрировать усилия на собирании припевок вятских плотогонов. Некоторые из них вошли в сборник «Народные песни Кировской области» (1966).

Собирание и изучение песен вятских, мезенских, двинских, ангарских лесосплавщиков на протяжении ряда лет осуществлял И.А.Истомин. Им было составлено и опубликовано (1979) фундаментальное собрание трудовых припевок плотогонов с развернутым исследовательским разделом и научными комментариями. Особую значимость данной работе придает преимущественное включение в издание песен, самостоятельно собранных в музыкально-этнографических экспедициях автором-составителем сборника, а также использование сведений, почерпнутых непосредственно из общения собирателя с лесосплавщиками. Общее количество опубликованных Истоминим артельных «заговоров» в нотной транскрипции — 116.

Кроме того, исследователю принадлежит небольшой сборник «Песни енисейских лесосплавщиков» (1977), включающий нотные образцы и снабженный гибкой пластинкой со звукозаписями пения участников рабочих артелей, а также содержащий вступительную статью исследовательского характера.

И наконец, важный вклад в собирание и исследование бурлацкого песенного фольклора был сделан А.А.Баниным, подготовившим объемную монографию «Трудовые артельные песни и припевки» (1971). Работа состоит из двух больших частей: нотного сборника, включающего 171 пример, и исследования, посвященного характеристике жанра. Значительную часть нотных записей составили образцы, собранные исследователем в районах бывшего Керженско-Ветлужского лесосплава. Кроме того, в указанной работе обобщен обширный материал, как изданный, так и рукописный, принадлежащий множеству собирателей начиная со сборников XVIII столетия В.Трутовского и И.Прача.

Автор описывает основные формы артельного труда, излагает историю собирания бурлацкого песенного фольклора, характеризует основные типы артельных припевок: «Раз-два, взяли!», «Раз ещё!», «Эй, да сильный раз!», «Ой, да разочек берём!», «Ой, ух, да ух-да!», а также уделяет специальное внимание развернутым напевам бурлацких песен «Ой, дубинушка, ухнем!», «Ходом-водом, идёт ходом-водом», «Эй, ухнем», «Ночуй, ночуй, Дунюшка», «Эй, да по той тропыньке галка шла». Кроме того, в сферу внимания исследователя попадают лирические песни из репертуара бурлаков «Вниз по ма-тушке по Волге», «Подуй, подуй, непогодушка».

Труды Истомина и Банина составляют основную базу, на которой основываются современные знания о жанре бурлацких артельных припевок и песен.

## **Библиография и нотография**

*Балакирев М.* Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл. и примеч. Е.Гиппиуса. М., 1957 [40 песен и 30 песен].

*Балакирев М.* Сборник русских народных песен, составленный М. Балакиревым. СПб., 1866 [40 песен].

*Банин А.* Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971.

*Бюхер К.* Работа и ритм. СПб, 1899.

*Гиппиус Е.* Балакирев — собиратель русских народных песен // Советская музыка, 1953, № 4.

*Гиппиус Е.* «Эй, ухнем», «Дубинушка»: История песен. М., 1962.

*Даль В.* Толковый словарь. В 3-х т. Т. 1. М., 1955.

*Истомин И.* Песни енисейских лесосплавщиков (Из коллекции фольклориста). М., 1977.

*Истомин И.* Трудовые припевки плотогонов. М., 1979.

*Линёва Е.* Великорусские песни в народной гармонизации. В 2-х вып. СПб, 1904, 1909.

*Лопатин Н., Прокунин В.* Сборник народных лирических песен. М., 1956.

*Мельгунов Ю.* Русские народные песни. В 2-х вып. Вып. 1. М., 1979.

*Мохирев И., Харьков В., Браз С.* Народные песни Кировской области. М., 1966.

*Небольсин П.* Отчет о путешествии в Оренбургский и Астраханский край/ Вестник Императорского Русского географического общества. Ч. 4, кн. 1—2. СПб., 1852.

*Некрасов Н.* На Волге: Избранное. Т. 1. М., 1962.

*Н.Пальчиков.* Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии Н.Пальчиковым. СПб., 1879.

*Самаренко В., Этингер М.* Трудовые рыбацкие песни Волго-Каспия. Астрахань, 1964.

*Шубин И.* Волга и волжское судоходство. М., 1827.

*Щуров В.* Стилевые основы русской народной музыки. М., 1998.

### Жанровые признаки лирических песен

Лирическими называются песни, выражающие чувства, переживания человека и не обусловленные каким-либо обрядом или действием.

Строго говоря, лирические настроения выражаются в абсолютном большинстве песен, принадлежащих к разным жанрам. Вспомним, какие разнообразные состояния души передаются в календарных, хороводных, свадебных песнях — от нежного любовного томления, радости бытия до горькой жалобы, обиды, глубокой печали. Однако все эти эмоции выявляются не спонтанно, не в связи с непосредственным желанием певца, а как бы регламентированно, будучи продиктованы правилами, условиями или условностями обряда. Например, невеста, выходя замуж по любви, переполненная ожиданием счастья, на северной свадьбе тем не менее жалобно причитает, пеняя родителям, что выдают они ее за «чужа-чужанца», «на чужу на дальнюю сторону». Хотя, конечно, печаль расставания с родительским кровом, с подругами испытывает каждая девушка, уходящая в другую семью или переезжающая в другую деревню, что позволяет невесте выражать свою печаль искренне, с большим чувством.

В весенних песнях преобладают светлые образы, связанные с пробуждением природы. В жнивных же, предшествующих по времени осени, нередки настроения тревоги, неудовлетворенность жизнью.

Причитать без повода в народе считается опасным: можно накликать беду.

С точки зрения филологов, все песни, кроме эпических, принадлежат к лирике. Иногда, чувствуя нелогичность подобной классификации, некоторые фольклористы-словесники вносят уточнения, например, по поводу хороводных и плясовых: «лирические — частые».

С позиций же музыковеда главную роль в жанровой стилистике песни играет напев. И музыкальный облик собственно лирических песен, поющих не по требованию тех или иных непрременных обстоятельств, а по возникшему сиюминутному настроению, обладает некоторыми особыми, характерными качествами.

В народе такие песни называют «протяжными», «долгими», «стяжными», «проголосными», подчеркивая тем самым их большую распевность. Однако на западе и юго-западе России длительно распевать слоги вообще не принято, в том числе и в местной лирике, что выделяет подобные примеры в особую региональную группу. Некоторые музыканты предлагали назвать их «полупротяжными». Мы остановимся позже подробно на характеристике различных местных музыкально-стиховых типов русских лирических песен.

К.Квитка, а вслед за ним Е.Гиппиус предлагали разделить все традиционные песни на два класса — «приуроченные» (то есть приуроченные к каким-то определенным обстоятельствам) и «неприуроченные». Однако такое деление не вполне оправдано. На самом деле лирические «неприуроченные» песни часто бывают связаны с особыми условиями исполнения. Например, на посиделках, на вечерках, по дороге в поле, на улице, на «беседе». Отсюда их специальные названия в народе — «беседные», «посиделочные», «полевые», «улошные». Однако подобное подразделение оказывается часто условным, более или менее случайным; так, заводя песню еще в условиях беседы, гости затем продолжают ее на улице, по дороге к дому, а «полевые» песни в более мягком, как бы приглушенном исполнении (в манере «тихочко», «вполпротика») могут по настроению звучать на посиделках.

Еще раз подчеркнем, что главное отличительное свойство собственно лирических песен — это способность выразить то, что волнует в данный определенный момент одного человека (скажем, крестьянина, едущего на возу) или группу людей (например, косарей, возвращающихся с луга).

### **Местные особенности и историко-генетические истоки русских традиционных лирических песен**

Говоря о выразительных качествах русских традиционных лирических песен, можно указать на некоторые их признаки, типичные для данного жанра вообще, проявляющиеся на всей территории, где проживает русскоязычное население. И в то же время необходимо выделить характерные местные, региональные типы, формы, сюжетные мотивы. Кроме того, следует определить стилевые отличия самых ранних по историческому возрасту песен от более поздних, поскольку по многим данным этот жанр развивался на протяжении длительного периода времени, что наложило явственный, существенный

отпечаток на музыкально-стиховую форму, характер и образное содержание традиционной русской лирики разных исторических пластов. *Традиционными* следует считать прежде всего лирические песни, сложившиеся в певческой практике народа до реформ Петра I и воссоединения Украины с Россией. Значительные изменения в культурной жизни нашего государства, произошедшие начиная с середины XVIII столетия главным образом в результате зарождения капиталистических отношений и сближения Российской империи с Западной Европой, привели к рождению новых, поздних форм песенной лирики, связанных уже с городской традицией. Им мы уделим внимание в следующей главе. Однако во многих примерах народного песнетворчества, относящихся уже к XVIII — началу XIX столетия и вошедших в сельский репертуар, сохраняются и развиваются многие черты традиционного музыкального мышления — мелодического, ладового, ритмического, композиционного, полифонического. Потому в понятие традиционной лирики условно включаются некоторые достаточно поздние по происхождению песни, записанные в крестьянской среде и поэтому сохраняющие стилевые черты, присущие протяжным и полупротяжным песням раннего исторического пласта. Они стоят как бы на грани крестьянской и городской народной музыкальной культуры, проявляют смешанные жанровые признаки.

Традиционная русская лирическая песня сложилась как особый характерный жанр, очевидно, в пору формирования Московской Руси, в XV—XVI столетиях, и наиболее ранние ее образцы связаны по содержанию с эпическими темами, они как бы вырастают из пласта исторических песен XIII—XIV столетий, согревая повествование теплым лирическим чувством. Личность простого человека, его печали и радости выдвигаются в лирических произведениях на первый план. И в то же время во многих из них переживания человека передаются путем взволнованного певческого изложения определенного сюжетного мотива. Подобные примеры можно охарактеризовать как лироэпические.

Некоторые стилевые черты традиционной русской лирической песни позволяют говорить о ее генетической преемственности от некоторых жанровых разновидностей свадебного обрядового репертуара — от той его части, в которой звучат темы расставания невесты с родительским кровом, сиротства, где с наибольшей силой (в условиях обряда) проявляется мир чувств и переживаний человека.

Определенные признаки роднят русскую традиционную лирику с хороводным жанром, что обнаруживается и в музыкально-стиховой форме, и в поэтическом содержании ряда ее примеров.

И наконец, нечто общее можно обнаружить в русских лирических и календарных песнях.

Таким образом, данный жанровый род русского музыкально-поэтического искусства возник на почве всего предыдущего творческого опыта народа и стал подлинной вершиной национального музыкально-поэтического гения. По глубине выразительности, совершенству и развитости формы, силе и значительности художественных образов классические произведения русской традиционной лирики с полным правом можно отнести к шедеврам мировой музыкальной культуры.

В отечественной фольклористике обычно принято называть русскую традиционную лирическую песню крестьянской (в отличие от городской). Однако это не вполне верно. Вероятнее всего, первоначальные ростки песенной лирики зародились в воинской, возможно казачьей среде. Особую питательную почву такие ростки нашли в кругу извозчиков — особой социальной группы, промышлявшей переправкой рыбы и соли с южных рек на север и зерна с севера на юг через бескрайние Моздокские степи. Несколько позже, в начале — середине XVIII столетия, после введения каторжной рекрутчины, возникли полные глубокой грусти песни о расставании новобранца с родными, любимой девушкой, о тяготах солдатской службы.

И все же многие лирические традиционные песни действительно родились в среде русского крестьянства, что ясно выражается уже в их словесном содержании.

### **Поэтическая образность традиционных лирических песен**

В отличие от большинства песен древнего исторического пласта, имеющих определенную слогоритмическую форму, но не связанных с одним-единственным мелодическим рисунком и неизменной ладовой формой, а зачастую не имеющих закрепленного напева (когда один словесный текст «кочует» от одной мелодии к другой, даже в пределах одной местности, и наоборот, когда на один напев исполняется множество словесных текстов), ранние лирические традиционные русские песни имеют, как правило, стабильную музыкально-поэтическую форму, в каждом случае индивидуальную, угадываемую на слух или при внимательном структурном анализе, однако выступают каждый раз в особых, иногда ярко характерных вариантах. На это обстоятельство обратили внимание составители фундаментального сборника русских лирических песен, вошедшего в сокровищницу

музыкальной фольклористики, Н.Лопатин и В.Прокунин. Обнародованные этими авторами-соратниками примеры лирических песен, данные в разных местных вариантах, и поныне считаются классикой данного жанра (рода). Случаи, когда на один напев в одной местности исполняются несколько различных по словесному содержанию лирических песен, изредка встречаются. Однако их можно считать исключением из общего правила.

По ряду музыкально-стилевых признаков и по характеру поэтических образов к своего рода «ядру» традиционной русской песенной лирики принадлежат следующие примеры (в сочетании множества вариантов): «Горы», «Степь Моздокская», «Ты взойди, солнце красное», «Весёлая беседушка», «Не одна во поле дороженька пролежала», «Подуй, повянь, бурь-погодушка», «Не шуми ты, мати, зелёная дубравушка». Сюда же можно добавить песню «Уж ты, батюшка, вольный тихий Дон» с вариантами, порой далекими по словесному содержанию (например, сибирским — «Уж ты, матушка, Угрюм-река»), а также «Уж ты, поле моё» (казачьи варианты — «Не один казак гулял»).

К этому «ядру» примыкают еще многие примеры из репертуара уральских, донских, гребенских казаков, жителей Среднего Поволжья, Урала и Сибири, Западной, Центральной и Южной России, обладающие сходными стилиевыми признаками.

Каковы же наиболее существенные музыкально-поэтические свойства классических произведений русской песенной лирики?

Эти произведения имеют, во-первых, определенное сходство словесного содержания, поэтической образности.

Одна из характерных для них тем — гибель молодца, обычно на чужой стороне. Песни с подобными поэтическими мотивами можно назвать лироэпическими: определенное настроение передается в них путем повествования. Присутствуют здесь и черты балладности: в центре внимания оказываются трагическая судьба простого, неизвестного, неименитого человека и горькие переживания его родных, близких. В песне «Горы» главной, смыслонесущей оказывается мрачная картина: над белым телом вьется ворон. А рядом с погибшим — скорбящие мать, сестра, жена. В песне «Степь Моздокская» рассказывается о расставании с жизнью молодого извозчика, перед смертью вспоминающего о родной семье, оставленной вдалеке. Сходные мотивы присутствуют в песне «Уж ты, поле моё» — израненный, умирающий воин обращается к верному коню с просьбой передать печальную весть на родину. События, излагаемые в этих трех песнях, вероятнее



всего, относятся к периоду борьбы Московской Руси против монголо-татарского ига и в ряде случаев связаны с развитием торговых отношений в молодом тогда централизованном Московском государстве.

Еще определеннее с точки зрения исторической хронологизации проступают следы той суровой эпохи в песне Белгородской области «Ехал молодец из неволюшки», повествующей о бегстве молодца из татарского рабства. Герой, спасающийся от погони на верном коне, гибнет в волнах моря и просит своего верного друга и помощника «лететь во Россиюшку» и передать поклон, печальную весть отцу с матерью, молодой жене, малым детушкам (*пример 1а*).

В целом ряде русских традиционных лирических песен упоминается боевой конь — верный друг казака, с одной стороны, сопутствующий и содействующий хозяину в ратных подвигах, а с другой — связывающий его невидимыми нитями с отеческим кровом, где эту животину взрастили и вскормили близкие домочадцы отважного воина (*пример 1б*).

Показательно, что сюжетный мотив песни «Горы» (*пример 2*) прямо перекликается с содержанием хороводной обрядовой песни «Ты лети, лети, калена стрела», известной по записям в Брянской области, в Белоруссии и в Сибири: здесь можно предположить прямую генетическую преемственность. Как мы убедимся позже, обе эти разные по жанру песни имеют близкую исходную стиховую основу 5+5 слогов (Горы вы мои / Воробьевские).

Традиционная тема бегства молодца из неволи находит продолжение в казачьих песнях, повествующих о событиях борьбы с турками уже в XVIII столетии. Такова кубанская протяжная «У сухого дубка отросточка нету» (*пример 3*). В ней спасающийся от погони беглец гибнет в реке Лабе: под тяжестью всадника подломился тоненький ледок.

Среди лирических песен, созданных в среде казаков, некоторые выражают настроение всей воинской общины. В них повествуется о важных исторических событиях прошлого. Поэтому близость таких образов к эпосу проступает особенно явственно. Так, в песне кубанских казаков «Из-под тучушки ветерочки дуют» гребенские казаки слезно молят царя Грозного даровать им реку Терек с притоками (*пример 4*).

Особую группу среди лирических традиционных русских песен составляют примеры с вольнолюбивыми сюжетами. Главными персонажами в них оказываются люди непокорные, стремящиеся к свобо-

де и справедливости. Показательна с этой точки зрения песня «Ты взойди, взойди, солнце красное». В некоторых ее вариантах прямо говорится о пленении вольницей Степана Разина астраханского губернатора, обидчика обездоленных, сирот (один из вариантов напева и текста — *пример 5*).

В песне «Не шуми ты, мати, зелёная дубравушка» пойманный разбойник (а к этой категории причисляли во времена Московской Руси всех, кто сопротивлялся царскому и помещичьему произволу) не склоняет голову перед царем, дерзко отвечает на его вопросы, за что пожалован «хоромами высокими — что двумя ли столбами с перекладиной» (*пример 6*).

По ряду признаков со свободолобивыми мотивами были связаны также варианты песни «Уж ты, Дон, ты наш Дон» (*пример 7*).

Несмотря на строгий патриархальный уклад старой русской семьи, когда жена обязана была беспрекословно подчиняться воле мужа, а девушка и взрослый сын — воле родителей, в отношениях между полами в пору позднего русского Средневековья, по всей видимости, происходит важный психологический сдвиг, когда большую значимость приобретает личная симпатия, любовь. Это хорошо видно уже в словах хороводных песен той поры. В русской песенной лирике большую роль играют личные мотивы. В песне «Ночи» героиня высказывает горечь одиночества: «Надоели ночи, надоскучили, со милым дружком вы нас разлучили» (*пример 8* — один из вариантов — сибирский).

В песнях «Закатилось за горушку солнышко» (белгородское Приосколье, *пример 9*), «На проходе все весёлые деньки» (Смоленская область, из репертуара А.И.Глинкиной), «Не велят Маше за реченьку ходить» (известной по исполнению Ф.И.Шалапина) повествуется о расставании с милым: «Проторил стёжку-дорожку — не стал Ваня ходить. Проложил худу славушку — не стал Ваня любить». Таково же содержание песни «Уж ты, Ваня, разудала голова», записанной во множестве вариантов.

Печаль разлуки молодца с любимой девушкой передается в песне «Не одна во поле дороженька пролежала» (*пример 10*).

Типичность образов расставания, разлуки в русском песенном фольклоре отмечали Радищев, Пушкин. Вероятно, подобные темы рождены были жизненной реальностью, когда судьбой детей распоряжались родители, не считаясь с их чувствами и привязанностями и исходя часто из сугубо житейских соображений при сватовстве.

Расставание любящих неизбежно было и в тех случаях, когда сельские парни и молодые мужья вынуждены были уходить в город на заработки, чтобы поддержать семью материально. Так называемые отхожие промыслы были весьма распространенным явлением. Отсюда следующие поэтические мотивы, связанные с темой разлуки<sup>1</sup>:

Ох, да разлучила нас с тобой, мой миленький,  
Неволя большая, сторонка худая,  
Петербургская дорожка...

(пример 11)

Ой ты, Ваня, разудала голова,  
Сколь далече уезжаешь от меня?  
На кого же оставляешь, милый, ты меня?  
С кем я буду эту зиму зимовать?

(пример 12)

Сравнительно поздним периодом (XVIII—XIX века) можно предположительно датировать тюремные песни, выдержанные в характере и стиле традиционной лирики. В них передается тоска узника по родному дому, по родным, по любимой девушке: «Ты воспой, воспой, млад жавороночек», «Ты острог, острог каменный», «Между двух гор выпал речка-Енисей», «Ой, да уж вы, братцы, вы мои товарищи» (примеры 13—16).

С глубоко личными переживаниями связано содержание песни «Веселая беседушка» («Раздуй, развей, погодушка»), завершающейся обычно словами: «Все мужья с войны пришли, а мой — не пришёл». Войнами вызваны были многие беды в русских семьях (вариант напева и слов — пример 17а, б).

В наши дни музыкальная фольклористика располагает большим числом записей лирических песен, по поэтическому стилю и образности относящихся к классике данного жанра. В казачьей среде преобладают примеры лироэпические, с историческим подтекстом. В остальных районах проживания русских главенствуют сюжетные мотивы, выражающие личные переживания человека. Словесные тексты русской традиционной песенной лирики, как видно, чрезвычайно разнообразны по тематике. Это подлинная энциклопедия жизни наших предков, отражающая богатейший мир их переживаний в связи с условиями бытия той давней поры.

---

<sup>1</sup> Слова в данном разделе книги для ясности понимания приводятся во многих случаях по другим вариантам песен, нежели в нотных примерах, и в адаптированном виде, приближенном к литературному.

Особую группу как по словесному содержанию, так и по музыкально-стиховой стилистике составляют рекрутские песни. Рекрутская повинность была введена в 1705 году и продолжалась вплоть до 1874 года, причем на военную службу забирали по жребию молодых парней, принуждая их служить в солдатах 25 лет. Рекрутские песни обладают некоторыми сравнительно поздними признаками, проявляющимися, как мы убедимся позже, и в музыкально-слоговой ритмике, и в характере распева, что вполне объяснимо: в начале XVIII столетия уже явно проступают некоторые новые тенденции в национальной культуре, связанные со сближением с западноевропейской цивилизацией.

В рекрутских песнях на первый план выступают горькие переживания молодых людей, вынужденных покинуть родной дом и обремененных подневольной воинской повинностью, тяготами солдатской службы. В частности, в белгородской песне «Ой, да не кукуй в саду, кукушечка» поется о печали близких, любимой девушки, провожающих молодца в рекруты:

Не кукуй в саду ты, кукушечка,  
Не кукуй в саду ты, рябая.  
Ты не плачь, не плачь, родна матушка.  
Ты не плачь, не плачь по своём сыночку.  
Всё поплакала б, да поплакала б  
Всё соседушка, красная девушка:  
Как ведут, ведут раздоброго молодца,  
Да ведут его во громадушку<sup>2</sup>.  
Как куют, куют раздоброго молодца,  
Да куют его во железушки<sup>3</sup>.

*(пример 18)*

Песня «Петербургская славна дорожка» содержит следующие печальные слова:

Расшумелась белая берёза  
Во глухую она полночь.  
Не от ветру она расшумелась,  
От рекрутских она горьких слёз.

*(пример 19)*

В песне «Ой да ты, калинушка» солдат (матрос) просит офицера отпустить его домой — к отцу, к матери родной, к жене молодой, к малым детушкам *(пример 20)*.

---

<sup>2</sup> Громада — мир, сходка.

<sup>3</sup> В солдаты угоняли рекрутов в кандалах, как на каторгу.

К этой тематической группе примыкают многие песни донских, уральских, гребенских, кубанских, алтайских казаков, повествующие о тяготах воинской службы: «По-над лесом шлях-дороженька», «Вечерок-то вечерается» и ряд других (примеры 21, 22).

По всей вероятности, в середине XVIII столетия сложилось большое число песен, по стилю принадлежащих к переходному историческому периоду — от начала к концу века. Они заметно отличаются по стилю от раннетрадиционных, но еще и не приобрели черты, свойственные песням поздним городским. В большинстве таких примеров, музыкально-стиховая стилистика которых обладает еще традиционными чертами, преобладают темы личные (любовные) и семейные, определяемые типичными для старого русского села жизненными неурядицами, неудовлетворенностью своей судьбой. Таковы сюжетные мотивы о муже — горьком пьянице («У меня, молодой, муж да гуляка», пример 23); о печали Ванюшки, который рано женился, навеки загубился («Ванюша, Ванюша», пример 24); о переживаниях женщины, заметившей измену мужа («Купил Ванька косу», пример 25); о нежелании супруга жить с постылой женой («Забелела в поле ковылка» — пример 27; «У нас во лузях» — пример 26).

Например, в сжатом изложении без распевов, словообрывов и словоповторов песня в примере 26 будет иметь следующее содержание:

У нас во лузе, у нас во лузях  
Там выростала расшелковая трава.  
Эх, кто эту травушку косить будя?  
Косил Ванька травушку, он её косил,  
Взял — и косу в сторону он её бросил:  
Пропадай-ка, пропадай, разукладная вострая моя коса!  
Ты умри, только ты издохни, распостылая моя жена!  
А я возьму красную девушку замуж за себя...  
Уберу её, сукрашу во весь праздничный наряд.  
На головушку куплю ей шелковенький платок...

Все эти поэтические темы и образы обусловлены главным образом распространенностью в прошлом подневольных браков: вспомним, что молодую девушку могли выдать за старика, а двенадцатилетнего мальчика — за взрослую женщину. Нередко бывало, что красавца-парня из бедной семьи сватали за дурнушку с богатым приданым.

Как уже отмечалось, песни о несчастливой семейной жизни обычно звучали в пору покоса. На Нижней Тунгуске песня «Ванюша, Ванюша» (пример 24) называлась качельной, поскольку ее было принято петь, когда девушки весной качались на качелях.

Таким образом, некоторые примеры песенной лирики имеют определенную календарную приуроченность. Особенно это заметно на западе России, в смоленских селах.

Особняком в ряду лирических песен стоят образцы личной любовной лирики с балладными сюжетами. Они, как и многие другие сюжетные группы песен данного жанра, примыкают к эпосу, поскольку мир чувств передается в них через повествование об определенном событии, в данном случае — о драматическом, трагическом. Чаще всего встречаются сюжетные балладные мотивы, связанные с убийством женой мужа, молодой женщиной — возлюбленного за измену. Некоторые из балладных песен по их стилистике можно предположительно датировать ранним периодом формирования русской лирики, XVI—XVII веками. Весьма традиционна по музыкально-стиховым средствам, например, белгородская протяжная песня «Как во славном городе». В ней стих в своей основе имеет тоническую форму, типичную для русских былин, когда глубокие стиховые ударения падают на третьи слоги от начала и от конца строки:

У нас во сла́вном го́роде  
Прояви́лась новая новину́шка.  
Как же́на́ мужа ненави́дела,  
Повела́ в зелёный сад — да зарезала.  
(пример 28)

В сходной по содержанию подмосковной балладе «Зимушка, зима» в музыкально-стиховом строении также проявляются многие качества, присущие ранним лирическим песням (пример 29).

В белгородской же балладе «Летел орёл да через сад зелёный» об отравлении героиней своего неверного возлюбленного стих имеет уже стопную силлабо-тоническую метрику, свойственную песням конца XVIII — начала XIX столетия (пример 30), так же как и в южнорусской «тягальной» песне «Похотелось нашей Дуняше за разбойника замуж пойти» — об убийстве разбойником по недоразумению собственного деверя, брата жены (пример 31а). Оригинальный вариант этой баллады тоже со стопной основой стиха записан в Калужской области (пример 31б).

Русские лирические песни балладного характера весьма сумрачны по настроению. Некоторые примеры поздней смоленской лирики передают тоску, отчаяние женщины, вынужденной в печали, в заботах растить детей. Лишь встречи с матерью дают ей утешение в жизни («Горе моё, горе», пример 32). В смоленской песне «В чистом полюшке берёзанька стояла» поется о трех неизбежных заботах крестьянки:

Уж как первая забота —	Малы детки.
Худы летки.	Уж как третья-то забота —
Как вторая-то забота —	Муж-гуляка...

(пример 33)

Однако было бы неверно не замечать светлых, ласковых, теплых по настроению примеров русской песенной лирики. Целый ряд песен данного жанра рождает образы приветливые, жизнелюбивые. Молодой воин отвергает ухаживание девушек, стремясь всем сердцем к красавице жене («Ты, зима моя», пример 34); дочь противится произволу матери, запрещающей встречи с любимым («Гулял Ванька по садочку», пример 35); нередки темы взаимной нежной любви, дружбы («Травушка, муравушка», «Зародилась красна ягодка», «Уж ты, зоренька, зарница» — примеры 36, 37, 38).

### Поэтика традиционных лирических песен

В русском народном песенном творчестве сложились устойчивые, веками выработанные приемы поэтической выразительности. Особенно отчетливо проявляются они в традиционной лирике.

Многие лирические песни начинаются с описания картины природы, соответствующей по колориту характеру основного повествования. Такой прием филологи называют «пейзажем настроения». Так, песня вольнолюбивого содержания об удальцах Степана Разина, плывущих в лодке по красавице Волге, начинается картинным описанием светлого солнечного утра:

Ты взойди, взойди,	Над полянушкой
Солнце красное,	Да над зелёною,
Над горой взойди	Просвети ты нам
Да над высокою,	На всю долинушку!

(пример 5)

Родственны по настроению пейзажные зачины песен донских казаков «Уж ты, Дон, ты наш Дон» и сибирской «Эй, уж ты, матушка, мать Угрюм-река», которые, очевидно, имеют общий первоисточник (см. примеры 7а, б). Они принадлежат к свободолобивой лирике, что и определило величественную красоту рисуемых в них картин природы.

Предваряя тему расставания молодца с любимой, в начальных словах известной песни, занимающей центральное место в хрестоматийном рассказе И.С.Тургенева «Певцы», рисуется унылый, хмурый, сумрачный пейзаж:

Не одна-то ли, не одна  
Во поле дорожка она пролегала.  
Зарастала та стѣжка-дорожка  
Ельничком-березничком,  
Частым дробным осинничком.

*(пример 10)*

Напротив, там, где передаются чувства взаимной любви, песня начинается ласковыми нежными словами:

Травушка-муравушка,	Не нахожуся.
Зелѣный лужок,	Я на тебя, милый друг,
Я по этой травушке	Не нагляжуся.

*(пример 36)*

Тревожные слова звучат в начале песни о казни непокорного разбойника:

Не шуми ты, мати, зелѣная дубравушка,  
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати!

*(пример 6)*

Безнадежность ситуации, невозможность повидаться умирающему молодому извозчику с находящимися в недостижимой дали родными людьми как бы подчеркивается описанием бескрайних степных просторов:

Уж ты, степь ли моя, степь,	Не ходил да не ежживал.
Эх да степь Моздокская,	Только шли да там прошли
Как никто по той степи	Молодые извозчики.

*(пример 39)*

В некоторых вариантах этой песни описывается широкая Саратовская степь *(пример 40)*.

Песня, завершающаяся словами о потере мужа на войне, начинается с описания злой непогоды:

Ты подуй-повянь,	Ты раздуй-развей,
Бурь-погодушка,	Бурь-погодушка,
Не маленькая,	Калину в саду.

*(вариант слов и напева см. в примере 176)*

Сам рисуемый в словах лирических песен пейзаж часто раскрывается особым образом: сначала воспроизводится предельно широкая, бескрайне объемная картина. Затем перед нашим взором возникают все более ограниченные части общего пейзажа. И наконец, внимание слушателей концентрируется на одной его детали, где происходит главное действие песенного повествования.



Уж вы, горы вы мои,  
Горы Воробьёвские.  
Ничего вы, горы,  
Не спородили.  
Спородили только вы, горы,  
Бел горячий камешок.  
Ой, да как из-под этого  
Камушка  
Течёт речка быстрая.  
Как над той ли над рекой

Стоял куст ракитовый.  
Как на том ли на кусту  
Сидел млад сизой орёл,  
Как держал-то он, держал  
Чёрного ворона в когтях.  
Он не так его держал,  
Все выпрашивал:  
— А и где же ты, ворон, был,  
Что ты видывал?

Такой композиционный прием получил в фольклористике название «ступенчатого сужения образов».

Когда пейзаж во всех составляющих его компонентах завершен, начинается изложение основного раздела песни, определяющего ее смысл. В данном случае повествуется о гибели молодца в чистом поле:

Уж я был-летал  
В поле чистом.  
А видел я там  
Тело белое.  
А над телом вьются  
Три ласточки.

Первая ласточка —  
Родная матушка,  
Вторая ласточка —  
Родная сестрица,  
А как третья ласточка —  
Молода жена.

И завершается песня особой концовкой, которая подводит всему повествованию лирический итог. Ради этого обобщения, философского заключения, определяющего важные жизненные устои, по существу, и сложена вся песня:

Как мать плачет —  
Что река течёт.  
Уж как сестра плачет —  
Что ручьи бегут.

Уж как жена плачет —  
Что роса падает:  
Солнце выглянет,  
Росу высушит.

*(см. напев в примере 2)*

В народе придают большое значение полному целостному раскрытию содержания песни, считая, что сокращенное, фрагментарное изложение сюжета недопустимо. Существует по этому поводу даже особая притча: «Едет крестьянин на возу, и застряли колеса телеги в болотной грязи. Навстречу едет односельчанин и спрашивает: „Что же ты, приятель, с воза не слезешь, лошади не поможешь?“ — „Подожди, не мешай! — отвечает тот. — Дай мне песню до конца допеть — на самом интересном месте остановился“». Часто приходится слышать от народных певцов такие слова: «В наших песнях всё жизненное, всё из жизни взятое», «Ох, и мудраи они — эти старай песни!», «Из песни слова не выкинешь».

В качестве примера стройной композиции песенного поэтического текста можно привести запись, сделанную в старом русском селе Непа на берегу реки Нижняя Тунгуска, притока Енисея:

Сине море всколыбалось,  
Эй, да в море рыбка разыгралась.  
Ой, да там ли прослышали  
Раз про рыбочку ловцы.  
Эй, да шелковы сети закидывали,  
Эй, да белу рыбочку залавливали,  
Ой, да на сухой берег выбрасывали,  
Ой, да у белой рыбки выпрашивали:  
— Ой, да каково есть тебе, рыбка, без воды?  
Ай, да каково есть тебе, девушка, без молодца жить?  
*(пример 41)*

В данном случае привлекает еще и выразительное сравнение: девушка, оставшаяся без молодца, — словно рыбка, выброшенная на сухой берег.

Один из распространенных композиционных приемов в поэтике лирических песен — исключение единичного из множественного. Суть его состоит в том, что из группы действующих лиц, не обладающих яркими отличительными качествами, выделяется один персонаж, привлекающий внимание индивидуальными, особыми чертами и поступками. В популярной лирической песне «Ой, да ты, калинушка» в словесном тексте которой вначале раскрывается выразительный пейзаж настроения, изложение затем переходит к выделению одного персонажа — матроса, тоскующего по дому, — из числа всех остальных членов команды на корабле (пример 20). Сходным образом развивается действие в песне Алтайского края «Ты острог ли, ты острог каменный» (пример 14).

Нередко используется в песенной лирике и особый поэтический прием, известный по широкому его применению в календарных, хороводных, свадебных песнях: образный (психологический) параллелизм. Как мы помним, он состоит в сопоставлении или противопоставлении образов, взятых из мира живой и неживой природы, и сходных проявлений в жизни людей. Это помогает выявить в ярко художественной форме глубинную суть человеческих взаимоотношений в определенных исторических и социальных условиях. А зачастую — и природу явлений, типичных для национального характера либо даже для человеческой личности вообще, в самых разных культурах и традициях. Именно возможность искренне сопереживать повествованию в процессе исполнения песни вызывает в слушателях

живой эмоциональный отклик, как, например, следя за раскрытием образов в курской песне «Ой, да чо ты, селезнюшка, смутён, неведёл». Разумеется, большую роль при этом играет музыкальная выразительность напева (пример 42).

Богато и разнообразно используется развернутый образный параллелизм в лирическом репертуаре Смоленской земли. Один из характерных примеров тому — песня «Ты рябинушка» из репертуара А.И.Глинкиной (пример 43):

Ты рябинушка, ты кудрявая,  
А и где ты росла, скоро выросла?  
— Я росла, я росла на крутом берегу,  
Скоро выросла на желтом песку,  
Красовалася под жарким солнышком,  
Поливалася дробным дождичком.  
А ты, Пашечка, ты, молодая,  
Ой, и где ты росла, скоро выросла?  
— Я росла, росла у родного батюшки,  
Скоро выросла у родной матушки.  
Красовалася я с подружками,  
Нагулялася с младым Васечкой.

Сопоставлением человеческих отношений с образами природы нередко начинается лирическое песенное повествование, определяя общее настроение всего произведения:

Цвели в поле цветики,  
Цвели, да увяли.  
Любил парень девушку,  
Любил, да спокинул.

Или:

Полынь-горькая в поле трава.  
Й не тебе ли, всё моя ли полынь,  
Распольнушка ли моя,  
Ох, да ли бу... ой, буйным ветром  
И да в по... ой, в поле разнесло?  
Й не тебе ли, эх, всё моя ли да сударушка,  
Рассударушка ли да моя,  
Ой, да ли пе... ой, печаль, горе  
И тоска-скука извела?

(пример 44)<sup>4</sup>

Метафоричность образного мышления — характернейшая сторона песенной лирики. Олицетворение окружающего мира вызывает разнообразные тонкие ассоциации. Чем богаче жизненный опыт че-

<sup>4</sup> Приводятся слова начиная со второй строфы.

ловека, чем глубже мир его чувств, тем шире возможность ощущения красоты народной поэтики.

Типично для лирических песен использование символов, когда описание происходящего в природе позволяет певцам и слушателям вспомнить нечто сходное в их собственной жизни, в окружающей действительности:

Высоко под облаком  
Летает сокол.  
Белая лебёдушка  
Повыше его.

*(пример 45)*

Или:

Э-ой, да что не пыль-то ли в поле,  
В полюшке она запылилася.  
Ох, да не туман ли с моря,  
С морюшка туман подымается.  
Ах, поднялся то ли с моря,  
Ну ох, с морюшка ёны гуси серые.  
Эх, высоко-то гуси летят,  
Они жалобно, жалобнёшонько кричат.  
Ах, как один-то ли гусёк  
Выше всех гусей летел,  
Жалобнее всех кричал:  
Разорил орёл моё тёплое гнёздышко,  
Погубил орёл моих малых детушек.

*(пример 46)*

Взволнованность лирическому повествованию сообщают часто встречающиеся экспрессивные междометия, вставные слова и частицы: э-ой, ах, эх, ну, вот да. Сходную выразительную роль играют словообрывы, словоповторы. Так, слова первых двух строф вышеприведенного примера в распеве выглядят следующим образом:

1. Э-ой, да что не пыль-то ли в поле,  
Ох, ох, в полюшке да она запыли...  
И ну, э-ох, да запылила...  
И не пыль запыли... запылилася.
2. Ой, запылилася.  
Ох, да не туман-то ли с моря,  
Ну, э-ох, с морюшка туман подыма...  
И ну, э-ли, да подыма...  
С моря подымается.

В лирических песнях широко используются выразительные эпитеты, красочные определения. Особую ласковость придает изложению употребление слов в уменьшительно-ласкательной форме.

Таким образом, уже в распеваемом словесном тексте лирических песен содержатся богатейшие возможности художественного воздействия на певцов и слушателей.

В то же время важнейшее значение для образной трактовки произведений лирического песенного жанра имеет напев в его структурно-ритмической взаимосвязи со стихом.

### **Музыкально-стиховая стилистика лирических русских песен**

Протяжные лирические песни в первую очередь привлекают широтой певческого диапазона, выразительностью и сложностью мелодического рисунка, большой распевностью слогов.

Все названные качества мелодики ярко проступают в сольных вариантах песен, записанных либо в тех районах России, где пение в одиночку достаточно распространено, например в ряде районов Сибири, либо там, где преобладает ансамблевое пение преимущественно в унисон, как в некоторых местностях на севере Европейской части России. Южнорусская же стилистика предполагает непременно ансамблевое контрастно-полифоническое исполнение напева, и лишь в совместном пении двух или нескольких певцов выявляются его музыкальные выразительные возможности. Петть без поддержки других голосов здесь не принято.

Одноголосные (сольные) примеры протяжных песен в некоторых вариантах достигают порой диапазона дуодецимы (примеры 5, 6). Чаще же их мелодии излагаются в пределах октавы — децимы (примеры 8, 29, 41).

Особую объемность, воздушность, полетность напевам лирических песен придает использование широких интервальных ходов. Обычно мелодия начинается с последования целой серии решительных скачков, после чего движение переходит к построениям с преобладанием плавного поступенного движения. В строфе сибирского варианта песни «Ты взойди, солнце красное» наблюдается своего рода «разбег» из ряда решительных квартовых интонаций (пример 5). Типично применение в первых музыкальных фразах ходов на квинту, сексту, септиму, октаву. Если песня имеет ансамблевое изложение, в ней большие интонационные скачки обычно встречаются в сольных запевах и начальных построениях разделов с групповым пением (примеры 20, 22, 30, 37, 40). Иногда широкий интервальный ход предваряет вступление ансамбля или хора после завершения запева (пример 2).

Типично для сольных запевов движение по принципу «вершина-источник», когда мелодия плавно ниспадает от верхнего, кульминационного первого звука (пример 2) либо быстро достигает кульминации, после чего наступает спад (примеры 8, 44). Такой принцип развития мелодической линии можно обозначить термином «импульс-затухание». В ряде случаев подобную логику развития имеет весь напев, от начала до конца: так тропка резко идет на подъем по крутому склону горы, а затем постепенно спускается с пологого (пример 6).

Часто встречаются в песнях данного жанра музыкальные фразы в форме плавной широкой прямой (восходящей) волны (пример 17а). Особый мелодический прием, характерный именно для русской песенной лирики, — наличие «тихой» кульминации на самом низком звуке мелодической линии. Она наступает, как правило, перед заключительным интонационным оборотом и попадает чаще всего на VII натуральную ступень минорного лада. При групповом пении такая кульминация усиливается благодаря поддержке подобного низкого тона верхним подголоском в октаву (примеры 2 — вторая строфа, 10). Лирическая песня «Лучинушка», известная в исполнении Ф.И.Шаляпина, видимо, имеющая авторское происхождение, именно потому воспринимается как народная (и часто причисляется к народным), что имеет строение мелодии, типичное для традиционной русской лирики: сначала слышится широкий ход на сексту, сменяющийся плавным нисходящим движением. Вторая фраза строится по принципу «вершина-источник». Затем линия достигает «тихой» кульминации, после чего мелодия завершается «воздушной секстой» с последующим плавным интонационным спадом. Песня эта вошла в народный репертуар, получила разнообразные местные версии в результате коллективного распева, фольклоризировалась. В частности, оригинальный ее вариант был записан Е.Линёвой, опубликовавшей его в своем известном сборнике «Русские народные песни в народной гармонизации».

Особыми мелодическими свойствами отличаются малораспевные песни Западной России, в первую очередь смоленские. Для них типичны симметричные построения музыкальных фраз, основанные на вопросоответном соотношении элементов композиции. Притом, поскольку часто музыкально-стиховые строфы смоленских лирических песен имеют трехфразовое строение, после ответной фразы следует еще одна, как бы закрепляющая, подтверждающая относительно завершенное музыкальное высказывание (примеры 34, 35). Характерно для западнорусской традиции также равномерное достижение мест-

ных кульминаций на одном высотном уровне, чаще всего — с опорой на квартовые и квинтовые побочные опорные тоны по отношению к основному устою, расположенному в основании звукоряда (примеры 32, 33).

Трехфразовой мелодической архитектоникой обладают и некоторые классические примеры песенной лирики, записанные в других местностях России. Например, сибирский вариант песни «Ты взойди, солнце красное» (пример 5) имеет такое строение строфы, когда после двух развернутых музыкальных фраз, образующих широкую волну, следует еще одна, резюмирующего значения, изложенная в форме более короткой прямой волны, как бы порожденной могучим всплеском первой, основной.

Одно из главных свойств мелодико-стихового строения протяжных лирических песен — это слогоритмическая контрастность запевного и ансамблевого разделов. В процессе пения речитативные построения, когда одному слогу распеваемого стиха соответствует в основном один музыкальный тон, сменяются распевными: один слог включает в себе несколько тонов в различном временном измерении. Например, в каденционном разделе строфы песни «Не шуми ты, мати, зелёная дубравушка» в одном слоге содержится десять сменяющихся по высоте звуков (пример 6). В песне «Ты взойди, солнце красное» (сибирский вариант) после речитативного «разбега» наступает широкий распев слога на девять тонов, а в развернутой концовке — на десять (пример 5). Чаще же наблюдается распев слога на 4—5—6 тонов.

В южнорусских местностях, в частности в Белгородском Приосколье, внутри распеваемых слогов добавляются дополнительные гласные, активизирующие распев ритмически (пример 11). У семейских Забайкалья к таким вставным гласным добавляются еще и предваряющие их согласные (в основном фонема *в*), что заметно усложняет восприятие подобных примеров неподготовленными слушателями (примеры 44, 46). Возможно, здесь проявляется преломление в народном пении приемов так называемой «хомонии», характерной для духовных песнопений старообрядцев: такой способ пения также связан со внесением дополнительных вставных слогов в распеваемую гласную.

Усложняется процесс распевания основного стиха в лирических протяжных песнях и благодаря привнесению дополнительных междометий и частиц, а также в результате характерных словообрывов, расчленяющих слово посередине, после чего оно повторяется уже

полностью, с длительным распеванием слогов. На словообрыве завершается обычно своего рода слогоритмический речитативный разгон, разбег, предваряющий распев. Затем этот прием неоднократно повторяется в хоровом разделе строфы (примеры 2, 8, 9, 11, 18, 28, 39, 46).

Что же касается песен полупротяжных, малораспевных, распространенных в основном на западе и юго-западе России, то они имеют в целом повествовательный склад. В них слово произносится в процессе пения четко, ясно, благодаря чему смысл излагаемого доносится доходчиво, рельефно. Это по-своему компенсирует скромность вокально-выразительных средств. Большой силой воздействия обладала, например, образная трактовка лирических песен смоленской певицей из народа Аграфеной Ивановной Глинкиной, с большим успехом выступавшей на этнографических концертах середины — конца 1960-х годов в Москве. Ее мягкий, теплый по тембру голос в сочетании с выразительным музыкальным произнесением песенного слова производил поистине завораживающее впечатление.

*Стиховая архитектура* смоленских, тверских лирических песен обнажена, выпукло выявлена. В протяжных же песнях Центральной, Южной России, северных русских сел Европейской территории нашей страны, Сибири несколько по-разному, но всюду в значительной степени стиховая основа дробится, образуя свободный производный словесный ряд. В то же время всегда можно вычленишь, моделировать основной стих из производного. При этом обнаруживается принадлежность лирических песен к разным историческим эпохам. Предположительно к одной из самых ранних стиховых структур, сложившихся в русской песенной лирике, очевидно, к середине — концу XVII столетия, принадлежит стих со строкой 5+5 слогов, при распевании которой ясно выделяется ударность третьего слога от начала и третьего же — от конца каждого словесного ряда. Силлабические черты сочетаются в такой стиховой форме с тоническими, что ясно выявляется при вокальном изложении слов. Приведем некоторые подобные стиховые формы строк в отрыве от напева, но с учетом его воздействия на ритмику и метрику стиха.

- |                        |                 |            |
|------------------------|-----------------|------------|
| а) Ты взойди́, взойди, | солнце красное  |            |
| Над горой́ взойди      | над высоко́ю,   |            |
| Над полянушкой         | над зелёною.    | (пример 5) |
| б) Уж вы, нбчушки,     | ночи тёмные,    |            |
| Надо́ли вы,            | надоску́чили,   |            |
| Со милы́м дружком      | нас разлу́чили. | (пример 8) |



- |  |   |             |
|--|---|-------------|
| в) Что не пы́ль в поле<br>Не тумáн с моря<br>Подня́йсь с моря            | запы́лилася,<br>подыма́ется,<br>гу́си се́рые.                           | (пример 46) |
| г) Го́ры вы мои<br>Ниче́го горы<br>Споро́дили вы                         | Воро́бье́вские,<br>не споро́дили,<br>бел-го́рюч ка́мень.                | (пример 2)  |
| д) Уж ты, стéпь моя,<br>Как ни́кто по ней<br>Ни́кто сле́дика             | сте́пь Моздо́кская,<br>там не ха́живал,<br>не прокла́дывал.             | (пример 39) |
| е) Как ве́дут, ведут<br>Да ве́дут его<br>Как ку́ют, куют<br>Да ку́ют его | добра мо́лодца,<br>во грома́душку.<br>добра мо́лодца,<br>во желе́зушки. | (пример 18) |
| ж) Ты кали́нушка,<br>Ты не сто́й, не стой<br>Не спуша́й листа            | размали́нушка,<br>на горе́ крутой,<br>во синё море.                     | (пример 20) |
| з) Ты ряби́нушка,<br>А ты где́ росла,                                    | ты кудря́вая,<br>рано ви́росла?   | (пример 43) |
| и) Ты зима́ моя,<br>Не моро́зь меня,                                     | зима лю́тая,<br>моего́ коня.  | (пример 34) |

А.В.Руднева обратила внимание на то обстоятельство, что пяти-слоговые группы возникают в лирических песнях и при образовании производного стиха, при словообрывах, формируя ритмический ряд второго плана. Она назвала такой прием «принципом матрешки»: внутри крупного «остова» 5+5 слогов образуется более дробный 5+5+5 ритмических единиц:

- |                        |                                 |             |
|------------------------|---------------------------------|-------------|
| 1) Горы вы мои         | Воро́бье́вские                  |             |
| 2) Горы вы мои,        | горы Воро́бье... Воро́бье́вские | (пример 2)  |
| 1) Что не пы́ль в поле | запылилася,                     |             |
| 2) Что не пы́ль в поле | в поле запыли...                |             |
| Ой да запыли...        | запылилася.                     | (пример 46) |

Некоторые лирические песни, ведущие свою «родословную», предположительно, от обрядового фольклора, имеют силлабическое слоговое строение:

- |                 |                           |                    |
|-----------------|---------------------------|--------------------|
| Подуй, подуй,   | погодушка                 | немаленькая,       |
| Раздуй, раздуй, | погодушка,                | калину в саду.     |
| Калинушка,      | малинушка,                | лазоре́вый цвет,   |
| Весёлая         | беседушка,                | где ба́тюшка пьёт. |
|                 | (4+4+5 слогов, пример 17) |                    |

Достаточно раннее происхождение, по-видимому, имеет силлабическая стиховая структура 7(6)+5 слогов, типичная для ряда традиционных русских лирических песен:

Соловей с кукушечкой Полетим, кукушечка, Совьём мы, кукушечка, Выведем, кукушечка,	сговаривался: в тёмненький лесок. тёпло гнёздышко, себе детушек. <i>(пример 47)</i>
Косил Ваня травушку, Взял и косу в сторону	он ее косил, он ее бросил. <i>(пример 26)</i>
Высоко под облаком Белая лебедушка	летает сокол, повыше его. <i>(пример 45)</i>
Что же ты, селезюшка, Что же ты, касатенький,	смутен-невесёл, даже печалён? <i>(пример 42)</i>

По-видимому, во времена воссоединения Украины с Россией получает распространение в русской песне стих, характерный для украинского фольклора, так называемая «коломыйка» (4+4+6 слогов или 8+5 слогов):

Купил Ванька Косит Ванька Любит Ванька	востру косу чужи травы, чужу жену <i>(пример 25)</i>	для своего покосу. своя стоит вянет. — своя тужит-плачет.
Что ж ты, Ванюшка, невесел, Чёрной шляпою накрылся,	голову повесил, слезою залился? <i>(пример 24)</i>	

В конце XVIII — начале XIX столетия, под влиянием профессиональной поэзии, интенсивно развивавшейся после реформы стихосложения в знаменитом «Трактате о начале русской поэзии» В.Тредиаковского, многие лирические песни приобретают силлабо-тоническую, стопную стиховую метрику. Возникает обширный пласт песенности, стоящей как бы на стыке крестьянской и городской культуры. В ряде случаев строки стопных стихов рифмуются, однако встречаются и белые стихи.

Уж ты, Ваня, разудала голова,  
Сколь далёко отъезжаешь от меня?<sup>5</sup>  
*(хорей, пример 12)*

Петербургская дорожка,  
Московская широка,  
Как никто по той дорожке,  
Никто не шёл, не гулял,  
Только шёл по той дорожке  
Прибраженский полк солдат.  
*(хорей, пример 19)*

<sup>5</sup> В данном случае проявляется еще связь с ритмом пляски «Камаринская», сопровождаемой припевками, имеющими 11-слоговые четко ритмизованные строки.

Гулял Ванька по садочку,  
А Дуняша вокруг саду.  
Выйди, выйди, Ванька, с саду,  
Расскажу тебе досаду.  
(хорей, пример 35)

Строение стиха лирических песен действительно влияет на *композицию* как отдельной строфы, так и всего произведения в целом. Формообразующая роль стиха органично сочетается с музыкальными формообразующими факторами — мелодическими, ритмическими, ладовыми, фактурными.

Каждая лирическая песня начинается с сольного запева, имеющего либо закругленную музыкальную форму, либо плавно переходящего в хоровой (ансамблевый) раздел. Запев охватывает либо первую стиховую синтагму, как в примерах 16, 42, 47, либо полторы синтагмы (со словообрывом или «запоздалым» включением хорового подхвата, как в примере 2), либо почти целую стиховую строку (пример 19).

Первая (зачинная) строфа состоит, учитывая сольный запев, обычно из трех или четырех развернутых музыкальных фраз. Изредка встречаются сложные по структуре строфы — благодаря повторению элементов стиха все с новыми музыкальными элементами. Такова песня «Высоко под облаком летает сокол». Чаще всего она имеет семи-восьмифразовую музыкальную композицию (пример 45).

На юге России нередко хоровой раздел песни повторяется сразу непосредственно либо после связующего построения. Такую форму можно обозначить как «повторение хорового раздела» (причем чаще напев хорового раздела повторяется с теми же словами — примеры 40, 50). В сравнительно поздних примерах южнорусской песенной лирики мелодия запева повторяется затем в нижнем или среднем голосе развернутой заключительной двухсоставной части хорового раздела. Такую форму можно назвать «повторение запева» (пример 23).

Особая закономерность обнаруживается в построении целостной композиции традиционных лирических русских песен, представляющей собой последование музыкально-стиховых строф разной величины. Обычно первая строфа бывает меньше второй и всех последующих. Начальный сольный запев принадлежит, как правило, низкому голосу. В хоровом (ансамблевом) разделе ему и нескольким примыкающим к нему вокальным партиям противопоставляется, как это принято во многих местных традициях (среднерусской, южно-

русской, уральской, сибирской и казачьих), верхний, чаще один-единственный голос, называемый «подголоском», «подголосником», «голосником», «дишкантом» (у донских казаков). После завершения зачинной строфы голос запевалы повторяет слова последней стиховой синтагмы предыдущей строфы с новой мелодией. После чего начинается построение, в нижних голосах структурно и по мелодическому рисунку в основном соответствующее начальному запеву (из первой строфы). Сверху же добавляется новый подголосок. Схематически строение первых двух строф можно выразить следующей схемой:

	Сольный запев	Ансамблевый (хоровой) раздел
I строфа	<u>напев А</u> стих А	<u>БВ</u> БВ
Сольный запев    Ансамблевый (хоровой) раздел		
II строфа	<u>напев Г</u> стих В	<u>А'БВ</u> ГДЕ

Таким образом, вторая строфа разрастается благодаря введению нового по мелодии сольного запева, связанного по правилам цепного соединения по стиху с первой строфой, и включению в ансамблевый (хоровой) раздел, в его первое построение, материала зачина первой строфы. Все последующие строфы образуются по аналогии со второй. Подобную цепную (по стиху) связь песенных строф можно определить как «форму расширения второй, нормативной строфы за счет промежуточного запева». Или, проще, как «форму разрастания второй нормативной строфы». Данный формообразующий принцип хорошо виден на *примерах 48, 49*.

По такому принципу соотносятся музыкально-стиховые строфы в *примерах 2, 17а, 30, 38, 39*.

Цепная связь песенных строф по стиху наблюдается в лирических песнях и тогда, когда первая и последующие строфы имеют сходное музыкальное строение. Тогда либо целый стих, либо последняя стиховая синтагма предыдущей строфы повторяется в сольном запеве следующей (примеры 5, 11, 22, 29). Значительно реже каждый очередной сольный запев имеет новые, не встречавшиеся ранее слова (примеры 1, 36).

Важной стороной формообразования лирической песни оказывается богатое варьирование напева от строфы к строфе. Искусные мастера народного пения никогда не спют все строфы песни без вариационных изменений. Кроме того, каждое новое исполнение пес-

ни — это обычно новая комбинация вариаций, не встречавшаяся ранее в интерпретации данной песни теми же певцами. Поэтому, например, в гибкой грампластинке к сборнику В.Щурова «Песни Нижней Тунгуски» мелодии некоторых песен не соответствуют полностью нотной транскрипции: они включены из другого варианта магнитофонной записи, оказавшегося более удачным в техническом отношении (без помех). То же самое можно заметить при прослушивании грампластинок и компакт-диска с записями песен квартета из села Большой Куналей — семейских Забайкалья, фольклорных ансамблей из села Афанасьевка Белгородской области и села Плехово Курской области — и сравнения некоторых представленных в этих звукозаписях примеров с нотными партитурами тех же песен в сборнике «Русские народные песни в многомикрофонной записи» А.Рудневой, В.Щурова, С.Пушкиной. Хотя в некоторых случаях звукозапись пения народных интерпретаторов на студии грамзаписи и в Кабинете народной музыки Московской консерватории (для последующей нотной транскрипции) происходила в один и тот же день, в изложении напевов наблюдаются заметные разночтения. Впрочем, богатому варьированию при исполнении подлинными мастерами народного пения подвергаются не только лирические песни, но и произведения других жанров народного песенного творчества.

Интенсивно варьируется и инструментальная народная музыка, в том числе и лирические песни в инструментальном изложении (у владимирских рожечников, смоленских скрипачей).

Лирические русские песни, особенно протяжные, имеют весьма развитую *ладовую организацию*. Они излагаются обычно в пределах многоступенных диатонических звукорядов. При этом их напевы во многих случаях не выходят за пределы одного определенного состава звуков, строятся по законам модальных образований. В подобных случаях ладовая логика основывается либо на развитии одной тональной сферы, либо на смене устоев, опорных звуков или созвучий в пределах единой системы логических взаимосвязей музыкальных тонов. Во многих случаях главный ладовый устой оказывается в основании либо в нижних пределах звукоряда (примеры 8, 12, 25, 32, 42). Это, согласно терминологии Ю.Холопова, автентические ладобразования. Типично для таких примеров наличие побочной ладово-мелодической опоры на V ступени лада: на протяжении всего напева чередуются подъемы и спады от V ступени к первой. В то же

время в тех случаях, когда напев излагается в пределах широкого звукоряда, превышающего диапазон квинты, возникают «воздушные», по выражению А.Д.Кастальского, мелодические ходы на сексту и септиму, причем VII ступень лада в верхнем звуковысотном положении не разрешается в главный ладовый устой, а переходит в VI ступень, после чего следует нисходящий мелодический ход. Таким образом, септима оказывается как бы «брошенной» (см. пример 16). В лирических песнях с ладовым устоем внизу звукоряда преобладает минорная ладовая окраска. Однако песни безоблачного, светлого настроения, теплые, ласковые по характеру отличаются в таких случаях мажорной настройкой. Именно на примерах данного жанра частично оправдывается во многом спорное учение Л.Христиансена о ладовой интонационности русской народной песни, когда названный автор прямо и непосредственно связывает лад песен с содержанием их слов (примеры 34, 35, 38, 43, 45).

Достаточно типичными оказываются и такие случаи, когда в напеве лирической песни основной устой (он же — конечный тон песни) расположен в середине звукоряда, в результате чего возникает ощущение плагальности лада (по определению Ю.Холопова) (примеры 13, 17а). Здесь можно говорить о своего рода тонико-доминантовых отношениях, хотя выраженных и в мягкой, еще не вполне определенной форме. Это как бы проблески, намеки ладовой функциональности в условиях модальной системы. В большинстве случаев плагальные ладообразования в традиционной лирике имеют минорную окраску, но встречаются они и в мажоре (пример 45).

Вообще в традиционном народном ладовом мышлении ладовые тяготения имеют сглаженный, несколько завуалированный характер, притяжение тонов сравнительно слабо выражено, их «валентность» лишена напряженности. Отсюда — отсутствие острой вводнотоновости: VII ступень лада как в миноре, так и в мажоре имеет обычно большесекундовое сопряжение с основным тоном. В результате — либо эолийская, либо миксолидийская, либо дорийская окраска многих лирических песен. Отсутствует в их ладовой организации и ясно выраженное ощущение мажора или минора: III ступень лада имеет обычно скорее красочное, чем функциональное значение. Поэтому в одной песне часто чередуются III высокая и III низкая ступени. Иногда возникает и нейтральная терция, нечто среднее между малой и большой (пример 36). В развитых многоголосных партитурах песен белгородского Приосколья и семейских Забайкалья наблюдается звуковы-

сотная перекраска не только III, но и VI ступени лада (примеры 28, 31б, 44).

Наличие натурального вводного тона при мажорной либо дорийской ладовой окраске ведет к образованию красочных созвучий, например большого вводного септаккорда (пример 28).

Весьма типичным приемом для традиционной русской лирики оказывается мягкая временная опора на натуральный вводный тон, воспринимаемая как своего рода отклонение в сферу VII натуральной ступени (в условиях семиступенной диатоники). Чаще всего такой переход наступает в третьей четверти формы, перед концовкой (каденционным оборотом). Такой прием имеет важное формообразующее значение, завершая предпоследнюю музыкальную фразу в строфе (примеры 1а, 2, 10, 19, 30). В условиях развитой многоголосной фактуры нередко возникают созвучия неустойчивого плана, требующие разрешения: квартсектаккорд IV ступени, трезвучие VII ступени.

Иногда переход в область VII натуральной ступени бывает настолько целенаправленным, определенным, что может восприниматься как слабая модуляция с последующим возвращением в основную тональность.

Родственной этому приему оказывается секундовая ладовая переменность, часто возникающая в лирических напевах крупной, развернутой формы. В таких случаях один устой мягко перетекает в другой, их чередование происходит плавно, спокойно (примеры 31, 39).

Переменность ладовых опор возникает в традиционной лирике и в иных соотношениях. Нередки случаи терцовой (чаще параллельной) смены ладовых центров (примеры 29, 41). И здесь мы встречаемся с плавным переходом от одной опоры к другой.

Очень характерна для песен данного жанра кварто-квинтовая ладовая переменность, выступающая в двух формах: либо это перетекание из одной тональной сферы в другую по принципу «песочных часов» (примеры 4, 5, 6, 46), либо отклонение, совершаемое целенаправленно, с изменением звуковысотности ступеней звукоряда при переходе в новую тональность (пример 50).

Таким образом, принцип модальности в последнем случае не соблюдается. Однако подобные примеры принадлежат к позднему историческому пласту, относятся к явлениям уже XIX столетия, сложившимся под влиянием городской культуры. Хотя встречаются такие ладовые приемы и в некоторых образцах раннетрадиционной лирики, в

частности в редком варианте песни «Горы» («Горы Закубанские») из Верхне-Мамоновского района Воронежской области (*пример 51*).

В сложных, наиболее развитых ладовых структурах можно встретить случаи тройной смены ладовых опор на тонах квартового трихорда (примеры 21, 38, 39). Встречаются примеры, когда переход от одной опоры к другой происходит в форме модуляции, через промежуточный аккорд (*пример 52*, вторая строфа).

Особо следует остановиться на проявлении некоторых характерно-местных, региональных либо локальных ладовых признаков в песнях разных территорий России. В южнорусских селах можно встретить лирические песни, изложенные в целотонных ладах, опирающихся на четырехступенный звукоряд в объеме тритона. Подобные напевы имеют как бы лидийскую окраску (*пример 53*).

Для севера более характерно использование звукорядов, включающих уменьшенную кварту и квинту (*пример 54*).

В русских селах по берегам Нижней Тунгуски, притока Енисея, встретились напевы с широкими звукорядами, в пределах которых проявляется неоктавная ладовая логика: одна ступень в верхней и нижней части звукоряда имеет разную звуковысотность. При этом чрезвычайно важное значение приобретает выделение интонационно-ладового звена, опирающегося на уменьшенную кварту (*пример 55а, б*).

Главным образом с местными стилевыми нормами связаны и свойства *многоголосной фактуры* лирических песен, всюду, в разных районах России распеваемых по-разному в условиях совместного ансамблевого пения певческой «артели», певческого «гурта» (согласно южнорусской народной терминологии). Для западных областей, в первую очередь для Смоленской, типично исполнение песен преимущественно в унисон, с периодическим отклонением некоторых вокальных партий от центрального мелодического стержня, в результате чего временами возникают терцовые, квартовые, квинтовые, порой и аккордовые сочетания (пример 33). Нечто подобное, но в ином стилевом проявлении встречается на Русском Севере (пример 176). Этот тип многоголосия принято называть гетерофонией.

Самым распространенным типом фактуры является контрастная полифония с двухголосной основой. В таком изложении звучат лирические песни в Центральной России, в южнорусских местностях, у



донских, кубанских, уральских, терских казаков. Принцип контрастного двухголосия состоит в том, что основная мелодия в гетерофонном разветвлении проходит в нижних голосах, к которым принадлежит и партия запевалы. Этой главной «многоголосной мелодии» (термин С. Григорьева) противопоставляется линия верхнего голоса, исполняемого обычно одним певцом, даже если остальных участников поющего коллектива оказывается много. Такую вокальную партию называют в народе «подголоском», «голосником», «дишкантом». На юге России запевале предлагают «рассказать» песню, а «подголоснику» — «тянуть», «подымать в гору». У донских казаков исполнитель верхнего голоса — «голосник», или «дишкант». Голоса контрастируют мелодически, ритмически, в то же время согласуясь по вертикали в логичные последования созвучий. В пределах этого общего типа существует великое множество видов и разновидностей по степени и характеру контраста голосов. Подголосок может быть узорчатым, орнаментальным (на Среднем Дону) (пример 56).

Встречаются традиции, где голоса идут преимущественно в четкой координации по вертикали (в Средней России). Семейские Забайкалья применяют интенсивное расщепление основной мелодии, благодаря чему в партитуре образуются порой резкие, терпкие звукосочетания (примеры 44, 46).

Особая традиция многоголосия сложилась на юге России, в Белгородском Приосколье. Здесь преобладают лирические песни с трехголосной полифонической основой: главная линия проходит в среднем голосе, которому противопоставляются верхний подголосок и «бас». Существуют также промежуточные полифонические линии. Вокальные партии четко согласуются по вертикали, формируя красочную гармонию. В развитии напева в соревновательном плане могут выступать два подголоска (примеры 11, 28, 31а, 39, 52). На Урале и в Сибири преобладает такая фактура, когда основному нижнему голосу противопоставляется верхний, движущийся с ним преимущественно параллельно, в терцию (пример 16). Такой тип многоголосия можно назвать «ленточным». На северных реках — Пинеге, Мезени — распространено двухрегистровое пение: нижним альтовым густым голосам, взаимодействующим по правилам гетерофонии, противопоставляются верхние партии, удваивающие основной напев в октаву. В средней полосе России встречается двухрегистровое пение с октавным удвоением обеих контрастирующих вокальных линий. В Под-

московье зафиксированы примеры даже трехрегистровых партитур с двухголосной полифонической основой (пример 12).

И наконец, встречаются примеры развитой гетерофонии, когда все голоса исполняют варианты одной мелодии, однако редко сливаются в унисон, а в основном образуют самостоятельные, относительно независимые линии-рисунки. Так, в частности, принято петь в Рязанской Мещере.

Итак, лирическая песня принадлежит по силе и глубине выразительных возможностей к вершинам русского народного музыкального творчества. В данном жанре талант русского человека проявляется особенно полно, сильно, многогранно.

### *Собирание и изучение лирических песен*

Лирические песни вошли уже в ранние печатные сборники произведений музыкального фольклора. Однако составитель первого из них Василий Трутовский (части 1—4, 1776—1795) был весьма озадачен тем, что в «речах оных» он нашел «великую неисправность» и вынужден был «прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты». Иными словами, он решил отказать от словообрывов, словоповторов, излагая словесный текст последовательно по смыслу. Поэтому для того чтобы составить более или менее верное представление о лирических песнях в записях собирателей XVIII века, необходима специальная реставрация подобных примеров.

Интересно, что с мелодией русской лирической песни «Ах, талан ли мой, талан» европейская общественность познакомилась благодаря ее цитированию Бетховеном, заимствовавшим данный образец из сборника Ивана Прача (1790) для своего струнного квартета ор. 59, № 1 (финал), посвященного графу А.К.Разумовскому.

Песня «Высоко сокол летает» в композиторской обработке вошла в партитуру оперы Е.И.Фомина «Ямщики на подставе». По-видимому, в конце XVIII столетия она была весьма распространена в городской среде.

Не обделили вниманием лирическую песню И.Рупин и Д.Кашин, отражавшие вкусы образованных слоев русского общества в первой половине XIX века (как в Петербурге, так и в Москве). Примечательно, что бывший крепостной И.Рупин, получивший музыкальное образование в Италии и взявший псевдоним Рупини, излагал лирические песни в своих обработках в италянизированном стиле — как дань моде того времени: итальянские певцы и композиторы почитались тогда самыми искусными.

Заметное место занимает песенная лирика в классических сборниках М.Балакирева (1866, 1898) и Н.Римского-Корсакова (1876).

Особое внимание лирическим русским песням уделили составители известной антологии, специально посвященной произведениям данного жанра в различных вариантах слов и напевов, — Н.Лопатин и В.Прокунин (1889).

Известная собирательница народной музыки Е.Линёва считала лирические песни вершиной русского песенного фольклора. Она впервые применила для фиксации народного многоголосия фонограф. По результатам своих этнографических выездов Е.Линёва издала два знаменитых сборника, озаглавленных «Великорусские песни в народной гармонизации» (1904, 1909), в которых основное место занимает именно песенная лирика.

Большим почитателем лирических песен был М.Е.Пятницкий, что нашло отражение в песенных сборниках, в которых нотированы сделанные им звукозаписи с голосов поющих крестьян (транскрипции В.Пасхалова, И.Здановича, 1914, 1966).

После революции 1917 года лирические песни вошли во многие нотные издания музыкального фольклора: в песенные сборники, посвященные традициям разных местностей России, в работы, преследующие учебные и популяризаторские цели.

Среди научных исследований, плодотворно связанных с изучением напевов русских лирических песен, следует назвать работы А.Кастальского, А.Рудневой, Е.Гиппиуса, Т.Бершадской, Б.Рабиновича, М.Енговатовой, Т.Дигун, А.Кабанова. Южнорусскому песенному многоголосию, ярко выражающему самое существо русской протяжной лирики, а также лирическим песням различных местностей Сибири уделяется специальное место в ряде песенных сборников (с научным предисловием), в монографиях, статьях автора настоящей книги.

### *Библиография и нотография*

*Абрамский А.* Песни Русского Севера. М., 1959.

*Балакирев М.* Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл. и примеч. Е.Гиппиуса. М., 1957.

*Бершадская Т.* Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. Л., 1961.

*Гиппиус Е.* Культура протяжной песни на реке Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Вып. 2. Л., 1928.

*Гиппиус Е.* О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века // Советская этнография, 1948, № 2.

*Гиппиус Е., Эвальд З.* Песни Пинежья. Кн. 2. М.; Л., 1937.

*Дигун Т.* О многоголосном строении протяжных песен Северского Донца // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982.

*Енговатова М.* Структурный тип «Горы» в протяжных песнях Ульяновского Заволжья // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976.

*Кабанов А.* Многоголосие и ритмика протяжной песни донских казаков // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества. НИИ культуры. М., 1982.

*Кастальский А.* Основы народного многоголосия. М.; Л., 1948.

*Кашин Д.* Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным / Под ред. В.Беляева. М., 1959.

*Квитка К.* Избранные труды. В 2-х т. М., 1971, 1973.

*Коротин Е., Щуров В.* Не один казак гулял (фольклорный ансамбль уральских казаков). Уральск, 1991.

*Кравцов Н., Лазутин С.* Русское устное народное творчество. М., 1983.

*Кулаковская Н., Кулаковский Л.* За народной мудростью. М., 1975.

*Линёва Е.* Великорусские песни в народной гармонизации. В 2-х вып. СПб., 1904, 1909.

*Лопатин Н., Прокунин В.* Русские народные лирические песни. М., 1956.

*Мехнецов А.* Лирические песни Томского Приобья. Л., 1986.

*Мехнецов А., Марченко Ю., Мельник Е.* Устьянские песни. М., 1983.

*Павлова Г.* Народные песни Смоленской области, напетые А.И.Глинкиной. М., 1969.

*Попова Т.* Основы русской народной музыки. М., 1977.

*Пятницкий М.* Концерты М.Е.Пятницкого с крестьянами. М., 1914.

*Рабинович Б.* Стилевой анализ песни «Петербургская дорожка» // Музыкальная фольклористика. В 3-х вып. Вып. 1. М., 1973.

*Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч. Т. 47: Сборники русских народных песен. М., 1952.

*Руднева А.* Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает» / Музыкальная фольклористика. В 3-х вып. Вып. 1. М., 1973.

*Руднева А.* Народные песни Московской области. М., 1964.

*Руднева А.* Русский народный хор и работа с ним. М., 1974.

*Руднева А.* Русское народное музыкальное творчество. М., 1994.

*Руднева А., Щуров В., Пушкина С.* Русские народные песни в многомикрфонной записи. М., 1979.

*Рупин И.* Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора / Под ред. и с предисл. В.Беляева и вводной статьей Т.Поповой. М., 1955.

Русские лирические песни Сибири и Дальнего Востока / Подготовил С.Красноштанов при участии В.Левашова [С нотными примерами и музыкаловедческой статьей В.Щурова] (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока). Новосибирск, 1997.

Русские народные песни / Под ред. И.Здановича. М.; Л., 1966.

*Трутовский В.* Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и со вступ. статьей В.Беляева. М., 1953.

*Харьков В.* Русские народные песни Смоленской области. М., 1956.

*Христиансен Л.* Ладовая интонационность русской народной песни. М., 1976.

*Христиансен Л.* Народные песни Свердловской области. М., 1950.

*Щуров В.* Белгородское Приосколье: Песни Усёрдской стороны. М., 1995.

*Щуров В.* Песни Нижней Тунгуски. М., 1977.

*Щуров В.* Русские песни Алтая. Вып. 1; Песни Убинско-Ульбинской долины. М., 2004.

*Щуров В.* Русские песни Южного Алтая: Аннотация к грампластинке. «Мелодия», 1983. С. 20. 1985/86.

*Щуров В.* Стилиевые основы русской народной музыки. М., 1998.

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

## Глава VII

# ГОРОДСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

---

### Истоки городской русской песни

На протяжении многих веков русская народная музыкальная культура, как нам представляется сегодня, при характерных местных различиях, все же обладала большим единством, монолитностью независимо от того, к каким классам и сословиям принадлежали ее носители и хранители: были они крестьянами или горожанами, землепашцами или ремесленниками. Даже в боярской и княжеской среде обычаи в основе своей не отличались от обычаев простонародья, хотя, конечно же, по богатству и пышности обряды знати не могли равняться с обрядами низших слоев общества. Сохранившиеся описания княжеских брачных ритуалов Московской Руси XIV—XV веков повторяют основные моменты зафиксированных этнографами крестьянских традиционных свадеб в XX — начале XXI столетия. В боярских светлицах девушки пели, очевидно, приблизительно те же песни, какие звучали в крестьянских горницах на посиделках. Поэтому произведения традиционного песенного фольклора могут считаться достоянием всего народа, хотя мы и обнаруживаем в некоторых песнях, записанных фольклористами-собираателями в сельской глубинке, следы их былой принадлежности к привилегированным слоям русского общества. Различаясь порой в характерных деталях поэтического содержания и музыкально-стиховой структуры, песни разных классов и сословий Московской Руси XV—XVI столетий были все же, очевидно, близки по стилевому облику.

Начиная же с середины XVII века происходит формирование особой городской народной песенной культуры, обладающей существенными новыми художественными свойствами.

Социальной основой для сложения городских песенных жанров послужило зарождение капиталистических отношений, возникновение ремесленных объединений в российских городах. Даже по сохранившимся названиям улиц, скажем, в Москве, можно представить себе, где жили ткачи и жестянщики, обувщики (башмачники) и портные, кузнецы и шорники, ямщики и плотники. Отдельный клан городской знати составляло купечество. Из мелких торговцев образуется со временем сословие мещан. Строительство фабрик приводит к

рождению рабочего класса. С начала XVIII столетия, со времени введения рекрутчины, складывается солдатское сословие. И весь этот разношерстный, но во многом единый по социальным признакам городской люд в силу отличительных условий жизни и быта нуждался в своих особых формах искусства, художественного самовыражения — тем более что в городской среде быстро растет число образованных людей, владеющих не только литературной, но и музыкальной грамотой.

После воссоединения Украины с Россией (1654) на благодатную почву — стремление горожан к новому, модному — падают и прорастают зерна деятельности украинских просветителей, распространявших европейские знания в крупных культурных центрах. Свежие веяния проникают и из присоединившейся несколько позже к России Белоруссии. Благодаря широкому распространению в городской среде пришедших из Польши, Украины и Белоруссии особых произведений для бытового ансамблевого пения — кантов светского и духовного содержания, распространявшихся в рукописных сборниках, происходит процесс фольклоризации некоторых из них, перехода в устную традицию. Особо существенно в этом процессе, что сама музыкальная форма канта с трехголосной фактурой, элементами функционального автентического гармонического мышления, равномерностью метрики повлияла на характер музыкального склада формирующейся городской песенности.

С середины XVII столетия, а особенно после реформ Петра I, начинается массовое переселение иностранных ремесленников в Россию. Переселенцы из Германии, Италии, Франции, Англии образуют большие так называемые немецкие слободы в крупных городах. В Москве возникает слобода иноземцев, получившая название Лефортово — от имени одного из сподвижников Петра — немца, адмирала Франца Лефорта. Песни, звучавшие в среде переселенцев из Западной Европы, привлекали горожан новизной музыкальных приемов и средств. Городская русская песенность, несомненно, испытала воздействие западноевропейских правил музыкальной композиции. В песнях русского городского быта мы встречаем такие признаки, свидетельствующие о влиянии извне, как четкое квадратное деление куплета на музыкальные фразы и предложения с достижением мелодической кульминации перед каденцией, в «точке золотого сечения», приближение многоголосной фактуры к гомофонно-гармоническому складу, смягчение вокальной манеры изложения, несколько напоминающей академическую.

Безусловно, на изменении вкусов горожан сказалась реформа православного богослужения, произведенная патриархом Никоном, со введением партесного пения, основанного на нормах автентической «ученой» гармонии западноевропейского типа. Так с начала XVIII столетия музыкальное воспитание в России оказывается тесно связанным с теми впечатлениями, которые впитывались сознанием человека с детских лет при регулярном посещении им церкви и вовлечении прихожан в пение православных тропарей и молитв.

Представления площадного театра, покровительствуемые Петром I, звучание духовых оркестров на улицах — все это тоже способствовало проникновению новых вкусов в городскую среду.

С конца XVIII столетия на балах в дворянских поместьях и усадьбах распространяются модные танцы, пришедшие с Запада, ведущие свою родословную от английского контрданса. Прежде всего это кадрили и лансье. Об этом уже шла речь в главе, посвященной русским хороводам, пляскам, танцам. Постепенно эти хореографические новшества проникают в быт городских низов и даже в сельскую местность. На русской почве кадрили («кондрев», «козуля») и лансье («ланце», «ланчик») получают особое национальное пластическое и музыкальное решение, в то же время несомненно сохраняя определенную связь с западной первоосновой. Все это не могло не сказаться на формировании стилистики городской песни.

Чрезвычайно важное значение для сложения городской песни имела реформа русского стихосложения, произведенная в середине XVIII века В.К.Третьяковским в трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», который был обнародован в 1735 году. Предложенный Третьяковским стопный силлабо-тонический рифмованный стих, перенесенный с античных и европейских стереотипов на русскую почву, произвел подлинную революцию в русской поэзии. Наиболее близкие народному сознанию стихотворения русских поэтов послужили основой для сложения множества песен XVIII—XIX столетий.

Благодатной средой для распространения песенных новинок были собрания любителей пения в аристократических салонах, когда после воцарения императрицы Елизаветы Петровны стало хорошим тоном обращение к национальному русскому искусству. Эту линию продолжила Екатерина II.

Рождение в конце XVIII века русского романса, первоначально удовлетворявшего вкусы аристократии, привело к проникновению некоторых романсовых музыкальных приемов в городскую песенность.



Влияние на формирование городской песенной культуры западных образцов несомненно. И все же воздействия извне самобытно воспринимались национальным творческим сознанием, перерабатываясь и переплавляясь в соответствии со свойствами русского вкуса и характера.

Кроме того, важно учитывать, что городская традиция не оставалась неизменной, она преобразовывалась и трансформировалась с развитием истории общества. В 30-х годах XIX века из Италии и Австрии в Россию проникает гармоника, которая сразу же приобретает разнообразные характерно-русские и даже специфически местные конструкции, — «ливенка», «тальянка», «саратовка», «хромка». Применяемые повсеместно, при всех различиях в настройке инструментов, субдоминантово-доминантовые аккорды сопровождения к мелодии в базах гармоник закономерно приводили к отражению гармонического функционального ладового мышления в песнях, предполагавших инструментальный аккомпанемент. В начале XIX века в России широко распространяется семиструнная гитара квартово-терцово-стройкой. Ее аккордика во многом шла от манеры пения русских цыган, чьи песни, романсы и пляски также в значительной мере повлияли на вкусы городских жителей в Москве, Петербурге, многих других городах России. В XIX веке изменяется конструкция издавна распространенной на Руси балалайки: из двухструнной она становится трехструнной. Появилась возможность играть на ней последования аккордов с автентическими функциями, особенно при настройке в так называемом «гитарном» строе, по звукам мажорного трезвучия. В быту возникают инструментальные ансамбли, в состав которых входят гитара, балалайка, мандолина. Чаще народные инструменты с гармонической настройкой использовались для сопровождения танцев. Однако они могли применяться и для аккомпанемента пению. Само появление такого инструментария свидетельствует об изменении музыкальных вкусов городского населения в сторону освоения общеевропейских норм музицирования.

В XIX — начале XX столетия распространению городских песенных новинок способствовали многолюдные ярмарки, базары, праздничные городские воскресные гулянья в живописных парках пригородов.

С изобретением граммофона и быстрым усовершенствованием механической звукозаписи модные песенные новинки молниеносно разлетаются по стране, причем наиболее полюбившиеся из них переходят в устную традицию.

Популярные мелодии переносят уличные шарманщики и певцы, играющие и поющие под окнами домов в ожидании денежного вознаграждения (это называлось «хождением по газу»). Распространению популярного городского репертуара способствовали выступления так называемых песельников в кабаках, чайных и трактирах. Более рафинированным, утонченным было искусство русских певцов и певиц, выступавших в дорогих фешенебельных ресторанах, например в Москве «У Яра».

С развитием церковно-приходских школ их учащиеся с помощью учителей пения приобретают новые музыкальные представления.

Чрезвычайно укоренившиеся в России отхожие промыслы приводили к тому, что после длительного пребывания в городе отходники, возвращаясь домой, а также вернувшиеся на родину отставные солдаты привозили новые песни в родное село или в свою деревню. Здесь городские по происхождению напевы интенсивно трансформировались под воздействием привычных в крестьянской среде стиливых норм. Как уже отмечалось в предыдущей главе, возникал своеобразный сплав городской песенности с крестьянской, формируя особый пласт городской песни в крестьянском распеве. Для примера можно привести песню «Стонет сизый голубочек», бытующую в России во множестве местных вариантов. Прототип ее известен: это романс XVIII века композитора Ф.М.Дубянского на стихи поэта И.И.Дмитриева, быстро ставший популярным в музыкальных светских салонах и собраниях того времени (*пример 1*). Благодаря большой выразительности при простоте музыкальных средств романс легко переходит в демократическую городскую среду, а затем — и в сельскую местность, преобразуясь в народную песню. Пушкин, перечисляя вокальный репертуар героини своей поэмы «Домик в Коломне», скромной девушки из небогатой семьи, называет и песню «Стонет сизый голубочек»:

Играть умела также на гитаре  
И пела: «Стонет сизый голубок»,  
И «Выду ль я», и то, что уж постаре,  
Все, что у печки в зимний вечерок  
Иль скучной осенью при самоваре,  
Или весною, обходя лесок,  
Поет уныло русская девица,  
Как музы наши грустная певица.

В наши дни в разных районах проживания русских обнаружены весьма разнообразные варианты этой песни, сильно отличающиеся от романсового первоисточника. И каждый из них естественно впи-

сывается в контекст соответствующей местной песенной традиции с ее особыми стилевыми нормами. Во многом несходными оказываются слова песни в различных местных версиях. Однако наиболее сильны и значительны музыкальные разночтения между вариантами.

В русском селе на реке Нижняя Тунгуска, притоке Енисея, рассматриваемая песня имеет куплетное строение с четким делением целого на музыкальные фразы. В напеве ощущается ясная гармоническая функциональная логика с параллельной ладовой переменностью. Хотя здесь трудно обнаружить сходство с прототипом, все же отчетливо проступают черты романсового склада с сентиментальным оттенком (*пример 2*).

В примере, зафиксированном в русском селе на южных склонах Алтая, поздние признаки проступают в ритме стиха (четырёхстопный хорей), в определенности гармонических функций с ярким выделением субдоминанты. В то же время большое влияние на сложение алтайского варианта оказали законы традиционной лирики, проявляющиеся в широте слоговых распевов, в характерных словообрывах и повторах слов, в расширении второй и последующих строф по сравнению с первой за счет введения нового по музыкальному материалу сольного запева, повторяющего последние слова предыдущей строфы (особого рода цепная связь песенных строф по стиху, типичная для традиционной русской песенной лирики). По характеру многоголосия (движение голосов преимущественно в терцию) песня оказывается в пределах традиционных стилевых норм, типичных для данной местности (*пример 3*).

В случае, отмеченном у гребенских казаков, напев изложен в характерном трехдольном ритме, в нем ярко проступает движение мелодии к главной кульминации перед завершением строфы (*пример 4*). Валдайский вариант (Новгородской области) отличается трехфразовым строением с использованием лишь двух смысловых строк стиха в строфе. В отличие от романсового минорного оригинала, здесь преобладает мажорное наклонение. Весьма характерным оказывается завершение напева на нижней ступени звукоряда с явным выделением доминантовой функции (*пример 5*).

Таким образом, при рассмотрении песен городского происхождения, записанных в сельской местности, мы обнаруживаем обычно органичный стилиевой сплав поздних музыкально-стиховых выразительных средств с традиционными, определяемыми законами местной — региональной или локальной традиции.

Итак, городская песня по своему происхождению связана с разнообразными историческими, социальными, культурными факторами, возникшими в пору расцвета Российского государства и его политического сближения со странами Западной Европы. Она прошла почти трехвековой путь развития и представлена в разных жанровых разновидностях. По стилевому облику заметно различаются песни, распространенные в городской среде, и песни, проникшие в сельскую местность и видоизменившиеся под воздействием стилевых норм, характерных для соответствующей песенной традиции.

Попробуем теперь на основании данных, которыми располагает современная фольклористика, проследить путь формирования и развития городской русской народной музыкальной культуры.

### **Песни кантового происхождения**

Кант как особая форма бытового вокального ансамблевого музицирования, основанного на освоении популярного репертуара из рукописных нотных сборников, стал распространяться в России с конца XVII века, получив поистине массовое значение к середине XVIII столетия. Кант имеет международные европейские корни. Его название происходит от латинского слова «cantus», что означает пение, песня. Истоками своими он связан еще с протестантскими хорами времен Реформации. Бытовавшие в Польше так называемые «кантички» в преобразованном, музыкально и словесно видоизмененном виде в соответствии с национальными вкусами и представлениями проникают на Украину и в Белоруссию, откуда затем — в Россию.

У восточных славян этот жанр выступает в двух стилевых разновидностях. Первая связана с правилами «ученой» поэзии образованных литераторов-силлабистов. Во многих случаях авторы таких стихов известны. Имена же сочинителей музыки к подобного рода поэтическим произведениям не сохранились. В силу определенной искусственности силлабические вирши и связанные с ними канты не были восприняты демократическими кругами населения и не перешли в устную традицию. Вторая же ветвь кантов и псалм испытала значительное влияние народной песенной поэзии. В частности, в ряде подобных примеров используются ритмы популярной на Украине «коломыйки» (4+4+6 либо 8+6 слогов). Встречаются в этом жанре и другие характерные для народной песни ритмы. Главное же, в подобного рода кантах изложение имеет простой, ясный, не отягченный серьезной ученостью смысл. Канты демократического направления

полностью анонимны. Наиболее совершенные из них превратились в народные песни.

Множество песен кантового происхождения содержится в первых печатных нотных сборниках народных песен В.Трутовского, И.Прача, И.Герстенберга — Ф.Дитмара (конец XVIII века).

Однако далеко не все из них выдержали испытание временем, вошли в музыкально-поэтическую традицию. Сегодня можно с полным правом говорить о принадлежности к русскому фольклору лишь тех песен, которые записаны современными фольклористами-собираателями. Хотя, конечно, важными документальными свидетельствами оказываются и записи музыкантов конца XIX — начала XX столетия. Ценные фактологические подтверждения могут дать результаты последующих, новых музыкально-этнографических экспедиций.

Канты и псалмы были либо духовного, либо светского содержания. И обе эти их разновидности нашли отражение в русском песенном фольклоре.

Религиозные канты оказали влияние на сложение поздних *духовных стихов*, по стилю резко отличающихся от ранних, принадлежащих к эпическому роду. Духовные стихи, сложенные в XVIII—XIX столетиях, целиком принадлежат по строению и характеру к городской лирике. Свое начало данная жанровая разновидность в русском народном музыкальном творчестве берет от кантов и псалм.

В рукописных нотных сборниках, распространенных в Белоруссии в конце XVII — начале XVIII столетия, встречается кант «Ах ты, жачек учены» (евангелистская песнь о значении чисел). Различные его варианты рассматривает Л.Костюковец в своем исследовании «Кантовая культура в Белоруссии». В канте излагаются основополагающие символы христианской веры. После краткой запевной части, в словах которой содержится вопрос, следует припевная, с ответом на него. Причем в каждой новой строфе припев разрастается, достигая наибольших размеров к концу, когда излагаются все двенадцать ответных стиховых строк.

В старообрядческом русском селе Усть-Калманка Алтайского края записан духовный стих, в основном композиционно соответствующий вышеназванному канту. Интересно, что, хотя в местной старообрядческой общине танцы и пляски запрещены как греховные, по словам исполнителя, от которого был записан этот духовный стих, «божественные подопьют, запоют „Реминушку“ — и начинают приплясывать. Это вроде бы и не грешно, раз божественно». Таким образом, духовный стих в данном случае приобретает черты плясовой песни.

Сопоставим поэтические тексты канта и песни в современной записи. Мы видим, что между ними чрезвычайно много общего:

— Ах ты, жачек учены,  
Над школами выбраны,  
Повеждь ми, что есть един?  
— Един Сын Мариин,  
Сый в небе царствует над нами.  
— Ах ты, жачек учены,  
Над школами выбраны,  
Повеждь ми, что есть два?  
— Два табля Мойсеови,  
Един Сын Мариин,  
Сый в небе царствует над нами.

В дальнейшем строфы расширяются все новыми вставками. Наконец, последняя, двенадцатая строфа имеет самую расширенную структуру:

— Ах ты, жачек учены, Над школами выбраны, Повеждь ми, что есть двенадцать? — Двенадцать апостолов, Единнадцать праотцев, Десять Божьих приказаний, Девять хоров ангельских, Восемь Божьих радостей, Семь царских сакраментов,	Шесть краев лелей Пресвятые Богородицы, Пять ран Бог Терпел без вины, Четыре евангелисты, Три патриархове, Два табля Мойсеови, Един Сын Мариин, Сый в небе царствует над нами. <i>(Л. Костюковец)</i>
--	--

А вот каков фольклоризировавшийся вариант этого словесного текста, обнаруженный на Алтае:

— Ремина, реминуша, Ремина черна. Исповедаем, братия, Что есть един? — Един Сын Мариин Царствует над нами, Господь с небеси. — Ремина, реминуша,	Ремина черна. Исповедаем, братия, Что есть и два? — Два тальян Мосеевых, Един Сын Мариин, Царствует над нами Господь с небеси.
---	--

Строфы 3—9 поются по тому же принципу, с прибавлением в припеве каждый раз новой очередной первой строки:

— Ремина, реминуша, Ремина черна. Исповедаем, братия, Что есть и девять? — Девять чинов ангельских, Восьмой век уставленной, Семь собор вселенских, Шесть кругов подсолнечных,	Пять пятеров Претерпелых без вины, Четыре Евангеля, Три патриарха, Два тальян Мосеевых, Един Сын Мариин, Царствует над нами Господь с небеси.
---	--

(Далее песня забыта. Последний припев должен начинаться словами «Двенадцать апостолов».)

По музыке между кантом и песней тоже наблюдается сходство, прежде всего — в композиционной структуре (запевный и припевный разделы) (*пример 6а, б*).

Л.Костюковец характеризует еще один кант религиозного содержания, известный в Белоруссии, — о всемирном потопе — «Буря море раздымает» (*пример 7*). Духовный стих, имеющий сходную стиховую и слогоритмическую структуру и близкий данному канту по содержанию, известен сегодня в разных местностях России. В частности — у старообрядцев Алтая и у православных в Курской и Белгородской областях (*пример 8*).

Среди кантов демократического направления видное место занимали произведения шуточного, веселого характера. И многие из них превратились в шуточные народные песни. Таков, например, бесхитростный кант о чечетке, родившей себе семерых дочерей (*пример 9а*). Его современные песенные варианты записаны в Кировской области (Вятском крае), в Архангельской, Вологодской областях (*пример 9б*) и в других местностях России. Кант «Два каплуна-хоробуна жито молотили» (*пример 10а*) превратился в прибаутку-потешку для детей (*пример 10б*). Имеет народные варианты кант «Приказал боровик, сам большой полковник» — о том, как все грибы по очереди отказываются идти на войну, находя каждый свою для этого вескую причину. Песни с таким сюжетом опубликованы в ряде фольклорных сборников — Н.Весселя и Е.Альбрехта «Гусельки» (для детей) (1875) и в некоторых других. Возможно, благодаря постоянному использованию этой песни в дореволюционных учебных школьных программах она получила широкое распространение в городском быту. Можно предполагать, что кантовую первооснову имеет записанная во множестве местных версий шуточная песня «Жил я у пана». В ее припеве проявляется такая же расширяющаяся форма от строфы к строфе, как и в припеве уже известного нам духовного канта «Жачек»:

Белгородский вариант:

1. Жил я у пана первое лето,  
Дал мне пана куру за ето.  
*Припев:* Моя кура желтобура по саду гуляя.
7. Жил я у пана седьмое лето,  
Дал мне пана кабана за ето.  
*Припев:*  
Мой кабан — по горам,  
Мой баран — по ярам,

Моя кóза — коло воза,  
Моя индя — шиндя-брындя,  
Моя вутя воду мутя,  
Моя гуся траву куся,  
Моя кура желтобура  
По саду гуляя. (*пример 11а*)

Опубликованы варианты этой песни, записанные в Пензенской, Псковской областях. Известен пример из репертуара семейских Забайкалья (*пример 11б*). В некоторых местностях песня имеет несколько иной словесный зачин: «Поедем-ка, жёнушка, домик наживать» (в Воронежской, Архангельской областях).

Можно обнаружить прямую преемственность от канта некоторых *лирических* городских песен. Так, кант «Перепеличенька я невеличенька» послужил прототипом для лирической песни кубанских казаков «Птичка-невеличка» (*пример 12а, б*). Непосредственную связь по содержанию с кантом «Два брата милы сено косили» (*пример 13а*) имеет лирическая песня, записанная в среде оренбургских казаков Челябинской области (*пример 13б*). Известны и другие случаи подобного рода.

Возможно, происходило и обратное воздействие народной песни на сложение некоторых кантов демократического стиля. В частности, кант «В зелёный сад под вишенью выпровадили меня», приведенный Т.Ливановой в приложении к книге «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом» (М., 1952) — сборнике кантов XVIII века — и стих, и напев, и ритм напева почти в точности совпадают с одной из южнорусских крестьянских плясовых песен в современной записи (*пример 14а, б*).

В свою очередь, очевидно, уже на основе канта родилась популярная городская песня с припевом «Калинка, калинка, калинка моя, в саду ягода малинка, малинка моя». Характерную народную структуру имеет кант «По том боце Днепра-реки казак сено косит» в сборнике кантов, составленном Т.Ливановой (см. выше), «Сидит сова на печи» — из того же источника. Таким образом, развитие канта и формирование городской песенности происходило в тесном взаимодействии.

## Пасторали

В связи с интересом к античной культуре, пробудившимся в среде просвещенных русских горожан в середине XVIII века, возникает особый род поэтических виршей, нередко получающих и музыкаль-



ное воплощение, — пасторали. В них описываются в «галантной» форме любовные взаимоотношения пастушков и пастушек. Это так называемая «анакреонтическая» поэзия, в подражание античному поэту Анакреонту.

Среди множества посредственных сочинений такого рода выделяются стихи крупных, талантливых русских поэтов. Именно они послужили основой для возникновения городских песен в характере пасторали. Переходя в устную традицию, слова пасторалей подвергались значительной переработке. Безусловно, изменялись и первоначальные напевы, сочиненные к этим стихам.

Так, стихотворение М.В.Ломоносова «Ночную темнотою покрылись небеса», в котором описываются шутки Купидона, в песенных переработках почти полностью утратило сходство с оригиналом. Остались неизменными лишь отдельные фрагменты. В частности, в песне «Уж вы, вздохи мои, вздохи» в одной из записей ее слов в конце XIX века встречаются первые строки первоисточника в сильно видоизмененном облике:

*У Ломоносова:*  
Ночную темнотою  
Покрылись небеса.  
Все люди для покою  
Сокрыли уж глаза.

*В песне:*  
Что ночную темнотою  
Спокрывались небеса.  
Всему миру для покою  
Ложилася Маша спать.

Вместо Купидона героине является возвращающийся из похода солдат. Заметно изменился ритм стиха. Известен вариант напева этой песни, записанный в среде донских казаков (*пример 15*). По характеру и стилю он сильно отличается от традиционной лирики в этом районе: вместо контрастной полифонии с узорчатым подголоском — «голосником», или «дишкантом», как это бывает в местных песнях традиционного плана, в данной песне выдерживается преимущественно гармоническая фактура. Голоса исполнительниц звучат в высоком регистре в мягкой, полуакадемической манере. Вариант песни (с напевом), сохранивший первые начальные слова первоисточника Ломоносова, был помещен в книге И.Д.Фридриха «Русский фольклор в Латвии»<sup>1</sup>.

Другая пастораль, приписываемая Ломоносову, — «Молчите, струйки чисты», по всей видимости, послужила первоосновой для городской лирической песни «Последний час разлуки». В ней встречаются некоторые строки, перекликающиеся с пасторалью XVIII века:

<sup>1</sup> Рига, 1972, нотное приложение, № 277.

*Пастораль XVIII века:*  
Здесь ты, моя отрада,  
Любезный пастушок,  
Со мной ходил от стада  
На жёлтый бережок.

*Народная песня в современной записи:*  
Ты где ж, моя отрада,  
Серёжа-пастушок?  
Ходил ко мне от стада  
На крутой бережок.

В Рязанской области эта песня начинается словами «Гуляла я в садочке» (*пример 16*).

Прототипом одной из самых любимых шуточных песен в репертуаре донских казаков «Пчёлочка золотая» послужила пастораль Г.Р.Державина «Пчёлка золотая». В народной переработке Лиза Державина, красавица с «жёлтыми волосами», превратилась в Любу, полнокровную, пышущую здоровьем казачку. Сравним отдельные строки Державина с народной песней:

*Державин:*  
Соты ль душисты  
В жёлтых волосах,  
Розы ль огнисты  
В алых устах?

*Народная казачья песня:*  
У моей у Любы      Сладкие, медовые  
Русая коса,          Губочки у ней.  
Голубая лента      Сладкие, пуховые  
Ниже пояса,          Сисочки у ней.

Изменился ритм стиха, став более активным, напористым: сентиментальный ласковый амфибрахий превратился в жестковатый хорей. В песню введен припев, имитирующий жужжание пчелы: «Жаль, жаль, жалко мне». Стиховая строфа из четырехстрочной стала двухстрочной с повтором (*пример 17*).

В вышеприведенных примерах связь с анакреонтическими первоисточниками почти не сохранилась в результате активной народной переработки. Однако в современном народном песенном искусстве встречаются и такие примеры, когда образы античной поэзии странным, причудливым образом проникают в русский песенный фольклор. Они имеют раннее кантовое происхождение. В них не обнаруживается связь с литературными первоисточниками. К таким образцам принадлежит широко распространенная в разных местных вариантах песня «В островах охотник», особенно характерно звучащая в мужском исполнении. Наиболее ранняя, известная сегодня поэтическая редакция этой пасторали XVIII века имеет следующий вид:

Один славный охотник в полях разъезжает  
И в лавровых островах везде разглядает<sup>2</sup>  
Разградить печали судьбой,  
Провождает время в мыслях сам с собой.

<sup>2</sup> Второй стих повторяется дважды в каждой строфе.

Наехал на речку, где кристальны воды,  
Зефиры летали с приятной погоды;  
На берегу хотел отдохнуть,  
Эхе, эхе, эхе, гончих стало чуть.

Охотник не медля на коня садился,  
Зверя любопытно видети он тшился;  
И увидел, задрожал, упал,  
— Венера! Венера! — тихонько сказал.

Лицо у ней покрыто алыми цветами,  
Груди белей снега открыты судьбами,  
От страстей задрожал, упал  
И так ту красоту сильно испугал.

Из прекрасных очей слёзы показались,  
Была как уж мертва, ничем не владела,  
Пастушка, в память приходя,  
Промолвила слово, на него глядя:

— Злодей ты, охотник! Поступил бесстыдно,  
Зверское в том дело учинил ехидно:  
Отнял ты честь, как лютейший зверь,  
Есть ли в том рассудок или какой пример,

Не найдешь ты зайца ни в прекрасных куцах,  
Отъезжай ты дальше от мово жилища  
И из лесов с лавровых дерёв,  
Где пасут овечек, пригорских коров.

— Моя дорогая! Кому уж не статься,  
Чтобы мне с тобой столь скоро расстаться;  
Слышишь ли, стали в трубы играть,  
Поедем со мною, будем ночевать.

Садись на лошадь, хоть не веселы,  
Приехали в лагерь, веселиться стали;  
Дивилися слуги тому русаку,  
Пошло наше счастье теперь на руку<sup>3</sup>.

Такие признаки, как повторение строки, наличие припевных возгласов «эхе, эхе, эхе», показывают, что уже в XVIII веке эти стихи распевались.

В словах современных вариантов данной песни многие первоначальные моменты сохраняются: в них охотник также находит в лесу Венеру. Он восхищен ее красотой. Однако язык повествования упрощается, утрачивая непонятные простым людям вычурные слова «высокого штиля» вроде «зефиры летали», «в лавровых островах»,

<sup>3</sup> Новый Российский песенник. Ч. 1. СПб., 1781. С. 117, № 109.

«видети он тшился». Подчеркивается пылкость, страстная любовь охотника:

Я вас хочу застрелить, убить, убить  
Не ружьём, не шашкою — любовью своей!

В то же время смысловая канва осталась неизменной. Сохранились первоначальный ритм стиха, форма строфы. Пожалуй, наиболее близок прототипу XVIII века вариант, записанный у семейских Забайкалья (*пример 18<sup>4</sup>*).

Жизненными оказались стихи, впервые появившиеся в одном из словесных песенников конца 90-х годов XVIII века, — «Как шёл пастух дорогою». Они были близки массовому пониманию благодаря простоте, естественности языка и некоторой грубоватости образов с несколько юмористическим оттенком, акцентирующим незамысловатость, бесхитрость деревенских нравов:

Как шёл пастух дорогою  
Один поздно со скотиною.  
Бежит девка из лесочка,  
В руках несёт два веночка,  
Себе и ему...

Пастух, пентюх деревенский,  
Он невежа, дурак мерзкий.  
Он нечестно поступает,  
Девку в грудь толкает  
И за косу взял.

На основе этой пасторали возникли разнообразные варианты песен. В них сохранился и даже усилен юмористический оттенок, подчеркивается нарочитая грубоватость ситуации. Приведем несколько строф одного из примеров, записанного в русском селе на Алтае:

Вот вышла Маша из дубровы,  
Наведены, эх, наведены чёрны брови,  
Ох, да подбиты глаза.

Ой, подбиты глаза, да  
У ей подби... ох, ой то подбитые глазё... разглазёнки,  
Прирастрёпы... ой, прирастрёпына косё... у ей косёнка.  
Ах, да сама чуть жива.

А-ох, сама чуть жива,  
Да сама-то, а что сама-то чуть жива... чуть живая,  
Ах, девчоночка шла.

---

<sup>4</sup> Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрфонной записи. М., 1979. С. 188—194. Вторая половина строфы повторяется два раза.

Ох, да девчоночка шла.  
Да и шла-то Маша, ох, вышла Маша из садо... из садочка,  
Во руках-то, ох, во руках несла вено... да два веночка,  
Ой, да себе и дружку.

Ох, себе и дружку.  
Да Маша речи говори... ох, говорила,  
Пастуха-то, ох, пастуха к себе мани... эх ну, манила:  
Ой, да, пастух, подь сюда! (*пример 19*).

В народных современных вариантах развивается любовная интрига:

Тут Ванюша взрадовался,  
На белую грудь бросался.  
Начал целовать.  
Он целует и милует,  
К сердцу её прижимал.

С жанром пасторали связана и почти повсеместно известная песня «Не будите меня молоду» (*пример 20*). Ее слова приписывают В.Кугушеву. Один из самых ранних вариантов ее песенного текста был опубликован в 1814 году<sup>5</sup>. Современные тексты в большинстве случаев почти полностью сохранили первоначальные слова. Напевы же в разных местностях имеют существенные мелодические, ритмические, композиционные различия.

В начале XIX века в русской поэзии сохраняются лишь некоторые отголоски анакреонтической поэзии. Определенную дань ей отдал А.С.Пушкин, правда, обратившись к ней с оттенком юмора, как к своего рода анахронизму (стихотворение «Вишня»).

В 1815 году были опубликованы стихи «Вечерком красна девица» Н.М.Ибрагимова, в той или иной степени близкие по смыслу «пастушеской» поэзии. В них рисуется идиллическая картина бескорыстной любви на лоне природы:

Вечерком красна девица  
На прудок за стадом шла,  
Черноброва, белолица,  
Так гуськов своих гнала:  
Тига, тига, тига,  
Вы, гуськи мои, домой!

Не ищи меня, богатый:  
Ты постыл моей душе,  
Что мне, что твои палаты?  
С милым рай и в шалаше!  
Тига, тига, тига,  
Вы, гуськи мои, домой!

---

<sup>5</sup> Новейший песенный сборник. М., 1814. С. 35—36.

Нас одним для нас довольно:  
Всё любовь нам заменит,  
А сердечны слёзы больно  
Через золото ронить.  
Тига, тига, тига,  
Вы, гуськи мои, домой!

На эти стихи была сложена песня, бытующая в наши дни во многих местах проживания русских. Приведем один из вариантов, записанный в горнозаводских районах Урала (*пример 21*).

Во всех известных случаях напевы этой песни имеют ярко выраженную городскую жанровую стилистику: в них строго выдержана куплетная форма с припевом, музыкальная композиция квадратна, каждый из разделов включает по четыре фразы, находящиеся в логической мелодической и гармонической взаимосвязи, с движением к общей кульминации в «точке золотого сечения». Вокальное изложение мягкое, приближенное по манере к академическому.

### **Песни-романсы и лирические песни на слова русских поэтов**

Ко второй половине XVIII — началу XIX столетия относится сложение городских песен романсового характера. Мы уже останавливались на примере, когда романс Ф.Дубянского на стихи поэта И.Дмитриева «Стонет сизый голубочек» перешел в устную традицию и превратился в народную песню, бытующую во множестве вариантов.

Другой показательный случай подобного рода, когда стихи неизвестного поэта получили романсовое воплощение (также анонимное), в результате чего со временем родилась народная песня, — это появление в начале XIX века популярной музыкально-поэтической новинки «Снеги белые пушистые».

В первоначальном варианте слова этого образца отличались несколько вычурной сентиментальной манерой:

Снеги белые пушистые  
Уж покрыли поле всё,  
Лишь одно они не скрыли —  
Горе лютое моё.  
Как кусточек среди поля  
Одинёхонек стоит,  
Иней клонит в земле ветки,  
Ни листочка нет на нём.  
Так без милого я друга  
Здесь тоскую всё одна,  
Сердце всё печаль стеснила,  
И утехи скрылись все.

Злу кручину чтоб размыкать,  
Выйду я на бугорок:  
На иссохший там пенёчек,  
Пригорюнясь, сяду я.  
Погляжу я в ту сторонку,  
Где мой миленький живёт.  
Погляжу, вздохну — и слёзы  
Навернутся на глаза.  
Замрёт сердце и заноеет,  
Отольётся кровью в миг,  
Дух займётся, грудь стеснится,  
Вдох за вздохом полетит.

Замелькают на ресницах,  
И не вижу света я,  
Градом слёзы покатятся  
Быстро горьки по лицу.  
Слеза капнет, снег растает  
И исчезнет он под ней,

Слёзы льются, а не смоют  
Горя сердца моего.  
Пусть не смоют, пусть ручьями  
Они по груди текут!  
Льзя ль без друга жить не в горе?  
Сердцу пища лишь одна.

Сравнивая этот ранний поэтический первоисточник с его позднейшими песенными преобразованиями, можно проследить направление творческой мысли талантливых народных художников слова. В процессе фольклоризации, «коллективной шлифовки» первоначальный «сырец» превратился в яркое произведение искусства. В этом можно убедиться при знакомстве с вариантом словесного текста этой песни, записанной в русском селе на притоке Енисея — реке Нижняя Тунгуска.

В первых строфах выразительно использован прием «ступечатого сужения образов», типичный для традиционной русской лирики. Однако при этом применяются экспрессивные, броские средства:

Эх, снежки белы,  
Белы, лопушисты, да  
Вы... выпадали они да на поля.

Куст стоял жа.  
Он жа не сохнет,  
Он-то ли не блёкнет,  
Ни... ни листочки на нём не шумят.

На поля, ох жа.  
Одно да поле,  
Поле не покрыто,  
По... поле батюшки да моего.

Не шумят жа.  
Вот одна  
На ём была примета, да.  
Две... две девчоночки под ним сидят.

Моего, ох жа.  
Среди да поля,  
Поля есть кусточек, да ли  
Ва... вадинёшунёк<sup>6</sup> в поле стоял.

Да сидят жа.  
День горюют,  
Ночь они тоскуют,  
По... понапрасну они слёзы льют.

Слёзы льют жа.  
Слёзка канет,  
В поле снег растает,  
В по... в поле вырастет трава больша.

И далее следует закономерный для народного поэтического мышления лирический итог, в продолжение традиции крестьянской лирики:

Да больша жа.  
Никто травушку  
Её не скосит, да  
Ни... никто травку серпом не сожнёт.

Не сожнёт жа.  
Меня ли, девицу,  
Никто не любит, да  
Ни... никто замуж меня не возьмёт.

(пример 22а)

<sup>6</sup> Вадинёшенёк здесь — одинёшенек.

В старой русской общине остаться «вековой» было ужасным несчастьем для женщины. Отсюда — столь горькое завершение песни, вновь основанное на традиционном приеме образного параллелизма, сопоставления явлений природы с жизнью человека. Найденная яркая метафора подчеркивает бесполезность, ненужность, брошенность незамужней молодежи.

Таким образом, в народном творческом переосмыслении бывший несколько рыхлый и растянутый по форме романс приобрел большую стройность, и если сравнить оба словесных текста, мы почувствуем, что в сибирской песне использованы самые выразительные строки первоисточника.

Песня «Снежки белы» известна во множестве стиховых и музыкальных вариантов, и в каждом находят свои, особые образные решения. Так, вариант, записанный в Аннинском районе Воронежской области, имеет более светлое поэтическое завершение:

Кто родился, не женился —  
Тот счастливый человек.  
Кто любовью не страдает —  
Беспечально век живёт.

И по напеву обе песни заметно разнятся: сибирский вариант основан на плавных нисходящих мелодических ходах, подчеркивающих настроение тоски, безысходности. Особенно печален интонационный «сброс» в конце музыкальных фраз, с переходом из мажора в параллельный минор. Кружевной ритмической узор с широким использованием бисерной мелизматики, триолей сообщает напеву легкость, изящество, ажурность. Воронежская же версия отличается устремленностью мелодического движения, простотой ритма, некоторой прямолинейностью музыкального развития, ярко выраженной мажорностью ладового мышления (*пример 22б*). В Челябинской области записан напев этой песни, имеющий подчеркнута минорную окраску с элементами фригийского лада (*пример 22в*).

Среди поэтов конца XVIII — начала XIX века, стихи которых получили песенное воплощение, можно назвать Г.А.Хованского с романсом «Я вечер в лужках гуляла, грусть хотела разогнать», В.А.Жуковского — «Кольцо души-девицы я в море уронил».

В поэзии предпушкинской поры большое распространение получили стихи в виде стилизации русской песни. Такое направление в поэзии определил и утвердил А.П.Сумароков (1717—1777), некоторые стихи которого послужили основой для слов народных песен («Где



ни гуляю, ни хожу», «Чем тебя я огорчила»). Главное же значение для развития городской песенности имели стихи поэтов-любителей.

Особенно широкое распространение получила песня «Вечор поздно из лесочка», первоначальные слова которой приписываются Прасковье Ивановне Ковалевой-Жемчуговой (1768—1803), бывшей крепостной актрисе графа Н.П.Шереметева, ставшей его женой. По сцене она была известна как Параша Жемчугова. За свою короткую жизнь эта богато одаренная и необыкновенно красивая женщина оставила глубокую память у современников.

Популярность песни «Вечор поздно из лесочка» особенно велика была в 70-е годы XIX столетия. Филолог П.А.Бессонов писал об этом времени: «Не было русского уголка, где бы ее не знали, преимущественно между дворовыми, мещанами, купечеством, чиновниками, вообще в среднем классе, а отчасти и в высшем, кто только из него любил и любит песню. Из этой массы... нам положительно не случилось встречать человека, который бы не был знаком с песнью хоть в отрывках»<sup>7</sup>.

Вот один из наиболее ранних вариантов этой песни, по времени записи относящийся к 1818 году:

Вечор поздно из лесочку  
Я коров домой гнала,  
Лишь спустилась к ручейчку,  
Оглянулася назад.  
Вижу, барин едет с поля,  
Две собачки впереди.  
Поравнявшись он со мною,  
Бросил взор свой на меня.  
— Здравствуй, милая красotka,  
Из которого села?  
— Вашей милости крестьянка  
Из Покровского села.  
— Не тебя ли, моя радость,  
Егор за сына просил?  
Его сын тебя не стоит,  
Не к тому ты рождена —

Завтра, завтра ты узнаешь,  
Какова твоя судьба.  
— Ах вы, девушки-голубушки,  
Сестрички мои,  
Собирайтесь на подворье,  
Чтоб никто вас не видал.  
Мне потребны ваши думы,  
Я не знаю, что начать.  
Посудите, потужите,  
Пожалейте вы меня.  
Мне хоть барышней быть лестно,  
Только Андрея больно жаль.  
Что ж нам делать, что ж нам думать,  
Что ж нам барину сказать?  
— Ах, над нами ж его воля.  
Ах, над нами его власть!

В данном, раннем варианте текста подчеркивается нежелание героини пожертвовать своей любовью и подчиниться барской воле. В некоторых позднейших версиях этот мотив был еще более усилен. Однако современные записи чаще завершаются благополучным концом:

---

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Новикова А. Русская поэзия XVIII — первой половины XIX века и народная песня. М., 1982. С. 65.

У Успенского собора  
В большой колокол звонят.  
Нашу милую Параню  
Венчать с барином катят.  
— Вы пожалуйста, подружки,

На поварню на мою.  
На моей ли на поварне  
Есть и пиво, и вино.  
Сладка водка и медок.  
(*пример 23*)

В основных чертах песня благодаря цельности содержания и естественности чувства, правдивости поэтических образов сохранилась без существенных изменений. Мало различаются и известные сегодня варианты ее напевов. Мелодия обычно состоит из трех неравных по размерам музыкальных фраз. Две первые фразы мелодически сходны и строятся по принципу прямой мелодической волны, начинающейся широким секстовым ходом. Третья фраза, бо́льшая по протяженности, имеет суммирующее значение. В ней происходит отклонение в параллельный мажор с последующим возвращением в основную минорную тональность. В третьей фразе достигается высотная мелодическая кульминация. Таким образом, здесь отчетливо ощущается воздействие западноевропейского музыкального мышления. В то же время интонационный строй мелодии характерно русский (сочетание секстовых мелодических опор с квинтовыми и квартовыми). Национальный оттенок напеву придает и широкая распевность слогов.

Среди песен, опубликованных в первых печатных нотных сборниках XVIII века В.Трутовского и И.Прача и сохранившихся до наших дней, встречаются анонимные образцы, авторы которых не установлены. Таковы, например, песни романсового характера — «Ты воспой, воспой, жавороночек» (о тоске узника, томящегося в московской каменной тюрьме), «Высоко сокол летает» (ее генезису посвящена специальная статья А.В.Рудневой<sup>8</sup>), «Со восточной было со сторонушки», песня со стихом в ритме коломыйки «Во лесочке комарочков много уродилось».

Важную роль в сложении городской песенной традиции сыграли популярные стихи русских поэтов первой половины XIX столетия в музыкальном их воплощении композиторами демократического направления — И.Рупиным, Д.Кашиним, А.Алябьевым, А.Гурилевым.

Среди произведений, перешедших в народную традицию, можно назвать такие, как «Среди долины ровныя» на стихи А.Мерзлякова, «Мне не спится, не ложится» на стихи Б.Солодовникова, «Над серебряной волной», «Не слышно шума городского» на стихи поэта Ф.Глинки.

---

<sup>8</sup> Руднева А. Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает» // Музыкальная фольклористика. Вып. 1. М., 1973. С. 6—34.

Из стихов поэта Н.Г.Цыганова (1797—1832), послуживших основой для русских песен, можно назвать такие, как «Каркнул ворон на берёзе», «Течёт речка по песочку». В народную традицию они вошли в существенно трансформированном виде. Так, в стихотворении Цыганова «Каркнул ворон на берёзе» героиня — обманутая девушка:

...Было некому бедняжке  
Поучить меня уму —  
И голодной, вольной пташкой  
Я попалась в сеть к нему...

Первые слова стихотворения имеют следующее содержание:

Каркнул ворон на берёзе...  
Свистнул воин на коне...  
Погибать тебе, красотка,  
В чужедальной стороне!

В народных вариантах песни, записанных современными собирателями, в ней поется о горькой участи узника, промотавшего свой капитал и попавшего в неволю:

Сидел ворон да на бе... на белой береза,  
А ох, да ох, кричал ворон рано, эх да, по заре.  
Про... пропадал разбе... разбедной мальчишка,  
Э-ох, да ох, в чужой дальняй, дальняй, ох да, стороне.

Пропадал, пропадал же разбед... разбедной мальчишка,  
А эх, да вот, в чужой дальняй, дальняй, ох да, стороне.  
«Знал бы я, знал, мальчик, а я б не жанился,  
А эх, да ох, не жанился, мальчик, ой да, холост был.

Как жана... жанатый человек, человек проклятый.  
А эх, да вот веселился, ой да, холост был.  
Ох, как жанился, а я... а я не спросился,  
Эх, да вот не спросился, мальчик, ой да, ни у кого.

Как жани... как жанился, да я не спросился,  
А эх, да вот не спросился, мальчик, ох да, ни у кого.  
Ка... капитал свой, мальчик, да я... да я промотал,  
Эх, да вот, во няволюшку, ой да, ой да, жить попал».

*(пример 50)*

В данном случае не только осуществлено переосмысление словесного содержания первоисточника, но и заметно видоизменено строение стиха: он имеет словообрывы, повторы слов, обогащен дополнительными междометиями, частицами, усиливающими экспрессию. В стиховых строфах наблюдается цепная связь. Все это приближает песню городского происхождения к крестьянской ли-

рике. В мелодическом, ладовом, ритмическом, фактурном изложении напева также налицо признаки традиционной лирики на юге России, где записан приведенный вариант. Это яркий пример активной переработки городского первоисточника в соответствии со вкусами и стилевыми нормами локальной крестьянской песенной традиции.

Среди песен, записываемых в наши дни фольклористами, встречаются примеры, связанные по происхождению с поэзией И.З.Сурикова (1841—1880). К ним принадлежат песни «Сиротой я выросла, как былинка в поле», «Степь да степь кругом» (авторское переосмысление традиционной песни «Степь Моздокская»), «Что шумишь (стоишь), качаясь» («Рябина»). Вкусам народовольцев импонировала песня «Уж ты, доля моя, доля, доля бедняка».

Благодатным для обогащения жанра городской песни оказался поэтический стиль А.В.Кольцова (1809—1842), выработанный на основе традиционного народного стиха 5+5 слогов с глубоким ударением в середине каждого полустушия. Такая ритмоструктура типична для многих календарных, свадебных, хороводных песен. В усложненной форме она проявляется в традиционной лирике. У Кольцова цезурованный десятисложник приобрел индивидуально авторские черты, характеризующие талант поэта. Его стихотворение «Два прощания» послужило основой для целого ряда народных песен: «Скажи, скажи, фатовая, из двух любишь которого», «Ты скажи, смиренная, из двух в кого влюбленная», «Мальчишечка-разбедняжечка, он склонил свою головушку». Пятислоговая основа полустуший-синтагм ясно проступает в воронежской версии песни (*пример 24*).

Сходную стиховую структуру имеет песня, вдохновленная поэзией Кольцова, «Ах ты, степь моя, степь широкая». В основу ее напева легли интонации популярной рекрутской песни «Ой да ты, калинушка, размалинушка, ты не стой, не стой на горе крутой». Стихотворение «Раздумье селянина» переросло в народную песню «Сяду я за стол да подумаю».

О большой сохранности песен, ведущих свою «родословную» от поэзии Кольцова, свидетельствуют записи экспедиций студентов Московской консерватории и ГМПИ им. Гнесиных в Сибирь, опубликованные в сборнике «Русские народные песни Красноярского края», вып. 2, вышедшем в 1962 году. В него вошли песни «Ты скажи, красавица» («Да ты смиренная») (ч. 1, № 133), «Отчего, скажи, мой любимый серп» («Грусть девушки») (ч. 2, № 159), «Сяду я за

стол да подумаю» (ч. 2, № 162). Стиль Кольцова оказал воздействие на творчество поэтов-любителей, отдельные стихотворения которых также послужили основой для рождения городских песен.

Иногда народными песнями становились арии, ариозо из опер, имеющие простое, доступное широкому пониманию музыкальное строение. Такова судьба песни Торопа (Торопки) из оперы А.Н.Верстовского «Аскольдова могила» (либретто М.Н.Загоскина).

С сильно измененными словами и неузнаваемо переосмысленным напевом она зафиксирована современной фольклорной экспедицией в Калужской области (*пример 25а*). Более близкая к оперному оригиналу версия напева обнаружена в Иркутской области, на реке Илим (*пример 25б*).

Романсы в стиле русской песни А.Алябьева, А.Варламова живо подхватывались городской демократической, прежде всего студенческой средой: «Из страны, страны далёкой», «Быстры, как волны, дни нашей жизни», «Вечерний звон», «То не ветер ветку клонит».

Среди песен на стихи русских поэтов начала — середины XIX столетия, широко известных и поныне, можно назвать такие, как «Ревела буря, дождь шумел» (стихи Ф.Рылеева) — о Ермаке Тимофеевиче, «Среди лесов дремучих» («Погребение разбойника», перевод Ф.Б.Миллера баллады немецкого поэта Ф.Фрейлиграта), «Отцовский дом спокинул я» (перевод И.Козлова стихов Дж.Байрона), «Потеряла я колечко» (стихи М.Ожегова), «В саду ягода-малина» («Ванька-ключник», первоначальные слова В.Крестовского).

Стали народными некоторые песни на стихи великих русских поэтов Пушкина и Лермонтова. В частности, характерно народные преобразования получил знаменитый пушкинский «Узник». Стихи поэта оказались несколько переосмысленными. Известны различные варианты напева (*пример 26а*). Бытует в народной переработке с различными напевами «Цыганская песня» Пушкина (*пример 26б*).

Среди песен на стихи Лермонтова, наиболее укоренившихся в устной традиции, в первую очередь можно назвать «Бородино».

Из репертуара хора солдатских песельников под руководством И.Молчанова вышла в широкий свет популярная песня о победах Петра I над шведами — «Было дело под Полтавой».

Во второй половине XIX века превратились в народные песни некоторые стихотворения Н.А.Некрасова. Среди них «Ой, полным полна коробушка» («Коробейники»), «В полном разгаре страда деревенская», «Что ты жадно глядишь на дорогу».

Примечательно, что при фольклоризации некоторые из песен на стихи Некрасова получают разные варианты напевов. Так, песня «Что

ты жадно глядишь на дорогу», наиболее известная с мелодией, исполнявшейся известной певицей Н.А.Обуховой, в сибирском селе приобрела совсем иной облик (*пример 27*).

В конце XIX века, в связи с широким распространением идей народовольчества и «хождением в народ» свободолюбиво и патристически настроенной интеллигенции, возникают песни, связанные с образами казачьих атаманов, наделенных могучей силой, удалью и необузданным своеобразием. Так получили широкую популярность песни «Есть на Волге утес» (слова А.Навроцкого, первоначальный напев А.Рашевской), «Из-за острова на стрежень» (слова Д.Садовникова). Близка по характеру напева этим двум весьма распространенным песням городская баллада «Гуляет по Дону казак молодой» (исходные слова Д.Ознобищина). В городском бытовом репертуаре эти песни поются на устойчивые, всем известные напевы. Однако, попадая в сельскую местность, они сильно трансформируются, в первую очередь со стороны напева. Таков оригинальный пример популярной песни «Есть на Волге утес», записанный от семейских Забайкалья (*пример 28*).

Симпатией к узникам, томящимся в неволе, нередко — из-за сопротивления произволу сильных мира сего, проникнуты широко известные песни «По диким степям Забайкалья» (слова И.Кондратьева), «Славное море, священный Байкал» (слова Д.Давыдова), «Глухой, неведомой тайгой». Об их глубоком проникновении в русскую национальную традицию свидетельствует наличие ярко оригинальных мелодических вариантов, записанных в разных местностях (*пример 29*).

События русско-японской войны 1905 года запечатлены в песнях, посвященных гибели «Варяга», — «Наверх вы, товарищи, все по местам» (слова Е.Студенской), «Плещут холодные волны» (слова Ф.Богородецкого). К этому же времени принадлежат популярный вальс «На сопках Маньчжурии», песня «От павших твердынь Порт-Артура», песня о бессмысленной гибели воина на дальневосточном фронте «Не для меня придёт весна». В сознании русских людей эта бесславно проигранная война представляется как национальная трагедия (*пример 30*).

Цыганские мотивы, популярные в городской среде, нашли отражение в песне на стихи Я.Полонского «Мой костер в тумане светит».

Революционные настроения, протест против социальной несправедливости, симпатия к борцам за свободу ощущаются в известных песнях «По пыльной дороге телега несётся», «Слушай!», «Вы жертвою пали в борьбе роковой».

## **Песни городского дна и мещанства**

### **Репертуар кабацких песельников**

В конце XIX — начале XX столетия происходит процесс деградации вкуса городских низов. Это происходит из-за нищенского и приниженного положения малоквалифицированного рабочего люда на фабриках и заводах, в результате каторжных условий труда не имеющего ни времени, ни сил для активного творческого созидания. Большой процент жителей крупных городов составляют люди без определенных занятий, поневоле становящиеся ворами, мошенниками, проститутками. Весь этот униженный и оскорбленный люд нуждался в собственном самовыражении.

Особую питательную почву для возникновения банального, прошлого репертуара составляло городское мещанство. Это были мелкие торговцы, главным образом выходцы из беднейших слоев общества, в силу своих деловых качеств или жизненного везения достигшие определенного материального благополучия. Мещанству хотелось в искусстве приблизиться к «благородным», богатым людям, но не хватало для этого общей культуры. Поэтому песни, возникшие в этой среде, отличаются вычурностью поэтического языка и штампованной безликостью музыки. Понятие «мещанства» в искусстве подразумевает именно такую приниженность вкуса. Как организация быта, украшение жилища: канарейки в клетках, тюлевые занавесочки на окнах, клеенчатые картинки на стенах, изображающие кошечек, белых лебедей на синем пруду, — все это характерные признаки мещанского уклада.

Нищие на папертях церкви распевали слезливые духовные стихи в расчете вызвать жалость у слушателей. Уличные певцы в сопровождении шарманки пели о разлуке, несчастной любви, о злой измене. На городских воскресных гуляньях, на ярмарках, в трактирах для городской толпы распевали кабацкие песельники, в репертуар которых входили главным образом баллады «жестокое» содержания — «Когда я на почте служил ямщиком», «Умер бедняга в больнице военной», «Раскинулось море широко», «Поедем, красотка, кататься», «Шумел камыш, деревья гнулись». Сохранились воспоминания о популярной московской ярмарочной певице Дуньке, выступавшей в чайных — на воскресных гуляньях в Сокольниках и в пригородных трактирах: когда она пела свои «душещипательные» песни, слушатели сидели затаив дыхание, а некоторые плакали.

Мещанские романсы отличаются шаблонным набором фраз, казавшихся их создателям возвышенными и эффектными, хотя и малопонятными, а на деле искусственными, вычурными и пустыми: «Киран, киран, ты мой мучитель, зачем ты мучаешь меня!» (здесь, конечно, подразумевается слово «тиран»), «В незнакомую аллею я не знаю, как зашла». Покинутая женщина желает сойти в могилу: «Там жестко спать, но нет измены, и нет коварных злых мужчин». Венчание с нелюбимым описывается такими будто бы «возвышенными», а на самом деле искусственными словами:

Она, как статуя, стояла  
В наряде пышном под венцом  
И с изумлением взирала  
Своим истерзанным лицом.

*(пример 31)*

Вот характерный пример начала подобного мещанского романса *(пример 32)*.

Общая неблагоприятная обстановка в годы революции 1917 года, разрухи, сталинских репрессий, войны, развала хозяйства создавала благоприятные условия для сохранения мещанского репертуара, песен нищей братии и городского дна. Эту потребность удовлетворяли концертирующие певцы народного профиля: Лидия Русланова, вышедшая из нищенской среды, Антонина Сметанкина и другие. Государственные народные хоры, следуя запросам широкой аудитории, включали в свои программы кабацкие песни. Поэтому собиратели фольклора встречаются сегодня с чрезвычайно широким распространением песен маловзыскательного, а часто просто дурного вкуса. Они составляют псевдонародный репертуар и представляют известный интерес для социологии, культурологии, но не для музыкальной фольклористики, призванной изучать законы народного искусства. Хотя известны случаи использования подобных образцов в творчестве Стравинского, Шостаковича, однако в определенном значении — как гротеск, пародия, насмешка.

### **Рекрутские, солдатские песни Казачий воинский репертуар**

Особую область городской песенной культуры составляет воинская традиция.

До начала XVIII столетия ратная служба на Руси в мирное время была делом добровольным. Стрельцы, пушкари, затинщики получа-



ли за несение воинских обязанностей жалование от государя. Можно предполагать, что именно в среде служилых людей складывались многие исторические песни. Однако примеры с отображением воинского быта, характеризующие песенный репертуар ратных людей Московской Руси, нам не известны.

В эпоху царствования Петра I складывались так называемые «вишневые канты» в честь побед русского оружия. Они торжественно исполнялись при встрече победителей. В устную традицию канты-панегирики не перешли.

Рождение воинских песен относится ко времени введения каторжной рекрутской повинности. Условия солдатской жизни были тяжелыми, подневольными, обращение с солдатами — жестоким. За провинности к ним применялись бесчеловечные телесные наказания. В рекруты забирали по жребию. По доброй воле на это мог согласиться младший неженатый брат, выручая семейных старших. Ссылка в рекруты применялась как кара за проступки, разгневавшие барина. Сами обстоятельства прощания молодца, которого забирают в рекруты, с родными, близкими, с любимой девушкой отражены в рекрутских песнях. Важное место в них занимает описание подневольной солдатской службы.

Рекрутские песни стоят по жанровым стиливым особенностям на стыке крестьянской и городской песенности. Мы уже отмечали те качества этого вида, которые позволяют отнести его к традиционной лирике.

В то же время во многих рекрутских песнях отчетливо проявляется их стиливая связь с городской культурой.

Несомненные городские музыкально-поэтические признаки проявляют солдатские песни. Многие из них анонимны, очевидно, они были созданы в самой воинской среде и отражают ее настроения. В песне «Туман яром котится», обнаруженной собирателями в Белгородской области, бодрый, энергичный напев, припевные слова «Нам горе, горе не беда!» как будто бы передают бодрый настрой храбрых солдат. На самом же деле в основных словах скрыт истинный смысл песенного повествования: парень вовсе не испытывает радости от необходимости служить во солдатах. Можно предполагать, что здесь отражаются порядки палочной дисциплины в армии павловских времен (*пример 33*).

Этому примеру сродни по характеру, по настроению солдатская песня, записанная на юге России и известная во множестве вариантов «Эх, уж ты, зимушка-зима» (*пример 34*). И здесь под прикрытием

внешней бравады скрыт определяющий общее настроение трагический подтекст.

Тяготы воинской службы раскрываются во многих песнях, созданных в солдатской среде. Однако сложности казарменного быта в старой царской армии не препятствовали проявлению гордости за доблестную защиту родной земли, за славные ратные подвиги. Важнейшая тема солдатских песен — воспевание славных побед русского оружия.

На протяжении длительного времени главными противниками Московской земли с юга были турки. И перипетии борьбы с этим сильным противником отражены в ряде патриотических песен (*пример 35*).

Война с армией Наполеона в 1812 году оставила заметный след в русском фольклоре. Один из командиров казачьего войска во время этой баталии атаман Платов в песенном русском фольклоре характеризуется как хитрый лазутчик. Он неузнаваемо изменял свою внешность — «усы-бороду обрил», «француз его не узнал — за купчика посчитал». И таким путем, согласно песенному преданию, Платов-казак обманул неприятеля (*пример 36а*).

Особое место в песенном русском фольклоре занимают казачьи песни с воинской тематикой. В них отражены многие конкретные исторические события, связанные с ратными подвигами. Немало и таких примеров, в которых рисуются условия походной жизни, при этом нередко с некоторой бравадой:

Есть вино — пьём вино,  
Нет вина — пьём воду.  
Ни за что не променяем  
Казачию моду!

Авторы слов многих солдатских и казачьих песен известны. Широко распространенная в казачьих станицах песня «Из-за леса, леса копий и мечей вышла сотня казаков-усачей», возвеличивающая удаль казачества, принадлежит Ю.Беляеву. Патриотическая песня «Ой, да вспомним, братцы мы кубанцы» написана О.Степиным. Популярные в среде казачества песни «Под ракитую зелёной русский раненый лежал» и «Ты не вейся, чёрный ворон, над моею головой» созданы Н.Верёвкиным. Заметный след в казачьем фольклоре оставил поэт Е.П.Гребёнка (1812—1848), стихи которого нередко превращались в народные песни: «Поехал далёко казак на чужбину», «Помню, я ещё молодухой была», «В вечеру ли я стояла у ворот». Литературное происхождение имеют песни патриотического содержания: «Грянул

внезапно гром под Москвою» (слова Н. Шатрова), «За курганом пики блещут» (слова А. Леонова).

По характеру среди песен с воинской тематикой существует два типа: либо напевные, лирические (*пример 36б*), либо (и таких большинство) — бодрого, маршевого характера. Многие из солдатских и казачьих песен выполняли функцию строевых, поддерживая походный шаг воинского отряда (*пример 36в*).

### Шуточные, застольные песни

Уже среди ранних городских песен, сложенных на основе кантов, встречаются примеры шуточного характера, такие, как «Старый гриб боровик», «Там ходила чечётка» (*пример 9б*), «Жил я у пана» (*пример 11а, б*). Эта традиция соответствовала обычаям русского застолья. Подгулявшим гостям требовалась веселая разрядка, выливавшаяся в обращении к шуточному репертуару. Песни такого характера звучали на свадьбе, на семейных торжествах, на Масленице и других традиционных праздниках.

Для песен праздничного застолья характерны особые композиционные решения и необычные приемы обращения с распеваемыми словами. Один из типичных способов формообразования для данной жанровой разновидности — разрастание припева от строфы к строфе, как в песне «Жил я у пана».

Другой забавный прием, позволяющий варьировать родственные ситуации в изложении содержания, — замена в каждом очередном припеве определенных моментов (деталей), связанных с новыми обстоятельствами действия. Такова песня «Было у тещи семеро зятьев». В ней хозяйка, пригласив зятьев на блины, обращается с любимым Ванюшечкой иначе, чем с другими (*пример 37*). В сельской местности встречаются иные варианты данной песни (*пример 38*).

По такому же принципу строится распространенная на севере и в Сибири песня «Было у батюшки десять сынков, я была дочка одиннадцата»: когда сестру стали замуж выдавать, каждый брат в приданое придавал разную скотину, благодаря чему получилось целое стадо.

Один из типично шуточных приемов — это прибавление в припеве к каждому слогу дополнительных слогов, в результате чего выходит бестолковая тарабарщина. Так, например, семейские Забайкалья распевают песню «Толокно», сложенную на основе стихотворения И. Сурикова «День я хлеба не пекла»:

1. Ой, со вчерашнего утра  
Я хату не топила, эй.

*Припев:* Со варва вчера-варва  
шнева-варва утра-варва  
Я ха-варва-ту не-верве  
топи-вирви-ла.

2. Эй, мужа с раннего утра  
Я в город проводила, эй.

*Припев:* Му-вурву-жа с ра-варва-  
ннева-варва утра-варва  
Я в го-ворвород про-варва-  
води-вирви-ла. (*пример 39*)

Применяется в шуточных песнях и замена слов — в соответствии с изменением условий действия, как в песне Архангельской области (известной и в других местных версиях) «Течёт речка по песку»:

Ох, да мы подходим к кабаку, да,  
Эх, мы подходим к кабаку, да,  
Целовальник на боку лежит.

*Припев:* Раз, два, три,  
Э — лежит.

Ох, да мы за то ему по уху,  
Эх, мы за то ему по уху,  
Не люби нашу Катюху он.

*Припев.*

Ох, да мы за то ему по шее,  
Э — ох, мы за то ему по шее,  
Не люби нашу Машеню он.

*Припев.*

Ох, да мы за то ему по спине,  
Э — ох, мы за то ему по спине,  
Не люби нашу Устинью он.

*Припев.*

(*пример 40*)

Случается, что в припевах шуточных песен используются забавные словосочетания без определенного смысла, как в *примере 41*.

Собственно застольные городские песни тоже обычно имеют шуточный характер, как, например, популярная студенческая:

Прекрасно создан Божий мир,  
Мы в нём набиты, как селёдки.  
В одном ошибся лишь Творец,  
Что мир Он создал не из водки.

*Припев:* Так наливай, брат, наливай  
И всё до капли выпивай.  
Вино, вино, вино, вино,  
Оно на радость нам дано.

Колумб Америку открыл,  
Он совершил ошибку злую:  
Дурак, зачем он не открыл  
На нашей улице пивную.

*Припев:* Так наливай, сосед, соседке,  
Соседка любит пить вино.  
Вино, вино, вино, вино,  
Оно на радость нам дано

Коперник целый век трудился,  
Чтоб доказать земли вращенье,  
Дурак, зачем он не напился,  
Тогда бы не было сомненья...

(*пример 42*)

Как правило, праздничное застолье завершалось благодарственной песней хозяину, здравицей в его честь. Широкую известность в связи с этим получила задравная песня «Чарочка» (пример 43).

У кубанских казаков подобная торжественная заключительная песня получила свое особое композиционное решение (пример 44).

Шуточные и задравные песни городского происхождения получили чрезвычайно широкое распространение по всей России. Они известны не только в городах, но и в сельской глубинке (пример 45).

## Стилевые свойства городских песен

Песни городского происхождения отражают вкусы и интересы разных классов и сословий русского города. И соответственно, несколько различаются по характеру и стилю. Имеют свои особые музыкально-поэтические признаки песни ремесленников, фабричных рабочих, мещан, ямщиков. Вспомним яркую характеристику ямщицких песен, данную Пушкиным:

Что-то слышится родное  
В долгих песнях ямщика —  
То разгулье удалое,  
То сердечная тоска.

К сожалению, с утратой ямщицкой службы песни, связанные с ней, не сохранились.

Солдатский и казачий репертуар обладает своими характерными особенностями.

В то же время можно назвать некоторые общие жанровые признаки, типичные для городской песенной традиции в целом. О некоторых из этих качеств мы уже упоминали. Остановимся на них теперь подробнее.

Словесную основу городской песни составляет силлабо-тонический стопный стих, обычно рифмованный, однако иногда и белый.

Известно много случаев использования в городском фольклоре хореических ритмов:

Сто-нет сй-зый го-лу-бо-чек,  
Сто-нет он и день и ночь.  
Ё-го мй-лень-кий дру-жб-чек  
От-ле-тел на-дол-го прбчь.

(см. также примеры 7, 126, 17—23, 25, 26, 33, 35, 38—40, 43, 45)

Широко распространены и ямбические стихи:

Сре-ди до-ли-ны рѳв-ны-я  
На глѳд-кой вы-со-тѳ  
Сто-йт, рас-тѳт вы-сѳб-кий дѳб  
В мо-гѳ-чей крѳ-со-тѳ. (пример 46)  
(см. также примеры 14а, 16, 24, 30, 32, 42)

Встречаются примеры с дактилическими стихами:

Слѳв-но-е мѳ-ре — свя-щѳн-ный Бай-кѳл,  
Слѳв-ный ко-рѳбль — о-му-лѳ-ва-я бѳч-ка.  
Эй, бар-гу-зѳн, по-ше-вѳ-ли-вай вѳл,  
Мѳ-лод-цу плѳть не-да-лѳч-ко.

В песнях XIX столетия появляются и другие трехсложные стихи — в ритме амфибрахия, анапеста:

Си-жѳ я в тем-нѳ-це,  
В тем-нѳ-це сы-рѳй,  
Ко мнѳ при-ле - тѳ-ет  
О-рѳл мо-ло-дѳй.  
(см. пример 26, а также 29)

Хаз-бу-лѳт у-да-лѳй,  
Бед-на сѳк-ля тво-я,  
Зо-ло-тѳ-ю каз-нѳй  
Я о-сѳп-лю те-бѳя.  
(см. пример 28 — «Есть на Волге утѳс»)

Под влиянием украинско-белорусской лирики в русском городском фольклоре стали типичными ритмы коломыйки (8+6 слогов). Стиховая первооснова в лирических городских песнях обычно усложняется, образуя более развитую производную структуру, как в следующем примере:

Не свивайся, не свивайся,  
Ковыль с повителью,  
Не свыкайся, не свыкайся,  
Парень с девчонкою.  
(пример 47)

Эта песня имеет некоторое сходство с кантом XVIII века из рукописных фондов Государственного исторического музея, опубликованном Т.Ливановой в ее уже упоминавшейся книге «Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 1».

Весьма модным в XVIII веке оказался стих 8(7)+5 слогов:

Высоко под облаком  
Летает сокол.  
Белая лебѳдушка  
Повыше его.  
(см. пример 45 из предыдущей главы)

На такой основе сформировались стиховые строфы, включающие разновеликие стиховые строки: 8+8+5(+5):

Как на этой на долинке,  
На широкой луговинке,  
На мягкой траве.  
Там девчоночки гуляли,  
Цветы они сорывали,  
Веночки плели  
Из разных цветов.

(пример 48)

В песнях кантового происхождения, во многих шуточных образуются и иные по строению сложные стиховые строфы, состоящие из строк разной величины (примеры 6, 11).

Однако более распространены в городском фольклоре квадратные музыкально-стиховые строфы, состоящие из четырех четко расчлененных, но взаимосвязанных построений (примеры 16, 18, 23—27, 30, 32, 46, 47).

Типично также наличие в городских песнях развитого четырехфразового запева (в ансамблевом либо хоровом изложении), после которого следует развернутый припев (тоже хоровой) (примеры 17, 20, 21, 33, 34, 36, 40—42, 45).

Как уже отмечалось, мелодически городские песни состоят из нескольких (чаще четырех) взаимосвязанных логически фраз с движением к общей кульминации, падающей на «точку золотого сечения» в третьей четверти строфы (примеры 1, 21, 23, 27, 30, 32, 42, 46).

В некоторых случаях встречается повторение стиховых строк в строфе, что объясняется влиянием крестьянского композиционного мышления (пример 49).

Городские песни, распространенные в городском же быту, основаны на принципах функциональной ладовой логики, они имеют гармонический склад фактуры с ясным ощущением автентической гармонии. Особенностью русской гармонизации является важная роль плагальных функциональных связей. Нередки в городских песнях случаи ладовой переменности, особенно кварто-квинтовой (см. примеры 18, 50), а также параллельной (примеры 2, 23, 30, 46, 49). Многие городские песни предполагают сопровождение на гитаре, балалайке, гармонике и других поздних по конструкции музыкальных инструментах гармонической настройки.

Один из характерных принципов городской песни, звучавшей в городской среде, — регулярная акцентная метрика с совпадением

сильных долей такта со стопами высшего порядка в силлабо-тоническом стихе. Наряду с дву-четырёхдолными размерами широко используются трёхдолные метры. Нередко в городских песнях ощущается вальсовость с применением пульсации на 6/8.

Горожане пели и поют в наши дни в округлой полуакадемической вокальной манере, напоминающей по характеру пение в православной церкви никонианского толка. Попадая же в сельскую местность, городские песни претерпевали порой столь радикальные изменения со стороны мелодии, лада, ритма, метра, фактуры, характера исполнения, что по стилю почти полностью сливались, срастались с лирическими традиционными. Пожалуй, единственным ясным «индикатором» при определении городского происхождения песни, звучащей в сельской глубинке, оказывается рассмотрение ее стиховой основы: в примерах, заимствованных из города, всегда можно обнаружить силлабо-тонический стопный стиховой «костяк», «остов».

Песни городского пласта обладают большой популярностью, легко понимаются и осваиваются широчайшими слоями населения благодаря ясности и доступности музыкального языка, в том числе и нашими современниками, получающими европейское музыкальное образование.

### *Собрание и изучение городских песен*

Уже в первых печатных песенных сборниках, предназначавшихся их составителями для домашнего музицирования в кругах просвещенных любителей русской народной музыки, появляются модные для того времени новинки, связанные с жанром нарождающейся и развивающейся начиная с середины XVIII века городской песни.

Так, в уже охарактеризованном ранее «Собрании русских простых песен с нотами» Василия Трутовского, вышедшем в четырех выпусках начиная с 1776 года, встречаются примеры, выдержанные в городской стилистике. Некоторые из них сохранились в народной памяти до наших дней, причем в различных вариантах, что позволяет с полным правом отнести их к явлениям русского музыкального фольклора. К таким образцам относятся, в частности, тюремная «Ты воспой, воспой, жавороночек», любовные «Ах, что ты, голубчик, не весел сидишь» и «Ивушка, ивушка зелёная моя», романсы «Ах ты, душечка красная девица» и «Как на дубчике два голубчика». В то же время некоторые из подобных образцов оказались однодневками, не выдержав испытание временем. Четыре нотных выпуска Трутовского интересны прежде всего как исторический документ, отражающий музыкальные вкусы столичной аристократии во времена Екатерины Великой, при дворе которой этот музыкант служил «камер-гуслистом».



Вышедшее в 1790 году «Собрание народных русских песен с их голоса-ми» Ивана Прача, рассматривавшееся в предыдущих главах, содержит некоторые примеры городской лирики, уже опубликованные ранее Трутовским. Но если его предшественник предлагал лишь бас для возможного инструментального сопровождения, то Прач дает готовый аккомпанемент в простой фортепианной гармонической фактуре с аккордикой автентического плана.

В 1797—1798 годах был издан в трех частях сборник «Русские песни XVIII века» И.Герстенберга и Ф.Дитмара. В значительной части в нем повторяется материал двух вышеназванных авторов. В то же время в указанном издании появляются и новые оригинальные примеры. Примечательно, что здесь, в частности, содержится первая публикация упоминавшейся ранее песни «Стонет сизый голубочек».

Отдал дань городской моде и Иван Рупин (Рупини), включивший в две своих тетради (1831—1833) кроме уже известных по прежним изданиям городских песен некоторые новые, такие, как романсы «Ах! Слышишь ли, мой сердечный друг», «Солнце на закате, время на утрате», «Скучно, матушка, весной мне жить одной», «Я по цветикам ходила», «Лишь только занялась заря». Музыкальный материал изложен составителем для вокального трио без сопровождения и для одного голоса с сопровождением фортепиано, в несколько италянизированной обработке, применяясь к вкусам городских слушателей начала XIX столетия, когда в ходу было все итальянское.

К тому же периоду принадлежит сборник «Русские народные песни» Даниила Кашина, изданный в трех книгах в Москве. Его автор отразил особые московские черты как в выборе песенных образцов, так и в их музыкальной стилистике. Среди городских лирических песен, включенных в издание, поныне популярны в народе «Я нигде дружка не увижу», «Чем тебя я огорчила», «Я не стала ни о чем в свете тужить».

Широко отражен популярный в первой половине XIX века (и прежде всего — в северной столице) песенный репертуар в сборниках М.Бернарда, многократно переиздававшихся и достаточно востребованных в тот период. Среди собственно городских песен, привлечших внимание автора-составителя, и поныне любимы в народе «Вспомни, вспомни, мой любезный», «Цветли, цветли цветики», «Полно, солнышко, из-за лесу светить». С течением времени издания М.Бернарда пополнялись новыми примерами.

В известном «Собрании русских народных песен» Михаила Стаховича в четырех тетрадях (1851—1854) главное внимание уделено традиционным крестьянским песням, бытовавшим в Воронежской, Орловской и Тамбовской губерниях. В то же время автор не прошел мимо городского песенного пласта. Особый интерес представляет лирическая песня, известная по выступлениям русских цыган, «Ах, да не вечерняя заря спотухала» с совершенно оригинальным напевом в русской манере. Возможно, она входила в репер-

туар самого составителя, по воспоминаниям современников, обладавшего приятным голосом и певшего, аккомпанируя себе на семиструнной гитаре. Фортепианный аккомпанемент к напеву выдержан в гитарном аккордовом стиле.

В конце 50-х годов XIX столетия живой интерес к русскому песенному фольклору проявил композитор К. Вильбоа, совершивший собирательскую поездку по Волге совместно с известным драматургом А. Н. Островским. Наряду с множеством традиционных крестьянских песен им было записано и несколько характерных городских: «Вспомни, вспомни, моя любезная», «Что цвели-то, цвели во поле цветочки», «Востоскуйся ль ты, моя сударушка», «Как на матушке на Неве реке» (вероятно, относится ко времени правления Петра I), «Никак невозможно мне» и другие. Во втором издании сборника (1874) была опубликована одна из характернейших песен конца XVIII столетия «Среди долины ровныя» (исходный прототип — на слова А. Мерзлякова, музыка О. Козловского).

М. Балакирев и Н. Римский-Корсаков преднамеренно не включали в свои классические собрания примеры городского стиля, считая лишь традиционные крестьянские и бурлацкие песни истинно народными и полностью соответствующими национальной русской природе. Исключением в этом плане можно считать известную лирическую песню «Исходила младешенька», созданную, вероятно, в посадских городских кругах, которую некогда слышал и запомнил Мусоргский, а затем сообщил ее Римскому-Корсакову. Важную роль в музыкальном изложении песенного материала обоими композиторами играет высокохудожественный аккомпанемент на фортепиано.

Несколько позже, в 1882 году, Римский-Корсаков выпустил свой второй песенный сборник, в который вошли песни, напетые Тертием Филипповым, большим любителем и ценителем народного песенного искусства. В данном случае композитор привел здесь некоторые примеры типично городской лирики.

В 1876 году Н. Весселем и Е. Альбрехтом был составлен песенник для детей «Школьные песни», в который вошли некоторые образцы кантового, романсового, солдатского происхождения. Он переиздавался еще семь раз, вплоть до 1904 года. Не исключено, что такие примеры из него, как «Грибборовик», «Соловьем залётным», «Было дело под Полтавой», «За Уралом за рекой казаки гуляют», «Грянул внезапно гром над Москвою», получили широкое распространение благодаря их включению в программы школьного обучения. Показательно, что они обычно имеют минимальные варианты-разночтения, что, по-видимому, свидетельствует о их стандартизации на российских просторах усилиями учителей пения.

Николай Лопатин и Василий Прокунин поместили в своей известной антологии «Сборник народных лирических песен», посвященной песенной лирике, наряду с традиционными протяжными также и типично городские

песни. Среди них три различных варианта напева и слов песни «Не вечерняя заря спотухала», по одному примеру — «Вспомни, моя любезная», «Ты воспой-ка-ся, ты воспой, молодой живороночек!», несколько версий песни «Никак невозможно мне без печали жить», целый ряд солдатских песен. Первый выпуск этого собрания, уже отчасти охарактеризованного в предыдущей главе, относится к 1889 году.

В конце XIX столетия большую известность получила Славянская капелла Д.Агреньёва-Славянского, исполнявшая наряду с русскими песни других славянских народов (украинские, белорусские, чешские, болгарские). Не все входившие в репертуар коллектива песни отличались высоким вкусом, что вызывало критику серьезных музыкантов, например Чайковского. О том, что исполняла капелла, можно судить по сборнику, составленному женой ее руководителя, О.Агреньёвой-Славянской. Среди образцов городского жанра, помещенных в нем, можно назвать такие, как «Ах, кто бы моему горяшку помог», «Что цвели-то цветики», «О чём ты, Машенька, плачешь», «Калинка, малинка моя», «Течёт речка по песку», «Как на дубчике два голубчика».

В предреволюционные годы музыкальная стихия ярмарочных гуляний с их опорой на городскую бытовую лирику, новые модные веяния, проявлявшиеся в выступлениях кабацких песельников и цыган, — все это отражалось во множестве популярных дешевых изданий того времени. Большевистские идеологи, и прежде всего деятели Пролеткульта, осуждали «мещанскую мелкобуржуазную сентиментальность» и «цыганщину». Однако невозможно было запретить и изжить то, что было любимо и ценимо в городской демократической среде.

С большой полнотой городской репертуар нашей современности отражен в обширной антологии, составленной с целью популяризации песенного фольклора в рядах воинов Красной Армии А.Новиковым. Она была опубликована в виде трех больших частей в 1936—1937 годах издательством Наркомата обороны СССР.

Специальные разделы, посвященные песням на слова русских поэтов, а также песням и романсам городского быта, содержатся в представительном издании, подготовленном С.Богуславским и И.Шишовым в 1936 году.

Откликнувшись на патриотическую потребность фронта и тыла в годы Великой Отечественной войны в народной русской музыке, Е.Гиппиус обнародовал в 1943 году песенник «Русские народные песни», включавший множество популярных городских песен.

Песни городского происхождения нашли отражение во многих послевоенных изданиях, посвященных местным (областным, региональным, локальным) традициям народного русского пения.

Что касается изучения городских жанров музыкального фольклора, то им уделяли внимание историки русской музыки, музыковеды — теоретики,

фольклористы — Т.Ливанова, Б.Асафьев, А.Кандинский, Е.Гиппиус, Т.Попова, Б.Рабинович, Н.Гилярова, И.Розанов. Городские песни XX столетия охарактеризованы Т.Поповой в ее монографии «О песнях наших дней».

Наиболее современные представления о характеризваемом явлении в русской музыкальной культуре отражены в многотомном издании «История русской музыки», выпущенном издательством «Музыка» в 1983—2004 годах.

### ***Библиография и нотография***

*Агреньёва-Славянская О.* Сборник песен, исполняемых в народных концертах Дмитрия Александровича Агреньёва-Славянского, собранных в России и славянских землях Ольгою Христофоровною Агреньёвою-Славянскою. М., 1896.

*Асафьев Б.* Культивирование народной песни в музыке города // Русская музыка от начала XIX века. М.; Л., 1930.

*Асафьев Б.* Русский романс XIX века. М., 1966.

*Бернард М.* Песни русского народа, собранные и аранжированные для пения с аккомпанементом фортепиано. СПб., 1847.

*Богуславский С., Шишов И.* (сост.). Русская народная песня. М., 1936.

*Вессель Н., Альбрехт Е.* Гусельки. СПб., 1875.

*Вессель Н., Альбрехт Е.* Школьные песни: 115 народных, литературных, исторических и военных песен, положенных для школ на 1, 2 и 3 голоса. СПб., 1876.

*Вильбоа К.* Русские народные песни, записанные с народного напева и аранжированные для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К.Вильбоа. СПб., 1860.

*Герстенберг И., Дитмар Ф.* Русские песни XVIII века. М., 1958.

*Гилярова Н.* Народный романс. М., 1998.

*Гиппиус Е.* Русские народные песни. Л., 1943.

*Гусев В.* Русская народная художественная культура. СПб., 1993.

*Гусев В.* Русские песни и романсы. М. 1989.

История русской музыки. В 10-ти т. Т. 1, 10Б. М., 1983, 2004.

История русской музыки / Под ред. А.Кандинского. Т. 1. М., 1972.

*Кашин Д.* Русские народные песни, собранные и изданные для пения с фортепиано Д.Кашиным. М., 1959.

*Костюковец Л.* Кантовая культура в Белоруссии. Минск, 1975.

*Ливанова Т.* Из истории русской народно-бытовой песни // *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. I. М., 1952.

*Ливанова Т.* Сборник кантов XVIII века из рукописных фондов Государственного исторического музея. Приложение к IV разделу кн.: *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. I. М., 1952.

*Линёва Е.* Великорусские песни в народной гармонизации. В 2-х вып. СПб., 1904, 1909.

*Лопатин Н., Прокунин В.* Сборник народных лирических песен. В 2-х ч. М., 1889.

*Львов Н., Прач И.* Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач / Под ред. и со вступ. статьей В.Беляева. М., 1955.

*Новикова А.* Фольклор и литература: Проблемы исторических взаимоотношений в русской фольклористике. М., 1983.

*Померанцева Э.* Баллада и жестокий романс // Русский фольклор. Вып. 14. Л., 1974.

*Попова Т.* О песнях наших дней. М., 1969.

*Попова Т.* Основы русской народной музыки. М., 1977.

*Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч. Т. 47: Сборники русских народных песен. М., 1952.

*Розанов И.* Песни русских поэтов. Л., 1950.

*Руднева А.* Русское народное музыкальное творчество. М., 1994.

*Рупин И.* Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора / Под ред. и с предисл. В.Беляева и вводной статьей Т.Поповой. М., 1955.

Русские народные песни / Сост. А. Новиков. Сб. 1—3. М.; Л., 1936—1937.

Русские народные песни Красноярского края. В 2-х вып. Вып. 2 / Сост. А.Руднева, В.Харьков. М., 1962.

Русский романс / Сост. и предисл. Б.Рабиновича. М., 1987.

*Стахович М.* Собрание русских народных песен / Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович. Тетр. 1—4. СПб., 1851—1854.

*Трутовский В.* Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и со вступ. статьей В.Беляева. М., 1953.

Украинский кант XVIII столетия. Киев, 1990.

*Щуров В.* Белгородское Приосколье: Песни Усёрдской стороны. М., 1995.

*Щуров В.* О путях определения историко-возрастной песенной стилистики // Проблемы стиля в народной музыке. М., 1986.

*Щуров В.* Русские песни Алтая. Вып. 1: Песни Убинско-Ульбинской долины. М., 2004.

*Юденич Н.* Старая солдатская песня // Советская музыка, 1958, № 2.

## Определение жанра

Частушки — понятие, введенное в науку и практику писателем Глебом Успенским. Этим словом он охарактеризовал особый поздний жанр народного музыкально-поэтического творчества, получивший необыкновенную популярность в конце XIX — начале XX века и сохранивший свою большую жизненную силу до наших дней. В народе примеры, принадлежащие к данному жанру, получили разные названия: припевки, коротушки, пригудки, вертушки, топотушки, набирушки, тараторки, прибаски. Особую его разновидность составляют страдания — «долгушки». Как видно из самого различия в названиях, к первой категории принадлежат разновидности живые, подвижного темпа, ко второй — более распевные, медленные.

При всем разнообразии напевов и бесчисленном количестве словесных текстов принадлежащие к данному виду произведения обладают определенными общими жанровыми признаками.

Хотя понятие «частушки» применительно ко всем проявлениям данной жанровой категории не вполне точно, достаточно условно, однако оно стало общераспространенным. Поэтому целесообразно остановиться и утвердиться именно на нем.

*Частушки — это короткие, обычно монострофические песенки лирического, юмористического либо сатирического содержания, отличающиеся злободневностью тематики, афористичностью поэтики и лаконизмом, отточенностью, закругленностью музыкальной формы в сочетании с современными выразительными средствами.*

Это примеры особого рода музыкально-поэтической миниатюры. Они звучат в обстановке праздника, отдыха, гулянья и рассчитаны на публичность исполнения.

Как правило, пение частушек дополняется элементами театрализации — пляской, выразительными жестами, живой мимикой. Поэтому по классификации их следует отнести к роду драмы.

Как самостоятельный жанр частушки сформировались, по-видимому, достаточно поздно, в середине XIX столетия. Они в первую очередь отвечали художественным потребностям нарождающегося и

развивающегося рабочего класса, затрагивая в то же время и новые интересы сельского населения, вовлеченного в общее обновление культурных процессов в России. Частушка с ее индивидуализированной, даже нередко персонифицированной тематикой и образностью была вызвана потребностью человека выразить возросшую самооценку. С развитием капиталистических отношений, особенно после отмены крепостного права, расширились возможности для представителей низших слоев русского общества в выборе своего жизненного пути, в поисках собственной судьбы.

В припевках и страданиях в категорической, предельно откровенной форме выражается нежелание человека мириться с жизненной несправедливостью и неумное его стремление к свету, к счастью.

Наибольшее распространение жанр частушки прежде имел в подростковой и молодежной среде, поэтому он обладает особым юношеским задором, по содержанию поэтических текстов в большой мере связан с темами, волнующими молодое поколение.

### **Генетические истоки и пути развития частушки**

По своему происхождению частушки, припевки, страдания имеют глубокие корни, давнюю предысторию. Они сформировались из разных жанровых первоисточков.

Во-первых, прямыми их «предшественницами» были энергичные веселые припевки к таким популярным еще в XVIII веке (а возможно, и намного раньше) пляскам, как трепак, камаринская. Некоторые из подобных плясовых мелодий приводит немецкий путешественник Якоб Штелин, наблюдавший культурную жизнь России в середине XVIII века, в своей книге «Музыка и балет в России XVIII века», вышедшей в Германии в 1770 году (*пример 1*).

Плясовые наигрыши, по всем признакам имеющие давнее происхождение, зафиксированы в курских селах по течению реки Псёл. Они исполняются инструментальными ансамблями, включающими такие архаические инструменты, как кугиклы (флейта Пана), жалейки. По словесному содержанию многие припевки, выкликаемые во время подобных плясок («Чибатуха», «Мещанин», «Батюшка», «Смирёнушка», «А я вторничала, понедельник», «Сидор», «Наши шли зажинати ржи»), очевидно, дошли из глубины веков:

Как надумал мещанин  
Мещаночку брати,  
Она ему отвечала:  
Я не умею жати.

А я вторничала,  
Понедельничала,  
Всю посуду перебила —  
Накухарничала.

Мой муж постыл,  
На печи застыл,  
Тулупом оделся —  
И то не согрелся.

Ах, наши шли  
Зажинати ржи,  
Они жать не нажали —  
Под межей пролежали.  
(пример 2а, б, в, г)

Некоторые курские плясовые припевки по ритму и форме напоминают украинские шуточные коломыйки с силлабическим стихом 8+6 слогов (либо с модификацией ритма 7+6 слогов). Очевидно, это объясняется общими ранними славянскими истоками обоих жанров:

Чибатуха, чибатуха,  
Хорошая баба.  
Наварила кулешу,  
Нажирила сала.

Мой батюшка не богат,  
А я невеличка.  
Купил мене батюшка  
Новы черевички.

Встречаются и собственно частушки со стихом 7+6 слогов. Подобные образцы можно услышать не только в южнорусских селах, но и на Русском Севере:

Что ж ты, милый, не пришёл?  
Я тебе велела.  
Всею ночьку напролёт  
Я в окно глядела.

Возможно, в этом сказывается украинское влияние на формирование жанра частушки.

С периодом крепостничества связаны известные слова «Камаринской»:

Ах, такой-сякой камаринский мужик,  
Не хотел он своей барыне служить.  
(пример 3)

Достаточно раннее происхождение могут иметь и некоторые плясовые припевки под русскую «Барыню». В частности, известным фольклористом и этнографом П.Шейном были опубликованы подобные примеры, причем собиратель охарактеризовал их следующим образом: «Причеты во время плясок, когда плясун или плясунья приходят в восторг»:

Ходи, барыня, смелей,  
Музыканту веселей!

Рассыпья, горох,  
На двенадцать дорог!

Вторым возможным источником частушек послужили скоморошины. Их распространенность в конце XVII — начале XVIII века подтверждается наличием напевов и словесных текстов скоморошин в известном сборнике Кириши Данилова, рукопись которого предположительно относят еще к петровским временам. Напевы некоторых скоморошин сродни ранним плясовым припевкам, а отдельные по-



этические мотивы, часто озорного, эротического, даже непристойного характера, вполне соотносимы с содержанием многих частушек.

Такова, например, скоморошина «Стать почитать статью сказывать» (пример 4а). Фрагменты ее словесного текста родственны частушкам.

А на лавицы — ковёр,  
На пече — приговор.  
На полатах — мужик  
С Ориною лежит.

А не мил мне Семён —  
Накупил мне серёг.  
Только мил мне Иван —  
Да купил сарафан.

Похожие по характеру строфы можно «вымонтировать» из близкой по напеву скоморошины «Свиньи хрю, поросята хрю» (пример 4б).

А и ела баба сметану —      Под лавкой лежит,  
Да брюхо болит.                      Он собакой ворчит,  
А глядела бы на милого —      Кобелём визжит.  
Да муж не велит.

Как видно из примеров, строфы скоморошин свободны, не обязательно квадратны. Их еще нельзя прямо сравнивать по структуре с частушками.

Во многих плясовых припевках и частушках мы встречаемся с подобными озорными сюжетными мотивами:

- а) Я во девушках смиренушкой была,      б) Полюбил меня плешивенький попок,  
Я на улице не хаживала,                      Подарил мне кашемировый платок.  
С ребятами не ставвала,                      А платочка мне хочется,  
С молодыми не игрывала.                      А попа любить не хочется.  
А я в девках трёх родила,                      Полюбил меня молоденький Ефим,  
Четвертого — во полах принесла,              Подарил мне лукошко мякин.  
А пятого — через тын подала,                      А мякин-то мне не хочется,  
А шестого — толкачом голова!                      А Ефима любить хочется.

(см. напев в примере 5)

Можно предполагать, что шуточные припевки вообще были свойственны репертуару скоморохов. Не случайно в селе Фощеватово Белгородской области плясовые песни называют «скоморошными». Как отголоски скоморошских потех воспринимаются шутки ярмарочных дедов, балаганных зазывал с их характерным раёшным стихом, распевные выкрики базарных разносчиков. Все это также стихотворные и музыкальные проявления, родственные частушкам.

По смыслу словесных текстов на формирование частушек могли воздействовать небылицы, хотя по напевам они в основном полностью принадлежат к эпосу. В частности, известны плясовые припевки, близкие по содержанию следующим словам небылицы:

На дубу де свинья  
Да гнездо совила.  
А гнездо совила,  
Да деток вывела.  
А и то всё не чудышко,  
Есть чудней того.

В смоленских плясовых припевках эта тема развивается следующим образом:

А и где же это видовано,  
А и где же это слыхивано,  
Чтобы курочка бычка родила,  
Поросёночек яичко снёс?

Сходные поэтические мотивы встречаются и в южнорусских припевках (*пример б*). Близки по смыслу следующие слова небылицы и так называемых частушек-нескладушек:

Небылица (северная):

По синём-де небу  
Да там медведь летит.  
А он лапками, медведь,  
Да всё помахиват,  
А он ушками, медведь,  
Да пошевеливат.

Частушка (Архангельской области):

Как во нашей-то во бане  
По стене ползёт медведь.  
Ты медведь, ты медведь,  
Перелётна пташечка!

На севере некоторые поэтические темы с юмористическим оттенком, встречающиеся в так называемых «кадрильных» песнях, сопровождающих танцевальные фигуры кадрили, имеют аналогии в частушках. Сравним для примера вологодскую кадрилиную и частушки, в шутливых тонах отображающие темы нарушения девичьей невинности:

Слова кадрилиной песни:

Я стояла под крутым под бережком,  
Подпоясана шелковым пояском.  
Мне широк ремень не сходится,  
К лету маленький заводится.  
К лету маленьку малютку принесу,  
Отцу с матерью бесчестье принесу.  
Уж ты, маменька, качай, да ты качай,  
Наберу тебе на сахар и на чай,  
На сиропные прянички...

б) Слова частушек:

У ягодиночки во спаленке  
Лампадочка горит.  
Качает маленькую деточку,  
Меня благодарит.

По улице хожу павой —  
Домой приду с худой славой.

Голова моя кружится,  
Пойду к доктору лечиться.  
Доктор скажет: чем больна?  
— Семерых люблю одна.

Находилась, нагулялась  
На высоких каблуках.  
Скоро маленький курчавенький  
Заплачет на руках.

Могли оказать влияние на поэтическую стилистику частушек свадебные корительные песни и припевки. На западе России, так же как на Украине и в Белоруссии, на свадьбе, как мы помним, происходит шуточная песенная перепалка двух родов, причем некоторые слова в адрес свата, свахи, жениха, невесты, их родни имеют остросатирический характер и даже срамной оттенок. Подобные припевки монострофичны, лаконичны по структуре (обычно пятистрочные), что также сближает их с частушкой. Насмешливый характер отличает и северные корительные «причёты», хотя по строению стиха они не имеют прямого сходства с частушками.

В лирических припевках, в страданиях встречаются образы, связанные с воздействием традиционной протяжной песни. Некоторые шуточные поэтические мотивы могли быть заимствованы частушкой из трудовых артельных припевок. И по содержанию, и по ритму стиха родство с частушками имеют прибаутки, потешки для детей:

Андрей, воробей,  
Не гоняй голубей.  
Гоняй галочек  
Из-под палочек.

Как у нас в Москве вино  
По две денежки — ведро...

И все же решающее значение для формирования жанра частушки имели поздние городские, солдатские песни и рабочий фольклор. Особо близки частушкам и по образному строю, и по поэтическим приемам городские шуточные песни. Очевидно, оба жанра развивались параллельно, в тесном взаимодействии. Сравним слова городс-

кой шуточной песни «Толокно», приводимые ниже, со словами частушки в примере 25. Очевидно, обращение со словами в них сходно. Нечто подобное обнаруживается и в примере 34. Напев песни «Толокно» дается в главе VII, пример 40.

Со вчерашнего утра  
Я хату не топила.  
Со-варварварва вчера-варварварва-  
шнева-варварварва утра-варварварва  
Я ха-варварварва-ту не-верверверве  
Топи-вирвирвири-ла.

Поэтическую основу многих частушек составляет введенный в русскую словесность В.Треδιαковским стопный рифмованный силлабо-тонический стих, хотя и трансформированный, как будет указано ниже, особым образом в соответствии с требованиями данного характерного жанра.

Музыкальная же стилистика частушек определяется законами функциональной гармонии европейского типа, однако тоже в своеобразно-русском преломлении.

Современность музыкального языка припевок, страданий объясняется еще и свойствами обновленного инструментального сопровождения: частушки принято петь под аккомпанемент гармоник, имеющих тонико-доминантовую настройку басов, и трехструнных балалаек, получивших особое распространение в конце XVIII — начале XIX столетия. На них можно было извлекать аккорды. Гармоники же были завезены из Австрии и Италии в Россию в 30-е годы XIX века, а затем были усовершенствованы и приноровлены к требованиям музыкальной стилистики разных местностей России: на севере распространены «тальянки», тульские мастера изготавливают «хромки», в Липецкой области распространены «рояльные» гармоники — «ливенка», «елецкая», на Волге — «саратовка». Причем имеется множество характерных местных их разновидностей. Порой один гармонист играет на четырех-пяти гармониках разной конструкции и настройки. Выразительные возможности инструментального наигрыша во многом определяют характер сопровождаемого им частушечного напева.

Особыми свойствами обладают так называемые «частушки под язык»: один или группа певцов подражают музыкальным инструментам, распространенным в данной местности, выстраивая партию сопровождения к сольному исполнению частушек (пример 6, а также 11, 17а, б, 37а).

Существуют и ансамблевые формы исполнения припевок и страданий без инструментального сопровождения. Подобные частушки звучали главным образом на улице, когда молодежь собиралась группами на вечерние гулянья, или по дороге крестьян в поле.

Частушка сочиняется спонтанно, сиюминутно, отражая типичные жизненные ситуации либо откликаясь на примечательные события в селе, в стране, в мире. Встречаются и поныне талантливые частушечники, обладающие метким глазом, острым языком, литературным талантом, способные создать новую по содержанию припевку. Наиболее удачные находки подобного рода закрепляются в сознании и памяти окружающих, входят в обиход и репертуар исполнителей. Нередко при создании новых частушек используются типовые приемы, уже существующие «заготовки»: в известной всем строфе изменяются одна или две строки — возникает новый смысловой оттенок, соответствующий моменту.

- |   |  |
|---|--|
| а) Ваше поле с нашим рядом,<br>Ваше — каменистее.<br>Ваши девушки форсисты —<br>Наши — пофорсистее. | б) Ваше поле с нашим рядом,<br>Наше — каменистее.<br>Ваши парни — коммунисты,<br>Наши — коммунистее. |
|---|--|

На протяжении времени, с одной стороны, нарождаются новые слова частушек, а с другой — сохраняется в памяти поколений то самое лучшее, самое ценное, что уже создано было прежде.

Некоторые из припевок, страданий, записанных современными собирателями фольклора, отражают разные периоды новой русской истории. Определенные поэтические мотивы связаны, вероятно, еще с дореволюционным периодом, хотя и сохранились благодаря неизменной жизненности ситуаций:

- |   |  |
|---|--|
| Что тебя заставило<br>Выходить за старого?<br>— Приманули денежки<br>Глупенькую девушку.                  | Хорошо страдать на печке,<br>Ноги — в тёпленьком местечке.<br>Хорошо страдать у Маши —<br>Есть огромный горшок каши. |
| Во чужих людях житьё —<br>Как вставай — так за вытьё,<br>За вытьё, за плаканье,<br>За ведро, за бряканье. | У церковки на пороге<br>Подломились мои ноги.<br>Подломились оттого:<br>Венчают милого мого.                         |

Я не буду чаю пить,  
Натоплю (заварю) ромашки.  
Я не буду с мылом жить —  
Пойду у монашки.

Особую группу составляют рекрутские припевки, связанные с необходимостью длительного расставания с родными, близкими, друзьями:

Уж ты, батюшка родимый, Красно солнышко моё, Не сдавай меня в солдаты — Я дитёнышко твоё!	За стеклянным за дверям Стоят кружки с жеребьям. Вытащи, мой родненький, Жеребьёк негодненький! <sup>1</sup>
--	---

Ножницы забрякали,  
Отец и мать заплакали.  
Ленточку накинули —  
В солдаты дролю приняли.

Во время революции, гражданской войны, разрухи появились припевки, отражающие события и жизненные обстоятельства того беспокойного времени. Особенно популярны были матросские частушки «Яблочко»:

Эх, яблочко Ананасное, Не ходи за мной, буржуй, Я вся красная.	Эх, яблочко Наливается, Пролетарии всех стран Соединяются.
---	---

Эх, яблочко  
Сбоку зелено,  
Нам не надо царя —  
Надо Ленина.

*(напев см. в примере 7)*

Политические игры были непонятны широкому населению России, поэтому в частушке взаимоотношения вождей приравнялись к базарному торгу:

Ленин Троцкому сказал:  
Пойдём, Троцкий, на вокзал.  
Купим лошадь карию —  
Накормим пролетарию.

Новые представления первых лет советской власти тоже преломились в словах припевок, страданий:

Меня милый не целует, Опасается поста. А любовь без поцелуев — Как корова без хвоста.	Посылала мать говеть, А я начала реветь: — Не пойду на исповедь Себя дурой выставить!
--	--

Едет трактор новенький —  
А тракторист молоденький.  
Я хотела ручку дать —  
Его за дымом не видать.

---

<sup>1</sup> Здесь имеется в виду жребий, который во времена царизма определял, кого из присутствующих парней заберут в рекруты.

Годы колхозного хозяйствования находят живой отклик в частушках, причем отмечаются нередко негативные стороны навязанных крестьянству преобразований. Некоторые частушечницы были репрессированы в годы сталинизма, когда распевали, например, следующее:

Мне бы Сталина увидеть, Я скажу ему в глаза: Раньше было три коровы — А теперь одна коза.	Я работала в колхозе, Заработала пятак. Нарумяню одну щёку, А другая будя так.
--	---

У колхозя ловко жить,  
Хорошая пища.  
Утром — чай, в обед — чаёк,  
Вечером — чаища.

Встречаются в словах частушек и одобрительные оценки происходивших в годы сталинских «пятилеток» общественных изменений:

Дул, дул Федул Одиночкою, Да подул в колхоз Вместе с дочкою.	За мной трое, за мной трое, За мной трое, как один: Председатель сельсовета, Агроном и бригадир.
---	---

Эх, ухни, кума, Эх, эхни, кума, Я не с кухни, кума, Я из техникума!	Я надену фартук белый, А на фартуке — петух. А мой милый бригадиром, Только вчора был пастух.
--	--

Мой милёнок за работу Получил похвальный лист. А целуется неважно, Видно — не специалист.	Рассыпался горох На четыре части. Весело плясать и петь При советской власти!
--	--

Техническое переоснащение села находит отражение во многих припевках. Правда, подобные четверо стишия могли появиться искусственно, из репертуара так называемых «агитбригад».

Как у наших у ребят Голова из трёх частей — Карбюратор, вентилятор И коробка скоростей.	Что-то, что-то свету нету — Нету электричества. Нету качества ребят — Не надо нам количества!
--	--

Интересы и вкусы молодежи ясно проступают в припевках, посвященных изменениям в моде:

Хороши наши девчоночки,  
Девчоночки — «на ять»!  
Окоротали юбчоночки —  
Коленочки видать.

Распустил бессовестный  
Чёлочку стилиажную:  
Разбегаются глаза  
У трепача на кажную.

Я Наташку провожал,  
Только раз поцеловал.  
И пришлось помаяться —  
Помада не смывается.

Много частушек и страданий было создано в годы Великой Отечественной войны. В них наряду с сатирическими мотивами в адрес Гитлера затрагиваются волнующие всех темы любви, разлуки, страшных последствий вражды между странами:

Калиточки — на ниточке,  
А ворота — на ремне.  
Девки с парнями гуляют,  
А мой милый — на войне.

Самолёт, зелёны крылья,  
Ты лети в Германию,  
Пробей каменну стену,  
Где мой милый у плену.

Ой, подружка моя,  
Снятся горы и леса,  
Снятся форма лейтенанта,  
Его карие глаза.

Прислал миленький письмо  
В розовом конверте:  
Стою, милочка, на фронте,  
Ожидаю смерти.

Важные для народа события послевоенных лет также попали в поле внимания частушечников. Появляется серия припевок о космосе, о космонавтах.

Фошеватовские песни<sup>2</sup>  
Уж звенят по всей стране.

Мы попросим космонавтов,  
Чтоб их спели на Луне.

Много шуточных припевок родилось во время так называемой «перестройки» и «ускорения» в период правления М.С.Горбачева:

Перестройка — мать родная,  
Хозрасчет — отец родной.  
Не нужна родня такая —  
Лучше буду сиротой.

Перестройка, перестройка —  
Милый перестроился.  
У соседки на кушетке  
Ночевать устроился.

В припевках и страданиях затрагиваются темы, волнующие разные социальные группы общества, представителей разных полов и возрастов (*пример 37а* — женские, *б* — детские, *в* — мужские).

Молодые парни, например, могут спеть следующее:

Озорник парнишка я,  
Не любят девушки меня.  
А любят бабы, вдовушки,  
Отчаянны головушки.

<sup>2</sup> Фошеватово — название белгородского села.



Мужчине постарше могут принадлежать такие слова:

Эй вы, девки, где вы были,  
Когда был я молодой.  
А теперя моё рыло  
Обрастает бородой.

Несколько иные по характеру и смыслу девичьи частушки:

Я, бывало, выбражала:	Ты, сорока-белобока,
Придёт милый — я уйду.	Научи меня летать.
А теперя довыбражала:	Невысоко, недалеко —
Себе дроли не найду.	Только б милого видать!

Постоянный и любимый персонаж девичьих припевок — гармонист. Ему объясняются в жаркой любви, его благодарят на искусную игру в конце гулянья.

Школьники имеют свой частушечный репертуар (*пример 37б*).

Припевки в определенной местности содержат некоторые свои характерные поэтические образы, связанные с особенностями местного быта, условий жизни. Например, на севере, в городе Яренске записана такая чисто местная и по словам и по напеву частушка:

Дроля, ешь картофны шаньги<sup>3</sup>,  
Дроля, ешь, не жалко мне,  
Да только каждую вечерочку  
Захаживай ко мне.

(*пример 8*)

Для Белгородской области примечательны, в частности, такие слова плясовой припевки:

Пошла баба на базар,  
Купила понёву<sup>4</sup>.  
Старый лапоть потеряла —  
То-то было рёву!

Нередко в частушках содержатся особенности местного говора, диалекта. Например, в смоленских селах поют:

Ты любов моя, любов,	Под окном стоить рябина,
Хуже несоленых грибов.	Ветки красные висять.
Грибов хоть сжаришь — подъяси <sup>5</sup> ,	Посмотри, мама, в окошко —
Любов никому не отдаси.	Ти хороший <sup>6</sup> будет зять?

Ох ты, милка, глазки — прелесть,  
На дорожке с тобой встрелись.

<sup>3</sup> Шаньги — большие крутые лепешки, выпекаемые в архангельских селах.

<sup>4</sup> Понёва — особая шерстяная домотканая юбка.

<sup>5</sup> То есть можно съесть.

<sup>6</sup> То есть: хороший ли?

## Формы исполнения частушек

Существуют и определенные, узкоместные обстоятельства исполнения припевок и страданий. Так, в псковских селениях, когда на вечерку приходили парни из соседних деревень, в разгар гулянья кто-то заводил частушки «под драку»: это было сигналом к схватке с соперниками. В последние годы в этот обычай вмешивается милиция, останавливая гармониста.

В липецких селах, когда гармонист шел на свидание к своей любимой, то играл наигрыш под названием «К ней». Возвращаясь же домой, оповещал об этом всех односельчан наигрышем «От ней». При этом он мог спеть соответствующие по настроению страдания.

В вологодских селах по реке Виледь парни ходили по улице, привлекая к себе внимание девушек припевками «С проходкой по деревне»:

Из конца в конец пройдемси  
И назад воротимси.  
У какой-нибудь девчонки  
Ночевать попросимси!

*(на напев примера 37в)*

В 50-х — начале 60-х годов в вологодских селах можно было наблюдать на вечернем гулянье молодежи в сельском клубе состязание частушечников в острологии: парень и девушка в присутствии товарищей и подруг обменивались колкими остротами, кто кого высмеет похлеще. Нечто подобное происходит на московских парковых «пятачках» в наши дни: в кругу болельщиков пара частушечников «выступает», стремясь развеселить слушателей озорной певческой перепалкой.

В среднерусских, приволжских районах известны припевки «Подруженька»: две девушки обмениваются в них лирическими излияниями либо высказывают ревнивые претензии одна другой.

Есть свидетельства, что в Сибири наблюдаются и такие формы исполнения частушек, когда, окруженные участниками веселья, в свободном от людей пространстве одновременно передвигаются с пляской по кругу несколько певцов или певиц, по очереди выкликая припевки. В Сибири же отмечают и особые «проходные частушки», «когда по улице шествуют поющие, а впереди них танцуют несколько девушек».

Частушки знают и поют многие. В то же время в каждом селе выделяются особо одаренные, талантливые знатоки и интерпретаторы страданий и припевок, обладающие звонкими голосами, вырази-

тельной танцевальной пластикой, впечатляющей мимикой, хорошей памятью. Уроженка смоленского села Евдокия Евдокимовна Азаренкова, с которой собиратели встретились в середине 1980-х годов, записала в тетради слова своих частушек, которые вспомнила. Их набралось около тысячи двухсот. Однако это далеко не все, что ей было известно: по случаю замечательная певица из народа напевала все новые и новые по содержанию строфы. К тому же ее память сохраняла более трехсот традиционных, поздних и современных смоленских песен.

## Образные разновидности припевок и страданий

По своему характеру, настроению, образному строю частушки можно разделить на несколько групп. Причем их внутрижанровые различия ясно отражаются уже в словесных текстах, находя поддержку и окончательное оформление в напевах.

Одна из главных разновидностей частушек по их эмоциональному содержанию — припевки и страдания *лирические*, как женские, так и мужские. На первый план в таких частушках выступают темы любви:

Да чего ветер да дует,  
Да чего лес да шумит.  
До чего моё сердечушко  
Да ноет, да болит.

Я у озими стояла,  
С озимью прощалася.  
Прощай, озимь и лужок,  
Прощай до осени, дружок.

Я на Вилель на реку  
Ходила умывалася.  
Коли б не Вилель, не река —  
Вся б истосковалася.

Надоели ночки тёмны,  
Проливны дожди идут.  
Его серые глазёнки  
Мне покоя не дают.

Чрезвычайно важный раздел в данном жанре оставляют частушки *юмористические*. Во время праздников, гуляний главная задача частушечников — развеселить, рассмешить слушателей, создать общее приподнятое настроение. Отсюда — особый «улыбчивый» настрой множества русских припевок:

Меня мать ища:  
«Где моя дурища?»  
Меня, мать, не ищи,  
Я — на гульбищи!

Эх, лапти — чичи,  
И оборки — чичи.  
Прочичикала милёнка,  
А теперя — хоть кричи!

Я цыганочку плясала,  
Похвалил меня отец:  
«На работу — девки нету,  
А на пляску — молодец!»

У кого какой милёнок,  
У меня мастеровой.  
По Москве коляску возя  
С газированной водой.

Я не знаю, как у вас,  
А у нас в Киргизии  
Девяносто лет старуха —  
Командир дивизии.

Не с вина меня качает,  
Не с вина я падаю.  
Меня милка огорчает,  
Называет гадою.

Среди юмористических частушек отдельную группу составляют так называемые «нескладушки»:

Вы послушайте, девчата,  
Нескладушки буду петь:  
На дубу свинья пасётся,  
В бане парится медведь.

Песни петь — ноги кривые,  
Плясать — голос не даёт.  
Я пошел бы к теще в гости —  
Не умею, где живёт.

На болоте, на снегу  
Укусил комар блоху.  
Сидит заяц на берёзе —  
Умирает со смеху.

Острыми, хлесткими бывают *сатирические* частушки, высмеивающие общественные пороки и человеческие недостатки:

Бригадира я любила,  
С председателем спала.  
На работу не ходила —  
А стахановкой была.

Нашей бабе там и тут  
Равноправие дают:  
Я и лошадь, я и бык,  
Я и баба, и мужик.

### Поэтика частушек

В припевках и страданиях сложились яркие, броские средства поэтической выразительности.

Широко используется в них образный параллелизм. Нередко он выступает в логической форме — начальные строки оттеняют, особым образом акцентируют значение заключительных:

Лучше нету того цвету,  
Когда яблоня цветёт.  
Лучше нету той минуты,  
Когда миленький придёт.

Неужели конь вороный  
От столба отвяжется?  
Неужели мой милёнок  
От меня откажется?

Перелётный соловей —  
То на сосну, то на ель.  
Переходный милый мой —  
То с подружкой, то со мной.

Куры сено истоптали,  
И коровы не едят.  
От такого негодяя  
Мои глазки не глядят.

Особое значение для данного жанра имеет сопоставление образов, которое литературовед А.Н.Веселовский назвал формальным: по смыслу они никак не связаны друг с другом. Подобное нелепое объединение не согласующихся между собой стиховых строк соответству-

ет известной поговорке «В огороде бузина — а в Киеве дядька». Именно неожиданность их последования создает комический эффект:

На дубу сидит ворона,  
Кормит воронёночка.  
У какой-нибудь разини  
Отобью милёночка.

Картошки цветут,  
Огурцы поспели.  
Мою милую ласкают  
На моей постели.

Самолёт летит  
Из Америки,  
А Семёновна  
Вяжа веники.

Нередко формальный образный параллелизм имеет мягкий, добрый юмористический оттенок:

Наклонилась берёза  
Над моею полосой.  
Три года гуляю с милым,  
И не знала, что косой.

Я иду, а мне навстречу  
Ряд зелёной лебеды.  
Понапрасну, милый, ходишь,  
Пропадут твои труды.

Вообще для поэтической строфы частушек характерно парадоксальное смысловое завершение, именно своей необычностью, странностью заставляющее улыбнуться.

Привлекают частушки выразительностью эпитетов, сравнений — ярких, выпуклых, порой неожиданных:

Глазки чёрные, с отливом,  
Губки пахнут черносливом.  
Чернобровка, черноглазка —  
Сковородная подмазка.

Золотая рыбочка  
К бережку прибилася.  
Дура bestолковая,  
В кого я влюбилася?

Ёлочка колючая  
Не гнётся, не ломается.  
Без тебя, милёночек,  
Не спится, не гуляется.

Голубая голубиночка  
Во поле расцвела.  
Милый мой, твоя улыбочка  
С ума меня свела.

В лирических припевках и страданиях с теплым, приветливым оттенком важное значение имеет использование слов в уменьшительно-ласкательной форме:

Ёлочка колючая,  
Верхушечка витая.  
Девочка хорошая —  
Никем не занятая.

Не кукуй, кукушечка,  
Болить моя душечка.  
А пропой-ка, соловей,  
Будет сердцу веселей.

Дорогой братишечка,  
Не жанись годишечко.  
Возьмёшь дуру — пойдут дети,  
Пропадёшь на белом свете!

Ваталинка, Ваталиночка,  
Вертучие глаза,  
На тебя, мой Ваталиночка,  
Надеяться нельзя!

Особую роль в репертуаре частушечников играют припевки и страдания эротического содержания, порой откровенно непристойные. Нередко слова подобного свойства можно услышать на свадебном пиру из уст ряженных, подчеркивающих таким путем свою шутовскую роль и подогревающих общее веселое настроение участников застолья в ожидании первой брачной ночи. Такие озорные припевки выполняют, очевидно, специфическую обрядовую функцию (так называемый «ритуальный срам»).

Ох, бабушка Сидоровна  
Высоко ноги закидывала.  
А другая позакидывала:  
Если б я была Сидоровна,  
Ещё выше бы закидывала!

Разрешите познакомиться  
Мне с этим пареньком,  
Довести его до дела,  
Чтоб качало ветерком!

Не ходите, девки, замуж,  
Не хвалите бабью жисть:  
Муж на улицу не пуска,  
Скажет: милочка, ложись!

Разрешите познакомиться  
Мне с этой дамою,  
Довести её до дела,  
Чтоб назвали мамою!

Комический эффект производит в частушках гипербола:

Моя милочка красива,  
Только носик короток:  
Восемь курочек усядутся,  
Десятый — петушок!

Строки частушек обычно рифмуются. Используется как парная, так и перекрестная рифма, причем нередко выразительная, свежая, богатая:

Страданье моё, страданице,  
Кому милый достанется?  
Гуляй, милый, с кем попало —  
Всё равно любовь пропала.

Не сама гармонь играет,  
Пальчики учёные.  
Не сама я завлекаю —  
Глазки мои чёрные.

Ой, пою, пою не я,  
Поёт досадушка моя.  
Примечайте по глазам:  
Пою частушки я к слезам.

Сам сыграю, сам спою  
В двенадцатиладовую.  
Я пойду развеселю  
Девчонку чернобровую.

Нередко рифмуются не все строки, а лишь две либо (иногда) три из них:

Подруженька, дорогая,  
Ты гуляешь до зари.  
У тебя залёток много —  
Одного мне подари.

Балалаечка, ори,  
Ори до самой до зари,  
Если миленький не любит —  
Никому не говори.

С неба звёздочка упала,  
С неба голубого,  
Подруженька, дорогая,  
Выбирай любого.

Люблю сани с подрезами,  
А коня — за высоту.  
Люблю милку за характер,  
А ещё — за красоту.

Внутренние рифмы — это тоже одна из характерных особенностей частушечных поэтических строф:

Ягодиночка — на льдиночке —  
А я — на берегу...

Мой милёнок — как телёнок —  
Только веники жевать.  
Проводил меня до дому —  
И не мог поцеловать.

Пролетели две недели,  
Пролетела пятница.  
Я к милёнку всей душой,  
А он от меня пятится.

Не меньшее значение имеют ассонансы, иногда весьма необычные, оригинальные:

Залёточка, как ты дорог,  
Залёточка, как ты мил!  
На своём крыльчке куришь —  
До меня доходит дым.

Под окном стоит берёза,  
А я думала — Серёжа.  
Я берёзу обняла  
И всю слезами облила.

Не ходи, милый, по полю,  
Не растягивай гармонь.  
Не буди мою семейку —  
Проводи меня домой.

Катится горошина —  
Идёт моя хорошая.  
Катится, катается —  
Идёт моя красавица.

Задушевная, из-за лесу  
Идёт полубаян.  
Разрывается ретивое  
Моё напололам.

Милый тута, а я — тама.  
Я с тоски по нём пропала.

Нередко рифмы естественно и выразительно сочетаются с ассонансами:

У дружка лошадка сера,  
Звал кататься — я не села.  
Потому не села я —  
Девочка несмелая.

Для припевок и страданий типично словотворчество:

Голубое одеяло  
*Наголублило* карвать.  
Настроение отпало  
Тебя, милый, уважать.

Три берёзы — не лесок,  
Мой милёнок не высок.  
Не высок, убористый,  
Красивый, *разговористый*.

Вы родители-губители,  
*Зарезники* мои,  
Без ножа меня зарезали —  
С милёнком развели.

Мой платочек — *летуночек*,  
Вылетает с белых рук.  
Вы поверьте мне, подруги,  
Покидает меня друг!

Усиливают экспрессию характерные словоповторы:

Скучно, скучно мне, скучно,  
Прислал миленький письмо.  
Села, распечатала —  
Горько так заплакала.

Мама, чаю, мама, чаю —  
Я по милому скучаю,  
Не по этому, не по том —  
По колечку золотом!

Завлеку я, завлеку,  
Пускай походит за реку,  
За реку да по мосту  
Пускай походит попусту.

А что это за дороженька  
Дугой, дугой, дугой?  
А какой это мой миленький —  
Погнался за другой?

Вообще для припевок и страданий типично использование броских, эффектных, поражающих своей неожиданностью поэтических средств, что способствует выражению неподдельной страсти:

Вы налейте стакан краски —  
Нарисую я милке глазки!

Вы налейте стакан крови —  
Нарисую я милке брови!

Я залётку свою встрену:  
И разую, и раздену!

## Музыкальные разновидности частушек

Различаются припевки и страдания по своему музыкальному строю, по характеру напевов.

На празднике, в обстановке всеобщего веселья ведущее начало принадлежит *плясовым* частушкам. Обычно они поются с музыкальным сопровождением — под гармонику, под балалайку. При отсутствии народных инструментов — «под язык» (так в народе именуют подражание голосом звучанию инструментальной музыки).

Широкое распространение получили по всей территории России плясовые припевки «Яблочко», «Семёновна», «Барыня» (*примеры 7, 9, 10*).

Особый оттенок, предполагающий при исполнении включение цыганских танцевальных движений, имеет напев «Цыганочки» (*пример 11*). Он еще получил местные названия — «Сербиянка», «Табор».

Существуют также особые местные формы плясовых частушечных наигрышей. В Орловской, Липецкой областях популярна «Матаня». Распространившись из своей первоначальной колыбели, данная форма завоевала достаточно широкую географию (*пример 12а, б*).

На Урале и в Сибири весьма распространен напев под названием «Подгорная» (*пример 13*). Известны и многие другие чисто местные напевы плясовых припевок (*пример 14а, б*).



Плясовые напевы могут объединять частушки с разными по характеру и настроению словами: и лирического содержания, и юмористического, сатирического оттенков.

Контрастны по форме и способу, типу мелодического развертывания плясовым *распевные* частушки и страдания, которые поются в умеренном темпе, порой со значительным распеванием слогов. В большинстве своем они бывают лирического склада и звучат со словами, выражающими личные переживания человека. И в первую очередь напевы подобного рода связаны с любовными поэтическими мотивами, хотя элементы юмора во многих распевных частушках чаще всего присутствуют: в них взаимные симпатии парня и девушки выражаются в ироничной форме, с улыбкой. Не случайно особая разновидность лирических частушек получила название «страданий» — в самом этом названии содержится несколько насмешливое отношение к любовному томлению, что отражается и в распеваемых словах:

От страданья нет отлеки Ни в больнице, ни в аптеке.	От страданья от лихого Нет лекарства никакого.
От страданья нет лекарки, Окромя дубовой палки!	Ох, я страдала день и ночь, Настрадала сына и дочку.

(см. также пример 15а, б, в)

Распевные частушки и страдания имеют великое множество местных музыкальных разновидностей. Почти в каждом селе можно встретить три-четыре различных напева протяжной либо полупротяжной формы. Весьма своеобразны, в частности, напевы страданий, записанные в селе Фоцеватово Белгородской области (пример 16а, б, в). Иногда от разных исполнителей в одном селе, при общей структуре напевов, удается записать разные мелодические варианты припевок, страданий (ср. примеры 17а и 17б).

В некоторых местностях частушки занимают весьма весомый процент в общем песенном репертуаре. Так, в селе Чернава Липецкой области в 1964 году собиратели из Московской консерватории записали свыше 20-ти различных напевов частушек, как плясовых, так и протяжных. Причем даже этнографические различия между жителями данного района нашли отражение в названиях типовых мелодий: особую группу населения в Липецкой области составляли так называемые «цуканы» (в отличие от местных однодворцев<sup>7</sup>), и отсюда —

<sup>7</sup> Однодворцы — потомки ратных людей XVII века на юге России. Цуканы — поздние переселенцы, очевидно с севера. См. об этом: *Щуров В.* Южнорусская песенная традиция. М., 1987. С. 49.

появление частушечного напева под названием «Цуканская». Приведем некоторые характерные образцы распевных частушек и страданий, записанных в Чернаве (*пример 18а, б*).

При всем разнообразии можно назвать определенные наиболее типичные для разных ареалов России мелодические формы распевных частушек и страданий.

На юге России — в Белгородской, Воронежской областях — распространены, в частности, такие характерные образцы данного жанра, как афанасьевские, воронежские, покровские (*пример 19а, б, в*).

На севере, в селах по берегу озера Лача, можно услышать особые местные каргопольские страдания как без сопровождения, так и под балалайку (*пример 20а, б*).

Весьма своеобразны распевные частушки на Волге, в нижегородских, саратовских селах. Они обычно звучат либо в сопровождении саратовской гармоника, либо под балалайку (*пример 21*).

В Орловской области распространены страдания «Досада». Они известны и в Москве, Подмоскovie, под Рязанью (*пример 22*).

В селе Пчелиновка Воронежской области особый вид страданий называют «Ихохошками» (*пример 23*).

Оригинальные по напевам частушки записал Е.Гиппиус в Калужской области (*пример 24а, б*).

В Сибири популярен напев «Ваталинка» (*пример 38б*).

Уральские малоярские припевки выделяются капризной изломанностью широкой мелодической линии (*пример 26*).

Остротой ритма, характерностью размашистых интонаций в высоком вокальном регистре поражают лебедянские страдания, один из особых липецких типов (*пример 27*).

Распевны, пластичны по движению мелодической линии ивановские страдания — своеобразное состязание в лирических излияниях двух подруг (*пример 28*).

В Сибири известен частушечный напев, состоящий из двух контрастных разделов — распевного и частого, когда используется особый шуточный прием: к каждому слогу добавляется дополнительный, созвучный с ним по гласной (*пример 25*).

Мир припевок и страданий столь богат и многообразен (при всей общности жанровой стилистики), что трудно перечислить и назвать даже самые заметные, самые яркие местные разновидности.

## Музыкально-стилевые жанровые свойства припевок и страданий

В частушках важное ритмообразующее и формообразующее значение имеет распеваемый стих.

Он сложился под воздействием норм характерной для различных городских песенных жанров силлабо-тонической ритмики и метрики. Однако преломление правил стопной стиховой ритмики проявилось в частушке не в прямой форме, а в значительной степени опосредованно, с сильным воздействием требований музыки и хореографии. Напевы припевок и страданий в большинстве своем имеют строгую акцентную ритмическую организацию. Поэтому напев своей моторностью подчиняет себе стих, который свободно изменяет количество слогов в строках. В результате возникает изменчивый музыкально-слоговой ритм со своеобразной игрой относительно размеренными, плавными и пульсирующими рисунками:


  
По - шла чай пить из бе - ло - го чай - ни - ка

  
Ка - бы с го - ря по - лю - бить ка - ко - го на - чаль - ни - ка


  
Ох ты, ох ты, дев - ка в коф - те

  
Всех це - луй - те и ми - луй - те, а ме - ня не трожь - те

  
Ай да, ай да, мо - я мил - ка мо - ло - да

  
Мо - ло - да го - доч - ком, глу - па - я у - моч - ком

  
По - шёл пля - сать, са - по - ги - то рвут - ся

  
Каф - тан до пят, де - вуш - ки сме - ют - ся

  
Го - во - рят про ме - ня, что я ху - день - ка - я,

  
Де - с'ять ю - бо - чек на - де - ну, ста - ну круг - лень - ка - я

Такую ритмику и метрику можно назвать равномерно-акцентной. Стих частушечного типа А.Квятковский в «Поэтическом словаре» предлагал именовать «тактовиком», исходя из превалирующей роли музыкальных средств в его структуре. Однако здесь проявляется, скорее, своего рода «музыкальная стопность», а не тактовая метрика.

Для ритмики стиха страданий и припевок характерна прихотливая игра усечениями и долготами. При этом в самом стихе, естественно согласуемся с музыкальным развитием напева и фигурами плясового движения, возникают своеобразные хромающие перебивки равномерной стопной пульсации, инверсированные ритмы: «Меня мѣлый изменил, гуляю изменѣнная», «Дорога́ моя подру́га, выходи́ на пѣрвую!»

Примечательно использование перекрытия цезуры (термин А.Рудневой) между стиховыми строками, благодаря чему в напеве возникает структура суммирования, предполагающая широту, непрерывность мелодической линии, объемность певческого дыхания.

  
Пой - ду пля - сать, го - ло - вой кач - ну, сво -

  
-и - ми ка - ри - ми гла - за - ми за - вле - кат' нач - ну.

(см. также примеры 12а — вторая строфа, 14а).

Перекрытие цезуры встречается и в начальных строках (примеры 10, 17а, б, 21 — вторая строфа).

Конкретные типовые разновидности музыкально-слогового ритма зависят от структуры определенного напева. Напевы «Барыни», «Цыганочки», «Матани» предполагают опору на стих с четырехстопной хореической основой (примеры 10, 11, 12).

Многие плясовые припевки имеют сходную ритмоструктуру (примеры 13, 14).

Стих припевок в форме «Семёновна» опирается на прихотливую «хромающую» синкопированную метрическую пульсацию (пример 9а, б).

Напев «Яблочко» предполагает сравнительно распевную первую часть строфы с относительно крупными единицами музыкально-слогового ритма и синкопированными музыкальными рисунками, после чего следует учащенная пульсация слогодлительностей (пример 7).

В распевных частушках и страданиях в основном проявляется хореическая музыкальная пульсация. Безударные же слоги стиха нередко согласуются с относительно протяженными единицами слогового ритма, что сообщает общему движению «хромающий» характер (примеры 15в, 17а, б, 18а).

Встречаются в частушках и последовательно ямбические метры (пример 16б). А в примере 16г прихотливо чередуется ямбическая и хореическая стиховая метрика.

Размеры частушек чаще квадратные. Однако нередки и трехдольные, переменные метры. В Липецкой области известны примеры, когда двудольный размер легко сменяется трехдольным (пример 18). В одном из калужских частушечных напевов, записанном Е.Гилпиусом, относительно спокойный по движению трехдольный раздел сменяется живым двудольным, плясового характера (пример 24б). Нечто подобное наблюдается в одном из саратовских типов в записи Ф.Соколова (пример 24в).

В четырехстрочных припевках с относительно равномерной метрической пульсацией ярко проступают ударения стоп высшего порядка. Они могут попадать на разные по порядку отсчета единицы ритмического времени:

а) Миленькая На́стенька,  
Вы́шей мне плато́к.  
Нйточкою краси́венькой:  
Сёрп и молото́к.

б) По то́ненькой треси́ночке  
Ходи́л я к сироти́ночке,  
По то́ненькой ело́венькой  
Ходи́л я к чернобро́венькой.

в) Помалёшеньку, Алёшенька,  
Жердѣночкой иди,  
Не уронѣ свою тальяночку  
И сам не упадѣ.

г) Ходила по лесу, по берёсу,  
А берёс — не травá,  
Любила мáльчика три гóдика,  
Как рóзанчик цвелá.

Особую группу составляют двухчастные строфы припевок, когда вслед за распевным разделом следует частый, дробный. При этом у танцоров движение шагом сменяется приплясыванием (примеры 24а, б, в, 25).

Для музыкальной ритмики припевок типично использование острых пунктирных, синкопированных рисунков (примеры 7, 9, 17а, б).

По музыкально-стиховой структуре большинство припевок и страданий, как мы помним из определения жанра, монострофичны: одна строфа представляет собой законченную музыкальную мысль в сочетании с завершённой по содержанию мыслью поэтической. Если припевки следуют без перерыва одна за другой, то каждая из них независима, самостоятельна по словесному содержанию. Поэтическая строфа припевок и большей части страданий имеет свободную форму: каждая из четырех строк самостоятельна по смыслу. Хотя изредка встречается повторность второй строки по принципу АББВ.

По музыкальной форме припевки и страдания в большинстве случаев бывают четырехстрочными, четырехфразовыми. При этом обычно образуется мелодически закругленная структура: каждая фраза по рисунку самостоятельна; устремленное музыкальное развертывание логично приводит к общей напряженной кульминации, попадающей на «точку золотого сечения» в третьей четверти формы (АБВГ) (примеры 9б, 11, 29).

Типична также и варьированная (либо даже точная) повторность двух двухфразовых построений в пределах музыкальной строфы (АБАБ) (примеры 8, 19а, б, в, 20а, 28, 41, 42).

Есть случаи, когда в подобных напевах третья фраза получает относительную мелодическую самостоятельность, выявляя общую кульминацию (по типу АБА<sub>1</sub>Б) (примеры 15в, 20а).

Можно услышать и такие страдания, припевки, когда четыре фразы разбиваются посередине либо инструментальной интерлюдией, либо заменяющим ее вокальным подражанием инструменту «под язык» (примеры 17а, б, 39, 40).

Инструментальные интерлюдии нередко естественно вплетаются в общую структуру припевки, образуя своего рода самостоятельную логическую линию музыкального развития (примеры 15, 18а, б).

Формируются и сложные по строению музыкально-стиховые строфы во взаимодействии стиха с напевом, например такие:

Напев	(аб)	(бв)	(б <sub>1</sub> в <sub>1</sub> )	(б <sub>2</sub> в <sub>2</sub> )	(б <sub>3</sub> в <sub>3</sub> )
Стих	(аб)	(рв)	(вр)	(р <sub>1</sub> р <sub>2</sub> )	(р <sub>3</sub> г) <sup>8</sup>

(пример 16а)

В страданиях нередко встречается простая либо варьируемая повторность музыкальных фраз или предложений (пример 16в, г).

При общности композиционных принципов, позволяющих новым словам частушек, сложенных в разных местностях, легко соединяться с любым частушечным напевом, наблюдается удивительное разнообразие конкретных мелочей. Припевки бывают порой на редкость своеобразны.

Среди страданий отдельный тип представляют примеры с двухфразовыми строфами. Причем во многих местностях России именно данная структура получила название «страданий», особенно на юге. Они также разнообразны мелодически (пример 15а, б, в).

В двухстрочных «страданиях» основу, как правило, составляет двустишие со стопной основой 8+8 слогов. Однако нередко возникают производные стиховые формы с более дробным реальным слоговым ритмом (пример 16г, третья строфа). В смоленских селах такая форма страданий называлась «нарастяг».

Бывает, что количество слогов в строке увеличивается благодаря повторению элементов стиха:

Милый спит, милый спит, а я лелею, (3+8)  
Разбудить, разбудить его жалею. (3+8) (пример 27)

В двухфразовых страданиях типично мелодическое движение по принципу «вершина-источник», когда музыкальная фраза начинается с самого высокого, самого напряженного тона, после чего происходит интенсивный интонационный спад. В подобных случаях мелодическое строение строфы имеет форму АА (пример 41). Не менее распространены случаи вопросоответного расположения музыкальных фраз. Подобного типа мелодические структуры нередки как в двухфразовых, так и в четырехфразовых напевах (примеры 14а, 15а, 22, 28).

Очевидно, воздействием традиционной песенной лирики на стиль страданий можно объяснить характерные для некоторых случаев словообрывы (пример 16а).

<sup>8</sup> Символы Р (рефрен) и П (припев) родственны. Рефреном можно называть короткий асемантический элемент стиха, припевом — более развернутый.

Некоторые напевы страданий имеют трехфразовую структуру. Она возникает благодаря повторению одной из музыкальных фраз либо добавлению припева (рефрена): АББ; АПБ (примеры 18а, б, 29, 31).

Бывают случаи применения в частушках характерно-песенных форм, например с припевами-рефренами по типу АБПБ, как во многих образцах хороводного жанра. Такой случай отмечен, в частности, в Орловской области (пример 30). Однако здесь проявляются и достаточные поздние черты, поскольку в первой половине подобного двухчастного образования стиховые строки рифмуются и группируются по две, образуя четырехфразовую куплетную форму. Закругленную мелодическую структуру с явными признаками автентической гармонической логики образует и последование музыкальных фраз. Таким образом, по стилю это все же типичная припевка. Что подтверждается и показательным для данного жанра содержанием слов.

Известны случаи, когда в строфе частушки появляются внутренние рефрены, необычным способом членившие, разбивающие поэтическую мысль. Таковы, в частности, вилегодские женские припевки (пример 37а).

В ряде случаев припевки проявляют свойства тирадной формы, когда для полноты завершения мысли требуется к основному четверостишию добавить дополнительные строки.

Своеобычны двухчастные (составные) строфы, возникающие при добавлении к значащей по смыслу строфе припевного раздела.

Некоторые припевки поражают особым изяществом, изысканностью, необычностью структуры. Таковы, например, страдания под балалайку «Сормач». В них первая строфа отличается по строению от всех последующих. В то же время при постоянном чередовании распевных и дробных ритмически концентрированных разделов возникает замысловатое несовпадение музыкальных и стиховых элементов. И все это — в сочетании с остинатностью фигур музыкального сопровождения (пример 21).

Припевки и страдания бывают как одnogолосные, предполагающие пение солиста либо солистов, так и многоголосные, исполняемые группой певцов. Солиста обычно поддерживает аккомпанирующий музыкальный инструмент, или они поются «под язык». Ансамблевые частушки звучат нередко без сопровождения.

*Ладовый строй* частушек во многом определяется настройкой и возможностями аккомпанирующих музыкальных инструментов.

Гармоники, например, первоначально имели в басах лишь две гармонические функции: Т и Д. Саратовские гармоники и сегодня



имеют именно такую настройку. Затем прибавились аккорды субдоминанты. Те же сочетания удобно извлекаются на балалайке, настроенной в так называемом «гитарном» строе, по тонам мажорного трезвучия.

Следовательно, в частушках уже инструментальным сопровождением во многом предопределено ладовое развитие по законам европейской функциональной гармонии. В то же время правила и требования национального музыкального мышления приводят к широкому использованию созвучий и мелодических оборотов с большесекундовым вводным тоном. Миксолидийскую окраску имеют многие напевы частушек (примеры 13, 15а, 19а, 20а, б, 37а, б).

Нередко в мажорных напевах выделяется как VII высокая, так и VII низкая ступень, причем функционально осознанно (примеры 14б, 19в, 20б, 41).

Страдания и припевки могут иметь и мажорное, и минорное наклонение. В миноре тоже преобладают функции VII низкой (натуральной) ступени (эолийской окраски). Широко используется в частушках ладовая переменность. Причем смена устоев осуществляется порой по ступеням трихорда в кварте — так, как и в наиболее традиционных русских песнях, — но уже сквозь призму функционального гармонического мышления (пример 17а, б).

Чаще встречается квинтово-квартовая переменность, с соотношением тональностей S — Т, как в популярной «Семёновне» (пример 9).

В многоголосии вокальные партии приобретают порой большую самостоятельность, с одной стороны, создавая эффект полифонического развития, а с другой — рождая гармоническую полифункциональность (пример 20а).

В некоторых южнорусских страданиях возникают яркие, характерные, пряные созвучия (пример 16в).

Полифоничность, индивидуализированность вокальных линий подчеркивается иногда их ритмической самостоятельностью и функциональным контрастом вплоть до параллелизма секунд (пример 16г).

В некоторых районах с хорошо сохранившимися пластами традиционного фольклора привычные уху местных жителей правила многоголосного распева в обрядовых песнях как бы переносятся на современные жанры фольклора. Например, в брянских селах страдания о войне с фашистской Германией поют в той же фактуре, что и календарные песни, с использованием бурдона и напластованием рез-

ких секундовых сочетаний (пример 31). Причем и стих приобретает черты традиционной силлабики (4+4 слога).

Можно встретить весьма своеобразные в ладовом отношении напевы частушек. Припевки и страдания привлекают яркостью, броскостью музыкальных красок.

Исполнение частушек с сопровождением музыкальных инструментов связано порой с использованием средств полиморфизма: начало вокальной партии не совпадает с началом музыкальных фраз аккомпанемента (пример 18а, б).

При исполнении множества частушек подряд напев, как и в других русских песенных жанрах, у искусных мастеров народного вокала изобретательно варьируется (примеры 9б, 23).

В припевках с инструментальным сопровождением варьирование вокальной партии происходит с опорой на разные звуки аккордов. Причем, очевидно, с целью нагнетания напряжения тесситура нередко постепенно повышается (пример 12а).

Поскольку частушки обычно звучат в интерпретации нескольких певцов, поющих поочередно, в возникающих вариациях напева проявляется еще и индивидуальность исполнителей. Конечно же, разнообразно и искусно варьируют инструментальное сопровождение талантливые инструменталисты-аккомпаниаторы.

## Песенные формы частушек

Развитие жанра частушки приводит к созданию на его основе особых песенных строфических форм. Предпосылками к тому можно считать свободную группировку поэтических строф, объединенных определенной избранной темой. Таковы, например, припевки с первыми строками «Подружка моя», «Ваталинка». Несколько меньшую общность имеют частушки со сходными словесными зачинами — «Эх, самолёт летит» («Семёновна»), «Эх, Матаня», «Эх, яблочко».

Известны случаи, когда страдания группируются по смыслу парно либо даже по три.

Тематические циклы образуются и при исполнении припевок. Широко распространена несколько странная песня о мученической гибели Зои Космодемьянской на веселый, даже озорной напев «Семёновны».

Собственно же песенными можно назвать такие образцы, когда все строфы логично объединены по содержанию и не могут быть заменены. Таковы известные Чигольские страдания, записанные в

Воронежской области (*пример 32*). В Алтайском крае зафиксированы объединенные одним сюжетным мотивом Сормовские рекрутские припевки (*пример 33*). В белгородском селе Фощеватово (Капаево) связаны по содержанию строфы страдания «Куда пошёл, Егорушка» (*пример 16г*). А в хуторе Большое той же области известны припевки «Шёл я яром, шёл я низом», тоже сложившиеся в песню строфической структуры (*пример 34*).

Постоянна последовательность строф и в популярных лирических припевках Воронежской области «Летят утки» (*пример 35*). Превратились в песню уральские Катарачские страдания (*пример 36*).

Таким образом складывается особый современный жанр песенных частушек и страданий.

### **Характер исполнения частушек и страданий**

Следует отметить еще особую манеру исполнения страданий и припевок. Во многих случаях они, в силу своей уличной природы, выкликаются, поются в средней и высокой вокальной тесситуре, громко и напряженно. При этом слова выговариваются нечетко, как бы смазываются, зашифровываются: ведь в большинстве случаев все окружающие их хорошо знают, поэтому важнее создать настроение, чем проявить ясность дикции. Хороший частушечник или искусная частушечница показывает свою лихость, проявляет своего рода браваду, стремясь поразить своим ухарством.

Существует и иная трактовка страданий, особенно лирического содержания, — мягкая, скромная, доверительная.

Весьма своеобразны способы произнесения плясовых припевок характерными визгливыми женскими голосами в предельно высоком регистре без точного интонирования, в форме напряженных выкриков с глиссандирующим понижением их неопределенной звуковотности. Особенно типичен такой стиль интонирования для елецкой (липецкой) традиции.

### ***Изучение жанра частушек***

Первоначально частушка была оценена русской мыслью критически. Она воспринималась как «вырождение» народной песенной традиции. Многим казалось, что новомодные «безобразные» фабричные припевки вытесняют в селе благородные традиционные протяжные, обрядовые песни. Отношение к частушке как к некоему сорному жанру отражают заглавия посвященных ей статей того времени в разных источниках: «Извращение народного пес-

нетворчества» (В. Михневич, 1880), «Искажения в современной народной песне» (В. Перетц, 1892).

Одним из первых еще в 1889 году обратил внимание на частушку как на вполне сложившийся и самостоятельный по форме и содержанию новый жанр народной поэзии Глеб Успенский. Он же, как уже отмечалось, закрепил в литературе и фольклористике термин «частушка», высоко оценив ее художественные достоинства. В качестве отличительных черт данного жанра писатель выделил способность откликаться на все явления обыденной жизни, на «каждую малость».

Заметный и ценный вклад в изучение частушки в начале XX века внес известный русский этнограф и фольклорист Д.К.Зеленин. Он отметил следующие наиболее существенные отличительные черты данного музыкально-поэтического жанра:

- краткость;
- полная независимость от какого-либо обряда;
- бóльшая, чем в песнях, оторванность текста от музыки;
- более значительная, чем в других жанрах, «индивидуализация произведений», так как каждая частушка является творчеством отдельной личности, а не коллектива.

Следующий шаг в популяризации и осмыслении народной «короткой» песенки сделал В.И.Симаков, собравший обширную коллекцию примеров данного жанра и опубликовавший часть из них небольшими выпусками для массового читателя. В 1913 году им издан «Сборник деревенских частушек», отражающий в основном репертуар северных территорий России. Главную, определяющую особенность частушек Симаков видел в экспромтном, импровизационном характере ее сложения. По его мнению, частушка всех больше подходит к пословице, скороговорке, но никак не к песне.

В первые послереволюционные годы исследователи отмечали связь частушки с музыкальным бытом фабрично-заводского люда. В частности, А.М.Смирнов-Кутачевский (вслед за А.Айновым, выдвинувшим сходную идею в 1913 году) подчеркивал механистичность, моторность ритмики припевов, что являлось, по его мнению, влиянием на психику рабочих стука заводской машины.

Во многих работах послереволюционного времени затрагиваются вопросы генезиса, происхождения частушки.

Особенно большое внимание припевкам и страданиям уделяют отечественные литературоведы начиная с 1950-х годов. Внимательному анализу подвергается их тематика, поэтика, стихосложение, композиционная структура. Исследователи отмечают такие характерные композиционные принципы словесного изложения частушки, как различные формы параллелизма, синтаксический и лексический повтор, риторический вопрос, диалог, обращение, риторическое обращение к природе, метонимия, гиперболы.

Высокие художественные достоинства жанра подчеркивают поэты А.Квятковский, В.Боков. В частности, А.Квятковский писал: «В лучших русских частушках, как ни в какой другой форме народной поэзии, проявилось поразительное ритмическое чувство народа, его жизнерадостность, языковая артистичность и фонетическая прозрачность речи. Мастерство стиха в частушке, достигающее порой ювелирной виртуозности, стало возможным лишь в результате колоссальной практики и глубокой народной традиции, не застывшей в заранее выработанных формах, а непрерывно развивающейся и совершенствующейся в живом общении друг с другом безвестных народных поэтов» («Поэтический словарь», М., 1966. С. 333—334).

Значительно меньшее внимание уделили частушке музыковеды. Как ни странно, на музыкальные свойства частушек, по-видимому, впервые обратил внимание А.Туфанов лишь в 1923 году. В статье, помещенной в одном из журналов, автор попытался определить особенности ритмики и метрики частушек во взаимосвязи стиха и напева.

Положения А.Туфанова развивает П.М.Соболев в статье «К вопросу о ритмико-метрической структуре частушки» (1927). В ней определено значение исторически сложившегося «музыкального шаблона» как важного жанрового свойства частушки. И действительно, слова частушек, созданных в разных районах России, легко согласуются по ритму со многими местными, порой весьма характерными по мелодии и структуре напевами.

Лишь в 1980-е годы российский читатель смог ознакомиться со статьей Н.Трубецкого «О метре частушек», изданной за рубежом в журнале «Версты» в 1927 году. В ней автор рассматривает формы координации стиха и напева в примерах исследуемого жанра, уделяя специальное внимание особым местным характерным разновидностям частушечных форм. Отмечается в данной статье и характер рифмовки в стиховой строфе частушек.

Некоторые важные наблюдения об особенностях музыки частушек сделал Е.В.Гиппиус в статье журнала «Советский фольклор» (1936). Ему принадлежит заключение об объединении принципов координации двух различных типов импровизации — поэтической и инструментальной. Неясно, однако, почему известный фольклорист-музыковед не учитывал в данном жанре импровизацию вокальную и хореографическую. Справедливо заключение исследователя о влиянии гармоника на формирование частушечных напевов: функциональная схема наигрыша служит важным фактором формообразования в припевках и страданиях, предполагающих инструментальное сопровождение.

После публикации Гиппиуса в печати, к сожалению, не появилось основательных музыковедческих работ, связанных с исследованием данного весьма специфического музыкально-поэтического жанра.

Весьма важным источником музыкальных образцов припевок и страданий стал небольшой сборник, составленный Н.Л.Котиковой (1961). В нем представлены характерные напевы из разных местностей России. Автор со-

брала большую коллекцию русских припевок и страданий. Особенно представителен материал, собранный ею совместно с ленинградскими фольклористами, композиторами в северных районах Русской земли. К сожалению, Котикова не успела при жизни систематизировать и издать имеющийся в ее руках рукописный материал. Он ждет своего редактора и издателя.

Чрезвычайно содержательна оставшаяся в рукописи дипломная работа Т. Мартыновой «Русская частушка: К проблеме жанра и формы ее бытования» (Новосибирская консерватория, 1985). Многие ценные сведения потерпели от автора из этого интересного труда.

Отдельные примеры припевок, страданий содержатся также в различных сборниках, не посвященных специально данному жанру, но затрагивающих его особенности в контексте других собранных в определенной местности песенных материалов.

Много новых сведений о частушках получено в результате музыкально-этнографических экспедиций последних десятилетий. Эти обширные коллекции подлежат еще практическому освоению и научному осмыслению.

Дальнейшее исследование припевок и страданий — перспективное направление научной деятельности музыковедов-фольклористов. Частушки прочно вошли в русскую народную музыкальную культуру. Их можно услышать на общественных и семейных праздниках, во время отдыха и веселья, на свадьбах. Они украшают программы профессиональных исполнителей народных песен, любительских и профессиональных коллективов. В годы советской власти сатирические частушки входили в репертуар агитбригад. К этому жанру, как к свежему мелодическому народному источнику, обращаются современные композиторы (Р. Щедрин, Ю. Бойко, А. Абрамский, В. Гаврилин и др.).

Яркие художественные свойства, современность поэтических образов и музыкального языка — все это позволяет частушке сохранять свое непреходящее значение в музыкальной жизни России.

### *Библиография и нотография*

*Айнов А.* Современная народная лирика: Заметки и наблюдения // Вестник знания, 1913, № 2.

*Благодатов Г.* Русская гармоника: Очерк истории инструмента и его роль в русской народной музыкальной культуре. Л., 1960.

*Боков В.* О народной частушке, ее издателях и фальсификаторах // Литературный критик, 1932, кн. 8—9.

*Боков В.* Черты нового: Заметки о частушке // Советская музыка, 1953, № 7.

*Власова З.* О приемах композиции в частушке // Русский фольклор. Т. 5. М.; Л., 1960.

*Власова З.* Частушка и песня: К вопросу о сходстве и различии // Русский фольклор. Т. 12. Л., 1971.

- Галахов В.* Искусство балалаечников Дальнего Востока. М., 1982.
- Гиппиус Е.* Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. М.; Л., 1936, № 4—5.
- Горелов А.* Поэзия частушки // Русская народная поэзия: Лирическая поэзия / Сост. А.Горелов. Л., 1984.
- Зеленин Д.* Песни деревенской молодежи. Вятка, 1903.
- Зеленин Д.* Южно-великорусские страдания // Этнографическое обозрение, 1906, № 1—2.
- Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
- Кириша Данилов.* Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / М.; Л.: АН СССР, 1958.
- Колпакова Н.* Типы народной частушки // Русский фольклор. Т. 10. М.; Л., 1966.
- Котикова Н.* Русские частушки, страдания, припевки. Л., 1961.
- Кошелев А.* Некоторые особенности собирания народной балалаечной музыки на юге России // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. научных трудов. Московская государственная консерватория. М., 1989.
- Лазутин С.* К вопросу о поэтике частушки // Труды Воронежского государственного университета. Т. 25. 1954.
- Орлов О.* Некоторые художественные особенности народных частушек // Ученые записки Новгородского государственного педагогического института. Т. 3. 1958.
- Симаков В.* Несколько слов о деревенских припевках-частушках. СПб., 1913.
- Симаков В.* Что такое частушка: К вопросу о ее историческом происхождении и значении в народном обиходе. М., 1927.
- Смирнов-Кутачевский А.* Происхождение частушки // Печать и революция, 1925, № 2.
- Соболев П.* К вопросу о ритмико-метрической структуре частушки // Художественный фольклор. Т. 2—3. М., 1927.
- Трубецкой Н.* О метрике частушек // Избранные труды по философии. М., 1987.
- Туфанов А.* Ритмика и метрика частушек при напевном строе // Красный журнал для всех, 1923, № 7—8.
- Успенский Г.* Собр. соч. В 9-ти т. Т. 8. М., 1957.
- Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. I, вып. 2. М., 1928.
- Штелин Шторксбург Якоб фон.* Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.

**Проявление театральности в нетеатральных  
песенных жанрах**

Весь русский музыкальный фольклор пронизан театральностью. Актерское мастерство проявляли уже малые дети в процессе игр с песнями, таких, как «А на горе мак», «Сиди, сиди, Яша», «Селезень утицу догонял». Молодежные игры на вечёрках, игровые хороводы предполагают выразительную пантомиму солистов. Элементы театрализации содержат календарные обряды. В частности, рождественское колядование предполагало ряжение — медведем, конем, журавлем, смертью, покойником. Глубоким драматизмом проникнуто искусство талантливой северной плачеи. Русский свадебный обряд в разных его местных разновидностях ярко театрален: в нем распределены роли между сватом, свахой, дружкой на юге, свахой и тысяцким на севере. Как уже отмечалось, можно с полным основанием говорить об особенностях музыкальной драматургии сибирской, казачьей свадьбы. В северных селах сама невеста должна проявить свои способности трагической актрисы, исполняя разнообразные причитания по ходу обряда. На русской свадьбе большое значение имеет обрядовое ряжение — стариком, старухой, цыганкой; мужчины переодеваются в женские костюмы и наоборот, причем и в деталях одежды, и в обрядовом поведении часто акцентируются эротические моменты, обусловленные магическими ритуальными действиями с целью способствовать полноценной и благополучной брачной жизни молодоженов. Во время праздничного веселья весьма сценичными оказываются действия частушечников в общем кругу: певцы стараются развеселить слушателей не только озорными словами припевок, но и всем своим поведением — мимикой, жестами, угловатыми плясовыми движениями. Именно поэтому целесообразно отнести по жанровой классификации все театрализованные формы русских обрядов к роду народной драмы. Однако в жанрах обрядового и бытового песенного фольклора на первый план выступает все же музыка, пение,



театральность в них играет в основном дополнительную, служебную роль, усиливая художественное воздействие пропеваемого слова и напева.

## Музыка народного театра

Когда же мы говорим о музыке народного театра, то имеем в виду те особые случаи, когда актеры из народа разыгрывают своего рода спектакль, дополняемый по ходу действия пением и инструментальным музицированием. Подобные музыкальные представления предполагают распределение ролей между действующими лицами, насыщенность всего действия прозаическими либо стихотворными речевыми монологами, диалогами, а главное — наличие определенного театрализованного представления, связанного с соответствующим сюжетом и рассчитанного на зрительское восприятие.

## История становления народного театра

Народные театрализованные потехи принадлежат к разным периодам русской истории, порой включая в себя стилевые словесные и музыкальные напластования разных исторических эпох. О некоторых древних формах народной театральности сохранились лишь отрывочные свидетельства очевидцев, они утрачены, канули в Лету. Почти не осталось сведений о театральном искусстве скоморохов, древних актеров-профессионалов на Руси. Известно, что они водили медведя, устраивая медвежью потеху, — очевидно, обращаясь к дрессированному животному со специальными репликами; скоморохи, судя по старинным изображениям на храмовых фресках, лубочных картинках, играли на народных музыкальных инструментах, плясали, давали кукольные представления.

Исключительный интерес представляет описание искусства бродячих русских актеров в начале XVII столетия, оставленное Адамом Олеарием, проехавшим в те давние годы Россию в составе Голштинского посольства. Он писал в своих дневниках: «...Вожаки медведей имеют при себе таких комедиантов, которые, между прочим, тотчас же могут представить какую-нибудь шутку или klücht (шалость), как это называют голландцы, с помощью кукол. Для этого они обвязывают вокруг своего тела простыню, поднимают свободную ее сторону вверх и удерживают над головой таким образом нечто вроде сцены (Theatrum portale), с которой они ходят по улицам и показывают на

ней из кукол разные представления»<sup>1</sup>. Пытливый наблюдатель оставил зарисовку кукольного реквизита тех времен.

В наши дни сохранились лишь отдельные отголоски древних форм русского народного драматического искусства, о которых речь пойдет ниже.

Наиболее известны сегодня поздние формы народного театра, сложившиеся уже в конце XVIII — начале XIX столетия и получившие развитие в новое время. Попытаемся определить, какие виды народного театра, дошедшие до наших дней и доступные для изучения, имеют древнее и раннее происхождение, а какие принадлежат к позднему историческому пласту, какими стилевыми признаками обладают песни, инструментальные наигрыши, сопровождавшие народные представления, сложившиеся в разные исторические эпохи.

### Ранние формы народного театра

В ранних по происхождению драматических народных действиях порой трудно провести грань между обрядовыми и собственно театральными проявлениями. Более того, во многих случаях народные представления имеют безусловно обрядовые первоисточки.

Таково известное народное действо «Кострома», обнаруженное фольклористами в конце 1930-х годов у жителей брянского села Дорожево.

В соседнем с Дорожевым селе Домышево «Кострому» разыгрывали как сугубо обрядовое представление: Кострома заболела, однако окружающие вынуждены, не помогая ей, выполнять различные работы по обработке льна, а именно прясть, сновать (ткать), толочь пряжу в ступе, «навивать кросны». Когда едут за «фершалом» (фельдшером) — уже поздно, Кострома еле дышит. Едва успел ее исповедовать поп — героиня отдает Богу душу. Ее несут хоронить с причитаниями (*пример 1*). Изучавший данное явление фольклорист Л. В. Кулаковский с полным основанием полагает, что данное действо носит обрядовый характер и связано с поклонением богине растительности. В жертву потусторонним силам приносятся ко́стра — переломанные, измельченные стебли льна, отходы его обработки — в одушевленном образе Костромы.

Известны разнообразные варианты детской игры, тоже сюжетно связанной с темой похорон Костромы. Например, в белгородском

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Некрылова А. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII — начало XX века. Л., 1984. С. 178—179.

селе Подсереднее Алексеевского района дети весной на лужайке выбирали из компании играющих Кострому. Водящая внутри круга своими действиями демонстрировала то, что содержалось в вопросах и ответах играющих: она «в погреб полезла», «захворала», «ножку сломала», «на лавке ляжить», «померла». В конце игры «покойницу» берут за руки — за ноги, относят в сторону и бросают в зеленую траву. Рефреном к разыгрываемым сценкам служила специальная песня (*пример 2*). При «похоронах» Костромы звучала вторая песня, комментирующая происходящее (*пример 3*).

Действо «Похороны Костромы» как детская игра зафиксировано в разных местностях России — в бассейне Средней Оки, у оренбургских казаков, а также под Вологдой, в костромских селах.

Приведем окский (владимирский) напев, входящий необходимой составной частью в детскую игру подобного характера (*пример 4*).

Мы видим, что по стилю приведенные музыкальные примеры можно отнести к ранним пластам русского песенного фольклора: сравниваемые напевы имеют ограниченный звуковой диапазон, речитативную (декламационную) малораспевную слоговую ритмику, строятся на последовании коротких родственных по рисунку музыкальных фраз, выдержаны в гетерофонной фактуре либо основаны на логической связи элементарных звукосочетаний.

То обстоятельство, что игра «Кострома» во многих случаях закрепились в детской среде, тоже в определенной степени служит признаком древнего обрядового ее происхождения: ученые предполагают, что многие архаические обряды, потеряв актуальность с развитием истории в среде взрослых, перешли к детям ввиду простоты действия и доступности, легкости освоения несложных по строению напевов. Существует даже научная теория, согласно которой одним из способов определения ранних форм песенной стилистики служит изучение детских жанров музыкального фольклора (так называемый метод онтофилогенетических параллелей)<sup>2</sup>.

Вернемся теперь к сугубо театральному дорожевскому варианту «Костромы».

В определенный день года, в начале лета, в день Параскевы Пятницы в Дорожево со всех окрестных сел съезжались зрители, чтобы посмотреть ежегодно повторявшееся развернутое представление, продолжавшееся около двух часов.

---

<sup>2</sup> См.: *Щуров В.* Стилевые основы русской народной музыки. М., 1998. С. 63—64.

Само собой разумеется, что в зависимости от смены состава участников каждый раз происходили импровизационные изменения в деталях происходящего, поскольку каждый сельский актер обладал индивидуальными свойствами характера и таланта. Однако в основных чертах драматургия спектакля оставалась строго регламентированной, неизменной.

Сначала участники представления, двигаясь по кругу с характерными угловатыми, энергичными танцевальными движениями, заводили особый живой песенный рефрен (*пример 5*). Затем внутри круга две участницы действия Кострома и Невестка начинали диалог, в результате которого каждый раз демонстрировалась определенная часть процесса обработки льна: как «прядево брать», «прядево подвязывать», «прядево обтирать», «прядево заливать», «оттаскать прядево с сажалки», «прядево сушить», «прядево мять», «прядево тереть», «мычки мыкать», «попрядуху собирать», «прясть», «котёлки (клубки) мотать», «вешать», «сновать», «посчитать», «пряжу снимать», «пряжу навешать», «пряжу обваривать», «пряжу толочь», «пряжу сушить», «навивать кросна», «узлы завязывать», «затыкать», «подрубливать холсты», «поколотить холсты», «постлать холсты».

После каждой подобной сценки вновь и вновь звучал рефрен. Наконец, завершив все труды, Кострома отправляет Невестку в кабак за вином.

Затем изображали, как она «обедает», запивая пищу «из полуштофа»<sup>3</sup>. Трапеза идет Костроме во вред: героиня «заболевает» — ложится на траву и под хохот зрителей изображает, как ее трясет лихорадка. Невестка посылает за Знахаркой. Происходит забавная сценка лечения Костромы с помощью колдовских заговоров. Завершив свои действия, Знахарка требует вознаграждения — поросенка. Изображает, как она взваливает мешок с животным на спину и, громко визжа, будто поросенок, удаляется. Однако ее колдовские манипуляции не имели результата: Кострома страдает от болезни еще пуше.

Тогда Невестка посылает за Попом. «Священнослужитель» изображает шутовское причастие «болящей». Вместо кадила в руках Поп держит лапоть на веревке. Подражая напевной декламации священника, сельский актер (либо изображающая Попа актриса) задает вопросы, положенные при церковном причастии, и выслушивает озорные ответы Костромы. После чего на вопрос, какую он просит плату за свои труды, Поп назначает цену: «А мне, свят, свят, плати семь

<sup>3</sup> Полуштоф — сосуд для вина определенного объема.

пятьдесят!» — «Дороговато», — жалуется Невестка. Прощаясь и крестясь, «служитель культа» заявляет нараспев, как во время богослужения: «Слава тебе, Божа, на лето буду брать дорожа!». И, садясь верхом на палочку, будто на коня, прыгает, изображая свой отъезд.

Все, что происходило на глазах у зрителей до сих пор, очевидно, входило в состав дорожевского представления с давних времен. Заключение же этого потешного действия, по-видимому, следует считать поздним дополнением. «Приобщение к святым дарам» тоже не приносит Костроме облегчения. Она вот-вот «умрет». Тут по приглашению Невестки появляется сельский «Фершал» (фельдшер). Он огромным градусником измеряет больной температуру. Изображает, как шприцем величиной с добрый насос делает Костроме укол в мягкое место, причем та потешно дергается и громко кричит от мнимой боли. Вежливо отказавшись от оплаты, поскольку он на службе, Фельдшер скромно уходит. Тут Кострома быстро выздоравливает.

В то время как между всеми предыдущими сценками звучал постоянный рефрен, на этот раз воспроизводится напев традиционной плясовой песни. Все участники представления весело пляшут в кругу, радуясь выздоровлению героини.

Как видно из содержания второй половины дорожевского спектакля, начинающейся с момента «болезни» Костромы, действия актеров из народа имеют комическую и в определенной мере сатирическую направленность. По заслуживающему внимания предположению Л.В.Кулаковского, в этом сказалось влияние скоморохов, бежавших за пределы Московского государства в пору жестоких гонений, предпринятых царем-святошей Алексеем Михайловичем («Тишайшим») в середине XVII столетия с целью искоренения «богопротивного» скоморошества на Руси.

Поближе к легко пересекаемой, «прозрачной» границе того времени с Польшей под защиту дремучих брянских лесов бежали многие преследуемые царской администрацией представители российского общества — старообрядцы, скрывавшиеся от барской неволи крепостные, и в том числе скоморохи. Не исключено, что часть из них жила в Дорожеве и вносила свои веселые дополнения в традиционную обрядовую игру.

Напев постоянного рефрена дорожевской «Костромы» имеет ярко выраженные традиционные черты: он лаконичен по форме, имеет ограниченный диапазон — в пределах сексты с опорой на квинтовый звукоряд, многоголосную фактуру, сочетающую черты гетерофонии

(исполнение разными голосами вариантов одной мелодии) и контрастной полифонии раннего характерно крестьянского типа, без выявления автентических гармонических функций.

Таким образом, перед нами — народная драма, отражающая разные этапы исторического развития русской театральнойности — от древних обрядовых элементов, связанных с былым поклонением языческим божествам растительности и плодородия, с принесением существенных дополнений, сформировавшихся в пору позднего русского Средневековья, до обогащения отдельными современными деталями. Основа же всего дорожевского народного действия глубоко традиционна и исконно национальна.

В последние годы выяснилось, что комедийно-юмористические варианты «Костромы» известны и в иных местностях России, в частности в Нижегородской области, где действие приобретает еще и некоторый грубовато-эротический оттенок.

Похожи по своему характеру и содержанию на сцены «Похорон Костромы» некоторые другие народные представления, например «Похороны и воскрешение Махони» — обрядовое действие комического характера, тоже известное по записям в Брянской области.

## **Святочные игрища и представления**

Второй, более поздний, хотя во многом и связанный с глубинными формами пласт русского народного театрального искусства составляют сельские святочные представления.

Молодежные развлечения в период зимних святок — от Рождества до Крещения — сложились в основном уже в те годы, когда строгие «домостроевские» правила поведения сменяются более свободными формами общения молодых людей. Многие вольности стали допустимы в результате общественных реформ Петра I, вынесшего театр на площадь, введшего светские «ассамблеи» при дворе.

Главная же причина изменения общественных взглядов в России XVIII—XIX столетий состоит в развитии капиталистических отношений, требующих относительной независимости и активности, инициативного поведения в обществе. Значительно возросла самостоятельность женщин в сельской общине. Если прежде разрешалось только поцеловать парню девушку в хороводе, то теперь, на зимних вечерках, вполне допустимо стало девушке сесть на колени парню, которого она предпочла остальным. А в вологодских деревнях, напротив,

парни садились на колени своим подругам. К тому же святочные игры молодежи включали в себя действия откровенно эротического характера, допускавшие у мужчин оголение, употребление бранных слов, исполнение песен с непристойными выражениями. Описания подобных ситуаций содержатся в заметках этнографов и писателей середины XIX столетия. Причем по отношению к участникам вечерки применяли в процессе игры жестокие наказания: и парней, и девушек безжалостно хлестали плетью, таскали за волосы, пачкали нечистотами. Во всем этом некоторые исследователи усматривают пережитки древних обрядов инициации, когда молоденьких девушек на выданье и вошедших в силу парней нужно было испытать на выносливость в сложной и полной неожиданностей, грубых жизненных поворотов сельской действительности в условиях старой крестьянской общины.

В обычное рабочее время молодежь общалась во время посиделок, когда девушки сообща занимались рукоделием и пели в процессе монотонного ручного труда, а парни помогали им, чем могли. Во время же святок все формы трудовой деятельности считались греховными. Поэтому в этот период можно было от души отдохнуть, повеселиться.

Наше внимание привлекают особые театральные святочные представления, которые происходили во время «святых вечеров».

Наиболее развитой театральностью отличались вечерки на Русском Севере и в пограничных районах России с Белоруссией. В то же время святочные «игрища», «кудесы» были известны в Верхнем и Среднем Поволжье, в Сибири, у казачества.

Некоторые святочные представления близко напоминают по содержанию обрядовые действия раннего типа. В частности, в них присутствует традиционная тема смерти и воскрешения.

Таковы игры в покойника. Парня, изображавшего «умруна», одевали в саван, как мертвеца, и укладывали на салазки или доски — некое сооружение, напоминавшее гроб. Мнимый «преставившийся» лежал неподвижно, закрыв глаза и скрестив руки на груди. У него были огромные зубы, вырезанные из картофелины или репы. «Умруна» с воем и плачем вносили в избу. Похоронная процессия состояла из «попа» в рогоже с кадиллом (горшком, наполненным куриным пометом, или глиняным рукомошкой с дымящимися углями), из дякона и певчих. Поп, «отпевая покойника», мог произносить, например, такие беспутные речения, подражая напевной речитации священника:

Помяни Бог  
Трех Матрѣн,  
Лисицу-девицу, зайца-младенца,  
Покойного Тихона,  
Которые со свету спиханы.

К мнимому покойнику подходили девушки и причитали в шутейной форме, пропевая на голос традиционного народного плача забавные слова, порой непристойного содержания. Затем как бы прощались с «усопшим», целуя его в лоб. В терских селах эта игра приобретала подчеркнуто эротический оттенок. У «покойника» под саваном делалось устройство, напомилавшее фаллос, которое еще и шевелилось. Девушка, причитая у ног ряженого, произносила, например, следующие забавные слова:

Дорогие мои подруженьки,  
Возьмите меня под рученьки,  
Подведите меня к ёлочке,  
Накопайте живой смолочки,  
Залепите тую дырочку,  
Куда лазили с дубиночкой.

Задача водящего состояла в том, чтобы не рассмеяться. В иных случаях «мертвец» в тот момент, когда к нему наклонялась для «последнего прощания» особенно нравившаяся ему девушка, неожиданно хватал ее за шею и целовал. Вокруг поднималась суматоха, слышался визг, «воскресший» парень начинал гоняться за шарахающимися от него с поддельным испугом девушками.

Со стороны музыкального выражения здесь обращает на себя внимание форма комического причитания, а также пародирование церковных песнопений, исполнение шуточных песен.

Среди разнообразных святочных представлений мы обратим внимание прежде всего на такие, в которых присутствует музыкальный элемент, поскольку нас интересует именно *музыка* народного театра, хотя в контексте молодежных игр и представлений, создающих особое карнавальное веселое настроение, играют роль все святочные сценки в совокупности. Например, игра в коня, когда два парня наклонялись, стоя друг за другом, и накидывали сверху покрывало либо попону. Впереди выставлялась палка с лошадиным черепом. «Конь» брыкался, приставая к отмахивающимся от него девушкам. Иногда участники этой игры представляли особые сценки беззастенчиво эротического содержания, порой с употреблением нецензурных выражений. Были распространены и другие формы святочного ряженья, когда



на вечерку приходили парни, закутанные в вывернутые мехом наружу овчинные шубы, в масках с рогами, деревянными «клювами». Когда приводили «козу», она плясала, потом падала, притворяясь мертвой. Затем «козу» «оживляли», она вскакивала и потешно прыгала, ко всеобщему удовольствию присутствующих. Интермедия с «быком» состояла в том, что персонажа, изображавшего рогатую скотину, сначала покупали, а затем «закалывали», разбивая поленом глиняный горшок, который тот держал на печном рогаче в руках, словно бычьей голове.

В сценке «Мнимый барин» «слуга» или «староста», отвечая на вопросы разорившегося «барина», выставлял своего «господина» в смешном свете, выявляя его непроходимую глупость. В данном случае народная комедия имела явно сатирическую социальную направленность.

**«Пахомушка».** С точки зрения использования музыки в качестве важного средства драматургии народного театрального действия большой интерес представляет святочное представление «Пахомушка», известное по записям на Русском Севере<sup>4</sup>.

Его смысловую основу составляет потешная свадьба. Нескладный Пахомушка сначала выбирал невесту, по очереди сватаясь к разным девушкам. Каждой из них он должен был произнести какой-либо шуточный монолог или спеть шуточную песенку, озорную припевку. Девушки по разным причинам отвергали незадачливого жениха, пока одна из них не соглашалась. Родители без оговорок благословляли новобрачных. Начиналась свадьба с комическим венчанием, когда парень, изображавший попа, пел на мелодию церковных песнопений разные нелепые слова.

Затем молодых укладывали спать, причем Пахомушка ложился головой к ногам невесты и вообще никак не мог понять, что же ему нужно, собственно, делать. Молодых разъединяли в самый разгар этой смешной сцены, потому что Пахомушку срочно забривали в рекруты. В других случаях он сразу отправлялся на заработки.

Вернувшись после долгого отсутствия, герой народной драмы находил жену с ребенком на руках, не понимая, откуда младенцу взяться, если Пахомушка провел с женой только одну ночь, и ту нескладно, не исполнив супружеских обязанностей.

---

<sup>4</sup> См. об этом более подробно в кн.: Фольклорный театр / Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А.Некрыловой и Н.Савушкиной. М., 1988. Многие приводимые в данной главе сведения и стихотворные тексты заимствованы из данной содержательной работы.

В святочном представлении «Пахомушка» использовались песни разных жанров, бытовавших в той местности, где происходила святочная вечерка: шуточные, частушки, свадебные, солдатские, лирические, вечерочные игровые, плясовые. Многое зависело от фантазии участников представления: действие включало множество импровизационных моментов.

Например, сватаясь, Пахомушка мог спеть частушку следующего содержания:

Нива нова, пеньев нет,  
Хочу жениться, мочи нет.

На отхожем промысле, тачая сапоги, он напевал частушку с такими словами:

Разукрашены колёса,  
Едет новый тарантас.  
У меня жена хороша,  
Никому чужим не даст.

Во время пародируемого венчания Поп, обводя Пахомушку с Пахомихой вокруг условного аналоя, пел, подражая голосу священника:

Заварила тёща квас  
В недобрый час...  
Исайя, ликуй,  
Пахом Пахомихи не бракуй<sup>5</sup>.

Известно шуточное комическое копирование церковного богослужения, один из вариантов которого, в частности, содержится в известном сборнике Е. Линёвой «Великорусские песни в народной гармонизации» (пример 6). Приведем один из возможных зачинов данного музыкального эпизода в его словесном выражении:

*Поп:* Баба ты, баба, дура деревенская,  
Сено в зубах, палка в руках,  
Куда ты пошла-то?

*Хор (все присутствующие):*  
На поминки, мой батюшка,  
На поминки.  
На поминки, батюшка, на поминки.

**Музыка иных кратких святочных представлений.** В некоторых случаях на протяжении той или иной народной театральной сценки звучали всего две-три песни, а порой только одна. В частности, в пред-

---

<sup>5</sup> См. также: *Савушкина Н.* Русская народная драма. М., 1988.

ставлении «Барин», зафиксированном в Архангельской губернии (запись 1905 года), основную часть которого составляет наказание плетью «провинившегося» (на основании поступивших шуточных жалоб от истцов), в заключение звучала плясовая песня «Во лузях» (*пример 7*).

В комической пародийной сценке «Помещик», бытовавшей в казачьей станице Курганная (запись 1902 года), с характерным сюжетом о разорившемся глупом господине, над которым издевается пройдоха-староста, в заключение потешного диалога звучала плясовая песня с такими словами шуточного характера:

Как во городе да в Казани  
Мне невесту показали!

Гоц, калина!

Гоц, малина!

И сопата, и горбата,  
У ней талья в три обхвата.

Гоц, калина!

Гоц, малина!

Она ходит, как машина,  
У ней ступень в три аршина.

Гоц, калина!

Гоц, малина!

И приданым-то богата:  
Средь прешпехту её хата.

Гоц, калина!

Гоц, малина!

Возможный вариант напева мог быть, например, таким (*пример 8*). По ритму стиха и по словесному содержанию этот пример перекликается со многими плясовыми и солдатскими песнями конца XVIII — начала XIX столетия. Встречаются и более поздние образцы подобного типа, относящиеся уже к концу XIX — началу XX столетия, такие, как широко известная шуточная песня солдатского происхождения «Раз полоску Маша жала».

В комическом представлении «Деревенский староста», известном по записи сибирских собирателей в Красноярском крае в 1927 году, содержится типичный для данного сюжета эпизод шуточного обращения холопа к барину с просьбой, чтобы тот разрешил ему жениться на выбранной челобитчиком девице. В данном случае исполняемые холопом песни обладают определенной социальной характерностью, отражая вкусы разных сословий русского общества, — с явно пародийным и насмешливым оттенком.

Приведем характерный отрывок.

«Входит Козельский, пьяный, весь оборванный, в шабуришке. Музыкант сидит тут же.

Козельский (*начинает петь*):

Дует, дует ветерок  
Из трактира в погребок.  
Все бутылки шевелятся,  
И стаканы говорят.

Бедна Катенька томится,  
Гулять хочет, да нельзя,  
Её маменька бранится,  
Словно лютая змея.

(*обращается к барину*) Батюшко барин, разреши мне жениться, Козельскому.  
*Входит дама, Капочка.*

Барин: Женись, Козельский!

Козельский: Капочка-лапочка, полюби меня, пойди замуж за меня!

Капочка: Нет, не пойду!

Козельский (*к барину*): Батюшко барин, она нейдёт за меня.

Барин: Ты знаешь, она не простого звания. Должен спеть ей какого-нибудь ромашка.

Козельский: Она любит Романа, а не Козельского? (*начинает петь*):

Фонарики, сударики,  
Горят оне, горят.  
Что видели, что слышали,  
Про то не говорят.  
Но видели и слышали  
Гулянку в кабаке.  
Общипанный, обдёрганный,  
Бутылочка в руке».

Первая песенная вставка представляет собой сатирическую переделку популярной песни на слова М.Н.Загоскина из либретто оперы «Аскольдова могила» А. Верстовского. По характеру она близка плясовым шуточным, типичным в прошлом для городских демократических кругов. Во втором случае перед нами устный песенный вариант стихотворения поэта-юмориста И.П.Мятлева «Фонарики». По стилю песня напоминает мещанский романс с рифмованным стопным стихом, требующим напева, вероятнее всего, в ритме медленного вальса (как популярный мещанский романс «Разлука»). По смысловому же содержанию изложение имеет приниженный, приземленный характер. Тем самым ставится под сомнение «благородное» социальное происхождение героини.

К сожалению, записи народных святочных представлений производились в основном собирателями-филологами, поэтому полное и точное представление о напевах, исполнявшихся по ходу действия песен, составить достаточно сложно.

На святочных игрищах Костромской области отмечена озорная шуточная песня следующего содержания:

Преподобный монах, нах, нах,  
Чево роешь во штанах, нах, нах?  
А я золото ишу, шу, шу,  
Никого не подпущу, шу, шу!  
А я золото продал, дал, дал,  
На баранки девкам дал, дал, дал.

В детские годы автор слышал от матери песню, близкую по форме приведенному примеру. Основываясь на этих воспоминаниях, можно предложить следующую мелодическую версию песни о монахе (*пример 9*).

«Лодка». Достаточно поздними стилевыми чертами — в отношении как словесного текста, так в основном и характера исполняемых по ходу действия песен — обладает народная драма «Лодка», тоже чаще всего приуроченная к зимним святочным народным русским забавам: сельские актеры заранее готовились к представлению, чтобы затем сыграть отрепетированный спектакль на вечерке. Об этом, в частности, свидетельствует собиратель, записавший один из вариантов представления в Костромской губернии в 1899 году под названием «Чёрный ворон». Артисты из народа могли прийти не только на молодежную вечерку, но и в любую избу, где их примут хозяева.

Известно бытование драмы «Лодка» не только в крестьянской, но и в солдатской, матросской, фабричной среде. Так, еще в 30-х годах XX столетия фольклористы-собиратели зафиксировали ее распространение в горнозаводских поселках Урала. В ряде случаев поздние театральные представления первоначально возникали именно в городской среде, а затем отходники, бывшие солдаты, возвратясь домой, знакомили односельчан с новинкам, известными в городах.

Основным песенным рефреном, связывающим все сцены «Лодки», служит широко распространенная лирическая песня бурлацкого происхождения «Вниз по матушке по Волге». Иногда весь сюжет заключается в инсценировке словесного содержания песни — изображении вольной шайки разбойников, прибывающих к богатой усадьбе. Однако в большинстве случаев сюжет обогащается включением различных эпизодов, заимствованных из лубочной литературы и произведений русских писателей, поэтов (в вольной интерпретации).

Для нашей темы важно, что драма «Лодка» была насыщена разнообразными песенными вставками, играющими существенную выразительную роль в общей драматургии представления.

При обилии вариантов общая канва народной драмы «Лодка» такова. Сначала ее участники, заходя в избу, просили хозяина, чтобы он разрешил им выступить.

Затем, сев на пол и образовав при этом живой треугольник, артисты из народа заводили песню «Вниз по матушке по Волге», размахивая в такт звучанию напева одной рукой, будто они гребут, а другой

прихлопывая по тыльной стороне ладони «гребущей» руки в подражание всплеску весел и стуку уключин.

После исполнения двух-трех строф Атаман обращался к Эсаулу с требованием посмотреть «в подозрительную трубу», не видно ли чего впереди. Эсаул замечал плывущую навстречу лодку. Выяснялось, что в ней находился незнакомец. Очутившись в кругу разбойников, он рассказывал историю своей жизни, по существу излагая в особой ритмизованной прозе с элементами рифмы содержание поэмы Пушкина «Братья разбойники». Атаман приглашал незнакомца присоединиться к его шайке, на что тот с радостью соглашался. Затем на пути лодки встречалась богатая усадьба. Разбойники, к ужасу испуганного хозяина, громили его владения.

По ходу действия участники представления продолжали петь в качестве рефрена отдельные строфы песни «Вниз по матушке по Волге», соответствовавшие по смыслу развитию сюжета.

Иногда в «Лодку» включались эпизоды, связанные с захватом разбойниками некой девицы Ларизы (или Наташи). На предложение Атамана выйти за него замуж Лариза давала решительный отказ. Когда никакие уговоры и увещания не помогали, Атаман повелевал предать смерти непокорную гордячку.

Содержание драмы достаточно наивно. Поэтому фольклористы прошлого относились к ней скептически, пренебрежительно, считая ее проявлением дурного вкуса. Однако в игре актеров из народа зрителей, по-видимому, подкупали искренность, увлеченность, непосредственность.

К тому же именно *музыкальная* сторона народного спектакля обладала значительным художественным воздействием. Прежде всего основная, «стержневая» песня «Вниз по матушке по Волге», рожденная в среде бурлаков, весьма выразительна и по напеву, и по словам. Ее упругая, энергичная мелодия широкого диапазона, с широкими секстовыми, решительными квартовыми ходами обогащается красочными созвучиями многоголосного хорового исполнения. Большинство известных вариантов песни имеют между собой заметное сходство. Приведем один из наиболее типичных напевов (*пример 10*). В то же время встречаются и весьма характерные, своеобразные его версии (*пример 11*).

Кроме данного песенного рефрена, в разных вариантах «Лодки» использовались еще различные по характеру и жанровой принадлежности песенные дополнения к вербальному (речевому) тексту.

Входя в горницу избранной для представления избы, «лицедеи» обращались к хозяину с песней следующего содержания:

Ты дозвожь, дозвожь, хозяин,  
В нову горенку войти!

*Припев:* Ой, калина! Ой, малина!  
Чёрная смородина (*дважды*).

В нову горенку войти,  
Вдоль по горенке пройти, (*дважды*)  
Слово вымолвити.

У тебя в дому, хозяин,  
Нет ли лишнего бревна?

Если лишнее бревно,  
Давай вырубим его.

Ты, хозяин, нас встречай  
Да побольше угощай!

По характеру и стилю, по словам припева (рефрена) и по напеву это, скорее всего, хороводная песня. Можно предположительно привести, например, такой ее напев (*пример 12*).

Обращаясь к вольной ватаге с просьбой развеять его скуку, Атаман желает послушать свою любимую песню. Ею оказывается классическая лироэпическая протяжная песня балладного содержания «Ах вы, горы мои, горы, горы Воробьёвские». Причем запекает Эсаул. Следовательно, действующие лица должны были не только обладать отменными артистическими способностями, но и проявлять себя прекрасными певцами. Многие варианты этой песни, записанные в ансамблевом изложении, принадлежат к примерам с развитой многоголосной фактурой и сложным по строению выразительным напевом (см. примеры 2, 51 к главе VI).

Отражено в записях исследователей в связи с развитием сюжета драмы исполнение еще одной протяжной песни, бытующей, в частности, в среде казаков:

Прости-прошай, страна родная,  
Прощайте, милый друзья,  
Благослови меня, родная,  
Иду, быть может, на смерть я.  
Быть может, меткая винтовка  
Из-за кустикку меня сразит:  
Быть может, шашка проклятая  
Вмиг мой череп разразит.

На Дону известен приводимый ниже вариант напева данной песни (*пример 13*). Он выдержан в характере распевной лирики.

В драме «Шайка разбойников» первый выход Атамана отмечен произнесением им слов протяжной (судя по стилю словесного изложения) песни «Леса мои, лесочки». Ее словесные варианты известны по изданию в сборнике «Исторические песни XVII века»<sup>6</sup>. Специалисты относят ее к традиционным историческим песням разинского цикла (Разин остается один).

Слова в тексте драмы имеют следующее содержание:

Упала святейшая звезда с небес  
И осветила весь вольный свет.  
Леса мои, лесочки,  
Кусты мои, кусточки,  
Все повыжженные и повырубленные,  
Все друзья мои и товарищи  
Повыловленные.  
Остался я один молодец при реке Волге.

Естественно, среди исполняемых по ходу данного представления песен встречаются такие, которые связаны с разбойничьей тематикой. Среди них получившая в России широкое распространение баллада «Среди лесов дремучих разбойники идут», первоначальной основой которой послужили слова стихотворения немецкого поэта Ф.Фрейлиграта «Погребение разбойников» в переводе Ф.Б.Миллера, которую запекает «дерзкий пришелец» — незнакомец. Ее напев имеет достаточно устойчивую основу, мало изменяемую в разных местностях России. Он маршеобразен, активен, ритмичен (*пример 14*).

При разграблении помещицкой усадьбы разбойники поют удалую песню «Эй, усы! Вот усы! Атаманские усы!», ранний вариант которой известен еще по записи в одном из первых русских фольклорных сборников — знаменитой рукописи Кирши Данилова, о которой уже шла речь в главе IV (*пример 15a*). Другой вариант напева этой песни из Прикамья помещен в одном из первых сборников русского народного многоголосия, составленном Н.Пальчиковым<sup>7</sup> (*пример 15b*). При сравнении оба примера имеют несомненное мелодическое сходство. По-видимому, это свидетельствует о большой устойчивости данной песни к вариантным видоизменениям во времени и пространстве. Пропеваемые слова по смыслу хорошо соответствуют моменту драматического действия.

<sup>6</sup> Исторические песни XVII века. М.; Л., 1966.

<sup>7</sup> Пальчиков Н. Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии. СПб., 1888.



На отдыхе разбойники поют еще одну, по всей видимости, протяжную песню разбойничьей тематики:

Что не бурюшка поднималася,  
Не погодушка разыгралася;  
Разыгралася наша вольница,  
Наша вольница, шайка разбойников,  
Приукрытая в лесах темных,  
Во темных лесах,  
Во крутых горах.  
Воскормил ли нас кисель-батюшко,  
Воспоила ли нас Волга-матушка,  
Возлелеяла сабля вострая.

Стих данного примера имеет силлабическую основу 5+5 слогов при постоянстве глубоких ударений тонического типа на третьи слоги от начала и от конца каждой строки. При этом постоянная рифма отсутствует. В такой манере излагаются примеры традиционной русской протяжной лирики.

Перефразируя широко распространенную казачью песню «За Уралом за рекой казаки гуляли», участники представления произносят следующие слова:

За Уралом за рекой  
Шайка собиралась.  
*Припев:* Вот, bravo! Вот, люли!  
Шайка собиралась!

Эта шайка немалая —  
Вольна, беспаспортна.  
*Припев.*

Нам хозяин — вострый меч,  
Сабля — лиходейка.  
*Припев.*

Пропадём мы ни за грош,  
Жизнь наша — копейка!  
*Припев.*

Данная песня могла иметь, например, следующий напев (*пример 16*).

Удаль, лихость разбойничьей шайки передает включаемая в действие плясовая песня, в основном бытующая на юге России и у кубанских казаков. В ней повествуется о похождениях ловких воров-«разбойничков».

Хороша наша деревня,  
Только улица грязна.  
*Припев:* Это правда, это правда,  
Это правда, всё было.

Называли нас ворами,  
Всё разбойничками.  
*Припев.*

Хороши наши ребята —  
Про них славушка худа!  
*Припев.*

А мы не плуты, мы не воры,  
Не разбойнички.  
*Припев.*

А мы донские крепостные  
Рыболовнички.  
*Припев.*

Мы по рыночкам гуляли,  
Закупали невода,  
*Припев.*

Закупали невода,  
Мы ременны повода.  
*Припев.*

Мы закинем неводок  
Под богатенький домок.  
*Припев.*

Изловили сорок шук,  
Из которых шубы шьют.  
*Припев.*

Как у дяди у Петра  
Изловили осетра.  
*Припев.*

Изловили осетра —  
Вороного жеребца.  
*Припев.*

Как у тётушки Ненилы  
Все холсты мы переловили.  
*Припев.*

Как у дяди у Луки  
Мы поперли куль муки.  
*Припев.*

На Кубани известен вариант этой песни со следующим напевом (*пример 17*). В Белгородской области зачин песни «Хороша наша деревня» имеет несколько иную мелодическую структуру и развитую многоголосную фактуру (*пример 18*).

Сцены, связанные с темой любви Атамана к плененной девице, предполагают исполнение городских сентиментальных романсов. Один из них — «Что затуманилась, зоренька ясная, пала на землю росой». Известен следующий его напев (*пример 19*). Литературным первоисточником песни послужили слова А.Ф.Вельтмана из его повести в стихах «Муромские леса».

Нередки и другие случаи использования городских песен романсового склада при разыгрывании «Лодки».

Поскольку главные действующие лица данной народной драмы — мужчины, вполне объяснимо исполнение ими по ходу действия шуточных песен непристойного содержания, например «Жила-была курочка, чёрный хохолок». Ею завершается один из вариантов представления. Встречается окончание драмы популярной танцевальной песней, сопровождающей русскую кадрили «Ах вы, сени мои, сени», известной по записям фольклористов в разных местностях России.

Таким образом, представление «Лодка» предполагало исполнение множества песен разных жанров, принадлежащих в различным историческим пластам. Это была своего рода народная опера наподобие первых русских опер с песенной основой, сочиненных и поставленных на различных российских сценах в конце XVIII века. Именно в этом прежде всего следует искать жизненную силу и популярность данного произведения народного театрального искусства.

**«Царь Максимилиан».** Совершенно особый характер имеет музыкальное оформление еще одного народного театрального представления, имевшего большую популярность в России, — драмы «Царь Максимилиан». Она имеет явно позднее происхождение и соответственно включает в себя главным образом городские песни в стиле романса.

Сведения о разыгрывании данной пьесы появились лишь в середине XIX столетия. Очевидно, она могла быть создана не ранее, чем в конце XVIII века. Специалисты находят различные возможные источники драмы «Царь Максимилиан». В ней встречаются отдельные ситуации, сходные с действиями героев переводной литературы XVIII века, лубочных книжек. Особое значение для развития ее сюжета имели так называемые школьные драмы, получившие распространение в России с середины XVIII столетия главным образом в духовных и медицинских учебных заведениях. Среди них пьеса «Венец Дмитрию», принадлежащая перу Ефимия Морогина и основанная на изложении драматических событий, взятых из жизни Дмитрия Солунского, которого за его христианские убеждения сурово преследовал язычник царь Максимиан.

Во многих вариантах рассматриваемой народной драмы царь Максимилиан, почитающий языческих богов, стремится принудить своего сына Адольфа отказаться от принятой им христианской веры. Но отцу все же не удается сломить упорства сына. Тогда он принимает решение казнить непокорного. Однако и сам вскоре умирает под косяк неумолимой Смерти.

Таким образом, главный смысл пьесы состоит в показе моральной стойкости одного из главных персонажей, отказывающегося изменить своим убеждениям, что, несомненно, должно было вызывать сочувствие зрителей. Содеянное же зло получает заслуженную кару.

В драме кроме двух главных действующих лиц участвуют и другие персонажи — скороход-маршал, выполняющий приказания царя; Аника-воин, верный и надежный защитник государства; старик-гробочкопатель, за денежное вознаграждение готовый выполнять свою неприятную работу; Смерть с грозной косой; пажи, царедворцы, свита, воины.

Иногда в действии принимает участие Богиня, выказывающая свою возвышенную любовь Гусару. При этом героиня выходит с пением сентиментального городского романса:

Любила я, любила я  
Гусара одного.  
Теперя я, теперя я  
Осталась без него.

Гусар же в ответ исполняет другую песню романсового склада:

Гусар, на саблю опираясь,  
В глубокой горести стоял.

Литературной основой этой и ныне популярной в народе песни послужило стихотворение К.Н.Батюшкова «Разлука».

Можно привести другие случаи звучания городских романсов в драме «Царь Максимилиан». Когда грозный деспот отправляет сына в темницу, чтобы, претерпевая лишения, тот одумался, Адольф запекает:

Я в темницу удаляюсь  
От прекрасных здешних мест,  
Сколько горестей смертельных  
Я в разлуке должен снести.  
Оставляю град любезный  
И тебя, родитель мой.  
Знать, судьба моя такая,  
Что в разлуке жить с тобой.

(в оригинале: «Я в пустыню удаляюсь»)

Слова песни изложены в форме рифмованного стопного стиха хорейского ритма. О романсовом ее складе свидетельствует повествование в «высоком штиле», с использованием «возвышенных» эпитетов, славянизмов, сентиментальных выражений. Известные варианты напева данной песни изложены в характере городской лирики. Впервые она была опубликована в сборнике XVIII века И.Герстенберга — Ф.Дитмара (*пример 20*). Литературный первоисточник романа приписывается поэтессе XVIII — начала XIX века Марии Воиновне Зубовой.

В другом случае Адольф снова выражает свою печаль пением песни явно романсовой по стилю:

В темнице несносной  
Царевич сидел  
И ждал себе смерти  
От злых палачей.

Здесь явно перефразирована одна из популярных в прошлом городских песен. Не исключено, что ее напев взят из варианта песни на основе стихотворения Пушкина «Узник» (см. пример 26а к VII главе).

Воины, отправляясь в поход, тоже поют городскую по манере песню, возможно, с солдатским напевом в ритме марша:

Все татаре взбунтовались —  
Развоинственный народ.  
Выходите, басурманы,  
Вызываем вас на бой.

*(«маршируют несколько раз по сцене и уходят»)*

По мнению П.Н.Беркова, это вариант солдатской песни, восходящий ко времени присоединения Крыма (1783).

Когда Кузнец заковывает Адольфа в цепи, он поет песню, по всей видимости, бодрую, энергичную по настроению, тоже стилистически явно связанную с городской традицией, что особенно заметно в особом характере припева, типичного, в частности, для застольных песен городского стиля:

Вдоль по улице широкой  
Молодой кузнец идёт.  
Он идёт, идёт, идёт,  
Песню с присвистом поёт.

*Хор (поет припев):*

Стук, стук, стук!  
В десять рук!  
Приударим, братцы, вдруг!  
Полюби меня, Параша,  
Разлихого молодца,  
Разлихого, удалого  
Что Афоньку-кузнеца.

Если ты меня полюбишь,  
Будем счастливо мы жить,  
Если ты меня разлюбишь,  
Будешь по миру ходить.

*Хор (поет припев).*

Песня Кузнеца несколько напоминает по форме и ритму городскую песню «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке». Возможно, сходны по характеру и их напевы.

В одном из вариантов драмы царь Максимилиан женится на «Кумирической Богине». И хотя сам царь — язычник, а образ Богини, очевидно, по истокам связан с античной мифологией, свадьба самым образом осуществляется в форме пародии на церковное венчание со Священником и Дьяконом. При этом Дьякон в стиле духовной псалмодии распевает нелепые слова вроде:

Венчаются кулики,  
Яко масленики!

А Священник нараспев, как читается «явангель»<sup>8</sup>, произносит слова, восхваляющие обильное возлияние:

Во время оно,  
Когда не было ни земли, ни неба,  
Шёл я городом Москвою,  
Увидал я храмину большую,  
И сидяша в ней мужи верные,  
Держаша чары вина мерные —  
Кто за пять, кто за десять,  
А я, грешный, выпил за двенадцать.  
И пьяный напился,  
И набок повалился...

Далее забавно переиначиваются слова богослужения:

Священник:

Теперь валяй «Прикинул»!

Дьякон (*поет*):

О-о-о-проки-и-инул!

Священник:

Что ты, дурья голова, делаешь? Пой: «Положил еси...»

Дьякон:

Положил еси на стойку пятак  
От чистого сердца,  
Живота просища у тебя,  
И дал еси мне полуштоф.

Как мы видим, в данном случае используются приемы, употребляемые и в других святочных представлениях вроде «Пахомушки».

Примечательно, что автору приходилось слышать подобные шутки во время застолья в среде родственников, принадлежавших к духовному сословию. Это воспринималось всеми как безобидное дурачество.

Известен случай завершения представления хоровым исполнением хороводной песни городского (слободского) происхождения, известной по сборникам XVIII — начала XIX столетия и — в вариантах — по современным изданиям (*пример 21*):

Солнце на закате,  
Время на утрате...  
Сели девки на лужок,  
Где муравка и цветок.  
Где мы с вечера резвились,  
В хороводе веселились  
Во приятной тишине  
Под березами одне.

---

<sup>8</sup> Имеется в виду Евангелие.

Таким образом, мы на множестве примеров видим, что музыка драмы «Царь Максимилиан» связана с жизнью разных жанров народного песенного искусства, возникших в основном уже в поздний период его истории.

Исполнение данной народной пьесы также было обычно приурочено к зимним святкам.

## **Музыка городских увеселений, гуляний и ярмарок**

Поздними и порой весьма характерными стилевыми признаками обладает и музыкальный фон городских гуляний, увеселений и ярмарок, ставших важным явлением русской культуры XVIII — XIX столетий. Жизнь городской ярмарки была насыщена различного рода театральностью — как профессиональной, так и народной.

К профессиональным явлениям ярмарочных развлечений следует отнести балаганы и их наружные балконы — «раусы» с ярмарочными зазывалами, а также выступления песельников в чайных и кабаках, цирк, медвежьих забавы, театр Петрушки.

К собственно народным и полупрофессиональным формам ярмарочной театральности можно причислить выкрики разносчиков, раёк. Искусство русской ярмарки было направлено на привлечение и развлечение прежде всего самой демократической широкой аудитории. Поэтому разграничения между профессиональными и народными формами ярмарочных действий провести трудно, они достаточно условны. Вся атмосфера русской ярмарки была глубоко фольклорна, поскольку дополнялась и обогащалась еще и пением самих посетителей на качелях и каруселях, хороводами, плясками. А профессиональные артисты, выступавшие за деньги, нередко отключались на время работы ярмарки от других своих дел, никак не связанных с театральной деятельностью, а потому по существу были проводниками подлинно народных традиций.

**Исторические условия возникновения ярмарок и балаганов.** Благодатной основой для развития городского праздничного ярмарочного театра послужили общественные преобразования Петра I.

С целью популяризации своих реформ Петр организовал представления площадного городского театра, устраивал уличные маскарады, торжественные шествия, праздничные фейерверки по случаю воинских побед. В 1696 году в Москве было проведено первое общественное празднование нового типа в честь победы русского

оружия над турками под Азовом. С этого времени городские праздничные гулянья становятся все более регулярными. Свою лепту в формирование структуры ярмарочных действий внесли иностранцы, нахлынувшие в русские города в связи с поддержкой Петром ремесел. Иноземцы знакомили русских горожан с формами увеселений, распространенных в Италии, Германии, Франции и других странах Европы.

Особо многолюдными и популярными становятся праздничные городские гулянья в XIX веке. Они проходили в Москве, Петербурге, на ярмарках Нижнего Новгорода, Саратова, Ярославля, Одессы и многих других городов и крупных сел. В конце XIX — начале XX столетия, очевидно, опасаясь вольнолюбивой атмосферы городских увеселений, царские власти вытеснили их с центральных площадей на окраины.

В Москве, например, в начале XIX века большой популярностью пользовались воскресные гулянья в Сокольниках, собиравшие огромные толпы праздного люда. Здесь в чайных можно было услышать сильный, густой голос тогда всеми любимой, а ныне безвестной Дуньки, исполнявшей городские романсы вместе со звонкоголосым мальчиком Федей Алёхиным, на раусах балаганов звучали разнохарактерные инструментальные пьесы в исполнении знаменитого хора рожечников под управлением Пахарева.

В небольших уездных городах ярмарки играли еще и важную роль в выборе невест, поскольку собирали молодежь из окрестных сел в одном игровом пространстве. С парнями на ярмарку приходили отцы, чтобы приглядеть будущую сноху.

Вот как описывает структуру и характер ярмарочного гулянья в своей рукописной книге «Невольное детство» известная певица из народа, уроженка смоленской деревни Дедёнки под Монастырщиной Аграфена Ивановна Глинкина. Так оно проходило в годы ее юности в 1914 году. При изложении текста рукописи сохраняется диалектное своеобразие первоисточника, поскольку А.И.Глинкина, будучи малограмотной, писала так, как говорила.

«Мне исполнилось 15 лет, пошел шестнадцатый год... Я не хуже своих подруг выходила на ярмарок, я не спала три-четыре ночи, у меня пошит был сарафан, вышита вглядь русская рубашка — очень нежный узорчик... Лицо у меня чистое от загара бронзового цвета, глаза темно-голубые... румянец на щеках, веснушек не было, по тому времени я была не хороша и не плоха, но чужим людям я многим нравилась...

Вот начали собираться на ярмарку, подружки намазюкаются, напудрятся, некоторые даже накрашивали себе щеки, губы. Я умылась чистой холодной водой,



обрызгалась духами — я очень любила духи, а пудру и краску я ненавидела, пудра и краска очень съедают цвет лица...

Когда оделись, я вышла в своей новой русской рубашке, вышитой вгладь. Всем девчатам моя вышивка понравилась, так и теребят за рукав, разглядывают, дивятся: черт, когда успела вышить?

Пришли на Горку. Горка у нас была в престольный праздник — Егорьев день — 23 апреля по старому стилю. На ярмарках мы танцевали мало, а на качелях качались много в люльках, на коньках... Мы занимали втроем люльку — Мотя, Таня и я. Ребята тоже втроем присаживаются к нам в люльку. Заведующий каруселью приказывает слезать двоим, полагается только четверем сидеть в люлке, а нас шестеро. Вот как покатаемся, карусель остановится, я быстро выхватываюсь из люльки и тут же сажусь на конька. Прыгала я очень легко, не по-девичьи, а по-казацки. Тут же Таня за мной, я ее подхватываю под руку, чтобы она быстрее села на конька, и дело в порядке. Я не любила с ребятами кататься, я не знала, что с ними говорить, поэтому избегала их: с Таней мы прокачались почти целый день изнароку, чтобы нас из ребят никто не пригласил качаться, — этим мы и отделались. А Мотю придержал паренек, мой подкрестный брат. Мотя и Кузьма — они маленькие дружили и по годам они были ровесники, а я моложе на два года была; меня еще привлекали карусели.

Внутри карусели играла шарманка песню: „Любила меня мать, обожала, что я ненаглядная дочь“. А я эту песню не полностью знала, я и подучила ее, качавшись, и всю запомнила.

Когда собрались все кругом идти домой, ребята и мы, все, то мы пели песню Ломцова, вторую — „Как Булат удалой, бедна сакля твоя“... И вот эту песню пели, мне она очень понравилась, ее мотив, я ее пела точь-в-точь как играла шарманка. Вот спели эту песню дружно. Она у нас получилась хорошо, дорогой шли до дому все веселились...»

Упомянутые в приведенном отрывке Аграфеной Ивановной песни принадлежат к поздней городской лирике. В двух из них певица неверно воспроизводит первые слова: «Звенит звонок насчёт поверки, Ланцов задумал убежать» и «Хасбулат удалой, бедна сакля твоя». Все напевы называемых в рукописи примеров широко известны в достаточно устойчивых близких вариантах (*примеры 22, 23, 24*).

А.И.Глинкина хорошо передает атмосферу ярмарочного веселья, в которой функционировали различные формы городского народного театра.

Прежде чем охарактеризовать музыкальную сторону ярмарочных представлений, важно представить себе общую картину разнообразных театральных проявлений в процессе городских увеселений.

**Структура городского праздничного гулянья.** Пришедших на праздничную площадь встречала цепь балаганов — особых строений, внутри которых происходили ярмарочные представления. Сверху каждого балагана был балкон — раус. На нем завлекали зрителей ярмарочные зазывали — деды с густыми бородами, одетые в заплатанные костюмы, обутые в лапти. Они в шутливой форме расхваливали предстоя-

щее выступление балаганных актеров. Особую часть балаганной программы составлял показ различных уродцев — великанов, карликов, женщин с бородами и прочих необычных персонажей. На раусе мог в качестве своеобразной рекламы играть оркестр владимирских рожечников. На площади располагались также аттракционы — качели, карусели, рели (сооружения вроде современного «чертова колеса»). Как мы знаем из воспоминаний А.И.Глинкиной, молодые люди, катавшиеся на качелях, релях и каруселях, сообщали пели. Зимой, на Масленицу, устраивались еще и специальные горки для катания на санях.

Одним из любимых ярмарочных развлечений был раёк. Он представлял собой большой ящик с круглым стеклянным окошечком типа объектива. Внутри ящика по бокам горели две свечи. В раёшный ящик вставлялись (в особое щелевидное отверстие) так называемые лубочные картинки, прислоняемые к задней стенке этого ящика. На них изображались сцены из истории, композиции на религиозные темы, панорамы городских и сельских праздников. Немало простонародных картинок посвящалось отображению содержания популярных народных песен, причем их слова выписывались в углу композиции. Картинки могли быть объединены в виде ленты, наматываемой на специальный барабан. Рядом с райком, демонстрируя свою изобразительную программу, располагался хозяин сооружения — раёшник, комментировавший содержание показываемых картинок. Он строил свою речь в форме ритмизованного особым образом и частично рифмованного свободного стиха с разновеликими строками. Этот стих получил название «раёшного». Приведем один его фрагмент:

Подходите, подходите,  
Да только карманы берегите  
И глаза протрите!  
А вот я, развесёлый потешник,  
Известный столичный раёшник,  
Со своею потешною панорамою:  
Картинки верчу-поворачиваю,  
Публику обмороачиваю,  
Себе пяточки заколачиваю!..

Раёшным стихом произносили свои монологи также балаганные деды-зазывалы, «лицедеи» народных театральных представлений.

**Выкрики разносчиков.** Обычно городское гулянье предполагало широкую торговлю. Если же проходила ярмарка, то торговля была главной ее целью.

Продавцы ярмарочных товаров предлагали их в особой театрализованной форме, стремясь привлечь внимание покупателей. Каждый

удачливый продавец должен был проявить свои актерские данные и обладать хорошим вокальным голосом, совершенным музыкальным слухом, поскольку рекламировал свой товар с помощью характерных выкриков, имевших специфическую музыкальную форму. При этом продавец использовал выразительную жестикуляцию, которая должна была производить комический эффект. Веселя посетителей ярмарки, продавец стремился привлечь их внимание к тому, чем торговал.

Выкрики разносчиков были записаны композиторами Д.Аракишвили, М.Ипполитовым-Ивановым, А.Кастальским и опубликованы в Трудах Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете (1911).

Приведем некоторые характерные примеры (*пример 25*).

Выкрики разносчиков обладали большой музыкальной характерностью, ярким своеобразием живых выпуклых интонаций, остротой ритма. Они должны были привлекать внимание покупателей особой броскостью, рельефностью, необычностью. В их словах нередко важную роль играли юмористические приемы.

**Медвежья потеха.** Естественной составной частью ярмарочных гуляний стала медвежья потеха, имевшая на Руси древние, глубинные исторические корни. Возможно, в почтении к «косолапому» проявлялись элементы тотемизма: славяне докиевской поры, как предполагают некоторые специалисты, считали медведя своим мифологическим прародителем. Показательно, что рядом с медведем в представлении неизменно участвовал ряженный, изображавший козу. Вспомним, что коза была участницей святочных игр, а ритуалы зажинок включали «завивание бороды» козлу. Очевидно, такие обряды обусловлены тем, что божество плодородия у древних славян представлялось козлоногим (как фавн у древних греков). Во многих местностях России либо настоящий медведь, либо изображавший его ряженный участвовали в святочных зимних играх. Таким образом, можно предполагать обрядовое происхождение представлений с медведем. Кроме того, считалось, что дрессированный Мишка может лечить людей. Вспомним, что вождение медведя было непременным атрибутом выступлений скоморохов. Изображение медвежьей потехи встречается на многих старинных лубочных картинках. Следовательно, можно говорить о связи искусства актеров-медвежатников с коренными русскими национальными традициями.

На простонародных картинках медведь обычно играет на бала-лайке или на рожке, а «коза» держит в руках ложки со звонками.

Нередко вожак изображается бьющим в барабан. Следовательно, представление с медведем издавна было музыкальным. И в сохранившихся описаниях показа дрессированного зверя зрителям упоминается игра на народных музыкальных инструментах и пляска.

Главным содержанием действий медведя, комментируемых поводырем-вожаком, состояло в том, что животное подражало поведению человека: зверь забавно показывал, как девки прихорашиваются и смотрятся в зеркало, как бабы с барской работы домой бегут, «как старый Терентьич из избы в сени пробирается, к молодой снохе подбирается». И в заключение «Михайло Потапыч», «Господин Топтыгин» изображал пляску. Как это происходило, можно представить себе из комментариев очевидцев.

Вот отрывок из воспоминаний известного знатока ярмарочного фольклора Д.А.Ровинского: «...Вожак пристраивает барабан, а мальчик его устраивает „козу“, то есть надевает на голову мешок, сквозь который сверху проткнута палка с козлиной головой и рожками. К голове этой приделан деревянный язык, от хлопанья которого происходит страшный шум. Вожак начинает выбивать дробь, дергает медведя за кольцо, а „коза“ выплясывает около Михайла Ивановича трепака, клюет его деревянным языком и дразнит; Михайло Иванович бесится, рычит, вытягивается во весь рост и кружится на задних лапах около вожака — это значит: он танцует»<sup>9</sup>.

Приведем еще одно интересное свидетельство о музыкальной стороне представлений с медведем, составленное известным этнографом С.В.Максимовым.

«Приподнявшись с земли в последний раз, медведь пятится назад и переступает с ноги на ногу. Толпа немного осаживает, и поводырь начинает припевать козлиным голосом и семенить своими измочаленными лаптишками, подергивая плечами и уморительно повертывая бородкой. Поется песенка, возбудившая задор во всех зрителях, начинавших снова подаваться вперед:

Ну-ко, Миша, попляши,  
У тя ножки хороши!  
Тили, тили, тили-бом,  
Загорелся козий дом:  
Коза выскочила,  
Глаза выпучила,  
Таракан дрова рубил,  
В грязи ноги завязил.

Раздается мучительный, оглушительно-нескладный стук в лукошко, заменяющее барабан, и медведь с прежним ревом — ясным признаком недовольства — начи-

---

<sup>9</sup> *Ровинский Д.* Русские народные картинки. В 5-ти кн. Кн. 5. СПб., 1881. С. 227.

нает приседать и, делая круг, загребает широкими ладонями землю, с которой поднимается густая пыль. Другой проводник, молодой парень, стучавший в лукошко, ставит барабан на землю и сбрасывает привязанную к спине котомку. Вытащив оттуда грязный мешок, он быстро просовывает в него голову и через минуту является в странном наряде, имеющем, как известно, название „коза“. Мешок этот оканчивается наверху деревянным снарядом козлиной морды, с бородой, составленной из рваных тряпиц; рога заменяют две рогатки, которые держит парень в обеих руках. Нарядившись таким образом, он начинает дергать за веревочку, отчего обе дощечки, из которых сооружена морда, шелкают в такт уродливым прыжкам парня, который, переплетая ногами, время от времени подскакивает к медведю и щекочет его своими вилами. Этот уж готов был опять принять прежнее естественное положение, но дубина хозяина и щекотка „козы“ продолжают держать его на дыбах и заставляют опять делать круг под веселое продолжение хозяйской песни, которая к концу перешла уже в простое взвизгивание и складные выкрики. С трудом можно различить только следующие слова:

Ах, коза, ах, коза,  
Лубяные глаза!  
Тили, тили, тили-бом,  
Загорелся козий дом.

Медведь огрызается, отмахивает „козу“ лапой, но все-таки приседает и подымает пыль»<sup>10</sup>.

Автор описывает увиденное несколько свысока, насмешливо. Однако ему удалось передать живую атмосферу действия — каким образом медведь «танцует» в сопровождении песни явно плясового ритма. Вспомним, что ее слова послужили основой для известной детской сказки в стихах К. Чуковского «Кошкин дом». Следовательно, в свое время она была достаточно популярна.

Статья П. Альбиненко «Сергачские медвежатники (из истории отживших отхожих промыслов)», опубликованная в нижегородских «Губернских ведомостях» от 7 января 1887 года, сразу начинается с описания музыкального фона представления с медведем:

«По приходе в село вожак ударял в барабан, на звуки барабана сходиллся народ. „Козарь“ начинал плясать. Медведь, понукаемый цепью, тоже плясал, выделял некоторые штуки (кланялся, кувыр-кался) перед глазами собравшейся толпы и под приговоры вожака».

Имеются сведения, что представления с медведем в калужских деревнях и в городах на базарных площадях происходили «под гармонию и бубен». М. Е. Шереметьева в статье «Вожак медведей в Калу-

---

<sup>10</sup> Максимов С. Сергач // Максимов С. Собр. соч. В 20-ти т. Т. 13. СПб., 1909. С. 78—79.

ге» отмечала также, что вожак в конце представления «вновь обходит с бубном зрителей, после чего он пляшет русского под гармонию»<sup>11</sup>.

В тексте одной из лубочных картинок, изображающих медвежью потеху, содержатся следующие строки, характеризующие музыкальную ее сторону:

Медведь с козю забавлялись  
И друг на друга удивлялись,  
Увидел медведь козу в сарафане,  
А козонька Мише моргнула глазами.  
И с этого раза они подружились,  
Музыке и пляске вместе научились:  
Пошли в услужение к хозяину жить,  
Играть, плясать, вино вместе пить.

Изображение, иллюстрирующее текст, демонстрирует игру медведя на рожке, а козы — на ложках.

Есть свидетельства, что на Дону ряженные на святках, изображавшие медведя с козой, плясали «русского» под игру музыкантов. При этом казак с бубном плясал вместе с «медведем».

Таким образом, из различных источников мы узнаем, что основную роль в музыкальном оформлении медвежьей потехи играли плясовые инструментальные мелодии и плясовые песни.

**Театр Петрушки.** Неизменным атрибутом ярмарочных увеселений был кукольный театр Петрушки. Он пользовался большой популярностью в народе благодаря беззаботному, озорному, насмешливому характеру представления. Петрушку — куклу с большим горбатым носом в нелепом колпаке — пытаются обмануть Цыган, продающий под видом рабочей лошади старую больную клячу, злой Пес-Барбос, Лекарь-шарлатан. Его хочет забрить в солдаты Капитан-исправник. А в результате всех обманщиков и обидчиков Петрушка наказывает, лупит своей палкой, забивая порой до смерти. Петрушку тоже все колотят почем зря. Он представляет публике свою невесту, танцует с ней, объясняет всем, как он предполагает поступить с ней после свадьбы, прибегая при этом к весьма фривольным шуткам. В конце концов за все проделки Черт уносит Петрушку в преисподнюю. Однако перед своим исчезновением герой спектакля успевает пригласить зрителей на следующее представление.

Театр Петрушки предполагал участие двух исполнителей — кукольника и музыканта. Кукольник, стоя за ширмой, брал в рот осо-

---

<sup>11</sup> См. ее статью в Сборнике Калужского государственного музея. Вып. 1. 1930. С. 61—64.

бое приспособление — пищик, благодаря которому голос Петрушки приобретал необычный, резкий, визгливый тембр.

Музыкант ассистировал кукольнику, задавая Петрушке вопросы, и играл на шарманке либо скрипке. По мнению Д.А.Ровинского, зна-тока ярмарочного фольклора, скрипка заменила «старинную класси-ческую волынку, гусли и гудок».

Для нашей темы интересен репертуар музыканта. В большинстве случаев он состоял из танцевальных и плясовых мелодий, которые служили сопровождением к танцам и пляскам кукольных персона-жей. Среди исполняемых по ходу действия наигрышей можно было услышать популярные песенные и сугубо инструментальные мело-дии: «По улице мостовой», Комическую полечку, Вальс, Камаринс-кого, Русского.

Кроме того, Петрушка пел шуточные куплеты, вроде:

Эх, что ты... что ты... что ты...  
Я солдат девятой роты.  
Ты такая — я такой,  
Ты кривая — я кривой.

Всем знакомой оказывалась и широко распространенная шуточ-ная песенка:

Чижик-пыжик, где ты был?  
За горою водку пил.  
Выпил рюмку, выпил две,  
Зашумело в голове.

Общий смех, по-видимому, вызывало исполнение Петрушкой песни, не имевшей конца и требовавшей непрерывного повторения:

В огороде собачка гуляла,  
Загнула крючком хвостик и убежала.  
Начнем песенку сначала.

Исполнялись по ходу спектакля и плясовые песни, например:

Я по Питеру гулял,  
Много горюшка видал.  
Гуляй, гуляй, мой дружок,  
Гуляй, гуляй, чижичок!

Либо:

Дует, дует ветерок  
Из трактира в погребок.  
Гуляй да погуливай.

Персонажи кукольного представления получают особые музыкаль-ные характеристики в зависимости от своего социального положе-

ния. В одном из вариантов представления появляется Мужичок, напевая песню, по-видимому, крестьянскую, — «Ой да вечер поздно молодец в поле разгулялся». Цыган отмечает свой выход популярной песней из репертуара цыганских хоров «Загуляла моя буйная головушка». В другом случае при появлении Конокрада звучит некая пародия на цыганскую песню:

Яко дано романо,  
Яко дано чувано.  
Я сегодня мингу нехаво<sup>12</sup>.

Бывало и так, что Петрушка проявлял особое озорство, употребляя бранные выражения и напевая песенки неприличного содержания. Для этой цели могли быть использованы, например, строфы бурлацких припевок «Дубинушки». Известно, что в среде рабочей мужской артели они имели нередко весьма «солёный» оттенок. Мог Петрушка употребить и частушку откровенно непристойного оттенка.

Главная цель кукольника состояла в том, чтобы позабавить, раззадорить, развеселить публику, в большинстве своем принадлежавшую к простонародью и отличавшуюся грубым, невзыскательным вкусом.

### **Кукольный театр у верховских донских казаков и в Твери**

У верховских донских казаков, на Хопре, был известен особый вид кукольного театра, связанный с разыгрыванием шуточных интермедий на бытовые семейные темы. Он интересен для нас прежде всего тем, что представления казачьих кукольников сопровождались традиционными казачьими песнями и инструментальной музыкой.

Действие происходило в помещении. В большой горнице казачьего куреня размещались зрители. В соседней комнате кукольник готовился к выступлению, сидя на большом пологе. Сверху на артиста из народа накидывали особое покрывало с прорезями для рук, орудовавших куклами. Дверь в горницу открывали, и кукольника за края полога втаскивали в дверной проем, ведущий в горницу.

Иногда рядом с импровизированной ширмой располагались музыканты.

---

<sup>12</sup> Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. 5. С. 325.



Короткие комические сюжеты были связаны либо со ссорой супругов, подозревающих друг друга в измене, либо с нежеланием молодой жизни со старым мужем, когда есть молодой ухажер, либо с перебранкой свата и свахи по поводу недостатков рекомендуемых ими жениха и невесты. Очевидно, могли быть и иные забавные сценки из казачьей жизни.

Пел по ходу действия сам кукольник в соответствии с характером и смыслом происходившего перед глазами присутствовавших зрителей, причем его пение нередко поддерживала публика. Танцы кукол сопровождалась или плясовыми песнями, или инструментальными наигрышами в исполнении музыкантов.

Очевидцы называли следующие песни, которые сопровождали представление казачьего кукольного театра.

В спектакле «Старый муж и молодая жена», когда молодые любовники убивают старого постылого мужа, топят его, в заключение звучит плясовая шуточная песня, достаточно распространенная и поныне в народе:

Выдавали молоду	Брошу в прорубь головой,
За седую бороду.	Оставайся, чёрт с тобой!
А седая борода	А ко мне придёт другой,
Не пушала никуда.	Он не старый — молодой.
Пойду в пруд за водой —	Мой красивый, дорогой.
Возьму старого с собой.	

(один из вариантов — *пример 26*)

Кукольная пьеса «Милые любятся» сразу начинается с плясовой песни:

Казак:

Что ты, Ньюша,  
Что ты, розочка моя?  
Вечор был я у тебя.  
Не признала ты меня.  
Не узнала, не признала,  
Небылицу-пустырицу,  
Пусторонние слова  
Ты мне говорила.

Ньюша:

Не узнала, не признала я тебя.  
За другого, немилого — за постылого,  
За старого приняла.

Вариант напева данной песни отмечен в станице оренбургских казаков в середине 90-х годов XX столетия (*пример 27*).

В той же кукольной пьесе, когда молодая казачка обещает милому даже против воли родителей выйти за него замуж, влюбленные танцуют под игру музыкантов, исполняющих Казачка либо Русского.

Кукольный театр с сюжетами на злободневные и бытовые темы был обнаружен в конце XIX века также и в Торопце. Кукольники здесь тоже пели, кроме того, в спектаклях принимали участие музыканты-инструменталисты (скрипачи).

## Вертеп

Своеобразным явлением в русской театральной традиции XVIII—XIX столетий стало кукольное представление, получившее название «Вертеп». Как и многие другие театральные народные действия, оно было приурочено к зимним святкам, причем по содержанию имело прямое отношение к рождественским праздникам: его композиция была основана на воспроизведении событий, связанных по Новому Завету с рождением Христа: узнав от предсказателей судьбы, что родился младенец, угрожающий его безраздельной власти, царь Ирод повелел, согласно Евангелию, умертвить всех новорожденных младенцев. Чтобы избежать этой злой участи, святое семейство укрылось в пещере по дороге в Египет.

Поскольку первая часть кукольного святочного представления связана с пребыванием Девы Марии, старца Иосифа и Младенца Христа в пещере, все это получило наименование «Вертеп», что в старославянском языке означало «пещера».

Данное кукольное представление пришло в Россию из католической Польши через Украину и Белоруссию. На русской почве оно получило своеобразные национальные черты. Как в отношении построения действия, так и по музыкальному его оформлению кукольный спектакль «Вертеп» обычно состоял из двух частей.

Куклы двигались на двух уровнях внутри большого ящика, разбитого перегородкой на два яруса — верхний и нижний.

Сначала зрителям открывалось сценическое пространство верхнего уровня. Здесь яркие цветные декорации изображали ясли с Младенцем Иисусом в пещере. Через особые прорезы в основании яруса передвигались куклы, изображавшие ангелов и царей, славящих Спасителя.

Хор певцов, сопровождавших своими голосами действие, исполнял песнопения в стиле кантов на религиозные темы.

Затем действие перемещалось в нижнюю половину вертепного ящика. Здесь на пышном троне восседал царь Ирод. Несчастливая Рахиль просила его не убивать ее дитя. Но мольбы матери были напрасны: по приказу царя воин на глазах матери закалывал младенца. Однако наступало необратимое возмездие злодею: приходила страшная Смерть и косою сносила Ироду голову.

После завершения этого зловещего действия наступал резкий перелом в настроении спектакля: перед зрителями появлялись веселые персонажи, никаким образом не связанные с трагическим религиозным сюжетом. Они откровенно веселили всех присутствующих, демонстрируя разнообразные озорные выходки.

Эта заключительная часть святочного кукольного представления вызывала лютой гнев служителей культа. Слово «вертеп» стало нарицательным в значении «вакханалия», «дикий разгул».

На самом деле характерная именно для русского святочного кукольного представления (в сравнении, скажем, с родственной по смыслу белорусской «Батлейкой») шутейная его концовка обусловлена прежде всего устойчивыми национальными театральными народными традициями. Куклы разыгрывали сценки, встречавшиеся во многих молодежных святочных играх и представлениях.

Вертепщики, постучав в дверь, просили у хозяина дома разрешения показать свое искусство. Причем очевидцы отмечали большое число кукол, их разнообразие, присутствие музыканта-инструменталиста и наличие второго, комического действия: «...Начинаются переговоры: „Сколько у вас кукол? Что возьмете?“ Представители отвечают, что кукол пятьдесят, шестьдесят, одних чертей четыре и что у них есть скрипка, а после вертепа будет комедия».

Потешная часть представления начиналась сразу после смерти царя Ирода. По воспоминаниям Н.А.Полевого о вертепе в Иркутске, вдова Ирода после горьких слез над покойником тотчас утешается с молодым генералом и пляшет при громком хоре «По мосту, мосту, по калинову мосту!». Вариант этой плясовой песни впервые был опубликован в сборнике народных песен, составленном И.Прачем в конце XVIII века (*пример 28*). Возможно, кукольники вертепа воспроизводили именно данный пример, взятый из нотного источника.

Согласно свидетельству писательницы К.Авдеевой, тоже наблюдавшей вертепные представления в Иркутске, относившиеся к началу XIX века, «дочь Ирода, известная по преданию за славную танцовщицу, плясала русскую пляску с распудренным кавалером и являлась одетою по последней моде».

Таким образом, даже в трактовке евангельских сцен наблюдалась радикальная русификация постановки. Конечно же, в еще большей степени с русским музыкальным фольклором были связаны такие персонажи, как Цыган, Межевой (землемер) и Межевая, Князь и Княгиня (под Смоленском), Девы из Валдая, Бараночницы в крестьянской одежде (у кукольников из Новгорода), которые танцуют Камаринского. В.Н.Добровольский, описывая вертепные представления в Смоленске, в качестве участников представления называет Аришеньку, Старика, Франта. Причем характеризует их поведение следующими словами: «Музыканты играют „По улице мостовой“». Аришенька пляшет русскую. Старик по ее приказанию тоже пляшет до изнеможения, чуть не падает — так что Аришенька переутомленного Старика наконец увозит домой со сцены. Старик прихрамывает и закашливается к великой потехе и смеху публики»<sup>13</sup>.

Варианты плясовых наигрышей «Камаринского», «Русского», «По улице мостовой», упоминаемых в связи со сценами «Вертепа», известны во множестве нотных записей.

Таким образом, русские постановки «Вертепа», судя по имеющимся данным, были во второй своей части теснейшим образом связаны с русским музыкальным фольклором.

Подводя краткий итог характеристике музыки народного театра, мы можем отметить, что она отражает разные исторические эпохи, принадлежит к разным песенным и инструментальным жанрам и выполняет в большинстве случаев служебную роль, поддерживая развитие сюжета, помогая игре народных актеров. Зачастую песни как бы поясняют, оттеняют смысл происходящего перед зрителем. Они обычно не допеваются до конца, обрываясь там, где комментирующее их значение по словам исчерпано.

Со стороны музыкальной стилистики песни и инструментальные наигрыши в народной драме составляют чрезвычайно пеструю картину, они не имеют определенно выдержанной стилиевой направленности. Музыка народного театра целиком зависит от соответствующего словесного и драматического контекста.

---

<sup>13</sup> Добровольский В. Некоторые сведения о Смоленском и Ельнинском кукольном театре // Известия Отделения русского языка и словесности (ОРЯС) Императорской Академии наук. Т. 13, кн. 2. СПб., 1908. С. 78.

## Об изучении музыки народного театра

До начала XX столетия о музыке народного театра имелись лишь отрывочные сведения. Как уже указывалось, большой интерес представляют собой наблюдения Адама Олеария, участника путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. Им охарактеризовано выступление скоморохов с куклами, которое, судя по зарисовкам автора, сопровождалось игрой на народных музыкальных инструментах.

Ярмарочные представления запечатлены в лубочных картинках. Они приведены и описаны Д.Ровинским.

Старинные изображения музыкантов, участвовавших в городских увеселениях XVIII—XIX столетий, содержатся в интересной и богато иллюстрированной книге А.Некрыловой «Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища», вышедшей в 1984 году.

О некоторых наблюдениях за музыкальными проявлениями театральнойности дореволюционных этнографов речь шла ранее.

Главные же работы отечественных ученых по данной проблеме были сделаны уже в XX столетии. Они приводятся в библиографическом разделе главы.

### Библиография и нотография

*Авдеева К.* Записки и замечания о Сибири. М., 1837.

*Алексеев-Яковлев А.* Русские народные гулянья по рассказам Алексева. М.; Л., 1948.

*Алёхин Ф.* Праздничные гулянья в Сокольниках. Рукопись (из личного архива автора).

*Богатырёв П.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

*Виноградов Н.* Великорусский вертеп. СПб., 1906.

*Виноградов Н.* Народная драма «Царь Максемьян и его непокорный сын Одольф» // Известия Отделения русского языка и словесности (ОРЯС) Императорской Академии наук. Т. 10, кн. 2. СПб., 1905.

*Всеволодский-Гернгросс В.* Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957.

*Герстенберг И., Дитмар Ф.* Русские песни XVIII века. М., 1958.

*Головачёв В., Лоцилин Б.* Народный театр на Дону. Ростов-на-Дону, 1947.

*Гусев В.* От обряда к народному театру: Эволюция святочных игр в покойника // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.

*Гусев В.* Песни и романсы русских поэтов / Вступ. статья, подготовка текста и примеч. В.Гусева (Библиотека поэта. Большая серия). М.; Л., 1965.

*Гусев В.* Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века. Л., 1980.

*Дмитриев Ю.* На старом московском гулянии // Театральный альманах ВТО. Кн. 6. М., 1947.

*Добровольский В.* Некоторые сведения о Смоленском и Ельнинском кукольном театре // Известия Отделения русского языка и словесности (ОРЯС) Императорской Академии наук. Т. 13, кн. 2. СПб., 1908.

*Исторические песни XVII века.* Издание подготовили О.Алексеева, Б.Добровольский, Л.Емельянов и др. М.; Л., 1966.

*Кулаковский Л.* Искусство села Дорожево. М., 1959.

Лидия Русланова в воспоминаниях современников. М., 1981.

*Линёва Е.* Великорусские песни в народной гармонизации. В 2-х вып. Вып. 2. СПб., 1909.

*Максимов С.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903.

*Некрылова А.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII — начало XX века. Л., 1984.

*Олеарий Адам.* Описание путешествия в Московию и через Москву в Персию и обратно. СПб., 1906.

*Ончуков Н.* Северные народные драмы. СПб., 1911.

*Полевой Ю.* Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии // Репертуар русского театра [журнал]. СПб., 1840, кн. 2 (февраль).

*Ровинский Д.* Русские народные картинки. В 5-ти т. Т. 5. СПб., 1881.

Русская народная драма XVII—XX веков: Тексты пьес и описания представлений / Ред., вступ. статья и коммент. П.Беркова. М., 1953.

Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века. Л., 1980.

Русский эротический фольклор / Сост. и науч. редактирование А.Топоркова. М., 1995.

*Савушкина Н.* Русская народная драма. М., 1988.

*Савушкина Н.* Русский народный театр. М., 1976.

*Савушкина Н., Некрылова А.* Народный театр. М., 1991.

Труды Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете. Т. 1. М., 1906.

*Фаминцин А.* Скоморохи на Руси. СПб., 1995.

Фольклор народов Сибири // Труды Бурятского комплексного НИИ Сибирского отделения АН СССР: Серия филологическая. Вып. 18. Улан-Удэ, 1965.

Фольклорный театр / Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А.Некрыловой и Н.Савушкиной. М., 1988.

# Глава X

## РУССКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

---

### Что собой представляет народный музыкальный инструмент

В русской народной музыкальной культуре преобладающее значение имеет вокальное начало. В большинстве местностей обширной территории, заселенной русскими, как в самой России, так и за ее пределами, и в традиционных и в поздних музыкальных жанрах доминирует пение без инструментального сопровождения. В то же время роль игры на музыкальных инструментах в сельском и городском музыкальном быту издревле была достаточно велика.

История русской народной инструментальной музыки уходит в глубину веков. Археологические раскопки в местах расположения древнего Новгорода позволили обнаружить архаические экземпляры гуслей, гудков в земляных пластах XI—XIV столетий. Сохранились изображения играющих и пляшущих скоморохов на храмовых фресках, иконах, на рисунках в летописях и старинных рукописных книгах, датируемых XI, XII, XIII столетиями.

Можно предполагать, что еще до образования Киевской Руси у древних славянских племен — полян, северян, кривичей, вятичей, радимичей, дреговичей — существовал достаточно разнообразный музыкальный инструментарий. Об этом также свидетельствуют находки археологов.

Сведения об игре на музыкальных народных инструментах содержатся в произведениях древнерусской литературы. Так, в «Слове о полку Игореве» упоминается о весте Бояне, который свои персты на звонкие струны возлагал. Здесь, очевидно, имеется в виду инструмент типа цитры, возможно — древние гусли либо нечто вроде украинской кобзы. В этом же литературном памятнике есть данные об игре на трубах в военных оркестрах Киевской Руси.

О высоком развитии инструментального музицирования в России XVII века писали зарубежные наблюдатели, в частности Адам Олеарий, не только оставивший описания русского инструменталь-

ного исполнительства, но и сделавший детальные и тщательные зарисовки инструментов в руках музицировавших скоморохов.

Поскольку церковь считала инструментальную музыку греховной, во многих запретительных актах, выработанных и изложенных духовниками, содержится гневная хула на народные обычаи, связанные с инструментальным музицированием — «гудением» в сочетании с «бесовским плясанием и плесканием» (то есть ударами в ладоши).

При царе Алексее Михайловиче («Тишайшем»), запретившем скоморошество, народные музыкальные инструменты свозили целыми возами и сжигали на площадях. Однако любовь к инструментальной музыке в народе была столь велика, что ее не удалось вытравить и искоренить никакими репрессивными мерами. Ни одно молодежное гулянье, ни один сельский или городской праздник, ни одно ярмарочное увеселение невозможно представить себе без игры музыкантов-инструменталистов.

Насколько разнообразен и самобытен был в давние времена народный инструментарий, можно судить по словам плясовой шуточной южнорусской песни, описывающей игру оркестра домашних животных:

Они музыку играли:  
Как гуси — ў гусли,  
Как утки — ў дудки,  
А коровы — ў рёвы,  
А бараны — в варганы.

О большой популярности инструментальной музыки в XVIII столетии свидетельствуют, в частности, слова хороводных песен в сборнике И. Прача, в которых поется об игре народных музыкантов. Плясовая «Из-под дуба, из-под вяза» заканчивается словами:

Идёт любчик мой горой,  
Несёт гусли под полой.  
Сам в гусли играет,  
Притрунивает.  
Ах, девки, к нам,  
Молодицы, к нам.

Там же в песне «Ходила младёшенька по борочку» встречаются такие слова:

Играют два молодца на гудочках,  
А я, добрый молодец, на скрипице.  
Ты будешь, душа моя, танцевати,  
А я, добрый молодец, припевати.



Плясовая песня в современных записях содержит следующее картинное описание праздничного веселья:

Во горнице, во светлице  
Играл Ваня во скрипочку,  
Во скрипочку, балалаечку.  
Под ним доски тонки-хлёстки.  
Тонки-хлёстки, дубовые.

По-видимому, под ногами танцующего музыканта пол в данном случае выполнял роль своего рода ударного инструмента.

На протяжении веков происходило усовершенствование народного инструментария, его непрерывное обновление. Благодаря большим техническим и выразительным возможностям более поздние инструменты иногда вытесняли устаревшие, потерявшие свое былое значение.

Так или иначе, фольклористам-собираателям XX столетия удалось обнаружить, описать, сфотографировать, зарисовать, поместить в музеи и хранилища весьма разнообразные по своему устройству и выразительным возможностям народные музыкальные инструменты. И, что особенно важно, посчастливилось игру народных музыкантов зафиксировать с помощью современной звукозаписывающей аппаратуры и средствами звукового кино, видеозаписи.

Мы имеем сегодня достаточное представление о стилевых свойствах народной инструментальной музыки, о ее выразительных возможностях, о ее роли в жизни сельского населения и горожан, в национальной музыкальной культуре.

Прежде всего следует установить, что мы можем считать народным музыкальным инструментом, все ли звучащие устройства мы можем отнести к этой категории.

В повседневной жизни мы слышим сегодня множество звуков, воспроизводимых искусственно, но не имеющих целью специальный музыкальный эффект. Многие из звучащих приспособлений даже настраиваются определенным образом на фиксируемой высоте или высотах — гудки автомобилей, фабричные гудки, сигналы пассажирских локомотивов и т. д. Прежде подобным образом сигналили, например, ящики на почтовых трактах: у них были особые дудочки резкого звучания. Звуки и шумы такого рода воздействуют на нашу психику, а потому иногда даже имитируются в музыкальных произведениях. Но собственно музыкально-инструментальными мы их не можем считать, поскольку они не подчиняются определенной художественной организации, не имеют собственно музыкального предназначения.

Музыкально осмысленные звуки можно воспроизводить, используя *части собственного тела*: хлопая в ладоши, ударяя себя в грудь, щелкая пальцами, топая, свистя. Все это может служить заметными выразительными приемами в общем комплексе музыкальных средств. Подобные звучания желательно фиксировать при нотных транскрипциях звукозаписей. Однако инструментальными их не назовешь: народный музыкальный инструмент должен быть *специально изготовлен человеческими руками* для целей музицирования.

А что если отбивать ритм ложками, мерно ударять в печную заслонку, ритмично колотить палочкой по лезвию косы? Для музыкальных целей могут использоваться рубель сельских прачек, гребень, обернутый в тонкую бумагу, древесный лист, бутылки, по-разному наполненные водой.

Во всех подобных случаях имеет место привлечение *бытовых и хозяйственных предметов* для музицирования. Безусловно, важно принимать во внимание как при слушании, так и при нотной записи данного рода примеров выразительный эффект применяемых специфических музыкальных приемов.

И все же собственно *музыкальными инструментами* можно считать лишь такие звучащие устройства, которые *специально предназначены для музицирования*. Например, ложки, дополненные особыми звонками, уже не используются для еды, а всецело служат музыкальным целям. Их с полным правом можно уже считать музыкальным инструментом.

Существуют, несомненно, промежуточные случаи, когда тот или иной предмет теряет свои обычные бытовые или хозяйственные функции и специально приспособляется для музыкальных целей. Например, лезвие косы, когда по нему ударяют выструганной именно для этих целей палочкой, своим звоном обогащает звучание ансамбля белгородских дударей или игру жалеечника, сопровождающую пляску. Терские казаки выбивают плясовые наигрыши на днище медного таза, заменяющего в подобных случаях бубен.

Обратимся все же к характеристике инструментов, специально изготавливаемых для музыкальных целей.

При этом будем рассматривать *только традиционные, издавна установившиеся и применяемые в естественном сельском либо городском музыкальном быту* музыкальные инструменты, не принимая во внимание усовершенствованные их модификации, предназначенные для применения в профессиональных и любительских оркестрах и ансамблях стилизаторского типа.

## Функции народной инструментальной музыки

Народная инструментальная музыка имеет различное предназначение в культурной жизни сельской общины и в городском музицировании.

Одна из древнейших ее задач — использование для производственных, хозяйственных целей. И в первую очередь — для пастбы стада. Существуют особые сгонные сигналы, например на различных, в каждой местности особых по конструкции и звучанию, рожках: пастух утром играл, предупреждая хозяев, что пора выгонять скотину. Вечером своей игрой он оповещал о возвращении стада (*пример 1а*).

На звук рожка собиралась разбредшаяся по перелеску скотина. Сигнал «Тёла», «Тёленька», исполнявшийся в Ярославской области на владимирском рожке, когда пастух искал пропавшее животное, в начальном построении имитирует мычание коровы, а затем разрастается по форме и по диапазону, превращаясь в мелодически развитый наигрыш (*пример 1б, в*). Тревожный сигнал «Кирила» («Кирила, Кирила, иди сюда!») на владимирском рожке означал, что случилась беда: например, на стадо напали волки (*пример 2а, б*).

В нижегородских и костромских селах была распространена игра пастухов на «барабанке» — трапецевидной доске, подвешенной на груди, по которой сильно и ритмично ударяли деревянными палочками. Получался звонкий, резкий звук, слышный издали (*пример 3*). В белгородском селе Афанасьевка пастух утром играл на двойной камышовой жалейке (пищиках) наигрыш под названием «Солнце всходит — пастух с ума сходит» (*пример 4а*). При возвращении же со стадом домой он воспроизводил иной сигнал: «Солнце садится — пастух веселится» (*пример 4б*). На севере известны пастушеские мелодии на большой деревянной натуральной (без пальцевых отверстий) трубе, построенные на последовании и комбинировании обертонов (*пример 5*). На натуральных металлических и деревянных рожках играли пастухи в брянских селах (*пример 6*). Под Тверью в качестве пастушеских инструментов применялись одинарные деревянные жалейки со вставным пищиком (*пример 7*). При этом каждая музыкальная фраза у играющего пастуха имела свое название и предназначение. Очевидно, у него возникали ассоциации с определенной песней: «Выгоняю я скотину» («Не будите меня, молоду»), «Выгоняйте вы коровок на росу» («Уж как я свою коровушку люблю»).

Важно отметить, что пастушеские сигналы имели определенную стройную музыкальную форму. Они обладали нередко яркой музы-

кальной выразительностью. Пастуха ценили в первую очередь за музыкальность. Не случайно на весенних ярмарках во владимирских поселках пастухи-рожечники «струбливались», сплачивались в музыкальные артели: наниматели переходили от одного «хора рожечников» к другому, стремясь договориться о выплате достойного заработка за предстоящий пастушеский сезон с самыми искусными инструменталистами. А поскольку в одно большое село требовалось два или три пастуха, нанимали слаженный инструментальный дуэт или трио.

Положительно (физиологически) влияла музыка народных инструменталистов на выпасаемую скотину: известны случаи, когда прекращение регулярной игры пастуха на рожке приводило к резкому снижению удоя.

Своего рода хозяйственную функцию выполняет подражание голосам зверей и птиц с помощью охотничьих манков с целью привлечь диких животных. Однако такого рода звуки не связаны с желанием достигнуть определенного художественного результата, а потому они сродни иным производственным шумам, не преследующим эстетических задач. Даже подражание трелям соловья на бересте, применяемое иногда на концертной эстраде, можно причислить скорее к шумовым эффектам, нежели к музыке. Разумеется, всякая строгая классификация корректируется реальной действительностью, существуют разнообразные промежуточные случаи между музыкальными и немзыкальными явлениями.

Вторая важная функция инструментальной музыки, также связанная с древнейшими культурными проявлениями человечества, — это *звуковое оформление обрядов*. В древние времена людям представлялось, что звучание музыкальных инструментов благодаря своей необычности, характерности по сравнению с тембрами человеческих голосов должно особым образом воздействовать на таинственные потусторонние силы, помогавшие либо препятствовавшие благополучию людей. Сохранились свидетельства об игре инструменталистов («гудение») во время старинных семицких, купальских обрядов. В смоленских селах волочёнников, переходивших от дома к дому на Велик день (Пасху), сопровождал скрипач.

Уже упоминавшийся ранее благочестивый царь Алексей Михайлович запретил трубить в трубы на боярских свадьбах (чтобы не нарушать установлений церкви), отменив специальным указом стойкий, укоренившийся к тому времени на Руси обычай. Память об участии

трубачей в свадебной церемонии сохранилась в словах свадебных песен:

Затрубили в трубушку  
Рано по заре.  
Заплакала Марьюшка  
По русой косе.

Или:

Ты труба ли моя, трубушка,  
Ты труба моя серебряная,  
Вострубила громко, звонко, жалобно...

На смоленских, псковских свадьбах еще незадолго до Великой Отечественной войны обрядовые песни воспроизводились в сопровождении инструментальной группы, ведущая роль в которой принадлежала сельским скрипачам.

Когда же нужно было отпугнуть ведьм при обходе пашни в Купальскую ночь, устрашающую роль выполняли удары в бубны, в печные заслонки.

Следует иметь в виду, что игра на пастушеских инструментах наряду с прикладным предназначением в процессе пастыбы осознавалась еще и как своего рода магическое звуковое воздействие, предохранявшее скот от порчи и способствовавшее его здоровью. В некоторых местностях пастуху приписывались свойства своего рода жреца: к пастушеским музыкальным инструментам имел право прикасаться только он и никто иной. И вообще пастуха нередко считали колдуном: предполагалось, что он сверхъестественным образом связан с потусторонними силами. С одной стороны, профессия пастуха считалась будто бы низкой, недостойной, презираемой, поскольку он не имел ни кола, ни двора, не обладал собственностью, был нанят со стороны. В то же время его побаивались, старались угодить ему, не портить с ним отношения — как бы пастух своими колдовскими чарами не навредил твоему скоту либо твоему хозяйству.

Третья важная роль музыкальных инструментов — *поддержка пляски, танца*. Хотя значение хороводных, плясовых, танцевальных песен было на Руси очень велико, все же музыкальные инструменты достаточно часто аккомпанировали плясунам и танцорам. Причем один и тот же музыкант мог легко переключаться от выполнения одной задачи к другой. Пастух и подпасок, пригнавшие стадо, вечером выходили на молодежное гулянье со своими рожками, чтобы поддержать веселую пляску. На двойной жалейке белгородский «пищарь», отдохнув после выпаса стада, был способен так воздейство-

вать на гуляющих крестьян, что их ноги будто сами пускались в пляс (*пример 8*). Смоленские скрипачи играли не только на свадьбах. Их непременно приглашали на зимние молодежные вечерки, притом за особую плату — чтобы они помогли всей компании отвести душу в пляске и танце. На Русском Севере и в северо-западных районах принято было плясать под игру гусяров. Следует вспомнить, что в дохристианские времена пляски были обрядовыми, ритуальными. Таким образом, обрядовая функция инструментальной музыки совмещалась в ту пору с ролью музыкантов как аккомпаниаторов к пляске.

Преимущественно для поддержки пляски использовались балалайки, гармоники (*пример 9а, б*). Курский традиционный инструментальный состав — кутиклы (флейты Пана), дудки, жалейка, скрипка, балалайка — сопровождал местные общие пляски — «Тимоня», «Чибатуха», «Батюшка», «Смирёнушка», «Жарко пахать», «Наши шли зажинати ржи», «А я вторничала, понедельникчала» (*пример 10*). Многие пляски дополнялись плясовыми припевками под аккомпанемент народных инструментов (как в последнем из приведенных примеров).

Очевидно, начиная с середины XIX века стали входить в жизнь плясовые частушки городского стиля, предполагавшие гармонизацию по законам автентической функциональной логики. Особенно способствовало распространению подобного репертуара появление в России из Австрии и Италии гармоники с ее фиксированными басами, получившей разнообразные местные модификации. Аккордовый склад имеют также наигрыши на трехструнной балалайке с так называемым «гитарным» строем (по звукам мажорного трезвучия).

Во всех случаях инструментальная музыка кроме определенной жизненной прикладной функции имела еще и эстетическую, художественную. Она радовала слух своей особой красочностью, остротой ритма, живостью, привлекала большой внутренней энергией, праздничностью.

Особое значение собственно музыкальная выразительность инструментальной музыки приобретала в тех случаях, когда она *специально предназначалась для слушания*. Основным жанром такого рода музыкальных наигрышей была лирика: инструменталист стремился передать определенные чувства, настроения, переживания.

Например, хоры владимирских рожечников исполняли напевы лирических песен в богато развитом многоголосном изложении, с разделением функций инструментальных партий в соответствии с подобным же распределением ролей голосов в процессе ансамблевого народного пения. Рожечники мысленно проговаривали слова испол-

няемых песен, поэтому брали дыхание в момент завершения песенной стиховой строки, делали музыкальные акценты в соответствии с предполагаемыми словесными ударениями. Не случайно в одной из хороводных песен поется: «Хорошо пастух играет, выговаривает!». «Выговаривать» на условном языке исполнителей на народных духовых инструментах означало использовать особые приемы четкой музыкальной артикуляции. С. Старостин так определяет подобное искусство верхневолжских пастухов, связывая игру рожечников-жалеечников со внутренним слушанием исполняемой песни: «Соответствие музыкальной доле определенного слога понималось как „выговаривание“. Умение „выговаривать“ на инструменте весьма ценимо в сельской среде. Послушав игру умелого пастуха, сельский житель непременно уважительно заметит: „Вишь, как выговариваить!“»<sup>1</sup>.

В относительно свободные минуты, когда стадо легло отдыхать, пастух, сидя на пригорке, играл для собственного удовольствия соответствующие его настроению мелодии. Звуки его игры доносились до села, их слышали направлявшиеся в поле и проходившие неподалеку землепашцы. Всем нравилось, когда можно было насладиться игрой искусного жалеечника или рожечника. Доносившиеся издалека в прозрачном воздухе инструментальные мелодии обладали особой чарующей красотой (*примеры 11, 19*).

Напомним, что музыкальные инструменты в сельском и городском быту применялись для сопровождения пения «страданий», тоже предназначенных для слушания во время гуляний и праздников. На гитаре в городском музыкальном быту принято аккомпанировать исполнению романсов. Духовные стихи слепцы-нищие пели на базарах и ярмарках под аккомпанемент колёсной лиры, ожидая от слушателей денежного вознаграждения.

Уже говорилось о том, что в городах шарманщики ходили по дворам, играя под окнами, обычно при участии певицы. Это называлось «ходить по газу». Им кидали из окон монеты жители домов, во дворах которых останавливались бродячие музыканты. Повторяем, что звучали шарманки, рожки, скрипки, гармоники на ярмарках для посетителей балаганов и разнообразных увеселений. В русской народной сельской и городской культуре было много возможностей использовать музыку специально для слушания.

---

<sup>1</sup> Старостин С. О некоторых разновидностях пастушьих музыкальных инструментов Верхней Волги // Методы музыкально-фольклористического исследования. М., 1989. С. 73.

Еще об одной задаче инструментального музицирования следует помнить: это *развлечение слушателей путем звукоподражания*. Так возникла особого рода *программная народная музыка*.

В отличие от украинской традиции, особенно на Карпатах, где подобное искусство было широко распространено и представлялось обычным и желаемым во время свадебных пиров с приглашением искусных инструменталистов, — звукоподражание в русском народном музыкальном быту не было столь популярно. Однако встречались отдельные виртуозы в смоленских, псковских селах, которые могли занятно и искусно воспроизвести на скрипке, как плачет невеста, как кричит петух, как бранятся бабы, как скрипит ворот колодца, как мяукают мартовские коты, как капризничает младенец. С. Старостин записал подражание кудахтанью кур на жалейке народным музыкантом из тверского села (*пример 12*).

В далеком прошлом (во времена Киевской и Московской Руси) существовали особые *военные народные оркестры*, воодушевлявшие бойцов бесстрашно идти в бой. Впоследствии подобные инструментальные коллективы стали формироваться государственной властью путем привлечения профессиональных, специально обученных музыкантов.

Таким образом, народная инструментальная музыка на Руси была широко распространена и имела разное общественное и художественное предназначение.

## **Принципы классификации народных музыкальных инструментов**

Выразительные возможности музыкального инструмента в первую очередь, разумеется, зависят от его конструкции. Способ звукоизвлечения, сила звучания и широта музыкального диапазона, количество звуков, которые можно использовать в процессе игры (как по очереди, так и одновременно), настройка и звукоряд — все это существенные качества музыкального инструмента, которые необходимо знать как исполнителю, так и слушателю.

В процессе развития органологии — отрасли музыковедения, которая связана с изучением музыкальных инструментов, — выработалась система их классификации на основе двух основополагающих признаков: по источнику звука и по способу звукоизвлечения.

Например, как у балалайки, так и у скрипки источником звука служат напряженно натянутые струны, передающие колебания окружающему воздуху, благодаря чему и распространяются звуковые вол-



ны. Однако на балалайке вибрация каждой струны достигается щипком, на скрипке же — трением смычка о струну. И это обстоятельство приводит к принципиально различным музыкальным результатам. На скрипке применяется иногда специальный прием *pizzicato*. Тогда она приобретает иную природу, превращаясь на время из инструмента фрикционного (смычкового) в щипковый.

Многие музыкальные инструменты, известные в древности, либо были утрачены в процессе истории, либо претерпели значительные конструктивные изменения. Мы не знаем звучания упоминавшегося в словах народных песен варгана. Двухструнный гудок, на котором играли лукообразным смычком, держа инструмент на коленях, мы можем лишь увидеть в изображении на зарисовках очевидцев XVII—XIX столетий. Ни в одном хранилище не удалось еще обнаружить хотя бы единственный экземпляр гудка, если не считать его архаические прототипы, найденные археологами в раскопках древнего Новгорода. Не удалось записать звучание русской волынки, хотя описание ее устройства известно по рассказам глубоких стариков. Когда познакомишься с изображениями на лубочных ярмарочных «простонародных» картинках, можно наглядно представить себе многие старинные русские народные инструменты, вышедшие сегодня из музыкальной практики.

Из подобных же источников мы узнаем, что балалайка прежде была двухструнной и с длинным грифом, а трехструнные ее модификации появились, по-видимому, лишь со стремительным развитием городской музыкальной культуры. Мы не знаем, как выглядели и как звучали упоминаемые в песнях «рёвы».

Многие формы традиционного инструментального русского исполнительства были нарушены и даже утрачены с появлением более совершенных по конструкции и обладающих богатыми тембровыми возможностями, значительной громкостью звучания усовершенствованных музыкальных инструментов концертного оркестра, созданного В.В. Андреевым.

С подобными жизненными противоречиями мы встречаемся, к сожалению, постоянно: с появлением прогрессивных новшеств погибают некоторые ценнейшие глубинные традиции.

В дальнейшем изложении будет уделено основное внимание тем музыкальным инструментам, оригинальным по конструкции и обладающим характерным звучанием, которые удалось обнаружить и услышать собирателям народной музыки, а затем и записать исполняемую на них музыку.

## Духовые русские народные инструменты

К духовым принадлежат музыкальные инструменты, источником звука при игре на которых служат колебания воздуха внутри их ствола, передающиеся внешнему воздушному пространству и таким путем порождающие звуковые волны, воспринимаемые нашим ухом.

**Свистковые (флейтовые) инструменты.** Простейший способ извлечения звука на духовых инструментах — свистковый. Струя воздуха, направляемая изо рта музыканта к приставленному к губам инструменту, разбивается о некую преграду, специально поставленную на ее пути, заставляя мелко вибрировать находящийся внутри ствола воздух, что и приводит к возникновению звука определенной высоты.

К самым несложным по изготовлению свистковым инструментам можно отнести *флейту Пана*. Не случайно прототипы современных ее форм обнаружены археологами в раскопках, относящихся к древнейшим пластам человеческой цивилизации. Согласно античной мифологии, на таком инструменте играл Пан — бог лесов, покровитель пастухов. Нередко устройства, на которых можно играть по принципу флейты Пана, образуются естественным путем: сломанные полые стебли зонтичных растений, высохшие на солнце, тонкие трубчатые кости животных обладают потенциальной возможностью быть использованными для музицирования.

В современном русском музыкальном фольклоре применяются для изготовления флейты Пана стебли высушенного болотного растения, чаще всего — зрелого тростника, срезанного ниже сочленения, с открытой для проникновения вдуваемого воздуха верхней частью и закрытой сочленением нижней. Высота и густота звука зависят от длины и диаметра инструмента.

Ствол такой свирели (как еще называют подобное звучащее устройство) приставляется вертикально к губам. Музыкант с силой направляет струю воздуха к противоположному от губ краю ствола. Краесекущий эффект и вызывает колебание воздуха внутри столь нехитрого инструмента. Набор стволов разной толщины, имеющих неодинаковую длину, а потому различную высоту звучания, позволяет либо одному, либо нескольким исполнителям извлекать специальным образом выстроенный набор звуков.

В Брянской области русские флейты Пана именуются кувичками, в Курской — кугиклами, возможно — от местного названия болотной травы, используемой для их изготовления, — куги.

В русской традиции на флейтах Пана играют одновременно несколько человек. Игра на брянских и калужских кувичках не предполагает участия в ансамбле других музыкальных инструментов. Благодаря взаимодействию исполнительниц (этот инструмент исключительно женский) образуется характерный плясовой наигрыш. Участники одной из групп кувикальниц выкрикивают еще слоги «га» и «а», что называется спауканьем. Кроме того, для повышения настроения применяются хлопки в ладоши, притопывание, свист, выкрики (пример 13).

Наигрыши на брянских кувичках представляют собой регулярные последования одного короткого интонационно-ритмического построения, причем высота звуков бывает различна в зависимости от более или менее случайной длины стволков. В брянском селе Дорожево кувички обычно образуют трехступенный звукоряд в пределах большой терции.

На курских кугиклах играют тоже только женщины, которые временами извлекают еще и особые высокие звуки голосом («фиф», «каф» или «фюф» и «фэ»). Делается это и для красоты, и, по словам исполнительниц, для отдыха.

Игрой на курских флейтах Пана исполнительницы аккомпанируют мелодической партии жалейки (рожка) и согласуют свою инструментальную партию еще и со звучанием скрипки, балалайки, дудок. Как уже отмечалось, под игру такой инструментальной группы куряне пляшут и по очереди выкликают плясовые припевки. Большую известность приобрели курские плясовые наигрыши «Тимоня», «Чибатуха», «Батюшка». Имеются и другие местные плясовые формы. На курских флейтах Пана исполнительницы играют одни вслед за другими, в результате чего образуются последования созвучий с использованием синкопированного ритмического рисунка (пример 14).

Во взаимодействии с другими местными музыкальными инструментами курские кугиклы участвуют в сложении характерных плясовых наигрышей многоголосного звучания (см. пример 10).

В Калужской области флейты Пана изготавливают из высушенного зонтичного пустотелого растения. Игра на них здесь также ансамблевая.

Сравнительно недавно, в 1980 году, музыковедом А.Н.Ивановым в Белгородской области был обнаружен неизвестный прежде специалистам оригинальный инструмент — обертоновая флейта, называемая в данной местности «колюкой». Она изготавливается из свежесре-

занного стебля колючего татарника с вычищенной сердцевинной. Утолщенная часть получившегося ствола срезается наискось, и в образовавшемся выступе вырезают свистковое отверстие. Тонкий конец инструмента получается ровным благодаря строго поперечному срезу. Струя вдвухаемого в свистковое отверстие воздуха направляется внутрь инструмента губами, а ритм регулируется языком. Ствол колюки, приставленный вертикально ко рту, снизу ритмично то открывают, то закрывают указательным пальцем одной из рук. Благодаря этому образуются две разные цепи обертонов. Чем сильнее напор воздуха — тем выше обертоны. Искусство игры на обертоновой флейте состоит в умении выделить необходимые звуки для выстраивания мелодии и последования созвучий. Основное предназначение инструмента — сопровождение пляски. Однако играли на нем и для собственного удовольствия, например в ночном, по пути в телеге, на завалинке, причем чаще по вечерам, летом либо осенью, когда зреет татарник. Можно играть на колюках несколькими музыкантам одновременно. Имеются сведения об изготовлении обертоновых русских флейт из пустотелых стеблей других растений — бутеня, борщевика, из стебля тыквы, а также из лыка. Некогда, по свидетельству сельских старейшин, подобные инструменты имели пальцевые отверстия и обладали более богатыми музыкальными возможностями.

Особенно ярко и характерно звучат наигрыши на колюках с выделением острых интервалов — септимы, тритона. Многие подобные наигрыши по строению периодичны, однако встречаются и свободные последования разновеликих ритмоинтонационных построений. На белгородских обертоновых дудках играли исключительно представители сильного пола, от мала до велика, с детства до старости.

К мужским инструментам относятся также и продольные русские флейты — *дудки*. Они изготавливались весной, когда идет сок и сердцевина толстых срезанных веток клена, черемухи мягкая, ее нетрудно выдавить или выжечь. Если очистить получившуюся заготовку от коры, образуется круглый ствол, на котором можно вырезать игровые отверстия, ограничивающие длину воздушного ствола во время игры и тем самым изменяющие высоту извлекаемого звука. Косой срез корытцем в основании инструмента позволяет на выдвинутой части ствола проделать свистковое окошечко. Для удобства игры под свистковое приспособление вбивается втулка — пыж так, чтобы осталось отверстие для вдвухания воздуха. Такая дудка называется «пыжаткой». В других случаях нижняя часть основания ствола закрывается при игре языком.

В белгородском селе Нижние Пены дудари составляли ансамбль. Меньшие по размеру дудки с пятью отверстиями вырисовывали мелодии верхнего голоса, большая же, с шестью отверстиями, так называемая «двухголоска», позволяла игравшему на ней инструменталисту вторить. В качестве ударного инструмента использовалось лезвие косы, которое ритмично подбрасывали левой рукой, одновременно ударяя по нему деревянной палочкой. Так возникали разнообразные плясовые наигрыши (*пример 15а*).

В курском ансамбле, по наблюдениям А.В.Рудневой, подобные дудки вливались в общий состав с жалейкой (рожком), кутиклами, балалайкой, скрипкой. Имеется курская припевка, связанная с подобным обычаем:

Ох, дудочник, балалаечник,  
Потерял дудку на своем кутку.

Припевки могли исполняться и в сопровождении одной дудки. Тогда инструмент исполнял основной, нижний голос, а певец — партию верхнего подголоска (*пример 15б*).

В Смоленской области были распространены дудки-двойчатки: музыкант играл на двух стволах одновременно, что позволяло одному инструменталисту достигнуть эффекта двухголосия. На двойчатке исполнялись лирические и плясовые наигрыши. При этом широта диапазона инструмента увеличивалась благодаря использованию эффекта октавного передувания (*пример 16*).

К флейтовым инструментам относятся еще и глиняные окарины — «*петушки*». Обычно это были забавные свистящие игрушки в форме фигурок птиц и животных. Свисток помещался сзади, по бокам располагались пальцевые отверстия. На хорошо настроенной окарине при известном навыке можно воспроизводить довольно сложные мелодии. Инструмент обладает теплым светлым красивым тембром.

**Язычковые инструменты.** Вторая группа русских духовых музыкальных инструментов — язычковые. В них звук при вдувании воздуха воспроизводится благодаря мелкому дрожанию тонкого язычка, отщепленного либо от самого ствола инструмента у его основания, либо от вставленной в него маленькой трубочки меньшего диаметра. Возникающая вибрация передается столбу воздуха, находящемуся внутри ствола. Прорезанные на корпусе инструмента пальцевые отверстия позволяют воспроизводить звуки разной высоты.

Простую толстую соломинку можно использовать для извлечения звука, если отделить острым ножом язычок в том месте, где ее основание оказывается во рту музыканта, и закрыть основное отверстие ствола языком. Если же сделать на соломинке маленькие отверстия, по мере последовательного открывания таких примитивных клапанов поставленными на них пальцами будут возникать звуки разной высоты, выстраивающие мелодию. Пастухи под Петербургом умели еще сравнительно недавно весьма искусно играть на подобного рода *соломке*.

Широко распространены были на Руси различные модификации *жалейки*. Такое название инструмент получил в литературе благодаря несколько гнусавому, пронзительно резкому звуку, воспринимаемому как жалобный. В народе жалейку называют по-разному: пищиком (в Белгородской области), рожком (в Курской, Тверской областях), дудочкой (в нижегородских селах).

На территориях Белгородской и Воронежской областей были распространены двойные жалейки сходного строения. Каждый инструмент состоял из двух расположенных рядом стволов, объединенных на конце специально выделанным коровьим рогом — для усиления звука. Белгородские двойные пищики еще можно услышать в естественном бытовании в руках старейших местных «пищарей». Изготавливают местную жалейку из высохшего камыша, лучше всего — вылежавшего на крытой камышом крыше. Особым образом из одного сочленения растения удаляют сердцевину, надрезают язычок, затем делают шесть пальцевых отверстий на одном стволе подобной заготовки и три — на другом. Техника игры такова, что фалангами пальцев закрываются и открываются отверстия на обеих выделанных камышинках. В результате можно сыграть наигрыши, имеющие двухголосную фактуру, — пастушеские, плясовые, сопровождение к «страданиям» (см. примеры 4, 8, 11, 17).

Некоторые плясовые наигрыши на белгородских пищиках имеют тритоновое звучание в пределах увеличенной кварты, что вообще типично для южнорусского ладового мышления. Плясовые белгородские наигрыши состоят обычно из характерного вступления, основного раздела и краткого броского заключения. При этом в ряде случаев аккомпанемент к пляске состоит из чередования двух развернутых построений, каждое из которых основывается на непериодичном, свободном развертывании, варьированном повторении нескольких лаконичных мотивов (*пример 17а, б*).

Применяется игра на одном стволе с шестью пальцевыми прорезьями, а также исполнение музыкантом одного из голосов совместно с пением сельских вокалистов (*пример 18*).

В белгородском селе Афанасьевка Алексеевского района поют страдания в сопровождении «пищиков».

Двойные жалейки иного, нежели южнорусские, строения были встречены современными собирателями в Псковской, Тульской, Орловской, Рязанской, Самарской областях, а также в Ставропольском, Краснодарском краях, что свидетельствует о весьма широком распространении инструментов данного типа.

Некоторые сельские виртуозы-жалеечники достигали при воспроизведении двухголосных наигрышей большого совершенства, яркой выразительности.

Нижегородские дудочки благодаря особому расположению игровых отверстий на обоих стволах обладали исключительными возможностями для воспроизведения лирических песен развернутой формы (*пример 19*).

Жалейки изготавливались также из дерева (в частности, из клена, крушины), когда в полую трубочку, полученную путем выдавливания либо выжигания сердцевины, с несколькими игровыми отверстиями вставлялся пищик из тростника или гусиного пера. На внешнем конусе ствола обычно закреплялся раструб из коровьего рога (в курских, ярославских селах) или из свитой особым образом берестяной ленты.

В Ярославской области наибольшими выразительными музыкальными возможностями обладает язычковый рожок с четырьмя прорезьями в стволе. Наряду с пастушьими сигналами на подобных инструментах исполняли плясовые и танцевальные мелодии, а также можно было на них «песни выигрывать». Как пишет К.Бромлей о музыкантах, владеющих искусством игры на подобных инструментах, в воспроизводимых ими наигрышах «широко используются богатые возможности инструмента — разнообразные штрихи, короткие четырех- и пятизвучные поступенные пассажи-переборы, четкие синкопы, ритмическое дробление. Таким образом происходит инструментализация песни»<sup>2</sup> (*пример 20*).

Оригинальны по звучанию тверские сигнальные жалейки с основным звукорядом в пределах несколько зауженной кварты и до-

---

<sup>2</sup> Бромлей К. Музыкальные инструменты ярославских пастухов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. В 2-х ч. Ч. 2. М., 1988. С. 37.

полнительным пятым нижним звуком, «переливом», извлекаемым с помощью особых технических приемов.

Тверские сельские музыканты играют еще и на жалейках с пятью игровыми отверстиями, достигая при этом столь высокого мастерства, что способны воспроизвести мелодии плясовых и лирических песен в объеме поступенно заполненной сексты, а порой — и октавы (пример 21).

Курская жалейка (по-местному — рожок) с пятью пальцевыми отверстиями обладает чрезвычайно ярким и резким, крикливым звуком, позволяющим музыканту исполнять мелодию в традиционном местном музыкальном ансамбле.

**Амбушюрные (мундштучные) инструменты.** Большим разнообразием отличаются русские народные музыкальные инструменты, звукоизвлечение на которых достигается благодаря мелкой вибрации сомкнутых губ музыканта, плотно прижатых при выдыхании воздуха либо к основанию ствола инструмента, либо при аналогичном взаимодействии губ исполнителя со специальным круглым мундштуком, вмонтированным в основание деревянной трубы. Термин «амбушюрный» произошел от французского слова «амбушюр» (*bouche* — рот).

В разных местностях России встречаются пастушеские рога (рожки) и трубы. Они изготавливаются чаще всего из дерева. Например, на севере для изготовления большой трубы длинные узкие деревянные пластины прикладывались одна к другой таким образом, что получалась полая внутри круглая вытянутая заготовка, которая обматывалась берестой. Для игры на такой натуральной трубе требовались очень крепкие тренированные губы и большая сила легких при выдувании воздуха. Пастушеский наигрыш, звучавший в исполнении на подобном музыкальном инструменте, представлял собой последование музыкальных обертонов. Он был очень громким и слышен издали (см. пример 5).

Разнообразные по конструкции натуральные деревянные рожки и трубы были обнаружены собирателями-фольклористами в Брянской области. Пастухи воспроизводят на них характерные сигналы (см. пример 6).

Применяются пастухами также амбушюрные инструменты, изготовленные из коровьего рога, чем объясняется общее понятие для целого ряда духовых инструментов — «рог» и «рожок». Иногда на рожке (деревянном или выделанном из коровьего рога) вырезаются игровые отверстия, что позволяет увеличить число извлекаемых в процессе игры на нем музыкальных звуков.



Большую известность, причем не только в России, получил *владимирский рожок* — музыкальный инструмент, обладающий богатейшими выразительными возможностями.

Название инструмента, закрепившееся в конце XIX века, в основном согласуется с местом его распространения — главным образом на территории бывшей Владимирской губернии, ныне — в ареале Владимирской, Ивановской, Нижегородской, Костромской, Московской, Тверской, Ярославской областей. Другие бытующие названия этого инструмента — русский и песенный рожок — свидетельствуют, с одной стороны, о его общенациональной популярности, а с другой — указывают на возможность исполнения на нем широких развитых песенных мелодий. Данный инструмент имеет еще одно название — пастушеский рожок — в связи с основным его предназначением — помогать пастухам скликать скотину, разбредшуюся по перелескам и кустарникам, столь типичным для средней полосы России. Однако наблюдатели еще в XVIII веке свидетельствовали, что русские рожки применялись также «в кабаках для веселья» и «в лодке для сопровождения пения гребцов» (Якоб Штелин). Существуют многочисленные упоминания об игре владимирских рожечников на ярмарках, с раусов балаганов.

Отработав летний сезон, пастухи объединялись в «хоры» рожечников и широко концертировали по стране. Большую известность в конце XIX века получил ансамбль рожечников под управлением Н.В.Кондратьева. Искусство коллектива было записано на фонограф Е.Э.Линёвой. Рожечники представляли честь русского искусства на знаменитой Всемирной выставке в Париже в 1899 году, когда французами специально к этому событию была построена знаменитая Эйфелева башня.

Песенные рожки изготавливались преимущественно из твердых пород дерева, предпочтительно из можжевельника. Когда под Владимиром открыли мебельную фабрику, где в качестве исходного материала применялось пальмовое дерево, отходы производства стали использовать для изготовления рожков, особенно ценимых пастухами за высокое качество звучания. Традиционно русский рожок делался из двух длинных деревянных желобов, обмотанных распаренной берестой. Позже инструменты вытачивались на токарном станке в форме деревянных труб с вклеенным мундштуком. На стволе аккуратно вырезались круглые игровые отверстия — четыре-пять на верхней стороне, одно — на нижней.

Рожки имели различные размеры, из-за чего игра на них отличалась по высоте и тембру. Маленькие инструменты — «визгунки» — звучали тонко и резко. Средние по размерам — «полубаски» — воспроизводили теплый, матовый по тембру звук. Большие «басы» отличались густым, плотным звуком.

При изготовлении рожки тщательно настраивались, чтобы могли ладить между собой в ансамбле. При этом применялся стандартный строй.

При игре владимирский рожок принято было прижимать к углу рта, чтобы звучание инструмента было более нежным. Это требовало особо высокой исполнительской техники. Сила вдуваемой струи воздуха должна быть значительной, поэтому рожечники обычно напрягаются настолько, что заметно краснеют.

Традиционный выпас скота с рожком применялся еще в первые послевоенные годы. Сильный удар по традиции рожечной игры нанесло введение огороженных проволокой «культурных пастбищ», так и не привившихся в условиях колхозной бесхозяйственности, однако бесповоротно нарушивших устоявшийся веками скотоводческий уклад.

В наше время сложились слаженные любительские инструментальные группы, своим энтузиазмом сохраняющие ставшие уже реликтовыми формы ансамблевого рожечного исполнительства. Имеются звукозаписи виртуозных пастушеских рожечных наигрышей (пример 2а, б — «Кирила»), а также ансамблевого исполнения плясовых, хороводных, лирических русских песен (пример 22).

Артель рожечников не зря называлась хором. Музыканты подражали пению народного вокального «гурта», что отражается в их специальной терминологии. Сольный зачин, соответствующий песенному запеву, ведет рожечник, который «затрубливает», «затрубает». Слаженность совместной игры определяется как хорошая «струбленность». Лучшие хоры рожечников, запечатленные звукозаписывающей аппаратурой, поражают мастерством исполнения и чистотой, красотой слаженного общего звучания.

В дворянских усадьбах, в частности в подмосковном Останкинском дворце, гостей развлекали роговые оркестры, в которых каждый инструменталист мог извлекать лишь один звук определенной высоты. Вымуштрованная игра крепостных музыкантов, участников такого оркестра, позволяла играть разнообразные достаточно сложные музыкальные произведения. Очевидно, импровизация в подобных коллективах была невозможна, необходима была строгая дисциплина

и согласованность в исполнении, достигавшаяся, по всей вероятности, страхом перед телесными наказаниями за допущенные ошибки. Собственно народной такую музыку вряд ли можно назвать: она принадлежит все же к профессиональной письменной традиции, предполагающей строгую нотную фиксацию инструментальных партий и специальную выучку исполнителей.

## Струнные русские народные инструменты

**Фрикционные инструменты.** Среди струнных музыкальных инструментов назовем в первую очередь фрикционные, обладающие богатой мелодической природой. Звук на них извлекается путем трения (фрикций) какого-либо шершавого предмета о струну, в результате чего последняя начинает вибрировать с определенной частотой, рождая звук той или иной высоты.

К числу самых характерных, своеобразных фрикционных музыкальных инструментов принадлежит *колёсная лира*. Ее звучание было записано в Брянской, Орловской, Калужской областях, в среде донского казачества, в Ставропольском крае. Лирники встречались на Украине, в Белоруссии, Польше, Германии. Знаменитый «Шарманщик» Шуберта (в свободном переводе на русский язык) на самом деле лирник, Leiermann.

Лира (или «рыле») в разных русских местностях имела заметные конструктивные отличия. Общим же был главный принцип устройства: приводимое в движение особой ручкой колесо, прикрепленное к полуму корпусу, терлось о натянутые с помощью колков струны, проходящие рядом с особыми клавишами («фишками»). Перебирая пальцами фишки, музыкант в той или иной последовательности прижимал их либо к одной из струн, либо к двум, настроенным в унисон. Свободная же струна постоянно звучала как басовый бурдон. В качестве неизменного по высоте сопровождения к мелодии использовались также и две струны, настроенные в унисон либо квинту.

Корпус чаще напоминал скрипичный, только значительно большего размера. Инструмент лежал во время игры на коленях сидящего лирника.

Брянские, орловские, калужские лирники были, как правило, слепыми. Они ходили с поводырями по разным селам и городам, демонстрируя свое искусство, состоявшее в пении под аккомпанемент лиры. Проходившие мимо посетители ярмарки либо прихожане храма бро-

сали в шапку, лежавшую рядом с лирником, монеты разного достоинства.

Чтобы подавание было более щедрым, слепцы стремились разжалобить слушателей, а потому пели духовные стихи с призывом к добру и милосердию, с напоминанием скупым о Страшном суде. В стихе о бедных птицах, сидящих в клетках, просящие подавание сравниваются с пернатыми, нуждающимися в корме (*пример 23*).

В казачьих станицах на Дону и Кубани в сопровождении лиры пели зажиточные люди как для собственного удовольствия, так и в кругу друзей, близких и знакомых во время праздничного застолья. Репертуар лирников-казаков был весьма разнообразен — от эпических, лирических, воинских песен до шуточных и плясовых. Иногда в сопровождении лиры казаки пели дуэтом (*пример 24*). Сохранились свидетельства об участии лирников в воинских походах для поддержания духа русских воинов.

Запечатленной в звукозаписях и отраженной в нотной транскрипции оказалась игра на русской народной *скрипке*. Возможно, благодаря более совершенной конструкции и более богатым музыкальным возможностям она вытеснила древний гудок. Вместе с тем поскольку скрипачи встречались и еще встречаются главным образом в западных русских землях, бывших прежде под польским владычеством, можно предполагать здесь и давнее культурное влияние Речи Посполитой.

Так или иначе на свадьбах и молодежных вечерках в смоленских, псковских, брянских селах непременно участниками обряда или гулянья были скрипачи. Они играли либо соло, либо по несколько музыкантов одновременно, часто в ансамбле с исполнителями на других музыкальных инструментах. Подвижные, живые свадебные песни на смоленских свадьбах звучали с инструментальным сопровождением (что не практиковалось в других местностях с русским населением).

Скрипачи участвовали в инструментальных артелях Курского края. Однако в этой местности партия скрипки была аккомпанирующей, в то время как скрипачи в западнорусских селах играли мелодию плясовых подвижных наигрышей, причем наиболее искусные исполнители — виртуозно, технично, с блеском (*пример 25а, б*). Западнорусская скрипичная традиция предполагает также исполнение мелодий плавных лирических песен. Особое мастерство проявляли скрипачи в ансамблевом взаимодействии (*пример 26*).

Случаи игры на скрипке, отмеченные в Белгородской области, в различных районах Сибири, могут объясняться украинским влиянием или прямым перенесением традиций переселенцев из западных районов России.

Собиратели XX столетия отмечали игру сельских музыкантов на скрипках, главным образом, фабричного производства. После Великой Отечественной войны некоторые народные музыканты, воевавшие в Германии, привезли в качестве трофеев прекрасные инструменты работы выдающихся итальянских мастеров. Однако как в Курской, так и в Смоленской области в ходу были также скрипки ручного кустарного изготовления. При игре смоленских скрипачей используются преимущественно три струны. Поэтому басовая струна настраивается порой в унисон с соседней. Известны случаи ее настройки в диссонанс с остальными струнами, чтобы в процессе игры возникали резкие звуко сочетания, очевидно, воспринимаемые сельскими жителями как острые, напряженные, экспрессивные. Это называлось «строить струны в разлад для гулу». В курской традиции применяются обычно лишь три струны, четвертая отсутствует. Западнорусскую скрипичную традицию можно отнести к народному профессиональному искусству, поскольку за свою игру музыканты получали, как правило, денежное вознаграждение. Это служило стимулом для постоянного совершенствования технического мастерства в связи с естественной конкуренцией и из соображения личного престижа.

**Щипковые инструменты.** На щипковых музыкальных народных инструментах играют путем перебора струн пальцами, бряцания либо тремолирования кистью руки. Плектр в натуральной народной традиции практически не используется.

Очевидно, древнейший русский щипковый музыкальный инструмент — *гусли звончатые*. Как уже отмечалось, архаические его экземпляры были обнаружены археологами в Великом Новгороде в культурных земляных пластах XI—XIV веков. Современные звончатые гусли имеют трапециевидный (чаще плоский) деревянный корпус, основу которого образует либо корытце, выдолбленное в цельном куске дерева, либо дощатая конструкция. Размеры корпуса различны: его длина 350—380 мм, ширина 200—300 мм, высота 30—40 мм. С помощью деревянных или металлических колков, расположенных у широкого края корпуса, натягиваются струны — от четырех (в археологических образцах) до десяти и более (в современных разновидностях). Трапециевидная форма инструмента позволяет располагать струны веером для удобства игры: правая рука в узкой части извлека-

ет звуки, а левая глушит ненужные в соответствующий момент струны. В некоторых археологических экземплярах, плоских, из одной доски, у основания имеются прорези как у финского кантеле, что предоставляло гусярам далекого прошлого выигрышные дополнительные технические возможности, которых лишены современные народные музыканты. Зато резонирование древнего узкого корпуса было слабым. Современные гусяры предпочитают металлические проволочные струны.

О том, какой любовью пользовался на Руси этот инструмент, свидетельствует упоминание о нем в народных песнях:

Поиграйте, гусли-мысли,  
Гусли звончатые.  
Позабавьте мово гостя,  
Гостя дорогого,  
Батюшку родного.

Или:

Ой, дудки вы, дудки,  
Звончатые гусли,  
Поиграйте вы, дудки,  
По моём по несчастью,  
Про крайнюю нужду:

Что ведут дружка в службу,  
Ведут во солдаты.  
А мне дружка жаль, жаль,  
Не могу с ним расстаться,  
А ещё разлучиться.

Характер звукоизвлечения с помощью бряцания придает игре на русских гусях своего рода колокольность, звончатость. Гусяры чередуют разнообразные технические приемы — зашипывание струн, арпеджио, удары кистью руки по нескольким струнам. В результате возникают различные музыкальные штрихи. Поскольку современные народные гусли, встречающиеся, главным образом, в псковских и новгородских селах, наряду с мелодическими струнами, настроенными в диатоническом звукоряде, имеют еще и бурдонирующие басы, в наигрышах возникают порой сложные ритмические сочетания в разных пластах фактуры с использованием синкопированных фигур (*пример 27*).

Особую свежесть гусярным наигрышам Псковской земли (особенно под Гдовом) придает использование яркого красочного большого мажорного септаккорда.

Гусяры либо в сидячем положении кладут инструмент на колени, либо, сидя, держат его особым образом в наклонном состоянии, либо подвешивают на перекинутой за шею веревке (если требуется играть в процессе ходьбы).

Гуслияры могли играть по двое — по трое, в ансамбле, что обогащало общее звучание наигрышей.

В основном игра гуслияров сопровождала пляску, исполнялись на гуслиях также инструментальные варианты песен. С распространением поздних бальных танцев их мелодии тоже вошли в репертуар гуслияров. Под аккомпанемент гуслей поются припевки, частушки.

В прошлом в русской инструментальной традиции были распространены большие так называемые *псалтирные гусли*, а в городском быту была популярна особая столовидная их разновидность. Однако эти устаревшие конструкции инструмента давно вышли из употребления. В то же время отдельные нотные записи бывшего репертуара для столовидных гуслей сохранились.

Широкое распространение вплоть до наших дней имеет *балалайка*. Ее звучание можно услышать в местах проживания русских практически повсеместно, причем среди сельских балалаечников встречаются подлинныe виртуозы.

На протяжении истории балалайка претерпела значительные изменения в своем устройстве. Судя по старинным лубочным картинкам и в соответствии с описаниями зарубежных наблюдателей, в XVII веке она имела длинный гриф и была снабжена двумя струнами. Со временем этот инструмент стал трехструнным, гриф значительно укоротился. Корпус балалайки выделывали из молдавской тыквы или изготавливали из деревянных дощечек. Он мог быть круглым (овальным) и плоским, в форме треугольника с основанием у грифа. Колки расположены обычно с одной стороны верхней утолщенной части грифа. Современные балалаечники в южнорусских селах используют для объемности и полноты звучания шесть струн, настроенных парно в унисон. При этом нередко допускаются небольшие отклонения в стройности унисона, чтобы чуть заметная фальшь «в разлив» придавала особую терпкость музыкальному звучанию наигрыша. Сельские музыканты натягивают иногда жильные струны, однако предпочитают металлические. Большим спросом для этих целей пользуются также оголенные электрические проволочные провода. У сельских музыкантов встречаются балалайки как фабричной выделки, так и ручной кустарной работы.

Балалаечники играют соло, совместно по двое — по трое и в ансамбле с исполнителями на других музыкальных инструментах.

В естественной народной традиции балалайки настраивают по-разному. Причем один музыкант может перестраивать инструмент, переходя к другому наигрышу, требующему иного натяжения струн.

Существует множество вариантов соотношения высоты звучания струн на балалайке, однако наиболее употребимы два из них — «балалаечный» (квартовый) строй, когда две струны настраиваются в унисон, третья — на кварту выше; и строй «гитарный» («русский») — по звукам мажорного трезвучия. Абсолютная высота звучания струн варьируется, однако оптимальным для чистоты интонирования оказывается соотношение интервалов на открытых струнах *ми — ми — ля* и *ре — фа-диез — ля*.

На юге России (в Белгородской области) при ансамблевой игре балалаечников инструменты настраиваются неодинаково, по принципу, определенному музыкантами как «перветь» и «втореть». Причем нередко у балалайки с высокой настройкой, выполняющей мелодическую функцию, перетягивается жгутом нижний ладок.

В репертуар сельских балалаечников входят прежде всего плясовые, танцевальные наигрыши, а также аккомпанемент к частушкам, припевкам, страданиям (*пример 28*).

В процессе игры музыканты-виртуозы используют разнообразные технические приемы, порой весьма оригинальные и изобретательные. Широко применяется бряцание — чередование ударов по струнам одним или всеми пальцами правой руки, защипывание отдельных струн, глиссандирование, пристукивание по деке и другие характерные штрихи.

К струнным щипковым русским народным инструментам относится также *гитара*, в первую очередь семиструнная. Она была распространена преимущественно в городах: под гитарный аккомпанемент пелись во времена Пушкина и Лермонтова романсы. В таком предназначении бытует она и в наши дни.

В сельских инструментальных ансамблях в качестве инструмента, ведущего мелодию, сегодня нередко используется *мандолина*. Ее происхождение считается итальянским. Однако, очевидно, благодаря популярности в русском городском быту она приобрела у нас большую распространенность. Возникли ее конструкции, характерные для современной музыкальной жизни именно в русских селах. Мандолина используется как инструмент, воспроизводящий мелодию, а в сельских инструментальных ансамблях на юге России и в кубанских казачьих станицах в сочетании с балалайками и другими аккомпанирующими народными инструментами.

Особо следует отметить игру на *цимбалах* в традиционных сельских инструментальных ансамблях Смоленской земли. Этот инструмент пришел, несомненно, с Запада, из Белоруссии и Западной Ук-



раины, его нельзя считать собственно русским. Однако он естественно вписался в музыкальную жизнь смоленских сел. На цимбалах играют, ударяя по струнам специальными молоточками. Этот инструмент можно причислить к струнно-ударным. В определенной мере он родствен фортепиано. В ансамбле игра на цимбалах имеет преимущественно мелодическую функцию, поддерживая линию скрипок, в то время как на балалайках на Смоленщине воспроизводят обычно аккорды сопровождения.

## Ударные русские народные инструменты

Среди ударных инструментов, специально предназначенных для музицирования, следует отметить *бубен*, не утративший свое значение до последнего времени. Он встречается чаще всего в казачьих станицах, а также в брянских селах и предназначен, главным образом, для ритмической поддержки плясовых песен в ансамблевом исполнении. На нем отбивают основной метр также в инструментальных ансамблях. Бубен представляет собой деревянную обечайку в виде маленького обруча с натянутой на одной стороне кожаной мембраной. Нередко с внутренней стороны подвешиваются бубенчики или колокольцы. По мембране бьют пальцами, ладонью. Применяется еще особый «вой», когда резко проводят по коже большим пальцем правой руки. Можно звонить в колокольцы, потряхивая бубном.

Издавна используются в музыкальной практике особым образом обработанные *ложки* с удлиненными рукоятками и бубенцами. Музыкант зажимает рукоятки (черенки) двух, трех или четырех ложек между пальцами и ударяет их расположенными одно над другим корытцами по другой руке, по коленке или по большей по размеру ложке, воткнутой рукояткой в голенище сапога. Возникает резкий дробный звук. На ложках ритмически поддерживают пение плясовых песен и игру на других музыкальных инструментах.

Открытием послевоенных лет стал обнаруженный собирателями первоначально в Горьковской (Нижегородской) области *пастушеский барабан*. В народе этот инструмент называют барабанкой, пастухалкой. Он представляет собой прямоугольную или трапециевидную тонкую доску, выпиленную из «звонких» пород дерева (ели, сосны либо пихты), с прорезанными сверху двумя дырочками, в которые вставляется веревка, перекидываемая через голову. Инструмент, подвешенный на шее, располагается на груди, а по нему пастух ритмично ударяет двумя деревянными палочками — колотушками (стукал-

ками), выбивая разнообразные, порой весьма прихотливые ритмические фигуры.

Ранним утром звонкая дробь барабанки извещала жителей села, что пришло время выгонять скотину в стадо. Вечером же, заслышав издалека сухие четкие звуки, хозяйки выходили встречать своих коров, овец, коз. Игра на барабанке сопровождала порой пляску и пение частушек.

Результаты музыкально-этнографических экспедиций выявили бытование пастушеского барабана кроме Нижегородской также в Костромской, Ярославской, Вологодской, Ивановской областях — на достаточно обширной территории в центре и на севере России.

Поскольку доска барабанки несколько сужается сверху, выбиваемые на ней звуки имеют разную высоту, образуя своего рода мелодию. Ритмически же игра пастухов порой чрезвычайно изобретательна и требует ловкости, определенного искусства (см. пример 3).

Сравнительно недавно, в 1940 году К.В.Квиткой были в Тульской области обнаружены *трещотки* (упоминаемые прежде, по сведениям А.Банина, лишь Петром I). В настоящее время известны случаи игры на трещотках также в отдельных селах Калужской, Орловской, Тульской областей.

Этот музыкальный инструмент представляет собой несколько небольших тонких узких пластин, нанизанных в просверленные дырочки в верхних концах на два параллельных шнура и закрепленных на некотором расстоянии одна от другой. Если такие пластины резко соединить, получится характерный громкий щелчок, треск, что и послужило основанием для названия такого звучащего устройства. Крайние пластины, зажатые в руках, можно опускать вверх и вниз, тогда возникает своеобразная россыпь кратких щелчков. Применяются и иные исполнительские приемы, позволяющие разнообразить звуковую гамму.

В тульских селах трещотки используются при исполнении свадебных песен с приплясыванием. В сочетании с ударами каблуков в процессе пляски, выкриками звучание трещоток добавляет энергию, задор плясовым звонким напевам.

В селе Божово Кромского района Орловской области одновременные удары трещоток в руках всех певцов во время экспедиционной звукозаписи поддерживали живое исполнение шуточных песен.

Особый музыкальный фон сельской жизни составляло бряцание ботал и бубенцов на шеях домашних животных в стаде, особенно во время их выгона и возвращения с пастбища.

Некоторые специалисты причисляют к народным инструментам колокольцы на конских сбруях.

Церковные колокола тоже в известной мере связаны с народным музыкальным творчеством, поскольку на Пасхальной неделе играть на них было позволено каждому желающему, что приводило к разнообразному варьированию звонов с использованием характерных плясовых и песенных ритмов.

## **Пневматические (воздушные) музыкальные инструменты**

К классу пневматических (воздушных) музыкальных инструментов относятся *гармоники*, в народе ласково именуемые «гармошка-ми». Некоторые специалисты определяют инструменты данного типа как самозвучащие. Они напоминают некоторым образом и духовые язычковые, только источником звука в них оказывается не столб воздуха, которому передает колебания дрожащий язычок, а сам металлический язычок во время вибрации. Основу подобных конструкций составляют специально подобранные и установленные в ряд металлические планки с узкими прямоугольными прорезями, над каждой из которых прикрепляется тончайший медный или стальной язычок. Когда воздух с силой проникает в прорезь, язычок начинает мелко вибрировать, отчего и возникает звук, высота которого зависит от частоты колебания: чем чаще, тем выше.

В губной гармонике звук сильно вдвухается внутрь полого корпуса, минуя планки, прижатые к губам музыканта. На таких инструментах играют казаки-некрасовцы, приноровившие их для сопровождения пляски еще в годы своего проживания в Турции.

В большинстве же местностей России играют на гармошках с так называемыми мехами (наподобие кузнечного горна), способными благодаря своей конструкции сжиматься и разжиматься в руках исполнителя, вбирая или выталкивая с силой воздух, проходящий через прорези планок.

Поскольку язычок должен находиться со стороны, противоположной направленному потоку воздуха, планки в гармонике прикрепляются попарно с направлением язычков в разные стороны — наружу и внутрь корпуса.

В некоторых конструкциях гармоник высота звучания соседних планок на сжим и разжим меха была неодинаковой. Инструменты с подобной настройкой бытуют и поныне, это саратовская гармоника, русская однорядка и некоторые другие разновидности.

Однако значительно большими техническими возможностями обладают гармоники с настройкой язычков на парных планках в унисон. Иногда мастера, изготавливающие гармоники, специально настраивают язычки одной ступени звукоряда чуть-чуть не на одной высоте, что придает общему звучанию своеобразную жесткость, резкость.

Гармоника — молодой инструмент, он появился в России, очевидно, лишь в 20—30 годах XIX века. Однако вскоре же приобрел большую популярность и получил широчайшее распространение. Причем в разных местностях России возникли разные по строению, а главное, по настройке гармоники — тальянка с колокольцами (на севере), саратовская с колокольцами (на Волге), ливенская и елецкая «рояльная», вятская и другие характерные конструкции. Например, только елецких рояльных гармошек сегодня известно более десяти различных модификаций.

Наибольшее же распространение получила тульская хроматическая трехрядка (с тремя рядами круглых кнопок, нажатием которых осуществляется освобождение язычков для игры). Наряду с кнопочными разновидностями клавиатуры гармоник встречаются инструменты с плоскими длинными клавишами, как у пианино (ливенка, елецкая рояльная, сибирская однорядка). Порой один искусный гармонист держит у себя более десятка разных гармоник, причем обычно на всех может сыграть с подлинным блеском (как А.И. Матюхин из Ельца). Все гармоники, кроме губных, обладают одним общим существенным музыкальным свойством: они снабжены басовыми клавишами, путем нажатия которых извлекаются аккордовые созвучия автентического функционального плана. Например, на саратовской гармошке можно сыграть лишь аккорды тонического и доминантового трезвучий. Это особое качество гармошек понуждало многих ценителей русской народной музыки относиться к этому типу инструментов резко критически, поскольку традиционная русская музыка не только лишена функциональности европейского типа, но во многих случаях излагается в звукорядах, не совпадающих с натуральными, а тем более с темперированным строем.

Однако гармонисты во многих областях приспособили настройку гармоник и исполняемые на них наигрыши к нормам традиционного русского музыкального мышления, в частности к использованию специфических мягких гармоний с натуральным вводным тоном (миксолидийской, дорийской, эолийской окраски).

Особую ладовую характерность приобретают припевки (частушки, страдания) в сопровождении гармошек благодаря своеобразной мелодии вокальной партии.

Некоторые гармонисты используют яркие, свежие ладовые краски с неожиданными тональными отклонениями и модуляциями. Народная же музыка городского стиля естественно согласуется с нормами западноевропейского гармонического мышления.

В главе, посвященной частушкам, уже были указаны характерные мелодические, ладовые формы припевок, страданий в сопровождении музыкальных инструментов. Оригинальны порой и структуры припевок, в которых особая роль отводится музыкальным интерлюдиям (см. нотные примеры в главе VIII).

К воздушным инструментам принадлежит также *фисгармония*, некогда широко распространенная в богатых городских домах. По форме и клавиатуре она напоминала фортепиано, меха же сжимались и растягивались с помощью механизма, приводимого в движение усилиями ног. Под аккомпанемент фисгармонии можно было петь романсы.

### **Музыкальные инструменты нетрадиционной конструкции**

Существуют музыкальные инструменты, либо взятые для народного бытового музицирования из профессиональных исполнительских составов, либо изготовленные кустарно каким-либо особым, нетрадиционным способом. Например, во время пляски и пения частушек наряду с гармониками, балалайками используется металлический треугольник — «трэнзель», применяемый обычно в духовых оркестрах. Приходилось встречаться с пастухами, которые играют на своего рода рожке, изготовленном из бутылки с отбитым дном, к горлышку которой с помощью накрученных вокруг него ниток прикрепляется упругая лента, вырезанная из воздушного шарика. Звучание такого устройства нежное, приятное на слух. В Москве не так давно демонстрировал свое искусство музыкант, игравший на необычной волынке собственного изготовления, совсем не похожей на ту, которая, по описаниям стариков, некогда бытовала в русских селах. Не исключено, что в процессе полевой собирательской работы будут обнаружены и другие оригинальные звучащие устройства, применяемые для музицирования.

## **Выразительные свойства инструментальной народной русской музыки**

Знакомясь с примерами народной инструментальной русской музыки, можно убедиться, что ее выразительные свойства и возможности, естественно, во многом зависят от конструктивных качеств того или иного инструмента, и прежде всего от способа звукоизвлечения и от источника звука.

В то же время музыкальная структура наигрыша, его характер связаны с его жизненным предназначением, жанровой функцией. Пастушеские наигрыши строятся по принципу свободного развертывания и импровизационного чередования формообразующих мотивов и разновеликих музыкальных фраз (как в примере 5). Звучание пастушеской барабанки предполагает сходную свободную смену ритмических фигур и построений, намечаемых изменением характера пульсации (пример 3).

Плясовые и танцевальные наигрыши имеют, как правило, четкую, чаще квадратную структуру, они ритмически активны, импульсивны. Их музыкальная композиция определяется требованиями хореографии. Однако в определенных случаях, например в плясовых наигрышах на жалейке, как уже указывалось, формообразование подчиняется особой логике, связанной со свободной сменой сопоставляемых тематических «блоков», со вступлением и заключением (см. примеры 8, 17а, б).

Песенные наигрыши, сохраняя форму исполняемой песни, дополняются характерными чисто инструментальными приемами игры, мелизматическими украшениями.

Сопровождение к припевкам координируется с вокальной партией, порой вступая с ней в сложные взаимоотношения вплоть до проявления полиморфизма.

Во многом воздействуют на стилистику инструментальной музыки общенациональные и местные законы музыкального мышления. В ладовом отношении, к примеру, почти повсеместно используется система с большесекундовым вводным тоном. В наигрышах на белгородской двойной жалейке встречаются характерные для данного региона целотонные тритоновые последования и звукосочетания. А в ритмике вырисовываются характерные рисунки дробления, типичные для южнорусской пляски.

В известной мере проявляются в инструментальной музыке и историко-стадиальные признаки. Так, наигрыши на брянских кувичках воспринимаются как проявление славянской архаики. Данные стиле-

вые черты ощущаются в гусярных переборах и созвучиях, в звучании курского традиционного ансамбля, предполагающего одновременное участие нескольких комплектов кутикл, жалейки, скрипки, балалайки (см. пример 10). Игра ансамбля дударей тоже имеет, очевидно, древние корни, привлекая строгой экономией музыкальных средств (пример 15а, б). Игра на колёсной лире напоминает о связях с польской и, шире, западноевропейской музыкальной культурой в эпоху позднего Средневековья. То же можно сказать и о многих скрипичных наигрышах, о музыке традиционного смоленского инструментального ансамбля с участием скрипок, цимбал, балалаек.

Сочетание же балалайки с гармоникой позволяет воспроизводить плясовые, танцевальные, песенные, частушечные наигрыши позднего стиля, возникшие уже в XIX—XX веках. Однако случается, что на гармонике играют наигрыши раннего пласта. Например, на рояльной елецкой гармонике сельские музыканты блестяще исполняют трепак, упоминаемый еще в источниках XVII столетия. В последние годы зафиксированы частушечные наигрыши в интерпретации курского традиционного ансамбля.

В целом русская народная инструментальная музыка образует яркую, красочную звуковую палитру, она существенно дополняет и поддерживает богатую национальную песенную традицию.

### *Изучение русских народных музыкальных инструментов*

Ранее уже указывалось об упоминании о русской народной инструментальной музыке в живых свидетельствах зарубежных наблюдателей XVII—XVIII веков (Адама Олеария, Якоба Штелина).

Было сказано и о значении простонародных картинок, русского лубка для получения представления о внешнем виде и способах игры на народных инструментах в XVII, XVIII, начале XIX столетия. Ценнейший материал в этом плане представляет богатая коллекция собирателя данного вида живописи Д. Ровинского, представленная в издании «Русские народные картинки» (1886). О том, каким образом можно использовать изображения народных инструментов в этноорганологии, говорится в опубликованной в конце 1990-х годов статье автора на данную тему в книге «Мир народной картинки» (вып. 30).

Изображения архаических народных инструментов в древнерусской живописи и в произведениях прикладного, декоративного искусства даны в иллюстрациях к книге Д. Рыбакова «Язычество Древней Руси» (1987). В частности, в ней приводится интереснейший рисунок на миниатюре из Радзивилловской летописи «Игрища межю селы», где изображен ритуальный танец русалий в русском поселении XI—XII веков: музыканты, аккомпанирующие танцующей девушке, изображены с духовыми инструментами в руках.

Описания гуслей и гудков, обнаруженных в раскопках древнего Новгорода, содержится в работах Б.Колчина.

Древняя инструментальная русская традиция характеризуется в книге А.Фаминцина «Скоморохи на Руси» в связи с искусством «веселых людей» — уличных актеров далекого прошлого (1889).

Первым серьезным исследователем русского народного инструментария был Н.И.Привалов, опубликовавший в предреволюционные годы ряд статей, связанных с вопросами этноорганиологии. Внимание ученого привлекали музыкальные духовые инструменты русского народа, древнерусский гудок, струнные щипковые инструменты, колёсная лира, ложки.

Живой интерес к искусству владимирских рожечников проявила известная собирательница музыкального фольклора Е.Э.Линёва. Ею были записаны с помощью фонографа рожечные наигрыши в ансамблевом исполнении, а в 1903 году опубликована статья «Владимирские рожечники» в «Известиях С.-Петербургского общества музыкальных собраний».

С середины 30-х годов XX века к углубленному изучению русской инструментальной музыки приступил К.В.Квитка. Большинство его инструментоведческих работ из-за начала войны не были опубликованы при жизни ученого. Некоторые из них еще остались в рукописях. В 1973 году были опубликованы статьи К.В.Квитки «Парная флейта» (о смоленской «двойчатке») и «Несколько слов о русском гудке». Рукопись развернутой статьи этого выдающегося исследователя «Об историческом значении флейты Пана» была утеряна в издательстве в военные годы. По эскизам автора ее основное содержание восстановил и опубликовал в 1986 году А.Банин («Музыкальная фольклористика», вып. 3).

Важной вехой в развитии отечественной этноорганиологии стали труды К.А.Верткова. В них дано научное описание инструментов народов бывшего Советского Союза, в том числе русских. Специальный труд посвящен данным автором русским народным музыкальным инструментам (1975).

Существенным недостатком большинства работ этноорганиологов оказывается либо полное отсутствие внимания к музыке, исполняемой на интересующих их музыкальных инструментах, либо малый интерес к ней. Это объясняется еще и слабой осведомленностью исследователей о характере русского инструментального музицирования в силу малого числа звукозаписей и нотных транскрипций произведений инструментального фольклора вплоть до середины 50-х годов XX века, когда началась интенсивная собирательская работа фольклористов-музыковедов в разных местностях России.

На базе полученных начиная с этого времени данных возникли труды, отражающие выразительные свойства русского инструментального фольклора.

В монографии А.Рудневой «Курские танки и карагоды» охарактеризованы инструменты курского традиционного инструментального ансамбля в связи с исполняемой на них музыкой — кугиклы (русская флейта Пана), рожки (жалейки), дудки (продольные флейты), скрипки, балалайки. Ф.Со-



колов раскрывает особенности игры на гусях и балалайке. Л.Кулаковский обнаружил данные о звучании брянских флейт Пана — кувичек. Появляются нотации игры на брянской колёсной лире К.Свитовой. Дополнительные сведения о музицировании на курских кугиклах сообщают Т.Старостина и О.Величина.

Б.Смирнов подготовил нотные сборники с записями наигрышей на владимирских рожках, народных скрипках, сельских гармониках.

Для лучшего понимания природы инструментальных наигрышей собиратели сами осваивают технику игры на тех или иных аутентичных народных инструментах: Т.Старостина — на кугиклах, О.Величина — на кугиклах и скрипке, А.Мехнецов и его ученики — на псковских гусях, С.Старостин — на жалейках, рожках, А.Кошелев — на балалайке, А.Иванов — на травяной дудке, что придает их научным наблюдениям и выводам особую достоверность и точность.

В конце XX века появляются статьи с нотными примерами и сборники с нотными транскрипциями наигрышей на ярославских жалейках и владимирских рожках (К.Бромлей), на балалайках в южных и восточных районах России (А.Кошелев и В.Галахов), на жалейках в Тверской и Нижегородской областях (С.Старостин и О.Гордиенко), на псковских гусях (Г.Лобкова), на белгородских травяных дудках — «колюках» (А. Иванов). Исследователи освещают способы изготовления инструментов, касаются техники игры на них, выясняют их роль в музыкальной жизни сельской общины.

В таком ключе предлагаются наблюдения этномузкологов, в частности в статьях В.Щурова о белгородских пищиках (двойной жалейке), Ю.Багрия о трещотках, А.Банина и Б.Рабиновича о пастушьем барабане, Т.Казанской о смоленской скрипке. Различные разновидности русских гармоник характеризуются в работах Г. Благодатова и А. Мирека. Народному инструментарию разных регионов России уделяет внимание Т. Кирюшина.

Основываясь на достижениях мировой этноорганологии, русские специалисты стремятся осознать и определить принципиальные подходы к самому понятию «народный музыкальный инструмент», установить систему классификации народных музыкальных инструментов и способы их функционирования в сельской и городской музыкальной жизни (И.Мациевский, О.Гордиенко).

В фундаментальной монографии А.Банина «Русская инструментальная музыка фольклорной традиции» (1997) обобщаются современные данные о русской инструментальной народной музыке.

### *Библиография и нотография*

*Багрий Ю.* Русские трещотки // Памяти К.Квитки. М., 1983.

*Банин А.* Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М., 1997.

- Благодатов Г.* Русская гармоника. Л., 1960.
- Бромлей К.* Музыкальные инструменты ярославских пастухов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. В 2-х ч. Ч. 2. М., 1988.
- Величкина О.* Сохранение курской традиции многоствольной флейты // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Вып. 2. М., 1993.
- Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
- Галахов В.* Искусство балалаечников Дальнего Востока. М., 1982.
- Гордиенко О.* О классификации русских народных инструментов // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. научных трудов. Московская государственная консерватория. М., 1989.
- Гордиенко О.* Приокская двойная жалейка // Советская этнография, 1980, № 1.
- Иванов А.* Волшебная флейта южнорусского фольклора // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Вып. 2. М., 1993.
- Казанская Т.* Традиция народного скрипичного искусства Смоленской области // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. В 2-х ч. Ч. 2. М., 1974.
- Канн-Новикова Е.* Собирательница русских народных песен Евгения Липнёва. М., 1952.
- Квитка К.* Несколько слов о русском гудке // Квитка К. Избр. труды. В 2-х т. Т. 2. М., 1973.
- Квитка К.* Об историческом значении флейты Пана // Музыкальная фольклористика. В 3-х вып. Вып. 3. М., 1986.
- Квитка К.* Парная флейта // Квитка К. Избр. труды. В 2-х т. Т. 2. М., 1973.
- Кирюшина Т.* Традиционная русская инструментальная музыка. М., 1989.
- Колчин Б.* Музыкальные инструменты древнего Новгорода // Славяне и Русь. М., 1968.
- Кошелев А.* Русские народные балалаечные наигрыши. М., 1990.
- Кошелев А.* Традиция балалаечных ансамблей в Белгородской области // Проблемы стиля в народной музыке. М., 1986.
- Кулаковский Л.* Искусство села Дорожево. М., 1965.
- Липнёва Е.* Владимирские рожечники // Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний, 1903, № 3.
- Лобкова Г.* Гусельная игра Древней Руси // Русская народная песня: Стиль, жанр, традиция. Л., 1985.
- Львов Н., Прач И.* Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач / Под ред. и со вступ. статьей В.Беляева. М., 1955.
- Мациевский И.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
- Мациевский И.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. В 2-х ч. Ч. 1. М., 1987.

*Мирек А.* Гармоника: Прошлое и настоящее: Научно-историческая энциклопедическая книга. М., 1994.

*Мирек А.* Справочник по гармоникам. М., 1968.

*Некрълова А.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1988.

*Олеарий А.* Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах // Россия XV—XVII веков глазами иностранцев. Л., 1986.

*Поветкин В.* Новгородские гусли и гудки: Опыт комплексного исследования // Новгородский сборник: 50 лет раскопок Новгорода. М., 1982.

*Рабинович Б.* Пастуший барабан — недавно открытый русский народный инструмент // Музыкальная фольклористика. В 3-х вып. Вып. 3. М., 1986.

*Ровинский Д.* Русские народные картинки. СПб., 1886.

*Руднева А.* Курские танки и карагоды. М., 1975.

*Рыбаков Б.* Язычество Древней Руси. М., 1987.

*Свитова К.* Народные песни Брянской области. М., 1966.

*Смирнов Б.* Искусство владимирских рожечников. М., 1965.

*Смирнов Б.* Искусство сельских гармонистов. М., 1962.

*Смирнов Б.* Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М.И.Глинки. М., 1961.

*Соколов Ф.* Гусли звончатые. М., 1959.

*Соколов Ф.* Русская народная балалайка. М., 1962.

*Старостин С.* О некоторых разновидностях пастушьих музыкальных инструментов Верхней Волги // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. научных трудов. Московская государственная консерватория. М., 1989.

*Старостина Т.* По следам А.В.Рудневой: Заметки о курской инструментальной традиции // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. научных трудов. Московская государственная консерватория. М., 1989.

*Фаминцын А.* Гусли — русский народный музыкальный инструмент: Исторический очерк. СПб., 1890.

*Фаминцын А.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: Исторический очерк. СПб., 1891.

*Фаминцын А.* Скоморохи на Руси. СПб., 1889.

*Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России. В 2-х т. М.; Л. 1928, 1929.

*Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.

*Шуров В.* Русский лубок и народная музыка // Мир народной картинки. Вып. 30. М., 1999.

*Шуров В.* Усёрдские пищики. Памяти К.Квитки. М., 1983.

*Ямпольский И.* Русское скрипичное искусство. М., 1951.

*Ярешко А.* Колокольные звоны России. М., 1992.

*Ярешко А.* Русские колокольные звоны: История, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств. Саратов, 2005.

# Содержание

Предисловие .....	3
<b>Глава I. Календарные обрядовые песни .....</b>	<b>9</b>
Жанровые признаки календарных обрядовых песен .....	9
Основные вехи русского крестьянского календаря .....	17
Поздравительные зимние песни .....	18
Святочные песни .....	22
Масленичные песни .....	24
Весенние песни .....	26
Семицкие песни .....	29
Летние песни .....	32
Песни жатвы .....	34
Поэтика календарных песен .....	37
Музыкальная стилистика календарных песен .....	39
<i>Собирание и изучение русских календарных песен .....</i>	<i>43</i>
<i>Библиография и нотография .....</i>	<i>45</i>
<b>Глава II. Семейные обрядовые песни .....</b>	<b>47</b>
Происхождение и общественное значение семейных обрядов .....	47
Обряды рождения и пестования .....	47
Плачи и причитания .....	50
Свадебные обряды .....	52
Значение свадебного обряда в русской народной культуре .....	52
История становления русской свадебной обрядности .....	55
Музыкальная драматургия русского свадебного действия .....	60
Распределение ролей свадебных чинов по ходу ритуала .....	64
Порядок обрядовых действий по ходу русской свадьбы .....	67
Местные разновидности русской свадебной игры .....	70
Внутрижанровые разновидности свадебных песен .....	80
Поэтика русских свадебных песен .....	81
Средства музыкальной выразительности в свадебных песнях .....	86
<i>Собирание и изучение семейных русских песен .....</i>	<i>92</i>
<i>Библиография и нотография .....</i>	<i>94</i>

<b>Глава III. Музыка русской народной хореографии: хороводные, игровые, плясовые и танцевальные песни</b> .....	96
Жанровые разновидности песен, связанных с хореографией .....	96
Хороводные песни .....	101
Игровые песни .....	106
Песни и инструментальные наигрыши, сопровождающие пляску .....	107
Условия бытования песен с движением .....	108
Поздние танцы .....	110
Поэтика хороводных, игровых, плясовых и танцевальных песен .....	112
Музыкальная стилистика песен с движением .....	122
<i>Собирание и изучение хороводных, плясовых, игровых и танцевальных песен</i> .....	129
<i>Библиография и нотография</i> .....	131
<b>Глава IV. Русский песенный эпос</b> .....	133
Жанровые признаки песен эпического рода .....	133
Северная эпическая традиция .....	134
Другие очаги бытования песенного эпоса .....	135
Поэтические особенности песенного эпоса .....	136
Русские былины .....	136
Особенности жанра .....	136
Поэтика былин .....	138
Сюжеты русских былин .....	142
Особенности музыкально-стиховой структуры былин .....	145
Сибирские былины .....	150
Южнорусские и среднерусские былины .....	150
Исторические русские песни .....	155
Баллады .....	159
Небылицы и скоморошины .....	162
Духовные стихи и апокрифические песни .....	164
Песни в сказках .....	168
Образная и структурная взаимосвязь слова и напева в песнях эпического склада .....	168
<i>Собирание и изучение песенного эпоса</i> .....	169
<i>Библиография и нотография</i> .....	171

<b>Глава V. Трудовые артельные (бурлацкие) песни</b> .....	173
Определение жанра .....	173
История зарождения и развития жанра .....	174
Формы физического труда с применением артельного пения .....	176
Образное содержание, стилевые свойства бурлацких припевок и песен .....	190
Словесное содержание артельных песен .....	194
Музыкально-стилевые черты бурлацких песен .....	198
<i>Собирание и изучение бурлацких песен</i> .....	207
<i>Библиография и нотография</i> .....	210
<b>Глава VI. Традиционные лирические русские песни</b> .....	211
Жанровые признаки лирических песен .....	211
Местные особенности и историко-генетические истоки русских традиционных лирических песен .....	212
Поэтическая образность традиционных лирических песен .....	214
Поэтика традиционных лирических песен .....	222
Музыкально-стиховая стилистика лирических русских песен .....	228
<i>Собирание и изучение лирических песен</i> .....	241
<i>Библиография и нотография</i> .....	242
<b>Глава VII. Городская народная песня</b> .....	245
Истоки городской русской песни .....	245
Песни кантового происхождения .....	251
Пасторали .....	255
Песни-романсы и лирические песни на слова русских поэтов .....	261
Песни городского дна и мещанства. Репертуар кабацких песельников .....	270
Рекрутские, солдатские песни. Казачий воинский репертуар .....	271
Шуточные, застольные песни .....	274
Стилевые свойства городских песен .....	276
<i>Собирание и изучение городских песен</i> .....	279
<i>Библиография и нотография</i> .....	283

<b>Глава VIII. Русские частушки, припевки, страдания</b> .....	285
Определение жанра .....	285
Генетические истоки и пути развития частушки .....	286
Формы исполнения частушек .....	297
Образные разновидности припевок и страданий .....	298
Поэтика частушек .....	299
Музыкальные разновидности частушек .....	303
Музыкально-стилевые жанровые свойства припевок и страданий .....	306
Песенные формы частушек .....	313
Характер исполнения частушек и страданий .....	314
<i>Изучение жанра частушек</i> .....	314
<i>Библиография и нотография</i> .....	317
<b>Глава IX. Музыка русского народного театра</b> .....	319
Проявление театральности в нетеатральных песенных жанрах .....	319
Музыка народного театра .....	320
История становления народного театра .....	320
Ранние формы народного театра .....	321
Святочные игрища и представления .....	325
«Пахомушка» .....	328
Музыка иных кратких святочных представлений .....	329
«Лодка» .....	332
«Царь Максимилиан» .....	338
Музыка городских увеселений, гуляний и ярмарок .....	342
Исторические условия возникновения ярмарок и балаганов .....	342
Структура городского праздничного гулянья .....	344
Выкрики разносчиков .....	345
Медвежья потеха .....	346
Театр Петрушки .....	349
Кукольный театр у верховских донских казаков и в Твери .....	351
Вертеп .....	353
<i>Об изучении музыки народного театра</i> .....	356
<i>Библиография и нотография</i> .....	356
<b>Глава X. Русская народная инструментальная музыка</b> .....	358
Что собой представляет народный музыкальный инструмент .....	358
Функции народной инструментальной музыки .....	362

Принципы классификации народных музыкальных инструментов .....	367
Духовые русские народные инструменты .....	369
Свистковые (флейтовые) инструменты .....	369
Язычковые инструменты .....	372
Амбушюрные (мундштучные) инструменты .....	375
Струнные русские народные инструменты .....	378
Фрикционные инструменты .....	378
Щипковые инструменты .....	380
Ударные русские народные инструменты .....	384
Пневматические (воздушные) музыкальные инструменты .	386
Музыкальные инструменты нетрадиционной конструкции	388
Выразительные свойства инструментальной народной русской музыки .....	389
<i>Изучение русских народных музыкальных инструментов .....</i>	<i>390</i>
<i>Библиография и нотография .....</i>	<i>392</i>



**Щуров Вячеслав Михайлович**  
**ЖАНРЫ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА**

Учебное пособие  
для музыкальных вузов и училищ

В двух частях

Часть 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности

Редактор *Т. Ершова*

Худож. оформление *Е. Головкиной*

Худож. редактор *Д. Аникеев*

Техн. редактор *О. Путилина*. Корректор *В. Голяховская*

Компьютерная верстка *И. Власовой*

ИБ № 5479

Подписано в печать 16.11.07. Формат 70х90 1/16. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная. Объем печ. л. 25,0. Тираж 2000 экз.  
Изд. № 16556. Заказ № 2233

Издательство «Музыка», 127051, Москва, Петровка, 26, стр. 3  
Тел.: 644-0297. Факс: 254-65-98

Электронный вывод и печать  
в ППП «Типография «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6