

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

Факультет музыкального искусства
Кафедра народно-певческого искусства

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ

материалы
научно-практической конференции
(Москва, 15 марта 2023 г.)

Москва 2024

ББК 85.313(2)-2
УДК 398.8
М89

Рекомендовано к изданию
Редакционно-издательским советом
Московского государственного института культуры

Рецензенты:

Глебушкин С.А. – кандидат искусствоведения, ведущий методист сектора этнографии отдела сохранения культурного наследия Рязанского областного научно-методического центра народного творчества

Кузнецова З.А. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры сольного пения факультета музыкального искусства Московского государственного института культуры

Научный редактор:

И.В. Ржепянская

кандидат педагогических наук, профессор

М89 Музыкальный фольклор народов России: материалы научно-практической конференции (Москва, 15 марта 2023 г.) / Науч. ред. И.В. Ржепянская. Москва: МГИК, 2023 112 с.

ISBN 978-5-94778-648-4

Настоящий сборник продолжает серию публикаций по проблемам собирания и изучения песенного фольклора, музыкальной фольклористики, соотношения фольклора и авторского творчества, методике и практике освоения песенного фольклора. Ряд статей связан с вопросами современного исполнительства и профессионального образования.

Сборник адресован преподавателям и студентам высших и средних учебных заведений культуры и искусств, а также всем специалистам, интересующимся фольклором и традиционной культурой.

Ответственность за точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законодательства об интеллектуальной собственности, авторском праве и смежных прав несут авторы публикуемых материалов.

© Московский государственный институт культуры, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Ржепянская И.В.</i> Идеи русского мира в традиционных ценностях фольклора.....	5
<i>Байкова Е.Н.</i> Многоголосный распев в исполнительской практике народного хора.....	14
<i>Морозов Д.В.</i> К вопросу теории аранжировки и обработки песенного материала в народно-певческом искусстве.....	24
<i>Бакке В.В.</i> Приемы редактирования поэтического текста песенного фольклора для практического исполнения в певческом коллективе	41
<i>Каргополов А.С.</i> Бесписьменная традиция исполнения на балалайке: мелодическое варьирование.....	49
<i>Киселева И.Л.</i> Особенности вокальной техники в различных региональных традициях.....	55
<i>Ржепянская И.В., Рыбакова Д.В.</i> Методика и практика освоения традиционных приемов сербского пения.....	63
<i>Смирнова Н.А.</i> Традиционное народное пение в практике голосовой терапии.....	75
<i>Шпарийчук И.В.</i> Исследование регионально-стилевых песенных традиций юго-запада оренбургской области по материалам экспедиции 1974 года.....	83
<i>Михайлова А.А., Азиханов М.Ф (Саратов)</i> Фольклорно-этнографическая традиция Саратовского Поволжья на рубеже XIX-XX столетий (по материалам Саратовской ученой архивной комиссии).....	91
<i>Молчанова Т.И., Фролова Р.В.</i> Ритмическая формула «крутухи» в весенне-летних хороводах старообрядцев Васюганья.....	98
<i>Осипова Е.А. (Барнаул)</i> Традиционная культура челканцев – коренного малочисленного народа Алтая.....	106
<i>Волотова Г.А.</i> Александр Абрамский: жизнь после ссылки.....	111
<i>Ржепянская И.В., Фомина А.С.</i> Мифы и легенды иньвенских коми о сотворении мира и человека по этнографическим описаниям.....	118
<i>Назарова В.Х.</i> Героическая песня как доминирующий жанр в традиционной	

песенной культуре осетинского народа.....	131
<i>Ржепянская И.В., Бабкин А.А.</i> Сильные женщины былевого эпоса как источник вдохновения для массовой культуры.....	136
<i>Боронина Е.Г.</i> Традиционная хореография Подмосковья: круглая кадриль деревни Степановка Орехово-Зуевского района Московской области.....	144
<i>Сенина И.Н. (Брянск)</i> Особенности певческой культуры Погарского района брянской области.....	152
<i>Ржепянская И.В., Данилевская Е.В.</i> Жанр лирической песни в контексте истории русского народа.....	161
<i>Зайцева К.С.</i> Опыт адаптации репертуарного материала в детском народно-певческом коллективе театральной направленности.....	166
<i>Самохина В.А.</i> Знакомство зрителя с родной культурой через подачу фольклорного материала в спектакле	172

ИДЕИ РУССКОГО МИРА В ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЯХ ФОЛЬКЛОРА

Ржепянская Ирина Вячеславовна

канд. пед. наук, профессор

кафедры народно-певческого искусства,

Московский государственный институт культуры

Аннотация. Современная культура преемственно вбирает в себя опыт прошлого, сублимированный в философии, религии, литературе, искусстве и других сущностных аспектах общественной жизни. Традиционные ценности фольклора - неотъемлемая, базовая часть русского мира. Раскрываясь через народное творчество, культура русского мира может быть рассмотрена как духовный путь и биография народа. Идеи русского мира представлены в данной статье как сущностные характеристики русского народа, которые требуют сохранения и развития.

Ключевые слова: русская идея, фольклор, национальная характеристика, Родина, символ России, этническое самоутверждение.

Abstract. Modern culture continuously incorporates the experience of the past, sublimated in philosophy, religion, literature, art and other essential aspects of social life. Traditional values of folklore are an integral, basic part of the Russian world. Revealing through folk art, the culture of the Russian world can be considered as a spiritual path and biography of the people. The ideas of the Russian world are presented in this article as essential characteristics of the Russian people that require preservation and development.

Keywords: Russian idea, folklore, national characteristic, Homeland, symbol of Russia, ethnic self-assertion.

Духовный путь русского народа философ И.А. Ильин выразил в виде «русской идеи» – одновременно его призвания и сути самобытности. Это «... то,

что мы должны беречь и растить в себе, воспитывать в наших детях и в грядущих поколениях и довести до настоящей чистоты и полноты бытия во всем: в нашей культуре и в нашем быту, в наших душах и в нашей вере, в наших учреждениях и законах. Русская идея есть нечто живое, простое и творческое. Россия жила ею во все свои вдохновенные часы, во все свои благие дни, во всех своих великих людях...» [9, с. 144-154]. Это глубоко и интуитивно чувствуемый, хотя и довольно пространно формулируемый идеальный субстрат, живущий (и всегда живший) в глубинах самосознания русского народа и проявляющий себя в повседневном укладе бытия и в высших достижениях отечественной культуры [20].

Современная культура вбирает прошлый опыт в качестве «культурного кода», получившего интерпретацию в «культурных текстах» – философии, религии, социальных и гуманитарных науках, литературе и искусстве, общественной мысли, системе права и идеологии, обрядах и ритуалах и пр. [19]. Незаметно для себя народы двигаются к свершению неведомой цели реализуя «план природы» (И. Кант) и в процессе своего исторического развития (становления, расцвета и упадка) выполняют определенную роль, в соответствии с присущим народом «духом» (М.В. Ломоносов). Поэтому культура общества может рассматриваться как «духовная биография народа».

Итак, народ – носитель коллективного разума, воли, чувств, характера, темперамента, т. е. «дух целого», проявляющийся через язык, мифы, религию, быт, обычаи и нравы, затем право, искусство, науку. Так обозначен основной тезис этнопсихологии (XIX в.), основная научная задача которой – открыть законы, по которым протекает духовная деятельность каждого народа. Так в середине XIX века получает обоснование концепция «народного духа» в социальной психологии (И. Герbart в журнал «Психология народов и языкознание» /«Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft», 1859 г.). С этого момента Этнография начинает изучать происхождение народов-этносов (этногенез) и других этнических образований, их состав, расселение, культурно-

бытовые особенности, а также их материальную и духовную культуру. Полевая этнография становится главным принципом познания народов [3].

Чешский археолог, этнограф и историк-славист Любор Нидерле (1865–1944) по различным летописным, историческим и прочим источникам собрал следующую характеристику славян: «...честны, откровенны, незлонамеренны, ...справедливы, ...заботятся о старых, бедных и больных, ...приветливы с чужеземцами и очень гостеприимны, ...трудолюбивы, терпеливо переносят страдания, а жены их чрезвычайно целомудренны, ... [они] страстно привязаны к народному творчеству, ... [им] свойственна большая любовь к дому и свободе, отсюда и храбрость в боях за свободу; у них постоянно возникало... братское учение, провозглашавшее справедливость и любовь ко всем и равенство всех» [12, с. 425-426]. Как характерное «историческое зло» выделяются «распри», мешающие объединению племен даже в минуты величайшей опасности.

Историк и этнограф, знаток русской старины и собиратель славянских древностей Михаил Забылин отмечал те же черты у русских: им присуще почтительное отношение к старшим, трудолюбие, трезвость и умеренность в отношении к себе, простота и безупречная честность, долговечность, здоровье и *веселость нрава*, любовь к хороводам и пляскам, музыке и пению, великодушие даже к врагам, добродушие и словоохотливость, набожность и бесстрашие (в сражениях за отечество, охотно умирали мучениками) [7, с. 519-520].

«Вольны — потому непокорны» говорили о Запорожских казаках.

Природная темпераментность влекла русского человека к прямодушию и открытости, превращая его страстность в искренность, ведя к исповеданию и мученичеству (И. Ильин). Автор трудов по тактике, психологии и истории войны Николай Николаевич Головин отмечал, что еще при первом вторжении татар русский человек предпочитал смерть рабству. Таким он и оставался на протяжении всей своей истории. Не случайно, в первой мировой войне (1914-1917 гг.) из 1 400 000 русских пленных в Германии 260 000 человек (18,5%) пытались бежать: «Такого процента попыток не дала ни одна нация» [5].

Русский человек – человек пространства. Но пространство и время не столько осознаются им, сколько переживаются. Представители мифологической школы (А.Н. Афанасьев) рассматривали русское народное творчество как пантеизм, в котором природа стала объектом религиозного культа. Умение включиться в условия окружающего мира придало русскому характеру стабильность, надежность, силу и жизнеспособность. «Великорус - историк от природы: он лучше понимает свое прошлое, чем будущее... Он умнее, когда обсуждает, что сделал, чем когда соображает, что нужно сделать. В нем больше оглядки, чем предусмотрительности, больше смирения, чем нахальства» [10, с. 315]. «Потому что ведь, известно, у нас нет середины: либо в рыло, либо ручку пожалуйте!» (М. Салтыков-Щедрин) [15, с. 87].

Выражения *русская природа, русская зима, русское небо, русский лес*, - стали не просто «эпитетами и метафорами», а движениями души русского человека. Про русскую народную песню говорят, что она «льется как река... звучит широко и привольно...», она «прямое излияние сердечного чувства во всех его проявлениях» (И. Ильин). Неслучайно русские говорят о «природе человека», его «природном уме», вкладывая в эти фразы глубинный смысл. Спокойная и величавая родная природа сформировала в русском человеке такие качества как мечтательность и «лень», за которыми скрывается вся сила творческого воображения и вдохновения. Н. Бердяев отмечал, что существует соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души [2]. Но природа «... часто смеется над самыми осторожными расчетами великоросса ... обманывает самые скромные его ожидания, и, привыкнув к этим обманам, расчетливый великоросс любит подчас, очертя голову, выбрать самое что ни на есть безнадежное и нерасчетливое решение, противопоставляя капризу природы *каприз собственной отваги*. Эта склонность дразнить счастье, играть в удачу и есть великорусский *авось...*». Это и выработало в русском человеке два характерных качества: лень и привычку к «такому напряжению труда на короткое время», на какое не способен ни один народ в Европе [10, с. 315].

Так в одной характеристике сталкиваются и уживаются совершенно противоположные качества: умение упорно трудиться и лень, закрепившиеся в пословицах и поговорках: «Без дела жить - только небо коптить», «Что потрудимся, то и поедим», «Горька работа, да хлеб сладок».

Общинный характер мироустройства требовал решения всех важных вопросов сообща, всем миром. В большинстве обрядовых песен как характерная черта используются местоимения: «мы», «нас», «нам». Мы как единое целое. Единым нормам, правилам поведения нужно было следовать с детских лет. Осуждение и наказание своими формировало чувство «стыда», а гордость за своих – самооценку. Бранные прозвища переходили от отца на детей, а от детей к внукам, закрепляя в пословицах и поговорках пренебрежительное отношение к роду: «Из рода в род – тот же урод», «От худого семени не жди доброго племени», «Кто от кого, тот и в того». Так честь одного человека ставилась в зависимость от репутации всего рода («Береги честь смолоду»). Утрата уважения вела к отторжению сообществом (изгой), но наиболее бесчестным поступком считалась измена миру. Поэтому и назвать кого-либо миропродавцем означало проявить к нему наивысшую степень неуважения. Понятия «род», «родина», «роднина», «семья» глубоко укореняются в сознании русского человека. Поступать и делать так, как это делали предки и составляет суть преемственности, традиции.

Об идеальных представлениях и образах разных народов писал немецкий мыслитель В. Шубарт: «Разные народы дали разные образцы человеческих идеалов. У китайцев это мудрец, у индусов – аскет, у римлян – властитель, у англичан и испанцев – аристократ, у пруссаков – солдат, а Россия предстает идеалом своей женщины». Особо он выделил героическое в её образе. Это героическое тоже связывалось с национальной русской идеей. Самопожертвование и нравственная стойкость соединились в такой грани её образа, как верность супружескому долгу. Это любовь, противостоящая эгоизму и гордыне. Для русской женщины характерны нравственная и психологическая сила, физическая выносливость, забота, жалость, жертвенность; чистота,

непорочность, скромность, целомудренность, она *бескорыстна и самоотверженна*, надежная хранительница веры, одновременно и мать, и возлюбленная, и спутница жизни, разделяющая все духовные интересы мужа, – она его ангел-хранитель. И в отношении к людям у неё преобладают материнская любовь, сущность которой – любовь-жалость, любовь-сострадание. Именно поэтому русская женщина – символ России, родного народа, родного дома, его святынь. Её образ – один из важных элементов национальной идентичности [19, с. 183-184]. Так образ Матери не выпускает человека из своей священной власти: в кругу небесных сил это Богородица, в кругу природного мира — Земля, в социальной жизни рода — Мать. Все они являются носителями одного, хотя и не тождественного начала — материнского: «Первая мать – Пресвятая Богородица, Вторая мать – сыра земля, Третья мать – кая скорбь приняла» [18].

Грани мужских образов раскрываются в русских былинах, основной фактор возникновения которых – активное этническое самоутверждение русского народа. Героические былины возвеличивают его национальные, социальные и нравственно-этические идеалы. Содержание былин – тесное переплетение истории с мифологическим миропониманием: в героях подчеркиваются черты силы, благородства и надежности, главная обязанность богатырей – служба. Богатырь-воин становится художественным воплощением идеи *долга и мужества*. В центр характеристики идеального героя народный исполнитель ставит патриотизм - любовь к родному дому и своим близким. Содержание былин показывает, кого народ считает героем и за какие заслуги. В.Я. Пропп пишет: «... есть одно, что объединяет характер борьбы на всех ступенях развития эпоса: борьба ведется не за узкие, мелкие цели, не за личную судьбу, не за частное благополучие героя, а за самые высокие идеалы народа...» [14, с. 3-4]. Именно поэтому богатырство и стало примером. Самый популярный народный богатырь в цикле героических былин – Илья Муромец, наделенный лучшими чертами русского национального характера: беззаветной преданностью к Родине, отвагой и мужеством, верностью в дружбе, любовью к труду, бескорыстием и удивительной моральной чистотой [1, с. 216-217]. В

былине «Первый бой Ильи Муромца» он так говорит о себе: «Я ... *простой русский богатырь, крестьянский сын. Я спасал вас не из корысти, и мне не надо ни серебра, ни золота. Я спасал русских людей, красных девушек, малых деточек, старых матерей. Не пойду я к вам воеводой в богатстве жить. Моё богатство – сила богатырская, моё дело – Руси служить, от врагов оборонять*» [16].

В образе Ильи Муромца как единое целое переплетаются две составляющие: «нравственное» и «культура [поведения] личности». Поведение диктуется системой складывающихся в эту историческую эпоху стереотипных правил, все увеличивающихся и становящихся более устойчивыми со временем. Именно соответствие «нравственным» установкам определенного общества сегодня мы называем нормами поведения. К синонимам нравственного величия и в наши дни обычно относят величие души, великодушие, благородство, возвышенность и бескорыстность, а нарушение норм поведения закрепляется в языке как нравственная ограниченность человека. Квинтэссенцией образа русского воина является книга-справочник «Советы молодому офицеру», составленная В. Кульчицким. На основе нее появился широко распространенный в воинской среде кодекс чести русского офицера, в котором особенно показателен девиз: Душа – Богу, сердце – женщине, долг – Отечеству, честь – никому! [11].

Особо следует выделить в характеристиках мужских и женских образов такие качества как *достоинство* и *добродетель*. Эти качества всегда рядом и дополняют друг друга; присутствуют в мужских и женских характеристиках. Достоинство предполагает осознание мотивов собственного поведения и осознание себя, как представителя рода. Добродетель понимается как умение хорошо поступать (поговорка: «Жену выбирай не глазами, а ушами», т.е. по доброй славе о ней). Оба качества реализуются в понятиях «честь» и «мастерство». Так, например, поединок мыслится в качестве ритуально-очищающего действия по восстановлению или утверждению чести (замещение архаичного обряда инициации). Его суть – сознательное изгнание чувства страха (дуэль). Но понятие чести также связано и с уровнем мастерства, умением

трудиться. Таким образом, квинтэссенцию формирования идеального человека составляет осознание себя в качестве потомка рода, знание о том, как надо поступать и умение правильно поступать.

Г.П. Федотов писал: «Нет ничего труднее национальных характеристик... Ни один типичный образ, даже самый любимый и распространенный, не может определить всей нации.» [17]. Для русского характера, *если можно говорить о нем* как о чем-то едином в стране, населенной многими народами, ...главное ... выражение чувств... «Русский характер - это непрестанные приливы и отливы, и чисто русское словечко «Ничего!» хорошо выражает фатализм этих нескончаемых колебаний» (Д. Голсуорси) [6].

«Ни прозвание, ни вероисповедание, ни сама кровь предков не делают человека принадлежностью той или другой народности. Дух, душа человека – вот где надо искать принадлежности его к тому или другому народу. Чем же можно определить принадлежность духа? Конечно, *проявлением духа* – мыслью. Кто на каком языке думает, тот к тому народу и принадлежит. Я думаю по-русски» – писал В. Даль [4].

Русская культура вовсе не ориентирована на отторжение чужого культурного наследия. Опыт свободного общения с другими народами выработал в ней восприимчивость к чужим идеям, идеалам, мастерству. Но русская культура сильна и своей самобытностью, традициями, обусловленными многовековым народным опытом и историей. Преемственность этих традиций – необходимое условие дальнейшего культурного развития русского народа. «Мы призваны не заимствовать, а творить свое и по-своему: русское по-русски. Россия не пустоеместилище, в которое можно механически, по произволу, вложить все что угодно, не считаясь с законами ее духовного организма. Россия есть живая духовная система со своими историческими дарами и заданиями. И все это выговаривается русской идеей. Каждый народ творит то, что он может, исходя из того, что ему дано. Но плох тот народ, который не видит того, что дано именно ему, и потому ходит побираться под чужими окнами. Россия имеет свои

духовно-исторические дары и призвана творить свою особую духовную культуру» [8].

Духовность, державность, достоинство – вот триединство базовых принципов социальной справедливости, способных обеспечить фундамент Российского государства и стабильность общества, способных защитить национальные духовные святыни, русскую культуру и нравственные ценности [13]. Русский дух раскрывает народная песня; она воплощает коллективное единство народа, его духовные ценности, она же сохраняет и его самобытность, не позволяя русской культуре раствориться среди других. Исполнение народной песни – это механизм трансляции «русской национальной идеи». Народная песня целостно воспроизводит систему стереотипов, восходящих к прошлому, через призму современного восприятия. Как сказки и предания она отражает наиболее типичные обстоятельства народной жизни, мораль и обычаи народа, а образы народных героев выражают наиболее типические черты национального характера. Поэтому говорят, что в народной песне – душа народа. Через песню, сказку подчеркиваются (или осуждаются) ценимые обществом качества, формируются идеальные нравственные представления – свобода, терпимость, честь, верность, любовь-сострадание, любовь-жалость, доброта и т.д. Так лучшие народные герои и знаковые события становятся обобщенными русскими символами.

Литература

1. Александров В.А. Сельская община в России (XVII- начало XIX в.) /АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Москва: Наука, 1976. 323 с.
2. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. Введение: Русская религиозная идея и русское государство. Москва: Наука, 1990. 224 с.
3. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. 2-е изд., перераб. и доп. Москва; Санкт-Петербург: Норинт, 2000. 1434 с.
4. Бурт В. Владимир Даль. URL:https://www.stoletie.ru/sozidateli_vladimir_dal_kto_na_kakom_jazyke_dumajet_tot_k_tomu_narodu_prinadlezhit__589.htm (дата обращения 24.01.2023).
5. Головин Н.К чему идет Великобритания? Стратегическое исследование. Рига: Мир, 1935. 232 с.
6. Джон Голсуорси о русском характере и русских писателях. URL:

<https://cont.ws/@oldseaman/1060267> (дата обращения 24.01.2023).

7. Забылин М. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия /Собр. М. Забылиным. Репринтное воспроизведение издания 1880. Москва: Автор, 1992. С.519-520.
8. Ильин И.А. Избранные статьи /Предисл. и публ. Ю.Т. Лисицы // Наш современник. Москва, 1993. № 4. С. 144–154.
9. Ильин И.А. О Русской идее. URL: http://www.odinblago.ru/nashi_zadachi_1/127 (дата обращения 24.01.2023).
10. Ключевский В.О. Курс русской истории: Соч. в 9 томах. Москва: Мысль, 1987. Т.1. Ч.1. Лекция XVII. Психология великоросса. С.315.
11. Максимов С.Т. Национальный характер // Русские воинские традиции. Москва: Вече, 2010. 318 с.
12. Нидерле Л. Славянские древности /Пер. с чеш. Т. Ковалевой и М. Хазанова. Москва: Алетейа, 2000. 590 с.
13. Панарин И.Н. Авторская концептуальная стратегия обеспечения духовного суверенитета России. URL: <http://www.dal.by/news/2/14-08-12-23/> (дата обращения 24.01.2023)
14. Пропп В.Я. Русский героический эпос. 2-е изд., испр. Москва: Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1958. 603 с.
15. Русские «гулящие люди» за границей // Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. в 20 тт. Т.7. С.87.
16. Русские богатыри: былины и героические сказки [в пересказе для детей И.В. Карнаухова; Сост. и предисл. Г. И. Карнаухова; худож. Н. Кочергин]. Москва: Оникс, 2012. 158, [2] с.
17. Федотов Г.П. Стихи духовные: (русская народная вера по духовным стихам). Paris: YMCA-press, 1935. 151 с.
18. Флиер А.Я. // Культурология. XX век : Энциклопедия: В 2 т. . Т. 2 / Глав. ред. , сост. и автор проекта С.Я. Левит; Отв. ред. Л. Т. Мильская.. Санкт-Петербург: Алетейа [и др.], 1998. 447 с.
19. Шубарт В. Европа и душа Востока / Пер. с нем. З.Г. Антипенко и М.В. Назарова]. [2. изд., испр.]. Москва: Рус. идея, 2000. 446 с.
20. Юдин А.П. М.И. Глинка и национальная идея в отечественной музыкальной культуре // Музыка и время. 2004. № 7. С. 42–46.

МНОГОГОЛОСНЫЙ РАСПЕВ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ НАРОДНОГО ХОРА

Байкова Елена Николаевна

*профессор кафедры хорового и сольного нар. пения РАМ им. Гнесиных,
профессор кафедры хорового дирижирования МГИМ им. А.Г.Шнитке,
почетный работник сферы образования РФ*

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос, связанный с проблемой соотнесения многоголосного распева и специфики звучания народного хора. В центре внимания – практическая возможность сочетания двух видов певческих традиций, раскрывающих как своеобразие «клиросного» пения, так и особенности народно-певческой культуры. Органичная связь данных ветвей единой национально-певческой основы формирует объективные условия для их взаимодействия в сфере современного хорового исполнительства в области народно-певческого искусства. В качестве примера предлагается опыт практической работы учебного коллектива РАМ им. Гнесиных над музыкальными композициями, построенными по принципу многоголосного распева.

Ключевые слова: певческие традиции, народно-певческая манера, многоголосный распев, исполнительская эстетика, народный хор.

Abstract. This article discusses the issue related to the problem of correlating the polyphonic chant and the specifics of the sound of the folk choir. The focus is on the practical possibility of combining two types of singing traditions, revealing both the originality of "clerical" singing and the features of folk singing culture. The organic connection of these branches of a single national singing base forms objective conditions for their interaction in the field of modern choral performance in the field of folk singing art. As an example, the experience of the practical work of the Gnessin State Musical College training team on musical compositions built on the principle of polyphonic singing is offered.

Keywords: singing traditions, folk singing style, polyphonic chant, performing aesthetics, folk choir.

В репертуарно-концертной практике народного хора необходимо учитывать целый ряд факторов, концентрирующих внимание руководителя на актуальной проблематике творческой деятельности коллектива. Во-первых, на стилистической основе исполняемой музыки в ее жанрово-стилевом аспекте. Во-

вторых, на реализующем факторе процессуального момента, а именно исполнительском компоненте. И в-третьих, на определенном характере восприятия реципиента (слушательская аудитория), реагирующего на то или иное акустико-фоническое явление в структуре, преподносимой звукоформы.

В предлагаемом аналитическом контексте основным «фигурантом» анализа становится многоголосный распев, а точнее его бытование в такой необычной звуковой среде, как народный хор. Ведь, очевидно, что «Древнерусская песенная культура обладает большой силой эмоционального воздействия, отличается соборностью, способствует формированию национального сознания. Все это приобретает особую значимость в настоящее время, когда национальные культурные традиции признаны стать основой духовного становления и развития личности», утверждает М.В. Медведева [3, с. 8].

Данный стилевой пласт отечественной певческой культуры исторически сложился в церковно-певческой практике. Сформировавшись в сфере богослужбных песнопений (культура храмового пространства), феномен многоголосного распева кристаллизовался со временем и в русле светской музыкальной традиции – стилистика партесного и духовного концерта (выход за границы храмового пространства), что определило магистральный путь развития русской певческо-хоровой школы в целом. Как считает В.П. Ильин, «Оригинальный, самобытный стиль древнерусской профессиональной музыки повлиял на формирование хорового исполнительства» [2, с. 14].

Возникнув в среде мастеров-распевщиков, такой национальный раритет, как многоголосный распев, стал впоследствии органичной частью многих творческих открытий, происходивших в лоне профессиональной музыкальной культуры, – композиторское наследие Д. Бортнянского, М. Берёзовского, А. Кастальского, П. Чеснокова, С. Рахманинова, Г. Свиридова.

Уникальность многоголосного распева состояла и в том, что он отражал специфические черты художественной формы мышления народа – этно-музыкальный тонус нации. Это – особого рода традиция, которая всегда существовала в песенно-певческой культуре русского народа и, прежде всего, в

жанре лирической протяжной песни. Рассуждая о характере данного явления, М.В. Медведева полагает: «Многоголосие как самостоятельный феномен культового пения осознается только к середине XVI века» И далее, «Примечательно, что примерно к этому времени, согласно признанному в фольклористике мнению, относится возникновение в русском народном музыкальном творчестве жанра лирической протяжной песни со свойственной ей высокоразвитой подголосочной полифонией» [4, с. 88].

Поэтому факт бытования многоголосного распева в среде, сформировавшей априори данное звуковое явление, весьма закономерен и находит подтверждение в развитии культурно-исторического контекста нашего общества. Возникнув как некий интонационно-стилевой аналог, сообразный характеру певческого мышления русского народа, – стремление к многовариантному способу показа мелодического материала – многоголосный распев трансформировался позднее и в другие виды жанрово-стилевых образований. По мнению В.П. Ильина, «Достигнув высокого уровня развития, певческое искусство подготовило смену музыкально-стилистических формаций. Знаменное пение, лишившись прежнего господствующего положения, уступает место принципиально отличному стилю... красочному и полнозвучному... – партесному многоголосию» [2, с. 14].

Данная тенденция реализовывалась как в сфере духовной, так и светской практики. Здесь принцип бытования многоголосного распева находил свое органичное отражение и в жанре крупной формы, представленной партесным и духовным концертами В. Титова, Н. Бавыкина, С. Дегтярёва, А. Гречанинова, С. Рахманинова, и в тех сочинениях русских композиторов, которые были основаны исключительно на традициях сугубо церковно-клиросного пения (Д. Аллеманов, С. Трубочёв, Н. Зиновьев). И, безусловно, влияние данной тенденции в полной мере также ощущалось и в профессиональном хоровом исполнительском искусстве, преломляясь в творчестве таких выдающихся отечественных дирижеров, как А. Свешников, А. Юрлов, В. Чернушенко, В. Минин.

В наше время, как и прежде, феномен многоголосного распева не утрачивает своей художественной силы и национально-культурного значения. Фактом подобного рода явления становится обращение к этому уникальному пласту певческой культуры представителей самых различных видов исполнительских корпораций. Среди них необходимо назвать коллективы, существующие как в рамках церковно-певческой традиции (хор Сретенского монастыря – регент, заслуженный артист РФ Н. Жила, хор Подворья Троице-Сергеевой Лавры – регент В. Горбик), так и в жанре народно-певческой культуры (ансамбль «Сирин» – рук. А. Котов, ансамбль «Светилен» – рук. Д. Гаркави).

Интересным событием в исполнительской практике в начале XXI столетия стало обращение к феномену многоголосного распева и учебного коллектива (народный хор) в рамках образовательного процесса в Российской Академии музыки им. Гнесиных (рук. проф. В. Царегородцев, автор проекта – зав. кафедрой хорового и сольного народного пения – проф. М.В. Медведева). Этот репертуарно-стилевой выбор в равной степени был не только закономерен, но и весьма актуален. Ведь очевидно, что «В контексте единой древнерусской культуры храмовое пение и фольклор сближала вариантность сочинений, отсутствие авторства и коллективный характер творчества», – убеждена Л.А. Рапацкая [5, с. 13].

Что же становится основополагающим фактором в формировании критерия оценки подобного рода темброво-интонационного феномена в акустической реалии звучания народного хора? Бесспорно, это творческий концепт руководителя коллектива, направленный на претворение такого специфического для современного исполнителя и слушателя интонационно-мелодического материала, как многоголосный распев. Важным моментом в процессе поиска необходимого звукового решения является то необходимое качество акустико-слуховой «настройки», тот интонационно-стилевой камертон, который определяет тонкую грань между «известным» и «незнакомым», создавая иллюзию, когда «непривычное» становится узнаваемым (темброво-певческий фонизм). И этот феномен – «музыкальный слух» – действительно

невидимый *оператор* всего музыкального восприятия и порождения-творчества, невидимый *лидер* музыкальной жизнедеятельности – в пределе, через мышленческую активность, и всей музыкальной культуры», – утверждает И.И. Земцовский [1, с. 12].

Установка на принцип внутренней сбалансированности в аспекте соотношения тембрики хора и специфики интонационно-звукового материала (многоголосный распев) – актуальная тенденция в исполнительской практике современных коллективов в сфере светского характера музицирования и, что особенно примечательно, в работе с народным хором. В связи с этим следует рассмотреть многоголосный распев в музыкально-стилевом аспекте в контексте с такой специфической разновидностью исполнительского искусства, как народный хор.

Прежде всего, целесообразно выделить эстетику самого певческого звучания применительно как к исполнительской составляющей, так и к слушательскому компоненту, воспринимающему данное звуковое явление в его жанрово-стилевой целостности. Очевидно, что это не только качественный уровень исполнения в плане маркирования уровня технологического мастерства, но и определенный в акустическом отношении интонационно-певческий аспект хорового звучания. Имеется в виду, сам исполнительский компонент, обуславливающий темброво-звуковые координаты многоголосной партитуры в сфере ее репрезентативности в акустико-фоническом пространстве. И вновь следует обратиться к высказыванию И.И. Земцовского о значении феномена музыкального слуха: «Этнография музыкального слуха выполняет, по сути, те же функции *изнутри* личности (группы, общества, народа) – дает внутреннюю слуховую настройку этнически-стилистически ориентированного слуха, определяет характер протекания самого музыкального мышления, внутреннего интонирования» [1, с. 10].

Необходимо заметить, что для народного хора характерной чертой его певческо-стилевой доминанты всегда была открытая манера звукоподачи, сопровождаемая эмоционально-содержательным посылом песенно-звуковой

речи. И, кроме того, бесспорно, это – феномен слова, представленного в границах драматургического материала песенного текста и преподнесенного слушателю как незыблемый первоисточник его смысла.

Если попытаться определить специфические признаки народно-певческой манеры применительно к обоим видам стилевых истоков её творческой основы, как-то: народная песня и многоголосный распев, не трудно выделить и некоторые общие черты. Отметим, прежде всего, органичное сочетание звуковой и смысловой составляющих, что обусловлено особенностями русской певческо-хоровой культуры в целом. Поэтому такого рода феномен как синтез звучащей формы народного хора (песенное творчество, фольклор) и клиросной традиции, заложенной в лоне церковного пения, – многоголосный распев – оказывается весьма плодотворным и творчески результативным явлением. Как считает М.В. Медведева, «Издrevле на Руси параллельно существовали и развивались две музыкальные традиции: народно-песенная и церковно-певческая» [4, с. 84].

Использование композиционно-музыкального материала, построенного по принципу распева, стало этапным моментом в формировании репертуарной стратегии народного хора РАМ им. Гнесиных. Обращение к данному жанрово-стилевому пласту – продолжение той магистральной линии, которая прослеживалась в течение последнего десятилетия в работе этого коллектива. Имеется в виду, участие народного хора в концертных версиях оперных спектаклей: «Час воли Божией» А. Ларина, «Иван да Марья» Ж. Кузнецовой, а также исполнение кантаты Г. Свиридова «Курские песни» совместно с капеллой им. А. Юрлова (дирижёр – Г. Дмитряк) и сочинения С. Рахманинова «Три русские песни» под управлением В. Шкуровского.

Включение в работу учебного народного хора подобного типа музыкального материала, как-то: многоголосные распевы – воспринимается в аспекте знакового элемента дипломной программы выпускников 2014 года кафедры хорового и сольного пения Российской академии музыки им. Гнесиных. Среди песнопений, вошедших в цикл исполненных произведений, – примеры разнообразного рода композиций, связанных с характером богослужебной

тематики («Придите взыдем на гору» – стихира на Преображение, «Днесь яко солнце пресветлое» – тропарь Тихвинской иконе Божией матери Алексеевского роспева, «Господи, кто обитает» – духовный стих, «Христос воскресе» – тропарь Пасхи, «Ликують ангелы» – стихира на Литии Рождества Христова муз. Д. Аллеманова, «Христос воскресе» муз. А. Кастальского).

Опыт работы народного хора РАМ им. Гнесиных над интонационно-певческой стилистикой многоголосного распева получил свое развитие и в последующих репертуарных проектах учебно-творческой деятельности данного коллектива (с 2015 по 2019 г., руководитель – преподаватель Д.В. Морозов). Приобретенное новое качество вокально-певческого навыка раскрывается и в современных обработках русских народных песен («Ах, ты степь широкая» – обр. А Федоськина), и в прочтении духовных стихов («Сон Богородицы»), и в качестве адекватной формы певческого фонизма в момент звучания песнопения из Богогласника неслужебных песнопений – «Днесь отверзся». Наиболее яркий пример использования певческого ресурса народного хора РАМ им. Гнесиных, сформировавшегося под влиянием многоголосного распева, является исполнение виватного канта Петровской эпохи «Радуйся, Росско земле» в обработке М. Медведевой, ставшего знаковым компонентом в репетиционно-концертной практике данного коллектива и в последующие годы.

Какова же эстетика певческого звучания народного хора в условиях обращения к подобному рода жанрово-стилевому «миксту»? Безусловно, это – определённая звукоформа, в которой главным является момент соответствия содержательно-смысловой составляющей исполняемых песнопений той специфике темброво-звуковой окраски, которая характеризует особенности певческого фонизма народного хора. И в этом процессе на первый план выступает феномен этнослуха. По мнению И.И. Земцовского «Этнослух – это инструмент не только непосредственного слышания партитур, осуществляемого внутренним слухом, – такого слышания, которое для музыканта-профессионала способно быть как бы заместителем живого исполнения чуть ли не со всем его живым контекстом» [1, с. 11].

Главной трудностью в освоении такого рода репертуара стало его преподнесение в несколько непривычном для этно-фольклорной природы народно-певческого искусства способе существования в фактурно-звуковом рисунке исполняемой партитуры. Это – то целое, которое состоит не только из множества самостоятельных интонационно-мелодических линий, но и есть некая совокупность певческих голосов, объединённая единым исполнительским принципом оформления звукового материала.

Что же представляется наиболее сложным в процессе работы над освоением певческой стилистики многоголосного распева? Прежде всего, это ощущение той атмосферы, в которой рождается и развивается по особому звуковому «сценарию» (принцип распева) «музыкальное событие» (многоголосная звукоформа). Имеется в виду, – то особое чувство, возникающее от соприкосновения с сакральным смыслом богослужебного текста – созерцание звукового образа, процесс погружения в темпо-ритмическую специфику движения в условиях одномоментного ощущения временного и надвременного начал. Ведь «Христианские эстетические ценности обусловили развитие *особого символического* языка искусства, воплотившего красоту и глубину духовных идеалов, обращенных к Вечности», утверждает Л.А. Рапацкая [5, с. 12].

Кроме того, это и некая интонационно-слуховая «настройка» каждого и всех на определенный «камертон» восприятия многоголосной конструкции, когда возникает осмысление звучащей материи в единстве ее фактурно-мелодической многоярусности и гармонической вертикали в соответствии со спецификой певческого фонизма народного хора.

Очевидно, что принципиальным моментом в характере восприятия феномена многоголосного распева становится и то особое эмоциональное состояние, которое остаётся неизменным в процессе исполняемого произведения – глубина испытываемого чувства.

И, наконец, – достижение определенного качества темброво-фонического результата, что связано с выбором искомой темброво-акустической формы звучания народного хора. Это – та окраска голоса, которая, сохраняя

специфичность народно-певческой манеры, воспринимается как некий источник смысла, преобразующий категорию «певческий звук» в удивительное явление общечеловеческого характера.

Безусловно, включение в репертуар народного хора РАМ им. Гнесиных произведений русской духовной музыки (многоголосный распев) – не случайное, а закономерное явление. Это – свидетельство органичной связи церковно-певческой и народно-певческих традиций, формировавшихся на протяжении ряда столетий как целостный культурно-исторический и стилевой контекст, что получило свое развитие и в наши дни как фактор, актуализирующий роль певческого феномена в звучании народного хора, в частности.

Для вузовской системы обучения в рамках РАМ им. Гнесиных данная тенденция приобретает особое значение в аспекте расширения певческо-исполнительских возможностей народного хора как инструмента. Кроме того, этот процесс стимулирует и учебно-творческую деятельность студентов в освоении ими нового технологического ресурса, апеллирующего и к иному критерию оценки звукового явления, поскольку «многовариантность создаваемых распевов, ... наряду с импровизационностью исполнительско-творческого процесса, в одинаковой мере свойственна народному и культовому певческому искусству», убеждена М.В. Медведева [3, с. 9].

В результате ассимиляции различных интонационно-певческих способов реализации поставленной учебно-практической задачи формируется более высокий профессиональный уровень подготовки студентов в рамках вузовской системы обучения, что позволяет рассматривать проблему народно-певческого исполнительства в целом более широко, а именно в масштабах всей культурно-образовательной парадигмы на современном этапе. И, безусловно, это тот бесценный опыт работы с музыкальным материалом, построенным на основе принципа многоголосного распева, который в полной мере активизирует процесс освоения репертуарного объема в разнообразии его жанрово-стилевых проявлений.

Так на современном этапе творческой деятельности коллектива народного хора РАМ им. Гнесиных (руководитель – профессор, заслуж. артист РФ Игнатьева С.К.) – это дополнительный стимул к расширению сферы профессиональных певческих навыков студентов и приобретению новых исполнительских возможностей как выразительного средства в сфере хорового ансамблирования (опера И. Дударя «Русалочка», хоровые произведения В. Калистратова, А. Вискова). Ведь, по мнению М.В. Медведевой, «Творческое освоение древнерусского песенного наследия способствует осознанию новым поколением своей причастности к высокому духовному культурному наследию своей родной земли» [3, с. 16].

Литература

1. Земцовский И.И. Этно-слух как ключ к музыкальному существованию // Культура народного пения: традиции и искусство: материалы научно-практической конференции (13-16 мая 2000 г.) / Ред.-сост. Л.В. Шамина. Москва: МГИМ, 2001. С.4-14.
2. Ильин В.П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины начала XX века. Москва: Советский композитор, 1985. 228 с.
3. Медведева М.В. Древнерусское певческое искусство и взаимосвязь церковной и народной традиций // Проблемы народно-певческого исполнительства и образования / Сост. М.В. Медведева. Москва: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2012. С. 8-17.
4. Медведева М.В. Общие черты народно-песенного и древнерусского церковно-певческого искусства // Христианские образы в искусстве: Сб. трудов 170 / РАМ им. Гнесиных. Москва, 2007. Вып. 1. С.84-89.
5. Рапацкая Л.А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. 3-е изд. Санкт-Петербург: Лань; Планета Музыки, 2015. 480 с.

К ВОПРОСУ ТЕОРИИ АРАНЖИРОВКИ И ОБРАБОТКИ ПЕСЕННОГО МАТЕРИАЛА В НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Морозов Дмитрий Викторович

руководитель Центра русского фольклора

Государственного Российского дома

народного творчества имени В.Д. Поленова

Аннотация. В статье рассматриваются теоретические основы феномена

аранжировки в народно-певческом искусстве, исторически сложившиеся подходы к классификации форм творческой интерпретации музыкального фольклора в деятельности композиторов-классиков и представителей народно-хорового образования и руководителей народно-певческих коллективов. Представлена авторская концепция систематизации видов аранжировки, обработки и импровизационного распева «на голоса» народных песен и авторских произведений.

Ключевые слова: аранжировка, переложение, обработка, народный хор, фольклор, народная песня, народно-певческое искусство.

Abstract. The article deals with the theoretical foundations of the phenomenon of arrangement in folk singing art, historical approaches to the classification of forms of creative interpretation of musical folklore in the activities of classical composers and representatives of folk choir education and group leaders.

Keywords: arrangement, transcription, processing, folk choir, folklore, folk song, folk singing art.

Аранжировка и обработка народной песни и авторских сочинений является особым видом творческой деятельности. С течением времени в хоровой академической музыке и народно-певческом искусстве сформировалась теория аранжировки и обработки песенного материала. Вопросы, связанные с указанной проблематикой, разрабатываются в специальных исследованиях по теории хоровой аранжировки и обработки, трудах по музыкальному анализу произведений и отдельных элементов хоровой фактуры, а также методических пособиях, посвященных технологии создания хоровых аранжировок и обработок.

В академическом направлении теоретические аспекты хоровой аранжировки рассматриваются в трудах Г.С. Гармаша [17], О.В. Девуцкого [20], В.А. Живова [22], М.Н. Ивакина [24], О.И. Кулапиной [31], А.С. Ленского [32], С.К. Мусина [48], В.А. Самарина [56], А.А. Юрлова [65] и др. Значительный вклад в осмысление

закономерностей творческой интерпретации первоисточника в процессе аранжировки внесли исследования Ю.И. Паисова [51], А.К. Петрова [52], А.В. Пчелинцева [53], Г.В. Хорошайло [61], а также работы, посвященные теме фольклоризма и композиторского творчества Г.Л. Головинского [18], В.Е. Гусева [19], И.И. Земцовского [23] и Л.П. Ивановой [27].

На современном этапе развития хорового искусства деятельность аранжировщика рассматривается как многогранный творческий феномен, объединяющий композиторский, исследовательский, редакторский и исполнительский аспекты работы, а сама аранжировка, как род художественно-эстетической деятельности, включает три категории: автора аранжировки, аранжировку как процесс и аранжировку как готовый результат творческой работы [20].

Теоретики и практики хорового искусства выделяют несколько типов и видов обработки музыкального материала. О.В. Девуцкий приводит следующую классификацию форм преобразования материала:

- гармонизация,
- хоровое изложение,
- переложение,
- аранжировка,
- обработка,
- свободная обработка (транскрипция, парафраз, фантазия на тему).

В этой классификации он располагает термины по оси творческого включения аранжировщика в процесс интерпретации оригинала. Как пишет исследователь, подобная систематизация носит условный характер, так как «требование “точного” определения жанра аранжировки не может являться принципиальным условием работы аранжировщика, а тем более никак не определяет качество его продукции. Мера, степень, количество и глубина изменений первоначального текста могут оцениваться не сами по себе, но только с позиций художественно-эстетического результата и этического отношения к имени аранжируемого композитора» [20, с. 14–15]. К современным видам

хоровой аранжировки и обработки Девуцкий относит:

1. переложение авторских хоровых сочинений для другого состава;
2. переложение для хора инструментальной музыки;
3. переложение сольных вокальных сочинений;
4. обработки массовых и эстрадных песен, джазовых и поп-хитов, создание попури и сюит на их материале;
5. обработка и переосмысление фольклорных образцов;
6. гармонизация и обработка духовных (церковных) песнопений [20, с. 10].

Известный дирижер и педагог В.А. Самарин определяет хоровую аранжировку как «композиционную форму преобразования музыкального материала» [56, с. 185]. По его мнению, термины «аранжировка» и «переложение» используются для обозначения «варианта с определенным изменением фактуры» [56, с. 186], а именно:

- переложения с одного хорового состава для другого;
- переложения произведений, написанных для сольного пения с сопровождением, для различных составов;
- переложения инструментальных сочинений для хорового исполнения.

Термины «транскрипция» и «обработка» обозначают произведения, в которых оригинальный текст имеет значительную музыкально-композиционную интерпретацию.

В одном из последних крупных исследований, посвященных феномену аранжировки, А.В. Пчелинцев, характеризуя методы аранжировки в современном народно-певческом искусстве, подробно анализирует трансформацию первоисточника в контексте импровизационной природы народно-певческого исполнительства и гармоническое варьирование как аспект аранжировки народной песни. В приложении к своей диссертации он описывает особенности методов трансформации песенного первоисточника в творчестве композиторов XIX–XX веков и современном народно-певческом исполнительском искусстве. По мнению ученого, в аранжировках первой

половины XX века «преобладал метод гармонизации фольклорного первоисточника» [53, с. 201–202], тогда как во второй половине столетия он стал отличаться «значительным усложнением подходов к обработке с возрастающей ролью современных композиций, включая сонористику, алеаторику и других» [53, с. 202].

К настоящему времени в профессиональном композиторском творчестве сложилось несколько подходов в работе с фольклорным материалом. Основными из них являются обработка и стилизация. Значительное место в русской хоровой академической музыке занимает обработка народной песни, возникновение которой исследователи относят ко второй половине XVII столетия [25, с. 36]. В процессе развития композиторского творчества сложилось несколько видов преобразования музыкального материала:

- обработка с преобладанием гомофонно-гармонического склада письма (Д.Н. Кашин, И.А. Рупин и др.);
- обработка средствами народной подголосочной полифонии (А.В. Александров, А.Д. Кастальский, Г.Г. Лобачев, А.К. Лядов, М.П. Мусоргский, В.М. Орлов, Н.А. Римский-Корсаков, П.Г. Чесноков и др.);
- полифоническая обработка (Н.А. Римский-Корсаков и др.);
- обработка, сочетающая в себе различные виды хорового изложения (С.Н. Василенко, А.К. Глазунов, А.Т. Гречанинов, А.А. Давиденко, А.А. Егоров, А.В. Кастальский, А.В. Никольский, А.В. Свешников, П.Г. Чесноков и др.) [25, с. 36].

Ряд исследователей выделяет два различных подхода к фольклорному произведению: песенная обработка «классического типа» и «свободная» обработка [51, с. 57]. Первый подход направлен на воссоздание народного напева с помощью средств профессиональной композиторской техники, что прослеживается в творчестве Глазунова, Гречанинова, Лядова, Мусоргского, Римского-Корсакова и др. В своих произведениях композиторы стремились сохранить стиль, жанр, композиционные особенности первоисточника, видоизменяя гармоническое сопровождение и фактуру. Второй подход предполагает создание оригинальных сочинений «на основе заимствуемого из

фольклора песенного текста, а иногда и фрагментов мелодии» [51, с. 58], т.е. за счет расширения границ хорового письма в обработках подчеркивался индивидуальный авторский стиль, который при этом мог быть отдален от первоисточника.

Роль песенной обработки «классического типа» в современной композиторской деятельности значительно уменьшилась в пользу обработки «свободного» типа как формы «диалога» между фольклором и композитором. Таким образом, в жанре обработки для хора а cappella в отечественной музыке XX века сформировалось несколько видов композиционных форм:

- обработки – «миниатюры»;
- обработки – театрализованные «сценки»;
- обработки – масштабные пьесы;
- циклические композиции на основе нескольких обработок;
- «фантазии на темы» народных песен [60, с. 9].

Еще одним творческим методом работы с фольклорным материалом является стилизация. Данный прием по своим художественно-выразительным функциям очень близок к песенной обработке. В композиторском творчестве сформировалось два вида стилизации: «чистая» и «условная», при этом, главная задача стилизации — это ориентация на так называемый «фольклорный стиль» [26, с. 16]. «Чистой» стилизацией принято считать песни, написанные в подражание народным, которые, попадая в массовую культуру, и зачастую теряя авторство, воспринимаются и исполняются как народные: например, сочинения В.Г. Захарова, Г.Ф. Пономаренко, Е.П. Родыгина. «Условная» стилизация, как отмечают исследователи, «ведет к трансформации семантического уровня заимствованного первоисточника» [26, с. 16].

Теоретические аспекты творческого освоения песенного фольклора в народно-певческом хоровом искусстве рассматриваются в работах А.С. Абрамского [1, 2], Л.А. Антиповой [4, 5], В.В. Бакке [8, 12], И.И. Веретенникова [15], М.В. Медведевой [33, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 44], О.С. Щербаковой [64] и др. В отличие от академического хорового искусства,

объектом исследования в котором являются сочинения профессиональных композиторов, в народно-хоровом направлении в центре внимания – деятельность представителей народно-хорового образования, руководителей коллективов и композиторов, которые активно сотрудничают с народными хорами. За более чем 50-летний период осмысления и описания принципов создания разнообразных форм преобразования музыкального материала, в народно-хоровом образовании закрепился свой понятийный аппарат. В качестве исходных категорий творческого процесса выступают три дефиниции: аранжировка, обработка и импровизационный распев «на голоса».

Под аранжировкой понимается: «приспособление определенного произведения, как народного, так и авторского, к возможностям и особенностям конкретного исполнительского коллектива (или одного исполнителя), ставящее своей целью максимальное раскрытие заложенного в первоисточнике художественного образа» [39, с. 50], тогда как обработка подразумевает «сочинение новых голосов (вокальных или инструментальных партий) на основе первоначального музыкального материала (одно- или многоголосного), направленное на всестороннее развитие художественного образа первоисточника с помощью широкого использования различных музыкально-выразительных средств» [39, с. 50]. Эти определения, данные в 1980-х годах одним из основоположников теоретического осмысления проблем творческого освоения песенного фольклора и авторской музыки в народно-хоровом искусстве, М.В. Медведевой остаются актуальными в настоящее время и активно используются в современных учебно-методических пособиях. Объектом внимания педагога-исследователя всегда были и остаются: аранжировка как вид творческой деятельности и импровизация как форма творческого освоения песенного фольклора. На протяжении сорока лет данным темам посвящены более 10 статей и кандидатская диссертация «Педагогические условия творческого развития студентов на занятиях хоровой аранжировкой» [44]. Текстологический анализ работ М.В. Медведевой показал, что предложенная исследователем классификация видов творческой интерпретации музыкального

материала, с годами претерпевала корректировку, но до сих пор она является основой для построения теоретико-методических концепций аранжировки и импровизационного распева народных песен, к примеру в работах Е.Ю. Веселовской [16], О.В. Капли [30], Т.С. Стенюшкиной [58], Т.В. Тищенко [6], Е.Л. Хорошиловой [62], О.В. Чернобаевой [63], О.С. Щербаковой [64], Н.А. Яговец [59] и др.

В качестве трех основных форм творческого освоения фольклора М.В. Медведева выделяет аранжировку, обработку и импровизацию. Видами аранжировки (ее иерархический уровень) – музыкально-текстовое редактирование, облегченное переложение и собственно переложение, а способами аранжировки называет переложение с сохранением фактуры первоисточника и переложение с ее изменением. В исследованиях Марины Васильевны подробно разбираются приемы редактирования и переложения фольклорных партитур и методика импровизационного распева народных песен «на голоса» [34, 36, 37, 41, 42, 44]. Отметим, что в ее начальных работах импровизационный распев относился к видам коллективной обработки и аранжировки, а в статьях последних лет распев «на голоса» обозначается как отдельная форма творческого освоения фольклора, наряду с аранжировкой и обработкой.

Один из наиболее известных и талантливых аранжировщиков народных песен В.В. Бакке, основываясь на собственном педагогическом и творческом опыте, выделяет в хоровой (ансамблевой) аранжировке 3 основных типа: редактирование нотного текста фольклорной записи, переложение с одного состава исполнителей на другой, творческая обработка песенного материала. В хоровой обработке он обозначает два направления: «региональная» обработка, в которой используется только локальная музыкально-фольклорная стилистика, и «свободная» обработка, в рамках которой используются средства и приемы хоровой композиции и письма [12].

Подробный анализ обработки народной песни для хора и фольклорного ансамбля в своих работах делает Л.А. Антипова. По классификации Антиповой обработки создаются в двух направлениях:

- обработки общерусского типа («свободная»);
- обработки в стиле определенной народно-исполнительской традиции (стилевая или региональная).

При этом Людмила Алексеевна указывает на то, что обработки имеют два вида: для хора а'cappella и обработка для хора с сопровождением и могут создаваться для профессионального и самодеятельного исполнения, а также для конкретного коллектива и различных хоровых составов. Свободная и стилиевая обработки отличаются от друг друга по применению или не применению в них академических приемов композиции и средств выразительности [4, 5].

Учебно-методические пособия по хоровой аранжировке последних двух десятилетий в основном опираются на региональный песенный фольклор: Алтайского края – Н.А. Яговец, Белгородской области – И.И. Веретенникова, Волгоградской области – О.В. Капли; или конкретные жанры вокального фольклора – духовные стихи и канты – М.В. Медведевой.

На наш взгляд, структурно-типологический анализ методик трансформации фольклорных первоисточников и авторских текстов позволяет говорить, что в народно-певческом искусстве сформировалось четыре творческих метода интерпретации (освоения) исходного материала:

- метод реконструкции музыкальных произведений;
- метод стилизации музыкальной лексики и композиционного строения региональных/локальных традиций;
- метод обработки песенного фольклора и авторской музыки;
- метод многоголосного импровизационного распева.

Эти методы воплощаются в жанрово-стилевом многообразии композиционных форм, которое можно систематизировать по нескольким признакам. В основе предлагаемой нами рабочей классификации видов интерпретации музыкального первоисточника лежит разделение по типу аранжируемого материала. В приводимой таблице мы соотносим вид интерпретации с используемыми в народно-хоровой литературе обозначениями (номинациями) в партитурах.

Тип материала	Вид интерпретации	Наименование
Фольклорный первоисточник	Музыкально-текстовая редакция	редакция; музыкально-текстовая редакция
	Стилевая аранжировка	аранжировка; стилевая обработка; обработка
	Сочинение на тему (стилизация)	стилевая обработка; обработка; на тему ...
	Свободная обработка	обработка
	Импровизационный многоголосный распев	распев
	Аранжировка импровизационного многоголосного распева	распев ..., аранжировка
	Свободная обработка импровизационного многоголосного распева	распев ..., обработка
Авторское произведение	Редакция	редакция
	Переложение	переложение
	Аранжировка	аранжировка; переложение и редакция
	Стилевая обработка	обработка
	Свободная обработка	обработка
	Импровизационный многоголосный распев	распев
	Аранжировка импровизационного многоголосного распева	распев ..., аранжировка
	Свободная обработка импровизационного многоголосного распева	распев ..., обработка

Кратко охарактеризуем особенности каждого вида творческой интерпретации исходного материала.

Музыкально-текстовая редакция фольклорного первоисточника

предполагает внесение незначительных изменений в расшифровку аутентичной звукозаписи с сохранением мелодико-фактурного инварианта напева и сюжета поэтического текста (примеры см. [11, 13, 46, 50, 57]).

Стилевая аранжировка фольклорного первоисточника – вид вокально-хорового (ансамблевого) изложения, целью которого является реконструкция мелодико-фактурного типа локальной традиции, т.е. характера мелодики в определенном звукоряде с сохранением интервального соотношения партий многоголосной фактуры (подробнее о мелодико-фактурном типе см. [20], примеры см. [9, 54]).

Сочинение на тему фольклорного первоисточника или авторского произведения (стилизация) предполагает создание на основе исходного музыкально-поэтического материала нового произведения в рамках мелодико-фактурного типа определенной региональной/локальной традиции.

В качестве примера назовем сочинения В. Царегородцева «Заиграю, сам заплачу» в стилистике музыкально-песенного фольклора Белгородской области, В. Реута «Переведи меня через майдан» (муз. С. Никитина, сл. Коротича в переводе Ю. Мориц) и А. Федоскина «Грузинская песнь» (муз. С. Рахманинова, сл. А. Пушкина) в музыкально-песенной стилистике х. Мрыховского Верхнедонского района Ростовской области.

Свободная обработка фольклорного первоисточника или авторского произведения – вид вокально-хорового (ансамблевого) изложения, предполагающий трансформацию мелодико-фактурного варианта напева с помощью академических приемов композиции и средств выразительности (примеры см. [10, 28]). В нашей классификации главным критерием отличия стилевой аранжировки от свободной обработки является соответствие партитуры мелодико-фактурному типу песенной традиции. Поэтому все партитуры, в основе композиции которых лежит принцип фактурного крещендо, мы относим к обработкам свободного типа.

Импровизационный многоголосный распев фольклорного первоисточника или авторского произведения – метод коллективного воплощения инвариантной

модели напева. Классическими образцами распева фольклорного первоисточника являются партитуры, распетые творческими группами государственных народных хоров (примеры см. [29, 55]). Метод многоголосного распева народных песен и авторских сочинений на протяжении всей творческой деятельности последовательно используется ансамблями «Русская песня» под руководством Н. Бабкиной [7] и «Сирин» под руководством А. Котова [14].

Аранжировка импровизационного многоголосного распева фольклорного первоисточника или авторского произведения – вид вокально-хорового (ансамблевого) изложения ранее распетого музыкально-фольклорного произведения или авторского сочинения с соблюдением норм определенного регионального/локального мелодико-фактурного типа.

Свободная обработка импровизационного многоголосного распева фольклорного первоисточника или авторского произведения предполагает создание хоровой партитуры на основе ранее распетого музыкально-фольклорного произведения или авторского сочинения с помощью академических приемов композиции и средств выразительности.

Редакция авторского произведения – приспособление партитуры для исполнения определенным хоровым (ансамблевым) коллективом с внесением изменений в рамках композиционной структуры первоисточника.

Переложение авторского произведения предполагает вокально-хоровое (ансамблевое) изложение определенной партитуры без фактурных и структурно-композиционных изменений с одного состава на другой (примеры см. [49]).

Аранжировка авторского произведения – вид вокально-хорового (ансамблевого) изложения, предполагающий переложение и редакцию первоисточника для конкретного исполнительского состава (примеры см. [49]).

В современной народно-хоровой литературе не сложилось единой системы номинации партитур. С целью формирования единого подхода предлагаем таблицу обозначения партитур, в которой соотнесены виды интерпретации песенного материала с рекомендуемыми обозначениями, а также манерой пения, в которой данный вид рекомендуется исполнять, так как, по нашему мнению,

темброво-стилевые особенности не отделимы от склада многоголосия.

Тип материала	Вид интерпретации	Номинация	Манера исполнения
Фольклорный первоисточник	Музыкально-текстовая редакция	редакция	диалектная
	Стилевая аранжировка	аранжировка	диалектная
	Сочинение на тему (стилизация)	муз. ..., сл. народные; на тему ...	диалектная
	Свободная обработка	обработка	наддиалектная
	Импровизационный многоголосный распев	распев ...	диалектная
	Аранжировка импровизационного многоголосного распева	распев ..., аранжировка	диалектная
	Свободная обработка импровизационного многоголосного распева	распев ..., обработка	наддиалектная
Авторское произведение	Редакция	редакция	наддиалектная
	Переложение	переложение	наддиалектная
	Аранжировка	переложение и редакция	наддиалектная
	Стилевая обработка	обработка	диалектная
	Свободная обработка	обработка	наддиалектная
	Импровизационный многоголосный распев	распев	диалектная наддиалектная
	Аранжировка импровизационного многоголосного распева	распев ..., аранжировка	наддиалектная
	Свободная обработка импровизационного многоголосного распева	распев ..., обработка	наддиалектная

Под термином «диалектная манера пения» мы понимаем комплекс вокально-исполнительских средств и приемов, сформированный у ряда

поколений народных исполнителей одной местности под воздействием историко-этнографического контекста традиции и передающий особенности локальных и узколокальных песенных стилей. Наддиалектная манера пения – это комплекс вокально-исполнительских средств и приемов, основанный на едином формировании гласных, открытом звукообразовании в высокой певческой позиции и передаче фонетических особенностей литературного языка (подробнее см. [45]).

Несомненно, аранжировка как вид творческой деятельности во многом близок полноценной композиторской работе, а метод импровизационного распева является уникальным примером коллективного сотворчества, главная особенность которого – «создание произведения в процессе исполнения» [53, с. 230]. В настоящее время несмотря на большое количество репертуарных сборников, в которых представлены различные формы переложений, аранжировок и обработок народных песен и авторской музыки, серьезной эдиционной проблемой остается «паспортизация» партитур. Зачастую на подготовительном этапе работы хормейстера многие издания требуют текстологического исследования для выявления первоисточника, его стилистических особенностей. Поэтому в задачи и аранжировщиков, и редакторов-составителей репертуарных сборников и пособий входит обязательная ссылка на выходные данные музыкально-фольклорных текстов.

Литература

1. Абрамский А. Основы аранжировки для русского народного хора // Клубные вечера. Москва: Сов. композитор, 1982. Вып. 15. С. 79–93.
2. Абрамский А. От аранжировки к обработкам // Клубные вечера. Москва: Сов. композитор, 1984. Вып. 16. С. 95.
3. Александр Григорьевич Дармастук. Мой путь. Сборник хоровых произведений и обработок народных песен / Ред. И.В. Докучаева. Екатеринбург: Издательский дом «Винталя», 2017. 107 с.
4. Антипова Л.А. Концертно-исполнительская практика и сценическое воплощение фольклора. Москва: ГРДНТ, 1993. 111 с.
5. Антипова Л.А. Обработка народной песни для народного хора и ансамбля фольклорной песни: метод. рекомендации. Москва: ВНИЦ НТ и КИР им. Н.К. Крупской, 1989. 14 с.

6. Аранжировка и обработка народных песен (на материале Орловского песенного фольклора): учеб. пособие / Сост. Т.В. Тищенко. Орел: ОГИИК, 2016. 86 с.
7. Бабкина Н.Г. Многоголосие «Русской песни» / Сост., расшифровка и нотный набор Д.В. Морозов, С.В. Рассказова. Москва: Полезная полиграфия, 2020. 148 с.
8. Бакке В.В. Вопросы редактирования песенного фольклора // Музыкальный фольклор народов России: матер. научно-практической конференции (Москва, 25–26 марта 2021 г.). Москва: МГИК, 2021. С. 11–19.
9. Бакке В.В. Между реченькой, между быстрою. Песни русского Севера. Хрестоматия по хоровому классу, дирижерско-хоровой практике и вокальному ансамблю. Санкт-Петербург: Изд-во «Союз художников», 2018. 220 с.
10. Бакке В.В. Отчего камень зарождается. Народные песни Западных областей России. Хрестоматия по хоровому классу, дирижерско-хоровой практике и вокальному ансамблю. Санкт-Петербург: Изд-во «Союз художников», 2022. 184 с.
11. Бакке В.В. Песни из репертуара ансамбля народной музыки «Златоцвет». Хрестоматия по хоровому классу, дирижерско-хоровой практике и вокальному ансамблю. Москва: МГИК, 2015. 106 с.
12. Бакке В.В. Редактирование и переложение русских народных песен для народного хора: метод. пособие. Москва: ВНМЦ НТ и КПП им. Н.К. Крупской, 1990. 66 с.
13. Бакке В.В., Бушуйкина Т.В. У ворот сосна зеленая. Песни из репертуара ансамбля народной музыки «Златоцвет». Вып. 4. Хрестоматия по хоровому классу, дирижерско-хоровой практике и вокальному ансамблю. Москва: Экон-Информ, 2019. 145 с.
14. Богослужебные песнопения XVI–XVIII веков и духовные стихи из репертуара ансамбля «Сирин» / Сост. А. Котов, Л. Кондрашова, П. Терентьева, Д. Саяпин, В. Георгиевская. Москва: Спорт и культура 2000, 2016. 264 с.
15. Веретенников И. Аранжировка и обработка народной песни для ансамблей и солистов. Белгород: БГЦНТ, 2006. 104 с.
16. Веселовская Е.Ю. Аранжировка народной песни. Теоретический курс. Учеб. - метод. пособие. Новосибирск: Рекламно-издательская фирма «Новосибирск», 2019. 66 с.
17. Гармаш Г.С. Основы хорового изложения и аранжировки: дис... канд. искусствоведения. Москва, 1949.
18. Головинский Г.Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX века: очерки. Москва: Сов. композитор, 1981. 279 с.
19. Гусев В.Е. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: Ст. и матер. / Сост. В. Гусев, А. Горковенко. Москва: Музыка, 1977. С. 26–27.
20. Девуцкий О.В. Теоретические аспекты искусства хоровой аранжировки: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2006. 168 с.
21. Дорохова Е.А. Мелодико-фактурный тип как системообразующий компонент // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 103–110.
22. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика. Москва: ВЛАДОС, 2003. 272 с.
23. Земцовский И.И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. Ленинград; Москва: Сов. композитор, 1978. 174 с.
24. Ивакин М. Хоровая аранжировка. Москва: Музыка, 1980. 216 с.
25. Ивакин М.Н. Русская хоровая литература. Москва: Советская Россия, 1965. 360 с.

26. Иванова Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. 35 с.
27. Иванова Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. 305 с.
28. Из репертуара ансамбля казачьей песни «Криница». Песни в обработке В. Капаева. Краснодар: Просвещение-Юг. 492 с.
29. Из репертуара Уральского государственного академического русского народного хора. Сборник песен: обработки, аранжировки народных песен, авторские сочинения / Сост. Н.В. Зайцев, под ред. В.С. Блиновой. Екатеринбург: Универсальная типография «Альфа Принт», 2021. 132 с.
30. Капля О.В. Хоровая аранжировка: учеб. пособие. Волгоград: ВК им. П.А. Серебрякова, 2016. 94 с.
31. Кулапина О.И. Приемы обработки русского народно-песенного материала (анализ техники композиции). Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 108 с.
32. Ленский А.С. Искусство хоровой аранжировки. Москва: Музыка, 1980. 344 с.
33. Медведева М. Аранжировка как один из способов творческого освоения песенного фольклора // Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций: Сб. тр. Вып. 86 / Отв. ред. Л.В. Шамина. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. С. 69–89.
34. Медведева М. Импровизационный многоголосный распев народных песен // Памяти Л.Л. Христиансена (1910–1985): Сб. науч. ст. по матер. Всерос. науч. чтений, посвященных Л.Л. Христиансену / Ред.-сост. А.С. Ярешко. Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2005. С. 239–252.
35. Медведева М. Межпредметные связи в процессе обучения хоровой аранжировке на народно-хоровых отделениях // Вопросы хорового образования: Тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 77. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. С. 80–116.
36. Медведева М. Распев народных песен «на голоса» // Клубные вечера. Москва.: Сов. композитор, 1986. Вып. 18. С. 74–86.
37. Медведева М.В. Аранжировка и импровизация как формы творческого освоения песенного фольклора: учеб.-метод. пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2022. 88 с.
38. Медведева М.В. Аранжировка как вид творческого освоения песенного фольклора // История, теория и практика фольклора: Сб. науч. ст. по матер. V Всерос. науч. чтений памяти Л.Л. Христиансена / Науч. ред. А.С. Ярешко, ред.-сост. А.А. Михайлова. Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2017. С. 58–63.
39. Медведева М.В. Аранжировка как вид творческой деятельности (к проблеме обучения) // Фольклор и фольклоризм. Вып. 2. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Сб. науч. тр. / Сост. и отв. ред. В.А. Лапин, сост. И.И. Земцовский. Ленинград: ЛГИТИиК, 1989. С. 47–61.
40. Медведева М.В. Аранжировка народных песен русскими композиторами и собирателями музыкального фольклора (к истории вопроса) // Музыкальное образование в контексте культуры. Народно-певческое образование на пороге XXI века: Матер. Всерос. конф. 23 ноября 1998 г. / Отв. ред. С.Л. Браз. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1999. С. 148–160.
41. Медведева М.В. Взаимовлияние древнерусского народного и церковного певческого искусства (на примере импровизационного распева) // Народно-певческое образование в России: проблемы и пути развития: Матер. Всерос. науч.-практ. конф. 1992, 1995 гг. и педагог. семинара 1997 г. / Отв. ред. М.В. Медведева. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1998. С. 20–28.

42. Медведева М.В. Методика импровизационного распева народных песен // Культура народного пения: традиции и искусство: Матер. науч.-практ. конф. 13–16 мая 2000 г. / Под общ. Ред. Л.В. Шаминой. Москва: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2001. С. 60–66.
43. Медведева М.В. Методика хоровой аранжировки для руководителей песенных фольклорных коллективов. Москва: ВНМЦ НТ и КПр, 1982. 55 с.
44. Медведева М.В. Педагогические условия творческого развития студентов на занятиях хоровой аранжировкой: дис. ... канд. пед. наук. Москва, 1988. 204 с.
45. Медведева М.В. Распев песен «на голоса» как метод развития творческих навыков исполнителей // Специфика учебно-воспитательной работы в фольклорном коллективе. Москва: ВНМЦ НТ и КПр, 1984. С. 42–60.
46. Мимо саду зелена. Песни из репертуара ансамбля народной музыки «Златоцвет». Вып. 3. Хрестоматия по хоровому классу, дирижерско-хоровой практике и вокальному ансамблю / Сост. В.В. Бакке, Т.В. Бушуйкина. Москва: Экон-Информ, 2021. 126 с.
47. Морозов Д.В. Народный хор сегодня: музыкальное мышление и принципы вокального интонирования // Народно-певческое искусство в России: прошлое, настоящее, будущее: сб. науч. ст. и метод. матер. / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, Д.В. Морозов. Москва: ГРДНТ им. В.Д. Поленова, 2020. С. 14–24.
48. Мусин С.К. Практический курс хоровой аранжировки: пособие для руководителей хоровой самодеятельности и учащихся средних и высших учеб. завед. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1966. 104 с.
49. Обработки, аранжировки и расшифровки русских народных песен и духовных стихов, авторские сочинения и переложения для народного хора: репертуарный сб. / Ред.-сост. Д.В. Морозов, предисловие Е.А. Дороховой, ред. В.Е. Добровольская. Москва: РОСКУЛЬТПРОЕКТ, 2017. 63 с.
50. Отворяйтесь, широкие ворота. Уральские народные песни в редакциях и обработках для народных хоров и ансамблей (репертуарное пособие) / Сост. В.В. Бакке. Екатеринбург: ГАУК СО «СГОДНТ», 2020. 60 с. (В помощь народно-хоровым коллективам. Вып. 40).
51. Паисов Ю.И. Современная русская хоровая музыка (1945–1980): очерки истории и теории. Москва: Сов. композитор, 1991. 276 с.
52. Петров А.К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1981–2005): Основные тенденции. Новые композиторские подходы: дис. ...канд. искусствоведения. Москва, 2008. 239 с.
53. Пчелинцев А.В. Феномен аранжировки: история, теория, практика: дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2021. 527 с.
54. Репертуар народного хора / Сост. Л. Горева. Москва: РАМ им. Гнесиных. 2004. 38 с.
55. Русские народные песни Подмосковья, собранные П.Г. Янковым с 1890 по 1930 г. / Ред. и предисловие Е.В. Гиппиуса, муз. записи от рус. нар. хора П.Г. Яркова А.В. Рудневой. Москва-Ленинград: ГМИ, 1951. 144 с.
56. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка. Москва: Издательский центр «Академия», 2002. 352 с.
57. Сохнет, вянет травушка. Песни из репертуара ансамбля народной музыки «Златоцвет». Вып. 3. Хрестоматия по хоровому классу, дирижерско-хоровой практике и вокальному ансамблю / Сост. В.В. Бакке, Т.В. Бушуйкина. Москва: Экон-Информ, 2017. 342 с.
58. Стенюшкина Т.С. Хоровая аранжировка: учеб. пособие. Кемерово: КемГИК, 2019. 59 с.

59. Хоровая аранжировка: учеб.-метод. пособие /Сост. Н.А. Яговец. Барнаул: АлтГИК, 2021. 96 с.
60. Хорошайло Г.В. Обработки народных песен для хора а cappella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А.В. Михайлова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2005. 33 с.
61. Хорошайло Г.В. Обработки народных песен для хора а cappella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А.В. Михайлова: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2005. 619 с.
62. Хорошилова Е.Л. Аранжировка и обработка народной песни: учеб. пособие / Е.Л. Хорошилова, Л.А. Кинаш, Т.А. Селюкова. Белгород: БГИИК, 2021. 196 с.
63. Чернобаева О.В. Теоретико-методические принципы хоровой аранжировки народно-песенного материала // Традиционное народно-певческое искусство: изучение, исполнительство, преподавание: Матер. Всерос. науч.-практ. конф., Орел, 16–17 мая 2022 года. Орел: ОГИК, 2022. С. 168–174.
64. Щербакова О.С. Аранжировка и обработка как творческий процесс обновления фольклорного первоисточника: учеб.-метод. пособие / Авт.-сост. О.С. Щербакова, Н.А. Яговец, С.В. Леонидов. Барнаул: АлтГАКИ, 2005. 96 с.
65. Юрлов А.А. Хоровые переложения. Москва: ЦДНТ им. Н.К. Крупской, 1960. 143 с.

ПРИЕМЫ РЕДАКТИРОВАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОГО ИСПОЛНЕНИЯ В ПЕВЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

***Бакке Виктор Владимирович**
заслуженный работник культуры РФ,
профессор кафедры народно-певческого искусства
Московского государственного института культуры,
Лауреат премии Министерства культуры РФ «Душа России»*

Аннотация. Народно-певческим коллективам, в отличие от академического хора, необходимы специфические хоровые аранжировки. В учебной и методической литературе этот вопрос освещен недостаточно. В академическом хоре часто используется переложение хоровых произведений с одного состава хора на другой, а также аранжировка сольных вокальных произведений с сопровождением. Однако, современные требования и разнообразие форм и жанров народно-певческого исполнительства требуют от руководителей хоровых коллективов и ансамблей

особого внимания и разработки специфических аранжировок.

Ключевые слова: хоровая аранжировка, подготовка партитуры, работа с поэтическим текстом.

Abstract. Folk singing groups, unlike the academic choir, need specific choral arrangements. In educational and methodological literature, this issue is not sufficiently covered. The academic choir often uses the arrangement of choral works from one choir composition to another, as well as the arrangement of solo vocal works with accompaniment. However, modern requirements and a variety of forms and genres of folk singing require the leaders of choral groups and ensembles to pay special attention and develop specific arrangements.

Keywords: choral arrangement, score preparation, work with poetic text.

Вопросы хоровой аранжировки для народно-певческих коллективов, в отличие от хоровой аранжировки для академического хора, мало освещены в учебной и методической литературе. В академической аранжировке главным образом используются приемы переложения с одного состава хора на другой и аранжировка для хора сольных вокальных произведений с сопровождением. Современный уровень, многообразие форм и жанров народно-певческого исполнительства требует от руководителей хоровых коллективов и ансамблей значительных умений, навыков и знания основ хорового письма.

В народно-певческом исполнительстве в наше время сложились различные певческие направления: аутентичное, репродуцирование образцов традиционной народной песенной культуры, стилизация пения в определенной певческой манере, свободные интерпретации народной песенности, исполнение народной песни в сочетании с современными средствами музыкальной выразительности, авторские сочинения на современную тематику. Всегда неоднозначный количественный и качественный состав народно-певческих коллективов (хоров, ансамблей) требует компетентной, тщательной, кропотливой творческой деятельности руководителя по подготовке к

исполнению партитуры высокохудожественного поэтического и музыкального содержания, а также значительной доли удобства, комфортности для исполнителей этой партитуры.

На эти специфические черты творческой деятельности руководителя в 70-е годы прошлого столетия указывал видный музыкальный деятель, исследователь-музыковед, композитор А.С. Абрамский. В 1978 году в журнале «Клубные вечера» им были обозначены цели и задачи аранжировки для народно-певческого исполнительства, впервые сформулированы приемы и методы выполнения такой сложной творческой работы. А.С. Абрамский определил три основных направления хоровой аранжировки: редактирование аутентичного поэтического и музыкального текста, переложение многоголосных образцов русской песенной культуры с одного состава на другой, обработка народных песен для различных составов. Позже он конкретизировал методику обработки по двум направлениям: «стилевая» и «свободная». При этом он подчеркивал, что творческая работа по созданию партитуры обработки должна быть приравнена к авторскому сочинению и защищена всеми принятыми законодательством авторскими правами, как это принято в авторских работах для академического хора (см. хоровые сочинения и обработки Н.А. Римского-Корсакова, М.А. Балакирева, П.И. Чайковского, П.Г. Чеснокова, А.В. Свешникова, В.Г. Соколова, В.А. Гаврилина, В.Ю. Калистратова и других авторов).

В среднем в Российской Федерации только около 30% народно-певческих коллективов возглавляются дипломированными специалистами, хормейстерами-народниками. Отсюда и возникающие проблемы методики работы с народно-хоровым коллективом, и вопросы освоения народной меры пения, изучения и использования народно-исполнительских региональных традиций. Наиболее остро стоит вопрос пополнения и обновления репертуара певческих коллективов. В различных региональных и областных издательствах по инициативе специалистов-народников довольно часто публикуются результаты фольклорно-этнографических экспедиций, сборники нотаций песен традиционного и современного песнетворчества различных регионов России,

музыкально-теоретических исследований, монографий русского фольклора. Выпускаемые сборники народных песен различных региональных народно-певческих традиций (областных стилей) чаще всего имеют многофункциональную направленность:

1. фиксирование образцов народно-песенного творчества;
2. музыковедческое исследование характерных музыкальных признаков одного исполнителя или конкретного аутентичного ансамбля, или целой областной, региональной традиции;
3. широкая популяризация народного искусства;
4. практическое использование опубликованного материала в концертной практике учебных, профессиональных или любительских коллективов.

В целом весь этот опубликованный материал дает возможность хормейстеру-народнику изучить манеру пения, тип многоголосия, местные особенности распева народной песни. Однако, не все песни в таких публикациях сборников в представленном виде можно использовать в репертуаре любительских и учебных коллективов. Задача руководителя состоит в тщательном изучении музыкально-этнографического материала сборника, грамотного анализа содержания песни, дифференцированного подхода к песенному материалу, ее художественной ценности, назначения, возможности исполнения на сцене, поиски средств и способов нотного изложения и концертного исполнения. Как показывает практика, многие руководители певческих коллективов мало используют этот материал, зачастую беспомощны в применении его в своей повседневной концертно-исполнительской деятельности. Чаще всего они используют репертуар, освоенный во время обучения в учебном заведении, или «снимают» песни из различных аудио (видео) источников. Понравившаяся песня тотчас «тиражируется» во многих коллективах без учета особенностей своего певческого состава, его творческих возможностей. Это приводит к однообразию песенного репертуара, «копированию» произведений, и, в конечном итоге, нивелировке творческого лица коллектива. Лучшие же народно-певческие коллективы демонстрируют

глубокое проникновение в природу вокальных возможностей человеческого голоса, стремление наиболее полно и выгодно раскрыть его выразительные способности, создавать на основе имеющегося исполнительского состава свою манеру, свой стиль, опирающийся на местную народную традицию и, как результат этого, свою партитуру и свой репертуар.

Работа руководителя хора, ансамбля более чем наполовину состоит из творческого освоения, осмысления народной певческой традиции, грамотного, профессионального исследования и исполнения ее, применительно к имеющемуся певческому составу, пополнения репертуара новыми самобытными произведениями, отвечающими высоким художественным вкусам и запросам, как исполнителей, так и зрителей, слушателей. Умение руководителя найти яркую, самобытную народную песню, правильно приспособить ее для певческого исполнения даст большую заинтересованность и увлеченность поющим, а удобство хорового изложения даст необходимую свободу и «комфортность» певцам на сцене, что несомненно должно сказаться на восприятии этого произведения слушателями, его положительной оценке широкой аудиторией. А это в свою очередь, даст удовлетворение руководителю своей работой, даст импульс для новых творческих исканий и свершений. Насколько творчески будет активен руководитель, насколько заметнее будет творческий рост возглавляемого им коллектива.

Как уже говорилось ранее, в хоровой (ансамблевой) аранжировке можно выделить три основных типа: редактирование нотного текста фольклорной записи для концертного исполнения певческим коллективом, переложение с одного состава исполнителей на другой, творческая авторская обработка песенного материала.

Практическую работу по созданию новой хоровой (ансамблевой) партитуры на основе зафиксированной записи фольклорного образца следует начинать с анализа, разбора поэтического содержания.

Редактирование поэтического текста фольклорного песенного материала необходимый элемент подготовки партитуры для концертного исполнения.

Народная песня является неотъемлемой частью жизненного и бытового уклада человека. В условиях традиций бытового народного песнетворчества, приуроченности песен к определенным важным и необходимым условиям ее исполнения, песня существует как художественное оформление конкретных явлений, событий реальной жизненной ситуации. Если это некий календарный обряд, то от его начала до завершения песня логично отображает его сопровождение. Если в свадебном обряде предусмотрено традицией постепенное песенное информирование о происходящих событиях, то песня будет об этом поэтапно повествовать (например, обряд «расплетания» и «заплетания» косы, или ритуальная баня, или встреча «поезжан»). Если это молодежные хороводные гуляния, то пока весь состав действующих участников не заплетется в «плетенку», а потом назад не расплетется, песня будет продолжать звучать. Не хватит одного текста, к нему путем контаминации присоединяются сходные по напеву, музыкальной форме или содержанию другие сюжеты. Если это лирическая песня, то она, хоть и не приурочена к определенному месту и времени действия, выражает многогранные события, чувства и переживания человека во всех подробностях повествующая о них. Современники описывали, как на концертах Секции любителей естествознания Его Императорского Величества Российского географического общества известный северный сказитель Т. Рябинин в течение нескольких часов «сказывал» одну былинку об Илье Муромце во всех подробностях и деталях своего повествования, импровизируя и повторяя в различных вариантах те или иные фрагменты.

Таким образом, песня в быту существует вне времени и подчиняется целесообразности конкретной жизненной ситуации. Конечно, отрывая песенный материал от его исторически сложившегося предназначения, мы нарушаем естественную природу бытования фольклора. Но и реальные условия сценической деятельности коллектива требуют другого прочтения и применения исполняемого песенного репертуара в исполнительской деятельности для широкой зрительской аудитории. В концертном исполнительстве, исходя из

условий и задач создания красочного, многожанрового, а иногда и яркого театрализованного действия, сюжетного народного спектакля, приходится чаще чередовать песенно-танцевальные, песенно-музыкальные номера для создания определенной динамики художественно-сценической выразительности.

Практика сценической деятельности показывает, что один концертный номер может продолжаться в зависимости от самого материала от 3-5 до 7 минут. При этом количество строф поэтического текста будет зависеть от многих составляющих (жанра, характера, темпа исполняемого произведения). Так, для лирических песен, баллад, песен-романсов с умеренным темпом и несложной музыкально-слоговой ритмической формой напева (далее МСРФ) количество поэтических строф составит от 5 до 8 строф. В протяжных, «проголосных», «тягловых» песен традиционного песенного фольклора, при их широкой внутрислоговой распевности, медленном темпе, часто сложной и развитой МСРФ напева, может быть использовано только 4-6 строф поэтического текста. В песенных жанрах скорого музыкального изложения, с короткой, лаконичной МСРФ напева, количество поэтических строф часто регламентируется необходимостью успешного, эффектного завершения игры, хоровода, танца, пляски и может достигать (в зависимости от темпа) 15-20 строф. Во всех случаях редактирования поэтического текста следует следить за рациональной последовательностью изложения и логической завершенностью содержания песни, его художественной и эстетической значимостью. Для этого надо уметь предельно литературно грамотно и музыкально стилистически, в комплексе редактировать как поэтический, так и музыкальный текст, являющие собой единое художественное целое.

В редактировании поэтического текста можно выделить несколько реальных приемов, помогающих с одной стороны предельно сохранить песенный сюжет, зафиксированный в фольклорной записи, с другой стороны значительно ускорить время его повествования.

1. Иногда встречается в одной песне контаминация сходных по музыкальному и ритмическому построению поэтических текстов, но различных

по содержанию сюжетов. С такими явлениями мы сталкиваемся, например, в свадебных песнях, когда на один типовой напев поются различные поэтические тексты, или в хороводных, когда для продления времени выполнения и завершения танцевальной композиции добавляются путем контаминации другие сюжеты. В этом случае, определяясь с целями и задачами конкретного концертного номера, выбирается один из необходимых сюжетов.

2. При двукратном, трехкратном, а порой и многократном повторении поэтического повествования или разыгрываемого персонажами содержания песни, возможно его сокращение, не нарушая логического завершения сюжета.

3. Повсеместно во всех песенных жанрах используется прием цепного соединения поэтических строф, когда последняя строка (строки) повторяется в начале последующей в композиции песенного текста. Переводя повторяющийся принцип в последовательное изложение сюжета, почти вдвое ускоряется исполнение песни.

4. Порой в песенных текстах встречаются дополнительные построения, уточнения, художественная детализация эпизодов содержания. При необходимости их можно сократить, или вовсе опустить, не искажая последовательности содержания песни.

5. Иногда в песенных текстах необходимо найти аналогию невнятному, непонятному или устаревшему по нашим понятиям слову, а порой сократить или заменить ненормативную лексику.

6. В задачи редактирования поэтического текста входит и правильная, детальная, в соответствии с МСРФ напева, подтекстовка последующих поэтических строф.

7. В подготовке текста для фольклористического исполнения репродуцирующих певческих коллективов следует тщательно соблюдать и фиксировать принципы, приемы местных диалектных особенностей, характерных для конкретной народной исполнительской традиции.

Используя перечисленные приемы редактирования поэтического текста народных песен, стараясь не нарушать привычную последовательность и

завершенность повествования, в значительной мере ускоряется время звучания песенного образца, более сжато и лаконично выражается его основное содержание, исключая подробности наиболее ярко выявляется художественно-эстетическая ценность и образность исполняемого произведения.

БЕСПИСЬМЕННАЯ ТРАДИЦИЯ ИСПОЛНЕНИЯ НА БАЛАЛАЙКЕ: МЕЛОДИЧЕСКОЕ ВАРЬИРОВАНИЕ

Каргополов Андрей Сергеевич

*доцент кафедры народно-певческого искусства,
Московский государственный институт культуры*

Аннотация. В статье затрагивается тема мелодического варьирования на балалайке бесписьменной традиции исполнительства. Упоминается специфика развития инструментального творчества во временном и социально-культурном разрезе. Затрагиваются конструктивные особенности балалайки и музыка в связи с инструментами, исполняющими её. Отмечаются этапы изучения фольклорного инструментального исполнительства в целом, выводится гипотеза о формировании нового этапа практического исполнительства на народных инструментах фольклорной традиции. Рассматриваются особенности строя балалайки, а также различие в звучании при выборе струн. Анализируется мелодический подход в исполнительстве на «классической» и «народной» балалайке. Освещается тема осмысления принципа «опевания», а также осуществляется попытка описания этого процесса с технической стороны, приводится параллель с архаичным исполнительством на крыловидных гусях «русским» способом игры.

Ключевые слова: Балалайка, фольклорное исполнительство, бесписьменная традиция, народные инструменты, варьирование, импровизация, фольклорная игра.

Abstract. The article touches the topic of melodic variation on the balalaika of the performance tradition not written down by notes. The specifics of the development of instrumental creativity in a temporary and sociocultural context are mentioned. The design features of the balalaika and music in connection with the instruments performing it are touched upon. The stages of studying folklore instrumental performance as a whole are noted, a hypothesis is drawn about the formation of a new stage of practical performance on folk instruments of the folklore tradition. The features of the balalaika design are considered, as well as the difference in sound when choosing strings. The melodic approach in performing on the "classical" and "folk" balalaika is analyzed. The topic of understanding the principle of "singing" is covered, and an attempt is made to describe this process from the technical side, a parallel is given with the archaic performance on wing-shaped gusli by the "Russian" way of playing.

Keywords: Balalaika, folklore performance, non-written tradition, folk instruments, variation, improvisation, folk play.

Фольклорное исполнительство на инструментах бесписьменной традиции отличается своей импровизационностью, причем виды импровизации, или правильной будет сказать – варьирования, имеют несколько форм и подформ воплощения. Мы выделим два основных вида – ритмическое и мелодическое варьирование.

Важно понимать, что путь бытования народных музыкальных инструментов в России имеет свою специфику. На протяжении многих столетий исполнение «музыки» на большинстве инструментов имело прикладное значение и часто не принималось светской и духовными властями. Припоминая языческое происхождение инструментов и музыки, исполняемой на них, власти всячески боролись почти со всеми формами исполнительства (кроме ратной и духовной). Инструменты жгли, а музыкантов наказывали в самых жестоких формах. Поводом для борьбы церковников с инструментальной музыкой было использование её в языческом обряде поминовения предков, а также участие инструменталистов-скоморохов в свадебном обряде, элементы которого тоже

уходят своими корнями в языческую старину [2, 8].

Конечно, это не могло не повлиять на путь развития инструментальной музыки в России. Для большего понимания этой темы, достаточно проследить путь скрипичной музыки в Европе, и в это же время в России. За века существования инструментальная музыка на Руси не обрела путь сольного исполнительства, зато значительно продвинулась в «аккомпанементе», приобретя уникальную глубину воплощения принципов фольклорного исполнительства, в том числе вокального и хореографического.

Сегодня мы прикоснемся к теме мелодического варьирования на инструменте, ставшим символом народной музыки в целом. В XVIII веке, вскоре после запрета домр, по всей стране получил широкое распространение новый тамбуровидный инструмент. В первом исследовании, специально посвященном русским струнным щипковым инструментам, приводятся выписки из газет Новгородской, Тверской, Костромской, Ярославской, Казанской, Самарской, Уфимской, Курской, Воронежской и других губерний, свидетельствующие о всеобщем распространении этого инструмента почти на всей русской территории [7].

Балалайка прошла путь от долбленной тыквы с палкой («горлянка»), жильными ладами и струнами, до инструмента, по качеству и сложности изготовления не уступающему скрипкам и любым другим «классическим инструментам». Кстати, в некоторых губерниях России кустарное производство балалаек с круглым корпусом сохранилось до конца XIX в. [5]. В 1887 году, петербургским мастером Ф.С. Пасербским была изготовлена первая хроматическая балалайка [3, с. 123].

Музыка же, исполняемая на разных воплощениях инструмента, тоже менялась с течением времени. Но кардинально она поменялась к концу XIX века, с появлением «Андреевской» балалайки. С появлением нового инструмента, появились новые технические возможности. Увеличенное количество ладов, да и новая форма инструмента в целом, дали возможность исполнителям играть «новую» музыку, переключив внимание общественности (причем не только

российской) на новое явление национальной культуры. Свой путь «Андреевская» балалайка ведет и сейчас, но внимание к ней постепенно остывает. Стечение обстоятельств в виде ренессанса народной культуры при Империи и потом внимание к крестьянской природе балалайки при Советах дали эффект трамплина для развития оркестров народных инструментов. Столетие спустя балалайка вновь приобретает значительную ветвь в виде восстановления теоретической и практической базы исполнения именно бесписьменной формы игры на ней, разумеется, опираясь на прошлые труды и многочисленные экспедиционные материалы. В своих трудах А.А. Банин выделял три условных этапа изучения фольклорных музыкальных инструментов:

1. Первый (условно с 1770 - 1869) – период активного накопления фактических данных и попыток специального изучения музыкальных инструментов и инструментальных наигрышей, бытующих у русского народа.

2. Второй (условно 1869 - 1937) – период подробного и целенаправленного исследования вопросов генезиса и исторической эволюции музыкальных инструментов по памятникам древнерусской литературы, изобразительного искусства и другим историческим документам.

3. Третий (условно с 1937 – по настоящее время) – период активного записывания инструментальных наигрышей и изучение бытующих в фольклорной среде инструментов в связи с исполняемой на них музыкой [1, с.13].

Сегодня, в XXI веке, можно наметить четвертый этап – Исполнительство на инструментах фольклорной традиции в бесписьменной форме. Это связано с появлением целой плеяды музыкантов, учителей, да и просто энтузиастов, радеющих за этот вид фольклорного искусства.

Важно отметить, что ритмическое варьирование является основой импровизации на струнное-щипковых инструментах. Находя отражение и перерождая пульсацию танца (как сольного, так и сложных форм народной хореографии), так и «частых» или плясовых песен, ритм на инструменте даёт основу для совместного сотворчества. Музыкальный, ритмический «разговор» исполнителей, танцоров, музыкантов, певцов ещё предстоит описать. Сегодня же

мы прикоснемся к мелодической форме фольклорного творчества.

Не смотря на хроматические возможности «Андреевской» балалайки, для фольклорного исполнительства необходимо оставить диатоническую природу инструмента. Эта «формула» подходит под любой строй балалайки, коих насчитывается около 10 разновидностей [1, с. 54]. Ещё Селиверстов упомянул в своей «Школе», что «балалайка строится различно» [4, с. 9]. Мы же будем опираться на один из самых распространенных строев – гитарный (терцовый, народный, русский, деревенский), т.е. три струны балалайки настроены в терцовом соотношении (до – ми – соль).

В исполнении на «классической» балалайке, для игры мелодической линии, даже конструктивно выделяется «первая» струна (железная). Остальным двум (нейлоновым) отводится роль гармонического аккомпанемента. Разумеется, это только основной вектор, во многих произведениях, композиторы оставляют второй и третьей струне роль мелодической, также и другие функции возможны для исполнения на любых струнах.

На «народной» балалайке все три струны однородные, чаще железные. Металлические струны дают звуку инструмента особый оттенок – звонкость тембра. Вспоминается описание Л.Н. Толстого игру кучера: *«Митька настроил и опять задрезжал «Барыню» с переборами и перехватами Мотив «Барыни» повторялся раз сто. Несколько раз балалайку настраивали, и опять дрезжали те же звуки, и слушателям не наскучивало, а только хотелось ещё и ещё слышать эту игру»* [6, с. 277]. Дело не только в том, что железные струны громче и под них просто удобней плясать и петь. Все три струны на фольклорной балалайке равноправны в мелодическом плане. Поняв этот принцип, совершенно по-другому начинаешь воспринимать исполнение самых обычных наигрышей.

Первый этап в освоении мелодического варьирования на балалайке заключается в осмыслении принципа «опевания» одной или нескольких нот из звучащей гармонии: от простого к сложному. Выучив основной набор мажорных и минорных аккордов в первой позиции, исполнитель поочередно прорабатывает каждый аккорд, выискивая новые сочетания и созвучия, добавляя или же убирая

ноты диатонического порядка. Создавая мерцающие переходы к следующей или предыдущей гармонии, исполнитель простейшим способом создаёт богатую фольклорную партитуру. Причем и тут нам приходит на помощь пульсация наигрыша: каждый новый переход не должен повторять предыдущий, варьируя не только часть гармонии, но и ритмически стараться быть неповторимым. Этот же подход легитимен в гусельной игре и является одной из самых естественных и архаичных форм мелодической импровизации.

С технической точки зрения всё гораздо сложнее. Принимая во внимание, что исполнителями фольклорного материала часто являются непрофессиональные инструменталисты, многие этапы освоения исполнительской техники требуют времени на отработку механики движений как левой, так и правой рук. Справедливости ради нужно упомянуть, что и для профессиональных исполнителей фольклорный принцип работы правой руки даётся не с первого раза. Суть его в том, что каждое обратное движение является изолирующим, т.е. ударяя сверху вниз по всем струнам, обратным движением исполнитель, указательным пальцем, задевает только те струны, которые участвуют в создании мелодической линии или подголоска, или бурдона, или педали. И это могут быть любые струны. Такой подход к игре не уникален, в гусельном искусстве тоже выделяют «русский способ игры». Ровно поэтому же принципу создаётся движение голосов на гусях. Многочисленные экспедиционные записи это подтверждают. Принимая во внимание историческую молодость балалайки по сравнению с гусями, стоит предположить, что именно от гусяров эту игру переняли балалаечники. А если вспомнить про универсальность скоморохов, всё становится на свои места. Проекция хоровой партитуры на три струны даёт полное ощущение горизонтальности движения голосов. Ухо вылавливает мелодию, подголоски. Отчетливо слышен верхний средний и нижний голоса. Но это возможно только при дифференциации струн.

В постижении искусства фольклорной игры существует множество уровней мастерства и итоговый результат зависит исключительно от заинтересованности и таланта исполнителя и не ограничен конструкцией

инструмента. Мелодическое варьирование важная структурная часть в понимании и овладении исполнительством бесписьменной традиции игры на любом народном инструменте.

Литература

1. Банин А.А. Фольклорные традиции русской инструментальной музыки /М-во культуры Рос. Федерации, Гос. респ. центр рус. фольклора. Москва: Гос. респ. центр рус. фольклора, 1997. 247 с.: ноты, нот. ил.
2. Беляев И. О скоморохах //Временник имп. Московского общества истории и древностей российских / редактор: И. Д. Беляев. Москва: В Университетской тип., 1849-1857, кн. 20. Москва, 1854. [386] с. разд. паг.
3. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для музык. вузов и училищ. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002 (Электросталь: Книж. ф-ка № 1). 351 с.: ил., ноты, портр.
4. Селиверстов П.К. Школа для балалайки / Сост. П.К. Селиверстов при участии В.В. Андреева с прил. песен, исполненных им в концертах. Санкт-Петербург: Федоров, 1887. 34 с.
5. Соколов Ф.В. Русская народная балалайка: Сборник нар. балалаечных наигрышей / Под общ. ред. С.В. Аксюка. Москва: Сов. композитор, 1962. 115 с., 5 л. ил.: нот. ил.
6. Толстой Л.Н. Война и мир //Собр. соч. в 22 т. Т.V. Москва, 1958. С. 277.
7. Фаминцын А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара: Историч. очерк с многочисленными рис. и нотными примерами Ал. С. Фаминцына. Санкт-Петербург: Тип. Э. Арнгольда, 1891. [2], VI, 220, 14 с.: ил., нот.
8. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси /исследование Ал. С. Фаминцына. Санкт-Петербург: Тип. Э. Арнгольда, 1889. 191 с.

ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ В РАЗЛИЧНЫХ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ

Киселева Ирина Львовна

доцент кафедры народно-певческого искусства,

Московский государственный институт культуры

Аннотация. В статье представлены результаты разработки автором методики воспитания современного носителя русской народно-песенной традиции, подготовленного к её активному воссозданию, обновлению и передаче этнокультурного опыта новым поколениям. Анализируется проблема обучения

народному пению студентов профессиональных учебных заведений. Обосновывается технология освоения аутентичной манеры пения различных локальных певческих традиций. Дается характеристика народно-певческих стилей.

Ключевые слова: народно-песенная традиция, носитель традиции, образовательная модель освоения традиции, аутентичные исполнители, фольклорное пение, профессиональное пение, региональные певческие стили, диалектное пение, песенный фольклор.

Abstract. The article presents the results of the author's development of a methodology for educating a modern carrier of the Russian folk song tradition, prepared for its active recreation, renewal and transfer of ethno-cultural experience to new generations. The problem of teaching folk singing to students of professional educational institutions is analyzed. The technology of mastering the authentic manner of singing of various local singing traditions is substantiated. The characteristic of folk singing styles is given.

Keywords: folk song tradition, the bearer of tradition, educational model of mastering tradition, authentic performers, folklore singing, professional singing, regional singing styles, dialect singing, song folklore.

В современной педагогической практике сложилось два направления в обучении народному пению. Первое ориентировано на подготовку исполнителей к профессиональной сценической деятельности, и опирается на методику работы Н.К. Мешко («наддиалектная» школа). Ее задачи обусловлены установкой на универсальность исполнителя, на возможность исполнять как народные песни, так и авторские произведения, написанные для народного голоса. Второе направление предполагает стремление к возможно более достоверному исполнению аутентичного фольклора в соответствии с локальными певческими традициями.

За время существования кафедры народно-певческого искусства МГИК,

сформировалась методика вокальной работы со студентами, основанная на диалектной исполнительской манере. В своей работе мы опираемся на труды ведущих фольклористов, утверждающих, что фольклор существует только в локальных традициях, очерченных определенными географическими границами. «В обширном ареале распространения той или иной музыкально-этнической культуры нередко формируются локальные фольклорно-этнографические зоны, что обусловлено различными факторами и проявляется в песенном и инструментальном репертуаре, стилистике музыкально-поэтических текстов, исполнительской манере» [3, с. 66].

Сейчас преподаватели во многих регионах обращаются к изучению и практическому освоению аутентичной манеры пения, присущей той или иной локальной певческой традиции. Их усилия направлены на освоение какой-то одной, определенной певческой традиции (Коноваленко С.П. в Белгородской области, Бурьяк М.К. в Новгороде и др.). «Пренебрегать диалектным пением означает лишать народное пение существеннейшего признака – характерности. Отсюда вытекает серьезная педагогическая проблема – воспитание певцов, способных передавать специфические особенности музыкально-поэтического языка конкретных местностей, областей России» [11, с. 164].

Особенностью работы кафедры народно-певческого искусства МГИК является необходимость не только ознакомить студентов с различными локальными певческими традициями, но и дать методику практического освоения различных исполнительских стилей для более глубокого погружения в будущей профессиональной деятельности. Соответственно, ведущий принцип работы - установка на подлинность: стараться петь точно, как народ, копируя аутентичный исполнительский образец. Сложность данного принципа работы заключается в том, что в России сложилось большое число локальных певческих традиций. Каждая из них имеет свои, только ей присущие исполнительские особенности. «Народная манера пения – это целый комплекс вокально-исполнительских средств и приемов, сложившихся на основе местных историко-культурных и художественных традиций под воздействием бытовой певческой

среды. Народная манера пения основана на особенностях диалекта, муз. языка и исполнительского опыта ряда поколений народных певцов одной местности [2, с 16].

Однако, мы считаем работу в этом направлении не только возможной, но и единственно правильной для сохранения самобытности народных исполнительских традиций. В настоящий момент мы вынуждены признать, что традиции аутентичного исполнительства, к сожалению, постепенно разрушаются, утрачивается традиционный опыт передачи исполнительских навыков в бытовой аутентичной среде, и наша задача – зафиксировать их настолько точно, насколько это возможно. Как отмечает Г.Н. Марахтанова, «вместе с крестьянским бытом постепенно утрачиваются и архаичные традиции, и современники пытаются сохранить их в новых социокультурных условиях» [5, с. 105]. Именно выполнение этой задачи мы считаем принципиально важным. Необходимость такого «...освоения русской народно-песенной традиции обусловлена необходимостью восстановления во многом утраченных механизмов её функционирования на уровне наследования, воссоздания, обновления и передачи этнокультурного опыта новым поколениям» [1, с. 115]. Данного принципа работы придерживаются сегодня многие педагоги, в частности С.П. Коноваленко: «Подход к народному пению как определенному певческому направлению в современном вокальном искусстве, имеющему свой исполнительский стиль, свою «интонационно-тембровую модель» (этнический звук), на наш взгляд, единственно возможный путь сохранения и развития народно-певческой культуры в условиях современной действительности. [4, с. 86].

Для выполнения этой задачи необходимо провести кропотливую работу «...по выявлению певческих технологий, оформившихся в среде этнофоров (аутентичных исполнителей)» [1, с. 116].

Существует несколько способов, позволяющих успешно осваивать ту или иную певческую традицию: «на основе таких методов, как вживание в традицию, пение следом за этнофорами, опыт наслушивания» [1, с. 117]. Конечно, наиболее эффективный способ передачи традиции – это пение с

этнофорами, общение с ними позволяет наиболее точно перенять и диалект, и певческую манеру, освоить специфические певческие приемы. Но в настоящее время далеко не у всех есть такая возможность, поэтому необходимо широко использовать в педагогическом процессе видео и аудиозаписи аутентичных исполнителей.

И первое, на что необходимо обратить внимание студентов – характеристика исполнительского стиля той или иной локальной певческой традиции. Например, Л.В. Шамина приводит такое описание в своей Школе народного пения:

Север отличается «окающим» говорком, сдержанностью исполнения, его внутренним эмоциональным исполнением. Жизнь в трудных климатических условиях наложила отпечаток на характер северян и их песни. Необыкновенно красиво звучат северные голоса в головном регистре: очень чисто, прозрачно, светло и вместе с тем интонационно остро. Мелодическое развитие северных песен изобилует форшлагами, мордентами, глиссандо и другими вокальными «украшениями», придающими пению удивительное изящество, утонченную красоту. Использование высокой тесситуры, головного регистра наводит певцов на инструментальный характер (тип) интонирования.

Южнорусская певческая традиция отличается зычной открытой манерой исполнения. Фонетическая окраска гласных прослушивается в призме открытого Е (Э). Это связано с формой раствора губ (в полуулыбке) и намеренным сужением ротовой полости в положении гласных Е-Э. женские голоса звучат плотно (даже жестко) и прямолинейно, в нижнем (грудном) регистре. Мужчины, как правило, поют в предельно высоком диапазоне голоса, приближаясь (по абсолютной звуковысоте) к женским голосам.

Во-вторых, предельно открытым, темпераментным характером южан, исполняющих свои песни подчеркнуто эмоционально, азартно, с внешне активным выражением чувств. Эмоциональная заостренность южнорусского певческого стиля, его повышенная экспрессивность выражаются в характере подачи звука (намеренно скандированном), высокой степени его открытости. У южан наблюдается слабая артикуляция (губы с зубами слабо или почти не

контактируют, согласные переходят в гласные замедленно, границ перехода не слышно). Три основные гласные – А, О, Э – по своей сути открытые, звучат широко, гласные звуки сблизилась А (О) – О (У) – Э (И, Е). Ясность гласных прослушивается только под ударением *«Открытое пение только в грудном регистре с большим или меньшим расширением задней стенки глотки»* [7, с.7].

Поволжье представляет собой весьма пеструю картину диалектного пения. Здесь «акают» и «укают» (усенний вместо осенний), «окают», «якают» (вясна) и «ёкают» (вёсна). Характер говоров оказывает влияние на манеру интонирования местных певцов. Окраска звука, его интенсивность зависят от условий, в которых исполняется песня, от ее предназначения. Так, например, «кричат» вовремя колядования и оповещения односельчан о готовящейся свадьбе и т.д. Сами певцы хорошо различают свои манеры (типы) интонирования и настраиваются на них (например, *«Будем петь резко»*). Большое влияние на певческие манеры русских оказывают традиции народов Поволжья (мордвы, мари, чувашей, татар). Особенно это наблюдается в селах со смешанным демографическим составом населения [10, с. 32].

Далее проводится работа, в результате которой выясняется более детальная характеристика исполнительского стиля:

1. Диалект. Для его освоения необходимо стремление не только говорить, но и мыслить на диалекте. Тогда появляется органичное произношение текста песен: *«изучение народными певцами и сохранение в их собственном пении образной народной речи во всей её непосредственности и непринужденности является первым условием правдивости исполнения»* [6, с. 95]. Фонетика местного говора определяет характер звука. Необходима тренировка навыков устной речи в диалекте. Только после этого можно переходить к пению в диалекте.

2. С диалектом связаны и особенности артикуляции. Народная манера пения обладает *«специфическими эстетическими качествами, коренящимися в её органической связи с речевыми интонациями, с речевой фонетикой»* [9, с. 17]. Речевой элемент в народном пении превалирует над вокальным. *«Соотношение «речевого и вокального» элементов в русском народном пении изменяется в*

зависимости от жанра песен, которые исполняются различными типами интонирования и соответственно артикулирования (повествованием, скороговоркой, декламацией, закличкой, причетом и пр.)» [10, с. 22]. «Каждый диалект имеет свою артикуляционную базу в виде комплекса артикуляционных привычек - «акцента» языка. Эта артикуляционная база включает в свои показатели: положение гортани, губ, языка, мягкого нёба, раскрытия рта (челюстного угла) и др.» [10, с. 30].

3. Положение гортани. Оно может быть высоким (например, пение в головном регистре на севере), или предельно низким (например, исполнительская традиция Воронежской области или черноморских казаков).

4. Объем ротовой полости (основная гласная). Каждому говору соответствует свой фонетический эталон (эталонная гласная). Например, для южнорусской традиции: «Фонетическая окраска гласных прослушивается в призме открытого Е (Э). Это связано с формой раствора губ (в полуулыбке) и намеренным сужением ротовой полости в положении гласных Е-Э» (Шамина).

5. Положение мягкого нёба. Конечно, для создания высокой певческой позиции верхнее небо всегда должно быть приподнято, но высота и форма купола имеют свои особенности для каждой певческой традиции.

6. Использование регистров – грудной, головной, смешанный.

7. Интенсивность подачи звука (определяется с учетом не только локальных певческих особенностей, но и с учетом жанра песни).

8. Певческая атака – может быть мягкой, как у донских казаков или жесткой, как у казаков-некрасовцев.

9. Наличие или отсутствие вибрато и его характер (например, крупное, как у кубанских казаков, особенно черноморцев).

10. Специфические исполнительские приемы.

Основополагающий принцип обучения – установка на подлинность, ориентация на локальные типы интонирования и артикулирования. В соответствии с этим принципом мы можем сформулировать основные задачи учебного процесса:

1. дать представление о различных локальных исполнительских традициях: знакомство-освоение, для углубленного освоения в процессе будущей практической деятельности;
2. дать характеристику каждого стиля с точки зрения вокальной техники;
3. практическое освоение вокальной традиции данного региона;
4. воспитание певческого голоса: полетность, яркость, тембровая насыщенность, опора дыхания – это база для любого певческого (исполнительского) диалекта.

Выполнение поставленных задач позволит нам дать наиболее полную характеристику каждого локального певческого стиля и позволит сохранить все многообразие певческих диалектов. *«Песенный фольклор всегда был и остаётся неотъемлемой частью отечественной и мировой музыкальной культуры»* [8, с. 124]. Для освоения этих диалектов необходимо целенаправленное и глубокое изучение речевых и музыкальных особенностей, осознание технических характеристик каждого стиля, что даст возможность студенту полноценно раскрыть возможности своего голосового аппарата в рамках определенной певческой традиции. Кроме того, учащиеся получают исчерпывающую универсальную методику работы по освоению любой локальной певческой традиции, которую смогут применить в своей будущей профессиональной деятельности.

Литература

1. Бурьяк М.К. Интегративный подход к этнопедагогическому процессу освоения русской народно-песенной традиции // Музыкальное искусство и образование. 2013. № 2. С. 115-122.
2. Калугина Н.В. Основы методики работы с русским народным хором / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Кафедра хорового дирижирования. Москва: Музыка, 1969. 231 с.
3. Калужникова Т.И., Шабалина Л.К., Винкевич И.В. Музыкальный фольклор народов Урала как основа национально-регионального компонента высшего специального образования // Народная традиционная культура в образовательных программах и научных исследованиях: Сб. материалов Всероссийских конференций 2008-2010 гг. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского Политехнического университета, 2013 С. 63-77.
4. Коноваленко С.П. Некоторые аспекты традиционного вокально-исполнительского стиля и его адаптация в современной певческой практике (на примере

Белгородской области) // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2014. №1 С.81-91.

5. Марахтанова Г.Н. Исполнительская интерпретация аутентичного песенного фольклора. URL:<http://www.astrasong.ru/ispolnitelskaya-interpretaciya-autentichnogo-pesennogo-folklor.html>

6. Мешко Н.К. Вокальная работа с исполнителями русских народных песен // Клубные вечера. Вып. 11. Москва: Сов. Композитор, 1976. С.95.

7. Мешко Н.К. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. Ч.1. Москва: НОУ «Луч», 1996. С.7.

8. Пивницкая О.В. Основные подходы к обучению народному пению в отечественной педагогике // Музыкальное искусство и образование. 2015. №1. С.123-132.

9. Христиансен Л.Л. Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики. Москва: Музыка, 1976. Вып. 5. С. 17.

10. Шамина Л.В. Школа русского народного пения /Моск. гос. фольклор. центр "Рус. песня", Всерос. муз. о-во. - Москва: Моск. гос. фольклор. центр "Рус. песня", 1997. 86, [1] с: ил., нот.

11. Щербинина С.В. Вокально-исполнительское мастерство народных певцов // Педагогическое образование в России. 2013. №1. С. 163-167.

МЕТОДИКА И ПРАКТИКА ОСВОЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ПРИЕМОВ СЕРБСКОГО ПЕНИЯ

Ржепянская Ирина Вячеславовна

канд.пед.наук, профессор кафедры народно-певческого искусства МГИК

Рыбакова Дарья Викторовна

магистрант кафедры народно-певческого искусства

Московского государственного института культуры

Аннотация. Сербское пение обладает особым колоритом, что выражается в непривычной для русского слуха ритмике, ладовой организации, богатой орнаментации мелодии и диссонансных созвучиях, которые кажутся резкими и «терпкими». Непривычная стилистика и певческие приемы требуют точной координации голоса и то, что у народных певцов получается легко и естественно, начинающему вокалисту, не знакомому с традицией, приходится осваивать с помощью упражнений. Отметим, что сербский певческий традиционный материал можно использовать и для развития голоса. Он включает

всевозможные приёмы и техники, позволяющие голос певца сделать более гибким и подвижным.

Ключевые слова: сербское традиционное пение, фольклор, фольклор старого и нового слоя, исполнительские приемы, ритм, гемиольный лад, вокальные упражнения, вокальная техника.

Abstract. Serbian singing has a special flavor, which is expressed in rhythm unusual for Russian hearing, fret organization, rich ornamentation of melody and dissonant consonants that seem sharp and "tart." Unusual stylistics and singing techniques require accurate coordination of the voice and the fact that folk singers can easily and naturally, a novice vocalist who is not familiar with tradition has to master with the help of exercises. Note that Serbian singing traditional material can be used for the development of voice. It includes all kinds of techniques and techniques that allow the singer's voice to be made more flexible and mobile.

Keywords: Serbian traditional singing, folklore, folklore of the old and new layer, performing techniques, rhythm, hemiol mode, vocal exercises, vocal technique.

Повышенный интерес к народной культуре сегодня проявляется во всех сферах: в музыке, художественном творчестве, танце и других видах искусства. Происходит возрождение старинных праздников и обрядов, появляются новые фольклорные музыкальные фестивали и конкурсы, проводятся концерты и различные развлекательные мероприятия, а также научные форумы, конференции, лекции, мастер-классы. И все чаще фольклористы и любители фольклора стали обращаются к традициям других народов.

В целом сербское музыкальное наследие можно представить как подробное пособие по вокальным приёмам, оно включает регистровые переходы, различные способы звукообразования, микст, йодли, флажолеты, глиссандо, пение в речевой позиции, мелизматику и орнаментальные украшения, вибрато, качание звука, тремоляция, гроктанье (вибрация звука типа тремоло), йодль или регистровый флип, флажолеты, различного вида глиссандирование: «спады», «подъезды», «скольжение», сбросы голоса, длинные протяжные звуки, фальцетные звуки на «И»

в конце или середине фразы, речитации, возгласы, иногда детонирование (незначительное завышение или занижение тонов), элементы экмелики [2, с. 114] Терминология в разных источниках может отличаться.

Конечно, видов и приёмов сербского пения намного больше, есть региональные и жанровые особенности, кроме того, необходимо учитывать индивидуальность народных исполнителей, ведь зачастую вокальное мастерство и виртуозное исполнение зависят от таланта певцов.

Самым простым и древним видом пения является «матканье» - призыв пчёл в улей посредством интонационных возгласов и небольших попевок. Перед освоением приема рекомендуется в первую очередь послушать этнографические записи, чтоб иметь представление о том, как исполняется «матканье». Чаще всего это головной звук, все интонации и «говорение» которого происходит в тонкосвязочном режиме голоса, но в речевой позиции. Диапазон основной мелодии весьма скромный, в пределах терции, и вся песня состоит из повторяющихся мотивов, имеющих «уговаривающую» интонацию. Однако, речитативные вставки и различные призвуки могут иметь значительный диапазон. Часто используются свистящие звуки, трель губами. «Матканье» может петься и плотным звуком, но есть одна черта, которая характерна для этого вида пения, - яркость и жужжащий призвук. В голосах исполнителей слышна некая скрипучесть, а звук формируется на высокой и узкой гортани, что создает высокую форманту и делает пение пронзительным.

Освоить «матканье» можно с нулевого уровня. Достаточно проговорить текст песни с характерной интонацией, растягивая слова. Можно добавлять спады, подъезды, различные призвуки, пробовать звучать выше или ниже. Чтобы сделать голос ярче, необходимо осваивать тванг.. Из-за простоты исполнения этот стиль пения идеально подходит для разогрева голосового аппарата в щадящем режиме, поскольку похож на детские приговорки и одновременно на распевки со слогом «ма», «мо». А хроматические ходы развивают слух и интонирование.

Пример «матканья», который можно использовать в качестве распевки [1, с. 163]:

Rubato, $\text{♩} = \text{cca } 115$

"Мат, мат, мат, мат, ма-то, бу-бо! Мат, мат, мат, мат, мат! У ку-хи-цу, бу - бо!

У ку-хи-цу, ма - то! Мат, мат, мат, мат, мат! Ку-пи ма-то рој. Ку-пи ма-то рој.

Мат, мат, мат, мат! У ку-хи-цу, бу - бо! У ку-хи-цу, ма - то..."

o.f.

Следующий вид пения немного сложнее для освоения и требует минимальных певческих навыков: умения удерживать длинный выдох, наличие необходимого тванга, ровного плотного звука, стабильной интонации. Называется «из вика» или «на глас» (дословно «из крика» или «на голос») – архаичный вид пения, распространенный в Западной Сербии. Это двухголосное пение в узком амбиту с доминированием секундных созвучий, по типу соотношения голосов – гетерофония с бурдоном. Один голос начинает и поет мелодию, представляющую собой «отхождение» от основного тона на секундные интервалы, а второй голос подхватывает и держит бурдон. «Из вика» поется плотным звуком, протяжно, без фиксированного ритма, в свободном темпе, при этом текст песни проговаривается певцами синхронно.

Наиболее распространенными формами организации текстов песен «из вика» являются асимметричные десять (X: 4, 6) и симметричные восьмерки (VIII: 4, 4). Рассматриваемые с точки зрения их глобального поэтического становления, тексты чаще всего организованы в виде рифмованных двустипий. Иногда возникает рефрен, что говорит о более позднем влиянии музыки, пришедшей из Европы.

Напевы песен «из вика» характеризуются колебательным волнообразным движением мелодии, тяготеющим к одному тону (тональному центру). Этот звук является и завершающим тоном мелопоэтической единицы. Мелодия некоторых песен характеризуется секвенцией, при этом в большинстве из них она перемежается мелодическими скачками, которые, как правило, в дальнейшем заполняются постепенным мелодическим движением в обратном направлении. Интересно, что эти скачки чаще всего не совпадают с цезурой стиха, хотя можно

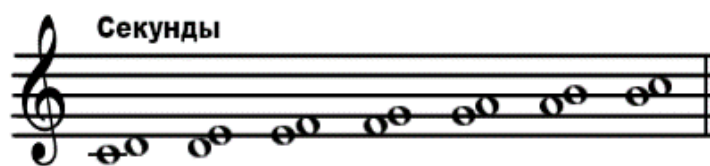
было бы ожидать и обратного, учитывая его принципиальное значение в формировании распевов сербского наследия.

С помощью пения «из вика» можно развить следующие навыки: умение держать ровный тон, не сбиваясь на другой голос, мощной подачи звука, вокального дыхания. Используются такие приёмы, как твердая атака, «сброс» звука, флажолеты, вибрато, качание. Звук образуется плотным смыканием голосовых складок, что даёт насыщенную тембральную окраску, а подключение резонаторов и использование тванга даёт звонкость и полётность. Основной ошибкой при работе с плотной компрессией (типом смыкания складок) является форсирование голоса, когда певец пытается «выдавить» звук из себя и таким образом создает излишнее давление на мышцы гортани, в результате чего голос звучит сдавленно и напряженно. Использование необходимого тванга, сдержанный выдох и достаточное расслабление тела решает проблему гортанных зажимов. Необходимо ощущать резонанс, посылать звук в твердое небо, сохранять речевую позицию и ощущение «полётного» и «свободного» голоса, чтобы закрепить навык правильной мышечной работы.

Важной характеристикой «из вика» является пение на цепном дыхании на протяжении всей фразы, для этого рекомендуется тренировать экономный выдох. Подойдет упражнение - выдох на «Сссс», при этом важно почувствовать давление, создающееся сопротивлением воздуха, для чего необходимо зафиксировать мышцы вдоха во время выдоха и как бы «цедить» воздух сквозь зубы. Многие думают, что для пения длинной фразы и мощной подачи звука нужно сделать глубокий вдох. Это не совсем так, поскольку перебор воздуха ведет к зажиму и неправильному его распределению. Здесь работает принцип «чем громче звук, тем меньше воздуха». И самое интересное, ради чего стоит осваивать «из вика» (с точки зрения вокальной техники), — это постоянно звучащие диссонирующие интервалы – малые и большие секунды, которые волшебным образом влияют на координацию слуха и голоса. Для некоторых начинающих певцов удержать ровный тон уже представляется непростой задачей, а удержать звук в диссонирующем созвучии – новая ступень сложности. Важно сначала услышать, как звучит секундовый

интервал, затем пробовать воспроизвести голосом. При этом необходимо проговаривать текст песни синхронно.

Упражнение на секундные интервалы:



Сложности, возникающие на начальном этапе освоения приема - неумение «держать» звук на одной высоте, одновременно слушая другой голос, следование за голосом второго певца; прерывистый или дрожащий звук (связано с дыханием), заглубленная позиция и др. Примеры пения «из вика» можно найти в открытом доступе в интернете по запросу «*Pevanje Izvika*» или «*Певање из вика*». Показательной является песня «*Сив сокол*» из Златибора - горной местности на юго-западе Сербии.

Еще один интересный и необычный вид пения, – это *грокталица* (или *ойкалица*). В разных регионах есть различные варианты названия, что в целом означает тряска или «трясущееся пение». Это вокальная техника, похожая на дрожание голоса, сильную тремоляцию или вибрато с флажолетами и йодлями, напоминающее бляенье барашка. Гроктает обычно один из певцов в то время, пока остальные держат бурдон. Как показывает практика, даже для опытных певцов гроктанье представляется сложной техникой для исполнения.

Для того, чтобы научиться делать гроктанье, необходимо освоить так называемый регистровый флип или йодль, представляющий собой быстрое переключение режима работы голосовых складок с плотного смыкания (грудного регистра) на тонкое (головной регистр). При этом явно слышен резкий призывок, некий «щелчок», знакомый каждому с рождения: это «звяканье» голоса во время смеха или плача. Такой же призывок возникает у начинающих певцов неосознанно при попытке плавного соединения регистров, и считается дефектом голоса. Если звук срывается из-за неумения или отсутствия навыков владения голосовым аппаратом, говорят, что певец «гиксует» или «дал петуха». Разница между вокальным приемом и «дефектом» голоса в том, что приём делается

осознанно, именно там, где нужно и в том количестве, как это стилистически необходимо. Умение вовремя «включать» и «выключать» этот режим - один из признаков профессионализма. Освоение йодля делает голос более управляемым, гортань подвижной, а интонацию более стабильной и чистой.

Для тренировки йодля или регистрового флипа можно пропевать интервал, например, квинту, сексту или октаву, таким образом, чтобы нижняя нота интервала звучала в грудном регистре, а верхняя – в головном. Рекомендуется использование гласных «а», «о», «э» в нижнем диапазоне голоса, «и», «у» в верхнем. Таким образом, ускоряя темп и меняя гласные, нужно сделать акцент на моменте переключения регистров, чтобы отработать характерный «щелчок». Проще говоря, нужно имитировать блеяние овцы или ослиный звук (*a-u-a*), либо частый смех. Еще один способ освоения йодля заключается в том, чтобы протяжный плотный звук «сбросить», как бы резко завершить его и выпустить остатки воздуха, как при рыданиях. Можно пробовать все способы поочередно, или выбрать один, но главная задача – найти йодлевый «щелчок» или «флип». Когда нужный звук найден, можно попробовать оставить его на одной ноте, как бы раскачивая с помощью мелкого движения гортани, и только потом можно «внедрять» этот прием в мелодию и текст песни. Важным условием является переход от одного звука к другому четко, без подъездов и придыхания.

Упражнения на йодль (регистровый флип) и гроктанье:



Основные сложности в освоении приема - неумение удерживать один тон при гроктанье и переходить точно на другие звуки, - йодли сбивают настройку на ноту, становятся хаотичными, неуправляемыми. Другая проблема - не получается сам звук йодля, «щелчок». Вместо этого можно услышать глиссандо или звук с придыханием наподобие «ха». Часто ученикам удается сделать йодль через интервал, но не получается удержать его на одном звуке. Для начинающих

певцов представляет сложность и удержать ровный бурдон на плотном смыкании, не сбиваясь на верхний голос. Все эти вопросы решаются количеством репетиций и дополнительными упражнениями. Конечно, для точного воспроизведения приёма «грокталица» желательно ориентироваться на аудиозаписи. Примером могут служить песни: «*Moј драгане, покриј кућу циглом*» (Босния), «*Свака гора чека листа свога*» (Ливна, Западная Босния), «*Kad zarjevam ja i seja mila*» (Жегар) и многие другие.

Стиль пения «на бас» интересен в первую очередь своим сочетанием голосов, возможностью исполнения большим составом и необычными украшениями, например, характерным усиленным вибрато, которое возникает в конце фраз. Этот стиль имеет более позднее происхождение, благодаря чему голоса выстраиваются в благозвучные интервалы: терцию, кварту, квинту. Нижний голос (аккомпанирующий) с основного тона спускается на кварту (чаще всего), что дает возможность работы с интонацией и позицией пения, а также ансамблевого строя. Основными сложностями могут быть: неточное попадание в «басовый» тон, подъезды или спады, заглубление звука, то есть нестабильная позиция. Чтобы точно попадать в нужный тон, необходимо «осветлять» звук на нижних нотах и «прикрывать» на верхних. При этом оставаясь в плотном смыкании с небольшим добавлением тванга.

Двухголосная распевка «на бас»:



Для тренировки вибрато или тремоло, нужно, как это ни парадоксально, сначала освоить ровный звук и только затем начинать постепенно раскачивать его, расслабляя гортань, но не теряя высоты звука. С точки зрения анатомии происходит небольшое движение щитовидного хряща синхронно с колебанием голосовых складок. Акустически возникает микроколебание частот вверх-вниз, небольшое изменение высоты звука. Контролю и ощущению этого процесса нужно посвятить время, чтобы в результате получилось красивое вибрато, которое может различаться своей скоростью и амплитудой. При усиленном или нестабильном колебании

возникает тремоло. Это два разных вокальных приёма.

В качестве дополнительных средств при работе с вибрато рекомендуется: слушать много песен, где используется этот приём (при прослушивании срабатывают зеркальные нейроны). Если у ученика совсем не получается сделать вибрато, можно порекомендовать раскачивать звук на пол тона вверх и вниз, постепенно увеличивая темп, или попробовать спеть «оперным» звуком, опустив и расслабив гортань, а затем постепенно вернуть голос в нужную позицию.

Сербские песни, особенно из южных регионов, например, Косово и Метохии, отличаются обилием орнаментальных украшений. «Игра» голосом в виде «пробежки по нотам», форшлагов, мордентов и быстрого опевания ступеней звукоряда – основные черты восточной мелизматике, - музыкального наследия, оставшегося со времен турецкого ига. Чаще всего обилие орнаментальных украшений характерно для сольного пения, но иногда встречается в двухголосном исполнении. Ключевым моментом при разучивании мелизмов является знание мелодики и лада песни. У начинающих певцов такой приём может получиться не с первого раза. Основной ошибкой является попытка спеть вокальные украшения сразу в быстром темпе, что приводит к нестабильной интонации и смазанности перехода между звуками, тогда как они должны быть очень точными. Чтобы освоить «игру» голосом необходимо разложить небольшой фрагмент мелодии на простые попевки из двух-трех нот и петь их медленно, максимально точно переходя от одного звука к другому, без «подъездов» и «скольжений». Если это удалось, то можно увеличить темп и ускорять до тех пор, пока остается возможным спеть мелизмы филигранно. Мелодические пассажи также можно усложнять и менять лад, подбирая упражнения под конкретную песню или взяв фрагмент народной мелодии.

Пример сложной мелизматике (фрагмент песни «Листај се горо») [3, с. 456]:

$\text{♩} = 64$

Ли - стај се го - ро ли - стај се го - ро го - ро
ли - стај се го - ро го - ро зе - ле - на.

Для исполнения подобных орнаментов, рекомендуется медленно пропеть мелодию со всеми форшлагами и мелкими длительностями, сохраняя при этом ритмику песни. Важно, чтобы педагог или кто-то со стороны контролировал правильность выполнения упражнений. В качестве самоконтроля, ученик может самостоятельно записывать себя на диктофон и затем слушать и анализировать запись.

Орнаментальные украшения могут вызывать сложности не только у начинающих вокалистов, но и опытных, но при должном усердии, результат будет заметен. Если певец достаточно способный, то можно усложнить задачу, предложив спеть орнаментальные вокализы в непривычном ладу.

Отличительной особенностью некоторых балканских мелодий является восточный лад, который иногда называют испанским или арабским. Он достался сербам в наследство от Османской империи. Лад представляет собой гемидиальный звукоряд с увеличенной секундой (полутортоновым интервалом). В примере, приведенном ниже, полутортоном разделяет II/III и ступень звукоряда, причём III ступень находится на расстоянии дитона (большой терции) от основания. Такой лад еще называют доминантовым или дважды фригийским мажором с повышенной III ступенью относительно фригийского минора.

Схема лада: I ♭II III IV V ♭VI ♭VII

Пример песни в «восточном» ладу [1, с. 238]:

1. Об - ла - га - ле се, мо-ре, де - вет - ов - ча - ра...

5. Од де - вој - чеп - це, ма - нам, ко - ва - но - ђер - дан - -

о.г.

че,

Подобные мелодии обладают особым колоритом и часто сочетаются со сложными ритмическими рисунками, характерными для балканского региона. В приведенном фрагменте песни ритм 7/8.

Неритмичное пение – весьма распространенная проблема среди

вокалистов, в особенности в сочетании со витиеватой мелодией. Для некоторых даже равномерная пульсация на 4/4 вызывает затруднения. Пожалуй, высший уровень мастерства для осваивающих сербскую традицию, - спеть сложную орнаментальную песню в нечетном размере.

Важным компонентом косово-метохийской музыки и других регионов является ритм, основанный на неравномерной пульсации, так называемый *метаритм*. Основная его характеристика – соотношение акцентов, в то время как длительность отступает на второй план [5, с. 25]. Это могут быть ритмы на 5, 7, 9, 11, 13 долей с группировкой восьмых и шестнадцатых нот по 3 и 2. Чтобы спеть мелодию песни и украшения с правильными акцентами, нужно развивать ритмическое мышление, ощущение пульсации. Рекомендуется прохлопывать ритм, выделяя сильные доли и считая вслух. Например, **раз-два-три, раз-два, раз-два**.

Сербская народная музыка достаточно разнообразна в отношении ритма. Исполнителям, привыкшим к европейской равномерной пульсации, бывают непонятны сложные акценты. В случае затруднений рекомендуется начинать с простых ритмов на 2/4, 3/4 и 4/4, и если получается добиться равномерного звучания, то можно комбинировать эти простые формулы. Далее можно усложнить задачу, добавив акценты и паузы:



Нечетный размер 5/8 можно представить как 3+2 или 2+3. Тогда акценты будут соответственно: **Раз-два, Раз-два-три; Раз-два-три, Раз-два**.

Вера Миланкович в своей статье «Порядок ритма у српској народној песни» [4, с. 62] предлагает следующую ритмическую схему на 5 долей, которая поможет начинающим освоиться с неравномерной пульсацией:

Пример 5. Песма „Ој голубе мој голубе“

Схема на 7/8 представляется чуть сложнее. Это может быть 3+2+2, 2+2+3, 2+3+2. Идя по пути усложнения материала, далее предлагается для освоения размер 9/8 (3+2+2+2; 2+3+2+2; 2+2+3+2; 2+2+2+3).

Таким образом, осваивая различные неравномерные размеры, ученики, по сути, занимаются нейрогимнастикой, формируя новые навыки владения ритмом и голосом. Когда первый сложный этап будет пройден, постепенно можно добавлять к ритму мелодию песни, поначалу без мелизматики, чтобы выстроить взаимосвязь с неравномерной пульсацией. Если все предыдущие «ступеньки» освоены учеником, то формирование правильного звука, исполнение различных приёмов и сложных орнаментов не будет проблемой. В результате певец учится координировать различные процессы, идя по пути усложнения и совершенствования своего мастерства. Подчеркнем, что кроме индивидуальной настройки голоса, необходимо выстроить звуковое пространство ансамбля. Первым делом это касается унисонного звучания, затем интервалов, а потом уже распевки на голоса.

Рассмотрев стили и приёмы сербского народного пения можно сделать вывод, что это своеобразная азбука для вокалиста, желающего улучшить свои певческие навыки. Вокальное образование в последнее время стало очень популярным, увеличился спрос на дополнительное индивидуальное обучение, как детей, так и взрослых. Это проявляется через внедрение авторских методик и общеобразовательных типовых программ в систему дополнительного, предпрофессионального и профессионального частного и государственного образования. Появляются различные коммерческие студии вокала, школы, онлайн и офлайн курсы, предлагающие программы обучения в качестве дополнительного образования или досуговой деятельности для взрослых и детей.

Этническое пение - хороший способ освоения вокальной техники, и в то познания традиционной культуры. Многообразие народных певческих стилей позволяет осваивать не только манеру пения, но и формировать базовые навыки, такие как звукообразование, певческое дыхание, подвижность гортани, резонансное и регистровое пение и другие, что в целом даёт возможность осознанно управлять своим голосовым аппаратом.

Литература

1. Големовић Д.О. Пјевање уз гусле, Београд: Чигоја штампа, Српски генеалогски центар, 2008 204 с.
2. Гордина Е., Симфонии М. Ристича в послевоенной музыке Югославии // Из истории зарубежной музыки, Вып. 2. Москва, 1977. С. 83– 102.
3. Котов А., Тимошенко А. Выразить невыразимое: Слово звучащее // Голос в культуре. Артикуляция и тембр. Санкт-Петербург: Федер. агентство по культуре и кинематографии, ГНИИ Ин-т истории искусств, 2007. С. 5-19.
4. Милојевић М. Народне песме и игре Косова и Метохије / Приредио др. Драгослав Девић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004. С. 18-19.
5. Плотникова А.А. Сербско-македонская граница: особенности региона в контексте балканско-славянских традиций (национальный календарь и земледельческая обрядность) // Традиционная культура, Т. 19. № 3, 2018 С. 56–67.

ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ ПЕНИЕ В ПРАКТИКЕ ГОЛОСОВОЙ ТЕРАПИИ

Смирнова Наталья Александровна

*Международный благотворительный фонд
развития культуры и искусства «Призвание», президент*

Аннотация. Оздоровление и исцеление многих недугов посредством пения практиковалось со времен древних цивилизаций. Благодаря традиционному песенному фольклору эта практика дошла и до наших дней. Современная психотерапия опирается на многие грани фольклора, делая доступными их исцеляющую силу для широких масс современных людей.

Ключевые слова: голосовая терапия, вокалотерапия, оздоровление пением, традиционная песенная культура, фольклор.

Abstract. People have been practicing health improvement and treatment of many ailments through singing since ancient times. Thanks to traditional song folklore,

this practice has survived to this day. Modern psychotherapy relies on many facets of folklore that makes its healing power available to a large number of modern people.

Keywords: voice therapy, vocal therapy, health improvement through singing, traditional song culture, folklore.

Пение издревле играло важную роль в жизни людей, сопровождая как в повседневных задачах, так и в поисках более глубокой связи с собой и с миром. Культуру любой страны невозможно представить без обрядовых песен и танцев. С начала истории человечества, шаманы и маги использовали в своих ритуальных сакральных обрядах врачевания и гармонизации тела и духа целебные практики музыки и пения.

О сильнейшем воздействии музыки и пения на организм человека знали и в древние времена, и в колыбелях человеческой цивилизации – в Китае, Индии, Египте, древней Греции – врачи и жрецы, философы и музыканты использовали целебную силу звука для восстановления психологического и соматического здоровья человека. Известно, что в Древнем Египте при помощи пения лечили бессонницу. В Древней Греции Демокрит применял пение как способ излечения от бешенства, Пифагор подчеркивал сильнейшее воздействие пения на эмоциональную сферу человека, называя его влияние «музыкальной медициной». Аристотель утверждал, что пение нужно использовать для образования и развития человека, для раскрепощения и отдыха от напряжения, рекомендуя пение при лечении душевных расстройств [7, с. 7]. На Востоке знали, что звуковая вибрация может различным образом настраивать дух и разум. На Тибете монахи до сих пор лечат нервные болезни пением.

Гораздо позже, в XVIII веке появились первые научные исследования о влиянии звука на физическое здоровье человека [7, с. 8]. А на рубеже XIX-XX века, сразу во многих странах мира развивается музыкальная терапия – целенаправленное применение музыкальных элементов для восстановления и поддержания психического и соматического здоровья человека. Пассивной музыкальной терапией называется прослушивание специально подобранных

музыкальных композиций. А пение и игра на музыкальных инструментах относится к активной форме музыкальной терапии [4, с. 36].

С научной точки зрения и в наше время проводится много исследований физических, эмоциональных и психологических эффектов пения. Лечение звуком основывается на оздоравливающем эффекте, основанном на резонировании различных звуков с отдельными органами и тканями человеческого организма. Доказано, что каждый внутренний орган человеческого тела имеет свою собственную частоту вибраций. В случае болезни частота вибрации органа изменяется, что влечет за собой разлад в функционировании всего организма [2, с. 26]. Во время пения человек воздействует вибрациями собственного голоса на заболевший орган, возвращая ему здоровую вибрацию, ведь в процессе пения только 20% звука направляется наружу, а 80% звука направляется внутрь организма, активизируя внутренние органы [1, с. 5]. Звуковые волны собственного голоса, совпадая с частотами определенных органов и тканей, резонируют с ними и, благодаря этому, усиливают их вибрацию, оказывая на эти органы непосредственное воздействие. Таким образом, собственный звук и звуки окружающего мира могут оздоравливать многие системы органов человека, а также могут разрушать их, в зависимости от природы звука, причем на сознание и состояние человека влияют даже такие звуки, которые человек не слышит, но воспринимают его клетки, органы, мозг.

Пение, по своей сути, является дыхательной гимнастикой, а дыхательные упражнения – это профилактика болезней дыхательной системы, увеличение объема емкости легких, массаж внутренних органов, улучшение перистальтики кишечника и укрепление мышц живота, насыщение тканей кислородом, и, как следствие, улучшение концентрации внимания, памяти и интеллектуальной деятельности, прилив энергии, снижение утомляемости, повышение стрессоустойчивости и лечение бессонницы, а также сброс лишних килограммов. Дыхательные практики помогают снизить уровень тревоги, помочь в раскрытии внутренних резервов человеческого организма, усилить метаболизм [6, с. 1].

Современная психофизиология экспериментально доказала, что в мозге человека во время пения вырабатывается эндорфин – гормон радости, отличного настроения, «гормон счастья». Эндорфины стимулируют деятельность всех систем организма. Также при регулярных занятиях пением наблюдается повышение уровня иммуноглобулина -А и гидрокортизона, которые являются признаками крепкого иммунитета. Пение также улучшает кровообращение и цвет лица, помогает исправить осанку, укрепляет сердечную мышцу, улучшает дикцию и постановку разговорной речи, эффективно также при исправлении заикания [1, с. 3].

Занятия пением способствуют психическому развитию и укреплению нервной системы, являясь профилактикой неврозов, фобий, депрессии, головных болей и пр. Регулярное пение способно нивелировать такие явления как замкнутость, стеснительность, агрессивность. Уверенность в себе, самораскрытие, адекватная самооценка – данные психотерапевтические компоненты также свойственны песенной культуре.

В русской традиционной культуре, интуитивно ощущая пользу пения, также пели во всех случаях жизни: и в радости, и в горе, в поле и дома, на праздниках и на похоронах, в любое время года и в любом возрасте. Поэтому русская народная культура так богата песенным фольклором. Также сохранились и целительские песни, заговоры, шепотки.

Пели, преимущественно, «гуртом», т.е. совместно, что позволяет снимать различные эмоциональные «блоки», одолевающие современных городских людей – чувство одиночества, ненужности и покинутости, неуверенности в себе и просто снимая напряжение и добавляя позитивных эмоций. И даже те, кто не обладал вокальными способностями, подстраивался под общее звучание, на мышечном уровне перенимая правильную манеру звукоизвлечения, что само по себе благотворно влияло на организм [8, с. 45]. На Руси с помощью пения осуществлялось лечение больных. Вокруг больного водили хороводы, чтобы он оказался в центре максимального звукового воздействия, т.е. в той точке, где «тело звука» реально вырастает ввысь и вширь, захватывая своими вибрациями

пространство и все его компоненты. Если болезнь в самом деле является сбоем нормальных внутренних биоэнергетических ритмов человека, то правильно найденный резонанс, песня и пение выступает лекарем.

«Цепное дыхание», свойственное русскому песенному фольклору, увеличивает длительность выдоха, глубину и полноту вдоха, постепенно увеличивая объем легких и их качественную вентиляцию, усиливая релаксацию, связанную с выдохом как синонимом «расслабления». Также учит слышать и чувствовать дыхание рядом стоящего человека, чтобы не сделать вдох одновременно с ним – возможно, поэтому старинные песни, порой построенные всего на 2-3 нотах, поражают своей красотой [5, с. 19].

Звук в фольклоре открытый и опорный, богатый резонансным звучанием, что само по себе является хорошей дыхательной практикой, профилактикой многих заболеваний дыхательной системы, возможностью вывода различных мокрот, насыщением мозга и тканей кислородом и пр. [5, с. 16].

Сейчас много говорят об утрате основополагающей роли фольклора в контексте современной реальности. Так как народная песенная традиция – это устное творчество, передача традиции была частично утрачена в советский период, да и жизнь современного человека заметно отличается от жизни человека 100 лет назад, не каждый современный человек опирается на достояние народной культуры в своей обыденной жизни. Ведь фольклор требует погружения в образ жизни и определенное мировосприятие. Можно сказать, фольклор – это образ мыслей, где есть связь времен и поколений, где человек мыслит не только своей единственной жизнью, но и опытом, мудростью предыдущих поколений, пользуясь их наработанными ценностями, умениями выживать, выращивать жизнеспособное потомство, справляться с всевозможными трудностями – в т.ч. и исцелять самих себя.

Интересно, что в современных тенденциях развития психотерапии мы наблюдаем возвращение к методам и приемам исцеления, сохранившимся в обрядах народной культуры, заимствование элементов различных способов ее воздействия. Например, дыхательные практики и звучание голоса, умение

импровизировать, сотворчество, ролевые игры, хороводы распространены во многих направлениях психологической науки и практики: в арт-терапии, гештальт-терапии, танцевально-двигательной и телесно-ориентированной терапии, интегративной трансперсональной психотерапии, психодраме и других. Исключительно пение и работа с голосовым самовыражением представлены в следующих направлениях психотерапии: в голосовой арт-терапии, вокалотерапии, трансперсональной голосовой терапии, музыкотерапии, звукорезонансной терапии, вокально-двигательной терапии, процессуальной терапии, человекоцентрированной экспрессивной терапии, онтотерапии, мелодико-интонационной терапии, вокаломузыкотерапии, вокалопсихотерапии («исцеляющее пение» по В.Г. Рюмину), физвокализ [3, с. 185].

Возможно, для многих современных людей, жизнь которых лишена погружения в народную культуру как среду обитания, как в образ жизни и мышления, голосовая терапия, имеющая научно-доказанную подоплёку, сможет стать тем промежуточным звеном, которое соединит древние знания с гонкой современной жизни и будет исцеляющей и оздоравливающей практикой, надёжно встроенной в современные будни. Так, например, традиционное пение колыбельных песен ещё при беременности и в первые годы жизни малыша рекомендуется перинатальными психологами, несёт в себе научно-обоснованные наблюдения о воздействии голоса матери не только на практически все системы и органы ребенка, но и непосредственно на развитие его мозга и формирование интеллекта. Пение матери не только стимулирует развитие малыша уже внутри утробы, но и облегчает его адаптацию после рождения – ведь доказано, что малыши узнают не просто мамин голос, но и те песни, которые она пела ещё во время беременности.

Рассмотрим примеры упражнений из области голосовой терапии, предназначенные для разных возрастных категорий:

Упражнение 1. (для взрослых и детей):

Сосредоточившись на дыхании и расслабив тело, необходимо выдыхать со стоном на каждый выдох, как можно дольше протягивая звук. Затем прибавить

к озвученному выдоху и стон на вдохе. Затем постепенно заменить стоны на выдохе и вдохе звуком «ух» или звуками рыдания. При этом упражнение может закончиться непреднамеренным плачем, как главным механизмом освобождения от напряжения у детей.

Упражнение 2. (для взрослых):

С помощью гласных звуков или любых фонем выразить пением своё настроение сейчас.

С помощью любых гласных звуков и фонем выразить голосом экспрессивность.

С помощью любых гласных звуков и фонем выразить голосом лиричность.

Упражнение 3. (для взрослых):

Группа, стоя в кругу, в унисон на удобной высоте звучит, не прерывая звука, используя «цепное дыхание», например, на «о». Все участники поют с закрытыми глазами. Один из группы в течение нескольких минут импровизирует звуком на разной высоте в разном ритме, используя ту же гласную и опираясь на общий звучащий тон. Когда его импровизация подходит к концу, «солист» приходит звуком в общий унисон. Это является знаком для следующего «солиста». Упражнение выполняется до тех пор, пока каждый из поющих не выразит свою импровизацию в роли «солиста».

Упражнение 4. (для детей дошкольного и младшего школьного возраста):

Пропеть любую скороговорку с различными интонациями:

1. С интонацией удивления
2. С вопросительной интонацией
3. С восклицательной интонацией

Упражнение 5. (для детей дошкольного возраста):

Любая песня состоит из мелодии, текста и эмоций. Давайте посмотрим, что получится, если убрать одну из этих составляющих:

1. Поем песню с текстом и эмоциями - без мелодии.
2. Поем с эмоциями и мелодией – без текста.

3. Поем с мелодией и текстом - без эмоций.

Резюмируя сказанное очевидно, что голос является мощным инструментом, воздействующим на организм, позволяя восстанавливать его жизненные силы и энергию. Работа с голосом обеспечивает профилактику и коррекцию целого ряда соматических и психических проблем, регуляцию психофизического состояния, освобождение от телесных зажимов, повышает иммунитет, активизирует деятельность головного мозга.

В наше время метод коррекции состояний и профилактики различных заболеваний с помощью голоса применяется во многих странах мира, используется в различных направлениях психотерапии. Чаще всего голосовая терапия применяется в терапии невротических состояний, различных фобий, депрессии. А также при лечении болезней органов дыхания, головных болей, головокружения и заикания. Таким образом, народные песенные традиции сохранили и передали современному обществу уникальный опыт, инструмент самоисцеления, который используется в современных направлениях психотерапии. Голосовая терапия во многом опирается на народные песенные традиции и является своего рода «мостом» между современным человеком, лишенным понимания о неисчерпаемой мудрости народной культуры, и исцеляющими многогранными глубинными ресурсами фольклора, проверенными многими столетиями.

Литература

1. Влияние пения на здоровье человека / Сост. Кружелева Т.В. // Новосибирск: Академиздат, 2018. 15 с.
2. Гайнанова А., Юдичев, С. Дыхание в пении (в контексте дифференцированного подхода). Москва: Академия, 2012. 192 с.
3. Екименкова С.Н. Арт-терапия как способ формирования отдельных компонентов психологического здоровья (на примере голосовой терапии) // Молодой ученый. 2019. № 23 (261). С. 184-187.
4. Музыкотерапия в музыкальном образовании: Материалы Первой Международной научно-практической конференции 05.05.2008 г., Санкт-Петербург / Сост. и науч. ред. А.С. Ключев. Санкт-Петербург: Астерион, 2008. 168 с.
5. Назарова Л.Д. Фольклорная арт-терапия. Санкт-Петербург: Речь, 2002. 240 с.
6. Напряжение нарушает дыхание /Н.Н. Лоскутова. URL: <https://method-loskutova.center/articles/dihanie/psikhoterapevticheskoe-znachenie-dykhaniya/> (дата обращения

24.01.2023)

7. Основы музыкальной психологии: учебное пособие / Е.Н. Федорович, Е.В. Тихонова. Екатеринбург: Директ-Медиа, 2010. 218 с.

8. Сборник научных трудов V международного междисциплинарного конгресса «Голос и речь» / под ред. Л.Б. Рудина. Москва: Граница, 2015. 96 с.

ИССЛЕДОВАНИЕ РЕГИОНАЛЬНО-СТИЛЕВЫХ ПЕСЕННЫХ ТРАДИЦИЙ ЮГО-ЗАПАДА ОРЕНБУРГСКОЙ ОБЛАСТИ ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИИ 1974 ГОДА

Шпанийчук Ирина Васильевна

заслуженный работник культуры РФ, профессор

кафедры народно-певческого искусства

Московского государственного института культуры

Аннотация. Содержание статьи посвящено исследованию песенно-стилевых традиций Юго-Западной части Оренбургской области. Структура изложения включает последовательное описание этапов экспедиционной работы. Внимание автора сфокусировано на сохранении локальных традиций местного этноса: уральского и оренбургского казачества, а также поздних переселенцев из Винницкой области Украины. Кратко рассмотрены исторические аспекты формирования Оренбургского казачьего войска и его зависимость от царского правительства. Анализируя композиционные составляющие местной певческой стилистики, автор затрагивает особенности строения музыкально-поэтической строфы; её ладового и ритмического строения; средств вокальной выразительности.

Ключевые слова: связующее построение, резонирование, силлабо-тоника, хореическая акцентировка, тоника, силлабика, военная линия укреплений, крепость, контрастирование, стиль, традиция, регион, этнос, аутентичный материал.

Abstract. The content of the article is devoted to the study of song and style

traditions of the South-Western part of the Orenburg region. The structure of the statement includes a consistent description of the stages of expedition work. The author's attention is focused on the preservation of local traditions of local ethnos: the Ural and Orenburg Cossacks, as well as late settlers from the Vinnitsa region of Ukraine. The historical aspects of the formation of the Orenburg Cossack Army and its dependence on the Tsarist, government, were briefly, considered. Analyzing the compositional components of the local singing style, the author touches on the features of the structure of the musical and poetic stanza; its fret and rhythmic structure; means of vocal expression.

Keywords: binding construction, resonance, syllabo-tonic, choreic accent, tonic, syllabic, military line of fortifications, fortress, contrast, style, tradition, region, ethnos, authentic material.

Летом 1974 года автором статьи была проведена весьма интересная и плодотворная экспедиция в Илекский район Оренбургской области. Инициатором её проведения был руководитель Кабинета Народной Музыки Московского Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных Владимир Иосифович Харьков. СобираТЕЛЬСкая деятельность была развёрнута студентками третьего курса Е.К. Должанской и И.В. Шпарийчук. Мотивацией к выбору территории обследования послужили исторические события Крестьянской войны 1773-1775 гг. под предводительством Е. Пугачёва. Отметим, что первым крупным исследователем Крестьянской войны был А.С. Пушкин, проехавший по следам пугачёвского восстания в 1883 году и изучавший исторические события для последующей большой работы «История Е. Пугачёва». Наша экспедиция, несмотря на интересные задумки и заманчивые перспективы исследования была проведена лишь в трёх населённых пунктах:

- районном центре Илекского района - городе Илек;
- станции оренбургского казачества Рассыпной;
- селении поздних переселенцев из Винницкой области Украины Кардаилово (на Украине называлось Кардайловка).

Территория этих населённых пунктов находится на границе Европы и Азии, России и Казахстана и они занимают часть бассейна реки Урал (в прошлом Яик). Переименование яицкого казачества и реки Яик проведено по указу Екатерины II, после победы над восставшими казаками в 1773-1775 гг.

Достоинства собранного в этих местах аутентичного фольклора не позволяют усомниться в его ценности как для научного исследования, так и для творческой исполнительской практики. И если в первоначальных задумках и планах выбор пал на исследование традиций уральского казачества как категории этноса, созданного естественным путём, самостоятельно, в более раннюю историческую эпоху, то в процессе проведения экспедиции целевая установка была изменена. Основное решение пришло во время работы и обусловило сбор информации сразу по трём направлениям, - в трёх населённых пунктах, находящихся в относительной близости друг к другу. Запись велась от уральских, оренбургских казаков и переселенцев, имеющих украинские корни.

Город Илек стал первым пунктом нашей экспедиционной работы и уже первый опыт убедил в особой пестроте национального состава населения данного города, что заметно затруднило поиск и дальнейший выбор хорошо спевшихся аутентичных ансамблей. Запись велась от двух коллективов по количеству исполнителей, включающих два мужских и один женский голос, исполняющий партию дишканта. Или наоборот, два низких женских голоса и один – высокий тенор. Отметим, что высокие мужские голоса часто встречаются в среде местного казачества. Свой социальный статус певцы определили принадлежностью к оренбургскому и уральскому казачьим войскам. Первоначально количество исполнителей было значительно больше, но из-за несогласия в точности исполнения той или иной песни, различий в воспроизведении музыкально-поэтического текста, композиционного строения песенных партитур, способов вокального воплощения, произошёл естественный отбор участников записи. Певцы давали друг другу рекомендации по исполнению песен и достаточно запальчиво спорили, поправляя друг друга, находя неточности в исполнении то уральцев, то оренбуржцев.

Среди илекских записей особо выделяется песня позднего происхождения, с рифмованным силлабо-тоническим стихом и хореической акцентировкой «На краю Руси обширной». Она исполнялась мужественно, патриотично, активно раскрывая содержание текста. Ярко и самобытно воспроизведён илекскими мастерами и вариант широко распространённой в казачьей среде песни «Поехал казак на чужбину далёко», на стихи Е.П. Гребёнки «Казак на чужбине». Данный вариант отличается своеобразием напева и подголосков, метрической равномерностью маршевой пульсации, отражающий ритм передвижения в строю. Песня исполнялась зычно, мощным звуком, сочетающим в звуковедении приёмы речитативности, декламационности и кантилены.

Мы пришли к выводу, что в Илеке преобладали записи песен уральского казачества с воинской тематикой, ритмической и лексической основой, позволяющей утверждать их позднее происхождение. Наличие рифмы, силлабо-тонического стиха, с равномерной хореической акцентировкой свидетельствует о стилевых традициях позднего происхождения песен, а их бытовое назначение - пение в строю. Преобладание данных факторов требует более тщательного изучения воинского быта и истории заселения Оренбургского края, которая корнями уходит вглубь веков. Однако, исследователями также отмечается, что на реке Яик появились первые русские крестьянские поселения: крестьяне сюда бежали из центральных и северных областей России. И именно их потомки и составили Уральское казачье войско. В целом Яицкое-уральское казачество всё время пополнялось за счёт новых крестьян-беженцев. В XVII-XVIII вв. они единолично или группами приходили с Волги от Чёрного Яра, Царицына, Камышина и других мест. С каждым веком плотность населения возрастала, в том числе благодаря восстаниям Ст. Разина и Е. Пугачёва, а также благодаря преследованиям раскольников при Петре I и Софье, при переселенческих реорганизациях Екатерины II и преследовании калмыков, бежавших из России в Китай.

Итак, первыми русскими колонистами на Урале были казаки, по своему социальному происхождению являющиеся крестьянами. Их потомки и составили Уральское казачье войско. Подобное утверждение излагает

Т.И. Калужникова в предисловии к своему сборнику «Песни уральских казаков». Она пишет, что «...*формирование яицкого казачества восходит к первой половине XVI века, когда правый берег реки Яик начали заселять русские выходцы с Дона, центральных, северных областей России и Поволжья...*». Уральское казачье войско, одно из древнейших и было участником почти всех внешних войн Российского государства. С 1782 года оно потеряло самоуправление, подчиняясь вначале астраханскому, затем оренбургскому генерал-губернаторам, а позже, с 1868 года – генерал-губернатору Уральской области [2, с. 5]. Подчеркнем, что первоначально уральские и донские казаки имели чисто русское происхождение и подчинялись общепринятым в казачьей среде законам и уставу, но с 1860 года в казаки стали принимать людей разных национальностей.

Жители станицы Рассыпная, - второго пункта нашей экспедиции, причисляли себя к Оренбургскому казачьему войску. Здесь с особой яркостью и колоритом исполнялись семейно-бытовые и свадебные песни, а вместе с ними любимые русским народом варианты баллад. Женская исполнительская традиция отличалась плавностью и гибкостью звуковедения, неквадратностью слога-ритмической организации, мягкой кантиленностью, а вместе с тем непрерывностью и моторностью ритмического развития, включая особую систему распевов и огласовок. К совершенным высокохудожественным образцам свадебных песен, представленных ансамблем, можно отнести: «Не трубонька трубила», «Уж ты, яблонь, моя яблонь», «На горе было на гороньке, «При последнем было вечере». Для данной женской традиции характерна низкая tessitura звучания голосов с использованием грудного резонирования.

В мужской традиции нашли отражение исторические события последних империалистических войн царской России, среди них следующие песни: «Приказ отдан был по войску, «Ой, да ты прости-прощай страна моя родная», «Ох, ни ясён, только, был сокол». Подчеркнем, что яркой чертой данной мужской воинской традиции является сочетание сольного, свободного в ритмическом отношении, речитативного запева, строящегося на речевом

интонировании и возгласах солиста, которому контрастирует хоровой подхват - мерный, маршеобразный, звучащий плотно. Таким образом, неотъемлемой чертой стиля является контрастное противопоставление двух художественных образов: волевого запева командного типа и общего хорового подхвата всех исполнителей вместе. Энергетический накал песни, как правило, только усиливается в процессе раскрытия содержания произведения. В целом для песен традиции характерна ладовая переменность или даже двуладовость с терцовым или кварто-квинтовым соотношением основных тонов. Осваивая все аспекты региональной стилистики песенной традиции оренбургского казачества в вокально-хоровой работе важно учитывать исторические факторы и особый военный статус данного вида войск. Следует помнить, что Оренбургское казачье войско образовано не естественным, «природным» путём, а по указу царского правительства, по указу Анны Иоанновны: вначале сюда были переведены самарские, алексеевские и уфимские казаки, уже существовавшие в тех местах с XVI-XVII вв. [4, с. 6]. Так продолжилась работа, предпринятая Петром I по укреплению южных границ Российского государства и налаживанию мирной торговли с азиатскими ханствами и Индией. В связи с этим интересно замечание Н.И. Савельевой, которая в предисловии к своему сборнику «За Уралом, братцы, за рекой» пишет: «... Для усмирения мятежников и защиты от кочевников с Юга, на протяжении XVII-XVIII вв. было обустроено более 10 оборонительных линий... общей площадью 1780 вёрст» [3, с. 9]. Обстановка была весьма напряжённой и беспокойной. Именно для защиты края в 1735 году для начала возводиться укреплённая казачья линия, с главной крепостью Оренбург. Сам город Оренбург был построен только в 1743 году. Его губернатором был назначен уральский заводчик И.И. Неплюев, учредивший создание *нерегулярного* оренбургского казачьего корпуса. По новым законам *атаман оренбургского казачества оказался в подчинении у губернатора*, что очень не нравилось казакам. Крепость Рассыпная была построена на правом берегу реки Урал, в 1738 году, в том месте, где киргиз-кайсаки переправлялись через реку для вторжения на чужую территорию. Станица Рассыпная стала самой крупной в округе

в ней имелись женские и мужские школы, своё правосудие, действовала старообрядческая церковь. В 1758 году Оренбургское казачье войско приравнивается в правах к Донскому и другим казачьим войскам [4, с. 7]. Но источником для жизни для оренбургских казаков является не военная добыча или жалование, а земледелие и скотоводство. Именно для развития земледелия и скотоводства сюда приглашаются крестьяне из различных губерний России. В том числе украинцы. Охрана укреплений военной линии от киргизов и башкир была вынесена на 70 км. вперёд от станицы Рассыпная и тянулась до устья реки Илек. Отметим наиболее значимые военные, предпринятые Россией, в которых Оренбургское и Уральское казачество принимало активное участие: Турецкий поход 1807г, война с Францией 1812г., Польский поход 1811г., Хивинский поход 1839 г.

Совершенно иная картина творческого процесса предстала перед нами во время записи аутентичного материала поздних переселенцев с Украины.

В середине XIX века украинцы прибыли на территорию Оренбуржья для развития земледелия и скотоводства. В Кардаилово нам был представлен для записи смешанный хор (примерно из 20 человек). Коллектив звучал ярко, зычно, слаженно. Один из исполнителей возложил на себя функции хормейстера. В коллективе он был лидером и запевалой. Все прислушивались к его мнению и подчинялись указаниям.

На территорию Оренбургской области украинцы приехали всем селом. Исполнители держались дружным коллективом. Живя на новом месте, они не игнорировали местный фольклор, а синтезировали местные казачьи традиции, оригинально сочетая с украинским первоисточником. Таким образом был создан особый, неповторимый певческий стиль. Песни исполнялись открытым звуком, на речевой основе, с большой любовью и полной самоотдачей. В исполнении женского состава ансамбля, весьма оригинально и оптимистично прозвучал вариант строевой походной песни «Из-за лесу, лесу копия мечей», известный по сборнику А.М. Листопадова «Песни донских казаков». Особая жизненная стойкость, сила и уверенность проявилась у женщин во время исполнения связующего построения с поэтическим текстом:

«...Жми! Коли! Руби!

Едет сотня казачиков, ой, да лихачей!»

Повторение связки из строфы в строфу усиливало восприятие слушателей. Заметно бодрило исполнителей.

К вершинам народно-песенного искусства можно отнести и записанную в Кардаилово лирическую песню «Полынушка – горька трава» о тяжёлой и горькой жизни казака на чужбине. Мужественная сдержанность в выражении чувств сочетается в ней с широкой распевностью и волевым мелодико-ритмическими взлётами интонаций. Особый интерес представляет собой конструкция музыкально-слогового ритма, строящегося на сочетании силлабической цезурованности и тонической акцентировки. Совершенный по музыкально-поэтическому материалу образец достигает высокой степени художественного воплощения и заслуживает особого внимания при освоении регионально-стилевых средств Юго-Запада Оренбургской области.

Подводя итоги проделанной работы, можно утверждать, что экспедиция 1974 года обогатила сокровищницу народно-песенного искусства. Помогла сделать ещё один шаг в научном и практическом освоении народного художественного материала, отразив стилевые особенности региональной традиции.

Важно отметить, что за пятидесятилетний период, данный материал неоднократно исполнялся студентами РАМ им. Гнесиных и РНПИ МГИК, вызывая благожелательные отклики и одобрение публики.

Оценивая экспедиционную работу 1974 года, хочется поблагодарить подлинных народных мастеров за их труд, знания, память, бережное отношение к народным традициям. Благодаря чему удалось сохранить ещё одну частицу народно-песенного наследия, что так важно для Российской культуры.

Литература

1. Золотые россыпи народной песни России. Т.2. / Сост. Е.Засимова, Н.Шульпеков, С. Войтюк, В. Ковальчук. Красноярск: Буква С, 2009-2010. 432 с.
2. Калужникова Т.И. Песни уральских казаков. Екатеринбург: Сфера, 1998. 236 с.
3. Савельева Н.М. За Уралом, братцы, за рекой. Народные песни и наигрыши оренбургских казаков. Оренбург: Димур, 2009. 265 с.

4. Шпарийчук И.В. На краю Руси обширной учебно-методическое пособие по курсам «Хоровой класс», «Спецкласс», и «русское народное музыкальное творчество» Москва: МГИК, 2018. 78 с.

**ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ
САРАТОВСКОГО ПОВОЛЖЬЯ НА РУБЕЖЕ XIX-XX СТОЛЕТИЙ
(по материалам Саратовской ученой архивной комиссии)**

Михайлова Алевтина Анатольевна

доктор искусствоведения, профессор,

зав. кафедрой народного пения и этномузыкологии

Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова

Саратов

Азиханов Марат Фаритович

ассистент-стажер,

Музыкальное училище при

Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова

Саратов

Аннотация. Фольклор Саратовского Поволжья – яркое, самобытное явление национальной культуры России. В данной статье рассматривается периодизация фольклорно-этнографического изучения Саратовского Поволжья рассматриваемого отрезка времени и выдающиеся имена.

Ключевые слова: этнография, краеведы, фольклор, песни, тексты.

Abstract. The folklore of the Saratov Volga region is a bright, original phenomenon of the national culture of Russia. This article discusses the periodization of folklore and ethnographic study of the Saratov Volga region of the considered period of time and outstanding names.

Keywords: ethnography, local history, folklore, songs, texts.

В периодизации этнографического изучения Саратовского Поволжья рассматриваемого отрезка времени, основываясь на разработках саратовских

исследователей-предшественников, можно выделить следующие этапы:

первый – от первой половины по 80-е годы XIX века;

второй – с 1886 г. по 1917 г.;

третий – с 1918 г. по 1930-е годы.

Охарактеризуем каждый их них.

Основную работу в **первый период** этнографического изучения региона проделали первые саратовские краеведы. Этнографический интерес был второстепенным, так как работа зачастую проводилась в других направлениях, они собирали «древности». Саратовские краеведы: А.Ф. Леопольдов, Н.И. Костомаров, А.Н. Мордовцева, П.В. Шейн и многие другие в этот период начинают собирать и осмысливать материалы историко-этнографического и быто-описательного характера, этнографические и письменные источники [3].

На территории Саратовского Поволжья собирательская деятельность началась в первой трети XIX века и связана с именем критика, историка литературы, профессора Московского университета С.П. Шевырёва, уроженца Петровского уезда Саратовской губернии. Собранные им в 1830-х годах материалы в с.Даниловка Петровского уезда вскоре дополнили издание «Старая серия»: «Илья Муромец на Соколе корабле», «Мастрюк», «Степан Разин» и «Поездка Петра I в Шлиссельбург». В издании «Новая серия» эти же примеры были перепечатаны.

В 1830 году видный саратовский краевед, писатель, журналист, этнограф *Андрей Филиппович Леопольдов*, уроженец с. Ртищево Сердобского уезда, опубликовавший около 200 статей и заметок положил основу уже систематической краеведческой работе. Первый его труд – «Свадебные обряды крестьян Саратовской губернии» – вызвал большой общественный интерес. Автор представил подробнейшую картину драматургического действия обряда и снабдил его 17 песнями с учётом последовательности их внедрения в структуру обряда [5, с. 386]. В его работе ощущалась искренняя заинтересованность в предмете исследования и особая тщательность в изложении материала.

Первая его крупная работа историко-этнографического характера

«Статистическое описание Саратовской губернии» выходит в 1839 году, за которую он избирается почётным членом-корреспондентом Министерства внутренних дел. Представлены народными пословицами, суевериями, играми и увеселениями крестьянства материалы сборника. Здесь привлекает внимание описание традиции вечерних гуляний молодёжи – «байдан», активно бытовавшей ещё в первом десятилетии XIX века, живым свидетелем которого являлся сам автор: «...*тут слышите: и барыню, и – как у наших у ворот; да как всё плавно! Играет рожок – голоса вторят ему протяжные песни; вы услышите тут: и – не кукушечка; и не белы снежки и пастушка, и во лужьях и т.д. Одна часть байдана поёт, другая пляшет...*» [4, с. 72].

Традиционная песенная культура Саратовской губернии с середины 40-х – начала 50-х годов XIX века становится объектом внимания поэтессы, этнографа **Анны Никандровны Пасхаловой-Мордовцевой**, уроженки г. Саратова и известного общественного деятеля, историка, публициста **Николая Ивановича Костомарова**, отбывавшего в этот период ссылку в Саратове. Именно здесь по воспоминаниям Костомарова его увлекла идея занятия этнографией. В результате была записана внушительная коллекция исторических, традиционных крестьянских и бурлацких песен, а также ряд былин. Свои материалы исследователи позднее объединили для создания свода русских народных песен Саратовской губернии, куда вошло 19 былин, 27 исторических песен с их вариантами, 109 лирических песен.

В этот период особое место занимает деятельность этнографа, лингвиста и фольклориста **Павла Васильевича Шейна**. Летние экспедиционные экскурсии в Хвалынском уезде, в частности г. Хвалынске и сёлах Безобразовка (ныне Октябрьское Ульяновской обл.) и Горюша проводились в период с 1871 по 1872 годы. В 1877 году отдельные песни из собрания тех лет были опубликованы в сборнике русских народных былевых песен, куда вошло 9 исторических песен. Подготовлено было в 1898-1900 годах собрание обрядовых, плясовых и беседных (любовных и семейных) песен великорусского народа, где мы находим ещё 12 текстов.

На территории края ключевым событием **второго** этапа исследовательской работы становится учреждение в 1886 году **Саратовской Ученой Архивной Комиссии** (СУАК), объединившей на общественных началах краеведов-историков и уездную интеллигенцию: священничество, учителей и грамотное крестьянство. Значительный объем, собранный краеведческой частью фондов СУАК за время ее существования (1886-1920) – по истории, географии и этнографии края, систематически публиковался в Трудах Саратовской Ученой Архивной Комиссии, издавшей 34 выпуска и около 20 книг и брошюр своих членов [7, с. 513].

В области сбора *музыкально-этнографического* материала в Саратовской губернии одной из центральных фигур СУАК является историк, краевед, этнограф, археолог, член императорского русского Географического и московского Археологического обществ, Саратовской архивной комиссии и Саратовского губернского статистического комитета **Александр Николаевич Минх**, уроженец с.Елизаветино (Вербки) Липецкого уезда Тамбовской губернии. Книга «Народные обычаи, суеверия, предрассудки и обряды крестьян Саратовской губернии» (1890) направленная на изучение верований и обрядов основных национальных групп, населяющих Саратовское Поволжье, принесла широкую известность Минху, за которую автор был удостоен серебряной медали. Минх оставил после смерти большой рукописный архив, среди которого была обнаружена копия 6 псалм и 2 стихов *«не очень старинного славянского письма»*, выполненная с сохранением орфографии подлинника – старообрядческой тетради, предоставленной ему в 1887 году хранителем Саратовского Радищевского музея А.Л. Кущем. Минх по поводу этого материала консультировался со священником Саратовского уезда с. Полчаниновки П.Е. Гераклитовым, который пояснил ему, что: *«...не эти, но подобные псалмы видал он старой рукописью у своего отца, тоже священника: относятся они к концу прошлого XVIII столетия и началу нынешнего XIX, составлялись доморощенными сочинителями, в несколько голосов; впоследствии получили название кантов и немного видоизменились»* [1, с. 315].

А.А. Минх в 1911 году публикует «Свадебные, хороводные, плясовые и другие песни Полчаниновской волости Саратовского уезда», собранные в 20 волостных деревнях. В полном текстовом изложении 61 песня сопровождает свадебный обряд. Исходя из опубликованного материала, можно судить не только о хорошей сохранности обряда, но и широком бытовании плачевой традиции вплоть до начала XX века.

Активно развернулась собирательская деятельность членов СУАК в порубежных десятилетиях XIX-XX веков. С именем учителя духовной семинарии *Михаила Евгеньевича Соколова*, уроженца сл. Неткачи Камышинского уезда связана отдельная глава в истории региональной фольклористики. Он планомерно обследовал в течение длительного времени Сердобский, Кузнецкий, Петровский, Аткарский, Саратовский, Балашовский и Камышинский уезды и не только собрал богатейшие песенные материалы, но и проделал скрупулезную работу по фонетической фиксации текстов. Неизменно отличаются большой точностью и достоверностью труды М.Е. Соколова. Все песни сопровождаются подробными комментариями, включающими полную атрибуцию текста, его «разноречия» (варианты) и ареал распространения сюжета на территории губернии.

В 1896 году вышла его первая книга, которая была посвящена былинам, военным, разбойничьим и воровским песням Саратовской губернии, 26 текстов соответствующих заявленной тематике в целом содержит сборник.

Вызывает подлинный интерес и его вторая книга, посвящённая великорусским свадебным песням и причитаниям Саратовской губернии, записанным в 1895-1897 гг., в которую вошло 94 образца свадебной обрядовой поэзии, 89 из которых были собраны в Петровском уезде. В сборнике песни распределены по 4 разделам: 1) сговор и заручка, 2) девичник, 3) свадебные причитания или заплачки за время от сговора до венчания и 4) песни при отъезде невесты из родительского дома в церковь. 18 текстов с их вариантами содержит раздел плачей, отдельные примеры сопровождаются подробными этнографическими комментариями о ходе обряда.

Практически сразу после публикации книга М.Е. Соколова «Великорусские весенние хороводные песни...» стала библиографической редкостью. М.Е. Соколов за всю историю существования СУАК был одним из самых публикуемых собирателей песенного фольклора в СУАК.

В период с 1917 года в стране происходят массовые преобразования в культуре и быту, создается новая государственная система руководства культурой и новая система образования, рушатся традиции, обычаи и памятники традиционной культуры – **начинается новый, третий, советский период** изучения фольклора Поволжья.

Обряды и верования видоизменяются, закрываются церкви. После открытия историко-филологического факультета СГУ этнографическое изучение региона носит исключительно научный характер. СУАК реорганизуется в общество истории, археологии и этнографии, функционирующее при СГУ, которое финансируется из государственного бюджета [2].

В 1920-е годы, по свидетельству профессора СГУ Т.М. Акимовой, собирание произведений народной поэзии было начато в Саратовском университете профессором Борисом Матвеевичем Соколовым – идейным вдохновителем и организатором этнографической работы в Саратовском крае в указанный период. Надо сказать, что Борис Матвеевич начал свою научную и преподавательскую деятельность после окончания историко-филологический факультет Московского университета в 1911 году, в том числе в **1916—1918 годах он преподавал в Нижегородском народном университете**. Борис Матвеевич Соколов разработал план систематического обследования Саратовского Поволжья, им разработан метод студенческих этнографических экспедиций, принятый впоследствии в большинстве вузов.

С 1919 года в Саратове работает Этнографический Отдел Саратовского общества Истории, Археологии и Этнографии, переименованный в 1925 году в Этнографическую Секцию Нижне-Волжского Областного Научного Общества Краеведения. На начальных этапах деятельность Отдела была также тесно связана с именем профессора Б.М. Соколова.

Работа отдела была организована **по трём** основным направлениям:

1) сосредоточение всей региональной научно-исследовательской работы по этнографии;

2) систематическое этнографическое обследование края по вопросам материальной и духовной культуры среди многонационального состава населения (русские, мордва, чуваша, татары);

3) показательная работа в виде научных конференций и этнографических концертов для широкой публики.

Уже в 1920-1923 гг. был собран громадный фольклорный материал и приобретены экспонаты для **этнографического музея Саратовского края**, организованного Б.М. Соколовым. Уровень публикуемого этнографического материала принципиально меняется и приобретает научную основу. Над его подготовкой трудится команда профессионалов – Б.М. Соколов, Т.М. Акимова, М.П. Советов и другие [6].

Таким образом, на рубеже XIX-XX столетий известными учеными Саратовского региона, имена которых были обозначены в данной статье, были заложены научные основы в изучении фольклорно-этнографической традиции народов Поволжья.

Литература

1. Закатова Н.А. Русский музыкальный фольклор Саратовского Поволжья (по материалам Государственного архива Саратовской области) // Памяти Л.Л. Христиансена. (Сборник статей). Москва: Композитор, 2010. С. 298-325.

2. Закатова Н.А. Русский музыкальный фольклор саратовского Поволжья в публикациях XIX-XX столетий // Исследования Молодых учёных. Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции аспирантов 20 марта 2010 года. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010. 134 с.

3. Костомаров Н.И. Исторические произведения. Автобиография. 2-е изд. Киев: Лыбидь, 1990. 736 с.

4. Леопольдов А.Ф. Статистическое описание Саратовской губернии: в 2 ч. Санкт-Петербург: В типографии Департамента внешней торговли, 1839. Ч. 1. 190 с. Ч. 2. 143 с.

5. Леопольдов А.Ф. Свадебные обряды крестьян в Саратовской губернии // Московский телеграф. 1830. Ч. 36. № 23. декабрь. С. 386-403.

6. Этнографическое изучение Саратовского Поволжья в XIX-начале XX века //Шумов В.В. URL: http://elibrary.sgu.ru/VKR/2017/46-04-01_003.pdf (дата обращения 18.01.2022 г.)

7. Энциклопедия Саратовского края в очерках, событиях, фактах, именах. Саратов: Приволжское книжное издательство, 2002. 686 с.

РИТМИЧЕСКАЯ ФОРМУЛА «КРУТУХИ» В ВЕСЕННЕ-ЛЕТНИХ ХОРОВОДАХ СТАРООБРЯДЦЕВ ВАСЮГАНЬЯ

Молчанова Татьяна Ивановна

*доцент кафедры народно-певческого искусства,
Московский государственный институт культуры*

Фролова Рада Витальевна

*студентка 3 курса
кафедры народно-певческого искусства
Московский государственный институт культуры*

Аннотация. Содержание статьи сосредоточено, главным образом, на некоторых особенностях традиционной культуры группы переселенцев, относящихся к старообрядцам-беспоповцам федосеевского согласия, появившихся в Сибири в начале XX века. В центр внимания попадает ритмическая форма «крутух» старообрядцев Васюганья. Выявляются общие признаки крутухи, происхождение термина и особенности её исполнения.

Ключевые слова: старообрядцы, Васюганье, «крутуха», Сибирь, Новосибирская область.

Abstract. Article is mainly focused on some features of the traditional culture of a group of immigrants belonging to the Old Believers-Hopeless Fedoseevsky consent, which appeared in Siberia at the beginning of the 20th century. The rhythmic form of the krutukha Old Believers of Vasyuganya falls into the spotlight. Common signs of krutuha, the origin of the term and the peculiarities of its execution are revealed.

Keywords: Old Believers, Vasyuganye, krutukha, Siberia, Novosibirsk region.

Территория современной Новосибирской области заселялась,

преимущественно, переселенцами из районов средней России, в том числе украинцами, чувашами, мордовцами и белорусами. Из Этноконфессионального атласа Новосибирской области известно, что начало XX века стало для этой территории временем большого притока населения. В 1906 году Переселенческим управлением землеустройства была начата кампания по переселению крестьян из европейской части России в Сибирь [8]. По данным Исторической энциклопедии Сибири - в ходе столыпинской аграрной реформы власти впервые объявили о свободе переселений для всех крестьян и дополнительных льготах для них. В этот момент переселенческое движение в Сибирь достигло своего пика. В 1906-1914 годах в Сибири устроилось более 2,7 миллионов новоселов. Основная масса мигрантов располагалась в переселенческих поселках [4]. Таким образом, на территории Сибири появилось множество новых поселений, одним из них является «куст» старообрядческих сёл, в который входят деревня Макаровка Кыштымского района, деревня Козловка Болотнинского района, деревни Морозовка, Платоновка и село Бергуль Северного района. Данная группа переселенцев получила местное название – старообрядцы Васюганья.

По мнению Е.Ф.Фурсовой, данная группа переселенцев относится к старообрядцам-беспоповцам федосеевского согласия [10]. Изначально, их предки, не принявшие церковную реформу Никона, мигрировали из Псковской и Новгородской губерний «за границу» – в губернии Российской империи, ныне относящиеся к Белоруссии, Литве, Латвии [11]. Чтобы сохранить свою веру и традиции переселенцы выбрали труднодоступные места в местности под названием Васюганье. Васюганье – обширная озерно-болотистая территория, расположенная в Западной Сибири в междуречье Оби и Иртыша. Васюганские болота – одни из самых больших болот в мире [3]. Свое название местность получила от реки Васюган (от кетского «вас» и хантыйского «юган» - река).

По сообщениям пожилых людей, в Белоруссии их считали «русскими староверами» и называли «москалями». В Сибири же их прозвали «жержаками», что означало здесь сторонников староверия (обобщенно называемых так от

названия кержаков, живших по р. Керже в Нижегородской губ.). Со слов жительницы деревни Макаровка, Филиповой Евдокии Федосеевны: «*Были здесь не(ня) русские, а мы понаехали, русские, взяли и повышали их. Ходоки ходили в Сибирь. Сходили, узнали, только тады поехали. Нас называли "киржаки-лишаки", а мы их "пячная калика". В Бергуле у нас родственники из Виленской губернии, все мы с одного места*» [1]. В Северном районе бергульцев считают белорусами. Сами бергульцы называют себя кержаками. Браки заключали только с жителями ближайших кержацких деревень [7].

Традиция старообрядцев Васюганья является переселенческой. По словам таких сибирских исследователей, как Н.В.Леонова, М.Н.Мельников, В.И.Байтуганов, преобладающими жанрами в песенно-танцевальном фольклоре старообрядцев Васюганья являются два: хороводные и плясовые песни. По данным экспедиций В.И.Байтуганова в селе Макаровка Кыштовского района было записано около 40 хороводных и плясовых песен [1].

Из многообразия терминологии жанров, мы взяли за основу определение С.В.Стародубцевой: «под термином *хороводно-игровые* песни подразумеваются календарно-приуроченные песни, исполняемые коллективом и сопровождаемые структурно организованными движениями. Термином *плясовые* обозначаются песни, которые исполняются под пляску. Они могут быть (и чаще бывают) приурочены к обрядам (календарным, семейно-бытовым) и аналогично хороводно-игровым имеют определенную хореографическую композицию. Для более точного описания специфики местной хороводной традиции используется народная терминология. Народная терминология дифференцирует хороводно-игровые и плясовые песни по ряду типологически разнородных признаков, главными из которых обыкновенно становятся этнографический контекст (место, время бытования) и/ или вид движения» [9].

Песенная традиция старообрядцев Васюганья знаменита наличием в своем репертуаре двух календарно-приуроченных хороводных циклов (святочный и весенне-летний) и такого жанра плясовых песен, как «крутуха». «Крутухами» старообрядцы называют особый вид плясок с кружением пар и сопровождающие

их плясовые песни [6]. Например, по данным электронного каталога нематериального культурного наследия Новосибирской области в с.Северное записано огромное количество «крутух» с очень длинными, хорошо сохранившимися текстами (точного количества не указано) [11]. В Бергуле их было записано не менее 12-ти образцов, в Макаровке – шесть [12].

Подобные пляски с кружением пар – «крутички», «крутельки», были записаны у старообрядцев-«поляков» Алтая и семейских Забайкалья в 1970-1980-х годах. По мнению Маховой Людмилы Петровны, в связи с проживанием в иноконфессиональном и в иноэтническом окружении в Речи Посполитой, песенно-хореографический цикл «крутух» относится к общему пласту культуры, сложившемуся у старообрядцев за пределами Российской империи на основе привнесений из северных и северо-западных губерний [6].

Народное название «крутуха» зафиксировано в словаре научной и народной терминологии «Восточнославянский фольклор»: «Крутуха далявая б[ел], - русская хороводная песня, занесенная на территорию Беларуси переселенцами-старообрядцами из России («стараверы», «маскалі»), встречающаяся в белорусском фольклорном репертуаре северных районов республики. Крутуха далявая исполнялась на вечеринках. Молодежь сидела на лавках, одна девушка, приплясывая, выходила на круг и приглашала парня, «перекручивалась» с ним и уходила с круга, парень приглашал другую девушку, проплясывал с ней и уходил, а девушка приглашала другого парня, и так продолжалось, пока все присутствующие таким образом не «перекрутились». Отсюда и само название «крутуха», а «далявая» по объяснению певиц, она потому, что ее продолжительность неограниченная. <...> Белорусский термин «далявая» очевидно, является фонетическим вариантом русского «долевая» [2].

В 1980 году в кинофильме «Как Бергульская деревня» М.Н. Мельников впервые озвучил название песен, сопровождающих пляски с кружением пар, зафиксированное в традиции старообрядцев Васюганья: *«В Бергуле сохранили свою традиционную крутуху, которая в чем-то близка частушкам, но ведет свое начало от хороводных, хороводно-игровых песен. И до сих пор десятки*

крутук в ходу у бергульцев» [5].

По данным объекта нематериального культурного наследия «Песенницы села Платоновка»: *«Нередко исполнители, чтобы крутуха не кончалась, добавляли к ней другую по словам, но на тот же напев политекстовую. Объяснялось это просто: последней паре, на которой заканчивалась крутуха, доставались удары ремнем от ведущего» [11].* Из этого факта следует, что все «крутухи» объединяет единое хореографическое наполнение. Поэтому мы можем предположить, что они имеют ряд общих признаков. В данной статье, мы ставили перед собой задачу проанализировать ритмические формы «крутук» старообрядцев Васюганья и выявить общие признаки.

В ходе работы было проанализировано 16 песенных текстов из 3 поселений старообрядцев Васюганья – с. Северное и с. Бергуль Северного района и д. Козловка Болотнинского района. Результаты работы позволили разделить все образцы на 2 группы по принципу композиционного построения строфы (см. таблицу).

Все проанализированные «крутухи» имеют ряд общих признаков:

- тип стиха – силлабический;
- тип ритмического периода – цезурированный временник, где мелострофа представляет собой цезурированный составной период, состоящий из трех разновеликих частей;
- ритмический контраст внутри музыкальной строфы по принципу «медленно/быстро». В первой и второй строчках строфы слоги пропеваются преимущественно восьмыми длительностями (♩), в третьей и четвертой счетная единица уменьшается вдвое (♪) и слоги произносятся в два раза чаще (кроме окончания) [6].

В первую группу вошли песни с цепным принципом композиционного построения – последняя пара стихов каждой строфы повторяется в начале следующей, иногда варьируясь.

1. Не летай-ка соловей a Вокруг горенки моей, b Не садися соловей c На ракитов куст немил d	$\frac{KET = ab/cd}{KEN = A/B}$
2. Не садися соловей c На ракитов куст немил d Мне ракитов куст не мил, e Соловей гнездо не вил f	

В эту группу вошли 11 из 16 проанализированных песен. 10 текстов первой группы имеют временную организацию ритмического периода – $8\text{♪}+7\text{♪}+9\text{♪}$ и имеют силлабический стих с формулой $7(6-8)+7(6-8)$:


 Не ле-тай ка со-ло-вей, вок-руг го-рен-ки мо-ей,

 Не са-ди-ся со-ло-вей на ра-ки-тов куст не мил

Лишь одна из песен этой группы отличается от остальных и имеет временную организацию ритмического периода – $8\text{♪}+7\text{♪}+8\text{♪}$ с силлабической формой стиха – $6(5)+6(5)$:


 А за-инь-ка се-рый, не бе-гай по се-ням

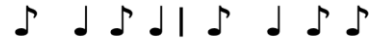

 Не бе-гай по се-ням не то-пай но-го-ю

Вторую группу составили пять локальных образцов двух песен. В них композиционная единица текста и напева представлена следующей формулой:

$\frac{KET: aa/ab/ab}{KEN: A/B/V}$

1. Маево мильва, маево мильва, A
 Майво мильва хоромы хороши, B
 Майво мильва хоромы хороши B
2. Под хоромами, под хоромами, C
 Под хоромы столбы точеные, D
 Пад хоромы столбы точеные D

Одна из песен имеет временную организацию ритмического периода – $6\text{♪}+5\text{♪}+9\text{♪}$ и формулу стиха $8+8(7)$:


 Под бе-ло-ю, под бе-ло-ю,

 Под бе-ло-ю бе-ре-зо-ю, под бе-ло-ю бе-ре-зо-ю

Во второй временная организация ритмического периода – 6♩+5♩+13♩ с формулой стиха 5(6)+5(6):


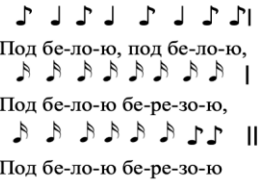


 Май-во ми-лы-ва, май-во ми-лы-ва,

 Май-во ми-ло-ва хо-ро-мы хо-ро-ши,

 Май-во ми-ло-ва хо-ро-мы хо-ро-ши

Таким образом, песни жанра «крутухи» можно разделить на две группы. Песни имеют общие признаки, как в целом для жанра, так и отдельно по группам. Для «крутух» старообрядцев Васюганья характерен силлабический тип стиха и тип ритмического периода – цезурированный временник. Внутри групп песни объединяют общие композиционные единицы текста и напева, единая временная и ритмическая организация периода. Примеры «крутух» каждой группы встречаются во всех поселениях старообрядцев Васюганья.

Принцип композиционного построения строфы	КЕТ	КЕН	Временная организация периода	Формула стиха	СМРФ
abcd/ cdef	ab/cd	A/B	8♩+7♩+9♩	7(6-8)+7(6-8)	 Не ле-тай-ка со-ло-вей, вок-руг го-рен-ки мо-ей  Не са-ди-ся со-ло-вей на ра-ки-тов куст не мил
					 Бо-лит мо-я го-ло-ва, хо-чу лю-бить И-ва-на  Мне под-руж-ки го-во-рят, лю-бить Ва-ню не ве-лят
			8♩+7♩+8♩	6(5)+6(5)	 А за-инь-ка се-рый, не бе-гай по се-ням  Не бе-гай по се-ням, не то-пай но-го-ю

ABB/ CDD	aa/ab/ab	A/B/B	6♩+5♩+9♩	8+8(7)	 <p>Си-дит дев-ка, си-дит дев-ка, Си-дит дев-ка сна-ря-же-на Си-дит дев-ка сна-ря-же-на</p>
					 <p>Под бе-ло-ю, под бе-ло-ю, Под бе-ло-ю бе-ре-зо-ю, Под бе-ло-ю бе-ре-зо-ю</p>
			6♩+5♩+13♩	5(6)+5(6)	 <p>Май-во ми-лы-ва, май-во ми-лы-ва, Май-во ми-ло-ва хо-ро-мы хо-ро-ши, май-во ми-ло-ва хо-ро-мы хо-ро-ши</p>

Литература

1. Байтуганов В.И. Песенно-танцевальный фольклор с. Макаровка Кыштовского района Новосибирской области в народном календаре //Русские Сибиря: культура, обычаи, обряды: Сб. науч. тр. /Отв. ред.: д-р ист. наук И.Н. Гемуев, канд. ист. наук Е.Ф. Фурсова. Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии, 1998. С. 71-96.
2. Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии /АН Беларуси, Ин-т искусствознания, этнографии и фольклора АН Беларуси им. К. Крапивы, Восточнославян. секция комис. по славян. фольклору при Междунар. ком. славистов; [редкол.: К.П. Кабашников (отв. ред.) и др.]. Минск: Наука и техника, 1993. -478 с.
3. Евсева Н.С. География Томской области (Природные условия и ресурсы). Томск, 2001. 223 с.
4. Историческая энциклопедия Сибири: [в 3 т.] / Российская акад. наук, Сибирское отд-ние, Ин-т истории, Изд. дом "Историческое наследие Сибири"; [гл. ред.: В.А. Ламин; редкол.: С.С. Букин и др.]. Новосибирск: Историческое наследие Сибири, 2010. Т. 2. 807 с.: ил., портр., табл., цв. ил. С. 499.
5. Как Бергульская деревня: [кинофильм] // Сибирь на экране. 1980. Вып. 37 (10°14"). Западно-Сибирская студия кинохроники. Операторы В. Лапин, В. Шварцкопф. Рассказывает канд. филолог. наук. М.Н. Мельников (закадровый текст). О крутухах: (1'27"-2'17"). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1N5NgC-ONPw&t=4s> (дата публикации: 18.10.2015).
6. Махова Л.П. Три песни алтайских кирджиков в материалах Этнографической секции Государственного института музыкальной науки и записях XIX-XX веков //Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 22-81.
7. Мельников М.Н. Васюганье: путь в никуда? Новосибирск: Кн. Изд-во, 1989. С. 90-103.
8. Новосибирская область [этноконфессиональный атлас]. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2016. Народы, культуры, религии: Ч.3: Традиции и современность. 2018. 323 с.
9. Стародубцева С.В. Русская хороводная традиция Камско-Вятского междуречья /РАН, Уральское отд-ние. Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2001. 419 с.

10. Фурсова, Е. Ф. Традиционная культура старообрядцев Васюганья как результат межэтнических взаимодействий // Этнографическое обозрение. 2009. № 1. С. 119-138.
11. Электронный каталог объектов нематериального культурного наследия Новосибирской области URL: <https://ekon.nso.ru/news/151>
12. Жанровый анализ традиции URL: https://studopedia.ru/26_45784_zhanroviy-analiz-traditsii.html.

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА ЧЕЛКАНЦЕВ – КОРЕННОГО МАЛОЧИСЛЕННОГО НАРОДА АЛТАЯ

Осипова Елена Алексеевна

*Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Барнаульская детская музыкальная школа №2», преподаватель
Барнаул*

Аннотация. Челканцы – малоизученная и малочисленная этническая группа Сибири, представляющая значительный интерес, поскольку сумела создать оригинальную культуру, которая позволила ей выжить в суровых природных условиях Северного Алтая.

Ключевые слова: челканцы, народы Северного Алтая, этнокультурные процессы, сохранение этнической культуры, музыкальная культура, жанровые сферы, духовная культура, народное творчество.

Abstract. The Chelkans are a little-studied and small ethnic group of Siberia, which is of considerable interest because they managed to create an original culture that allowed them to survive in the harsh natural conditions of the Northern Altai.

Keywords: Chelkans, peoples of Northern Altai, ethno-cultural processes, preservation of ethnic culture, musical culture, genre spheres, spiritual culture, folk art.

Каждый народ имеет свои культурно-бытовые традиции, отличающие его, и определяющие, не только современный образ жизни, но и будущее. Коренной малочисленный народ Алтая – челканцы – принадлежит к национальной тюркоязычной семье алтайцев (устаревшее название – ойроты) наряду с этническими группами телеутов, теленгитов, кумандинцев и тубаларов. Несмотря на общетюркские корни, каждая из групп имеет свои этнокультурные особенности, проявляющиеся в материальной культуре, календарных, празднично-обрядовых и семейных традициях, устном и музыкальном народном творчестве.

Народное творчество - явление исторически и социально обусловленное, живо реагирующее на изменения в жизни общества. Сегодня изучение народного творчества как части традиционной культуры, определяющей мировоззрение, нравственный облик, эстетические запросы и идеалы народа - необходимое звено в исследовании духовной жизни этнических групп населения России, в том числе и алтайского этноса.

В наше время, из активного бытования челканцев уходят произведения народного творчества. Традиционные жанры фольклора всё реже используются в бытовой культуре и семейных обрядах. Песенный фольклор исполняется, в основном, во время проведения праздников и фестивалей народного творчества Республики Алтай. На смену национальному фольклору челканцев приходят жанры общероссийского народного творчества: частушки, анекдоты, современные песни, отвечающие изменившимся запросам времени. Поэтому очевидна необходимость исследования устно-поэтического и музыкального творчества челканцев, являющегося частью традиционной культуры, с целью дальнейшего его сохранения и возможной реконструкции отдельных музыкально-поэтических жанров. Таким образом, изучение традиционной культуры и народного творчества челканцев Алтая неразрывно связано с вопросами духовного развития, национальной культуры и фольклора этого коренного малочисленного народа.

Особую актуальность данная проблема приобрела в нынешнее время, когда под влиянием технического прогресса изменились условия труда и быта, повысился уровень общей культуры народа, что привело к значительному изменению, а порой и к смене художественных вкусов и эстетических запросов широких слоев населения Республики Алтай.

Челканцы (устаревшее – лебединцы, лебединские татары, куу-кижи»), коренной народ Республики Алтай, проживающий на территории Турочакского района и в городе Горно-Алтайске. [3, с. 304]. В качестве особого этноса под названием «лебединцев» челканцев впервые выделил В.Радлов в 1861 г: *«Лебединские татары называют себя куу-кижи, что означает «люди с*

Лебеди», так как основной район их расселения – бассейн р. Лебеди с притоками (куу – «лебедь») [5, с. 467]. Впервые язык челканцев был зафиксирован академиком В.В. Радловым в 1865 году. С 1980-х годов язык челканцев начинает рассматриваться лингвистами и как самостоятельный объект изучения, без диалектной отнесенности к алтайскому языку. Челканский язык относится к числу языков, чье существование находится под угрозой. Язык подвергся существенным трансформациям не столько со стороны алтайского, сколько со стороны русского языка, что сказывается в лексике, морфологии и синтаксисе.

Все ценности духовного воспитания у каждого народа заложены в фольклоре. В Алтайской музыкальной культуре выделяется несколько жанровых сфер: нарративная, обрядовая, трудовая, песенно-лирическая. [2, с. 261].

Нарративная сфера представлена жанрами эпоса и сказки. Общий термин для обозначения произведения с вымышленным сюжетом чорчок/шьоршьок, однако эпические сказания обозначаются термином кай чорчок. Они представляют собой масштабные стихотворные полотна, поющиеся, как правило, в особенной вокальной манере, имеющей этническое обозначение кай, в сопровождении топшуура. У челканцев зафиксирована традиция детского кая [1, с. 37].

Обрядовая сфера включает музыку шаманской традиции, песни и речитации бурханистов, бытовые заговоры, благопожелания алкыш, скотоводческие заговоры, календарный и семейно-бытовой фольклор. Шаманская музыка сопровождает обряды-камлания, представляющие собой синкретическое музыкально-поэтическое искусство в сопровождении бубна и других фоноинструментов [7, с. 87].

Трудовая сфера включает песни при скатывании войлока, пастьбе скота, сигналы по управлению домашними животными, разнообразные голосовые и охотничьи сигналы для подманивания добычи.

У алтайцев не существует календарного фольклора как целостной системы. У некоторых этнографических групп были зафиксированы весенние песни «табыр», приуроченные к Пасхе, и рождественские колядки «урей», песни «тамыр-томыр» относятся к осенним обрядам плодородия Кочакан.

Семейно-обрядовый фольклор представлен плачами «сыгыт», индивидуализированными колыбельными укачиваниями, песнями о колыбели кабай/кавай/камай кожонг, свадебными песнями кожонг/той кожонг/той сарын [4, с. 131].

Для характеристики песенной лирической традиции в целом в челканской культуре существует определение «сарын» (песня). Наряду с основным термином используются дифференцирующие понятия – «кыска / кычаш сарын» (короткая песня) и «узун / улу сарын» (долгая / возвышенная песня). Наиболее старинные песни назывались «коглып сарын» (речитативные песни). До наших дней они не сохранились, однако имеется несколько архивных записей 60-х годов XX века, которые, возможно, относятся к этому стилю пения [6, с. 78].

Лирические песни – наиболее массовый жанр в культуре челканцев. Еще совсем недавно они были распространены на территории Турочакского района во всех местах проживания представителей данного малочисленного этноса и являлись излюбленной формой самовыражения челканцев. Лирические песни у челканцев принадлежат сольной вокальной традиции, не исключаяющей, однако, совместного унисонного пения и инструментального сопровождения. Поэтические тексты лирических песен челканцев чрезвычайно разнообразны по тематике и охватывают большой круг тем. Преобладают песни о родных местах, природе, родственниках, любовных отношениях, одиночества. Большое место в песенных текстах занимает образ коня – единственного домашнего животного, ставшего героем песенного фольклора. Значительное место принадлежит образам диких птиц — гуся, сороки, ворона, журавля. Также деревьям – кедру, березе, сосне, таволожнику.

Характер песен варьирует от философско-созерцательного до шуточного. Манера исполнения песен во многом зависит от индивидуальных вокальных особенностей певца, его темперамента и настроения. Некоторые исполнители поют напряженным открытым тембром в головном или грудном регистре, другие предпочитают более мягкую, тихую манеру исполнения. Различия мужской и женской манеры исполнения заключаются и в характере напевов – в мужском исполнении проявляются черты, близкие строевой походной песне, их

напевы более просты и лаконичны, тогда как женщины склонны к более распевным мелодиям, насыщенным опевающими тонами. [4, с. 154]. К сожалению, даже такой массовый жанр, еще недавно исполнявшийся практически всеми людьми пожилого возраста, постепенно исчезает из обихода.

Календарные праздники всегда связывались с традиционной системой жизни обеспечения и религиозным мировоззрением народов. Они обретали смысл, когда рассматривались в контексте традиционных занятий. Так, например, праздники у челканцев построены по движению солнца.

Праздник Нового года - Жылгайак празднуется в марте, на седьмой день убывания (старения) луны. Данный праздник связан с пробуждением животворящих сил Природы. Человек и Природа тесно связаны, и поэтому Жылгайак – общий праздник. Большая часть обрядов посвящалась пробуждающимся силам природы, с испрашиванием у неё благополучия, удачи, плодородия земли и скота.

Тюрюк Байрам - праздник кедра, проводился по многих алтайских селениях ещё в начале прошлого века. Он был приурочен к началу сбора кедровых орехов в конце августа – начале сентября. Данный праздник имеет статус республиканского и проводится каждые два года.

Традиционным национальным праздником ойрот-алтайцев с участием всех живущих на Алтае народов и фольклорных групп является праздник «Эл-Ойын», то есть «всенародный праздник». «Эл-Ойын» – это выступления разноязычных фольклорных групп всех диалектов народа. Прекрасные театрализованные представления, повествующие о прошлом алтайцев (о героях сказаний, мифов, эпосов), колорит национальных костюмов и рядами выстроенные ансамбли юрт и аилов производят неизгладимое впечатление.

«Чага-байрам» в переводе означает – «Белый праздник». Впервые он проводился в далекой высокогорной Чуйской степи, так как именно чуйцы сохранили ламаистский обряд встречи Нового года. Этот праздник отмечается вместе с монголами, тувинцами, бурятами, калмыками, народами Тибета и Индии.

Праздник Коренных Малочисленных Народов – праздник, который

отмечают с 2008 года. Цель фестиваля – сохранить обычаи и культуру аборигенов горного туристического региона, которые сами давно стали его достопримечательностью.

В настоящее время традиционная культура челканцев, отражающая среду проживания этноса, эпоху, мировоззрение, идеалы и нравственный облик, живо реагирует на социальные изменения в жизни общества. Традиционные жанры фольклора забываются и всё реже используются в бытовой культуре. В этой связи особый интерес представляет традиционная культура малочисленных коренных народов, одним из которых являются челканцы.

Литература

1. Анохин А.В. Материалы по шаманизму у алтайцев. Горно-Алтайск: Ак-Чечек, 1994. 235 с.
2. Кандаракова Е.П. Проблемы возрождения традиционной культуры коренных малочисленных народов Республики Алтай // Культура и традиции коренных народов Северного Алтая. Санкт-Петербург: Изд. дом СПб. гос. ун-та, 2008. С. 261-267.
3. Потапов Л.П. Заметка о происхождении челканцев-лебединцев // Древняя Сибирь. Новосибирск, 1974. Вып. 4. С. 304-313.
4. Сыченко Г.Б. Традиционная песенная культура алтайцев: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 1998. 291 с.
5. Радлов В.В. Из Сибири: Страницы дневника: [Пер. с нем.] / [Примеч. и послесл., С. 640-682, С. И. Вайнштейна; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая]. Москва: Наука, 1989. 749 с.
6. Тюхтенев Т.С. Алтайские народные песни. Горно-Алтайск: Алтайское кн. изд-во, 1972. 118 с..
7. Ямаева Е.Е. Алтайская духовная культура. Миф. Эпос. Ритуал. Горно-Алтайск, 1998. 168 с.

АЛЕКСАНДР АБРАМСКИЙ: ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ССЫЛКИ

Волотова Галина Алексеевна

доцент кафедры народного пения

ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова

Аннотация. В статье рассматривается творческий период композитора после возвращения из ссылки до 40-х годов. Освещаются важные события,

происходящие в тот период в стране.

Ключевые слова: творчество, фольклор, жизнь, ссылка, исторические события.

Abstract. The article examines the composer's creative period after returning from exile until the 40s. The important events taking place in the country during that period are covered.

Keywords: creativity, folklore, life, exile, historical events.

Творчество Александра Савватьевича Абрамского (28.01.1898 – 22.01.1985) как в зеркале отображает время, в которое он работал, настроения интеллигенции и тот сложный путь, который выпал на долю каждого художника в послереволюционное время. Так случилось, что особое место в его творчестве после ссылки, в 1930-е годы, занимали сочинения, связанные со словом. И именно в этот период жизни он обратился к собиранию и изучению фольклора. С одной стороны, это было обусловлено партийным заказом, с другой – желанием создавать музыку, которая бы звучала, была исполнена.

Можно рассуждать об определенных предпочтениях того или иного композитора, о его эстетических и философских принципах, как основах его творчества. Среди видимых явлений можно выделить и умение найти композитором свое «я» в искусстве, руководствуясь практическими принципами – желанием быть понятым и услышанным, но при этом самое «я» всегда будет невидимо, всегда останется загадкой.

Начав свою творческую деятельность в духе своего времени, как и многие, в русле модернизма, которым было пропитано насквозь все музыкальное искусство начала XX века, насытившись этим явлением в полной мере, Абрамский возвращается в лоно русской классической музыки с присущей ей опорой на национально-песенные истоки. Он обращается к изучению фольклора разных народов СССР, и этот род деятельности будет превалировать в дальнейшей его работе.

Обстоятельства биографии композитора, связанные с 1917 годом, вновь

попадают в поле зрения властей, так как будучи юнкером, А.С. Абрамский защищал Зимний Дворец. Подозрение вызывает и тот факт, что семья Абрамского живет в эмиграции. Долгое время Абрамский пытался навестить родных в Польше, особенно во время болезни отца, однако разрешения на поездку не получил. Получив в 1930 году от Н.К.В.Д. (иностранное отделение Административного отдела Моссовета) третий отказ в выдаче разрешения на право выезда за границу, Александр предпринимает меры для нелегального перехода границы.

Абрамский Александр Савватьевич был арестован 20 июня 1930 года по обвинению в подготовке к нелегальному переходу границы, «в высказывании своего недовольства существующим строем», в нежелании «работать как композитор в условиях советской действительности», а также в хранении револьвера системы «Наган», скрытого им со времени своей службы юнкером (ст. 58-10 УК РСФСР). Постановлением Особого Сопределения при Коллегии ОГПУ от 16 августа 1930 года на основании указанной статьи УК лишён права проживания в Московской, Ленинградской областях, в Харьковском, Киевском, Одесском округах, Северо-Кавказском крае, Дагестане, с прикреплением к определённому месту жительства сроком на 3 года.

Высланный в город Саратов композитор Абрамский находился в 1932 году по разрешению ОГПУ в Москве, где заканчивал симфоническое произведение к 15-тилетию Октября. В августе – сентябре 1932 года председатель горкома композиторов и заведующий сектором искусств Наркомпроса РСФСР обратились в ОГПУ с письмами, в которых просили разрешить Абрамскому остаться в Москве, в связи с намеченным исполнением его симфонии в ноябре с. г., а «для корректирования материала и проведения репетиций необходимо присутствие автора». В письмах также отмечено, что «по отзывам специалистов, это произведение является значительным общественно-художественным явлением. Другие, начатые тов. Абрамским работы, также необходимо поддержать» (письмо из личного архива автора статьи, 2005 г.).

Вскоре после концерта, посвященного 15-летию Октября, Абрамскому разрешили вернуться в Москву. Сработала своеобразная амнистия,

приуроченная к большим Советским праздникам. Данный вывод напрашивается в связи с тем, что после прошедшего концерта в архиве композитора не сохранилось корреспонденции, адресованной ему в город Саратов.

Реабилитирован же был Абрамский заключением Прокуратуры СССР посмертно, лишь 8 июня 1989 года.

По возвращении в Москву жизнь Александра Савватьевича, а точнее его творческое кредо, претерпевают «корректировку». Он начинает активно интересоваться фольклором народов СССР, писать произведения на этой музыкальной основе. Так, в сохранившейся в его личном архиве автобиографии, которая была написана гораздо позже, сказано: «...С 1936 года много времени посвящаю записи, расшифровке и обработке народных песен – русских и разных народов Советского Союза. В связи с этим выезжал на Дальний Восток, в Сибирь, на Урал, в Бурятию и различные области Российской Федерации: Архангельскую, Вологодскую, Рязанскую, Воронежскую, Курскую и другие. Неоднократно бывал во многих районах Московской области» (Абрамский А.С. Автобиография // Личный архив композитора, без даты).

Судя по стилю написания этого документа можно сказать, что данная автобиография была написана в 70-е годы, так как, зная уже основные вехи его биографии, мы видим, что здесь некоторые из них опущены, но датировка тех событий, которые указаны, дана точная и соответствует всем существующим на сегодняшний день документам.

Поэтому, мы имеем полное право 1936 год в творчестве композитора назвать новым этапом, в котором он встал на позицию этно-композитора, работающего в основном на использовании фольклорных источников: будь то музыкальный материал, жанровая принадлежность, тематика или тембровая изобразительность.

Также, после возвращения из Саратова, композитор, помимо творческой деятельности, стал вести огромную общественную работу. Художественно-постановочная Мастерская Мосгорэстрады приглашает его на творческую дискуссию вокального цеха, посвящённую русской песне, где артистами эстрады был исполнен ряд русских песен старинных и современных, а беседу о русской

песне проводил Ю.М. Соколов, председателем же дискуссии был Э.М. Бескин (Личный архив композитора, приглашение на 8 июня 1936 г.).

В это время к Абрамскому обращаются от имени Всесоюзного Совета Промысловой Кооперации Организационный комитет Всесоюзной Олимпиады Художественной самодеятельности Промысловой Кооперации с просьбой принять участие в качестве члена жюри Всесоюзной Олимпиады. Просмотр участников этой Олимпиады проводился в Центральном Парке Культуры и Отдыха имени Горького, в помещении кинотеатра «Новости дня». И в конце приглашения приводится интересное заключение, которое ярко живописует отношение власти к своим гражданам. Как нам кажется, его необходимо привести дословно: «Сообщая об этом, Организационный комитет Всесоюзной Олимпиады выражает уверенность в Вашем согласии (курсив – Г.В.)» (Личный архив композитора, приглашение на 19 мая 1936 г.).

В этот же период организуется очень крупный творческий проект, к которому был привлечён А.С. Абрамский. С его нынешней опорой на этнографичность, данная работа сопрягалась с творческой позицией композитора. Речь идёт о создании самодеятельной колхозной оперы с привлечением к её исполнению самих колхозников. В план по созданию этого сочинения были подключены, кроме Союза композиторов, Союз Советских писателей, Московский Комитет Партии и другие вышестоящие партийные организации.

«Правление Союза Советских Писателей СССР просит Вас принять участие в совещании писателей и композиторов по вопросу о создании колхозной оперы. Придавая исключительное значение этому мероприятию, проводимому по поручению МК ВКП(б), Правление ССП полагает, что Вы сочтёте для себя обязательным присутствовать на этом совещании» (Личный архив композитора, приглашение на 19 мая 1936 г.).

А. Абрамский работал над этим сочинением совместно с поэтом Алексеем Сурковым, а для участников-исполнителей были даже созданы особые привилегии. Однако проект не был завершён из-за сложностей, связанных с репетиционным периодом и постановочной работой. И это при том, что жители сел были, как пишет

Абрамский «освобождены от колхозной работы с зачётом трудодней» [1]. А уже в 1937 году было издано пять отрывков из оперы «Песня о дружбе».

К этой же работе был задействован Лев Книппер, в то время заведующий музыкальной частью Театра Народного Творчества.

Но, не смотря на все эти мероприятия, опера «Песня о дружбе» не была закончена А. Абрамским и А. Сурковым. Надо отметить, что данный труд не совсем отвечал тем классическим традициям построения оперы. Это была демократическая песенная опера, где все номера либо вокальные, либо хоровые, в которых использовалась уже сложившаяся в русской музыке опора на романсовость, секстово-квинтовые интонации (Романс Кати), а также элементы фольклорных, народно-песенных интонаций с полиладовой фактурой в оркестровом сопровождении, диатонические созвучия, плагальность, голосоведение в духе композиторов «Могучей кучки». Женские арии (Ариозо Вари) написаны в духе русских протяжных лирических песен, очень лиричные, распевного характера и диатонического развития с перекрашиванием мажорно-минорной окраски, а аккомпанемент решён в подголосочной фактуре многоголосия с использованием имитационной полифонии, вплоть до канона. Хоровые же номера изобилуют свойственными русскому многоголосию квинтовыми созвучиями и присутствием гетерофонной фактуры. Все номера куплетной формы построения. Присутствуют также внутри вокальных сцен разговорные вкрапления, что часто встречается в народных театральных действиях. Часто композитор не выставляет размера в номерах, советуя опираться на метрическое движение четвертями: «Тактовые черты расставлены сообразно фразировке» [2, с. 23]. Оркестровое сопровождение очень часто основывается на буколических и гармошечных наигрышах.

Но подобных шагов навстречу «города – деревне» было не мало. Одна из крупных акций в этом направлении проводилась Союзом Советских композиторов. В Информационном листке № 3 Союза Советских композиторов от 27 января 1936 года за подписью руководителя Колхозной группой ССК В. Виноградова под названием «О работе в колхозах Московской области. Кто

следующий?» писалось: «...Участие советских композиторов в музыкальной работе в колхозах Московской области должно выделиться в широкое массовое движение. Наиболее активные товарищи уже по нескольку раз побывали в своих районах и, что самое важное, сумели найти конкретные формы приложения своих знаний, конкретные формы помощи самодеятельности...» [3].

В этом же, 1937 году, Абрамский был приглашён Всесоюзным Комитетом по делам Искусств на совещание композиторов и художественных руководителей оперных театров по вопросу подготовки к 20-й годовщине Великой Пролетарской Революции. Видимо предполагалось исполнить некоторые номера из оперы «Песня о дружбе».

Занимаясь после возвращения из г. Саратова огромной общественной работой, Абрамский много пишет. Откликаясь своим творчеством на происходящие события в мире и стране, он попадает в число публикуемых композиторов. Так в изданный сборник «Пушкин в романсах и песнях советских композиторов» вошёл и романс А. Абрамского «Кто волны, вас остановил». Рецензировал издание Г. Ковалёв, а статья была опубликована в журнале «Советская музыка»: «...В сборник включены лучшие произведения, раскрывающие всю глубину и неувядаемую прелесть творений великого народного поэта. ... Просты и хороши романсы Абрамского «Кто волны, вас остановил» и Бирюкова: «Пуншевая песня» и «Ворон». ...Хотелось бы, чтобы Музгиз издал ещё один сборник произведений композиторов на пушкинские тексты» [4].

Также в прессе была удостоена внимания критиков Рапсодия композитора для фортепиано на испанские темы: «На очередном собрании Союза советских композиторов 21.09. был исполнен ряд новых произведений советской музыки.

Рапсодия для фортепиано А. Абрамского, написанная по материалам испанских народных песен, представляет собой первую попытку крупного инструментального сочинения на испанскую тематику. Автор весьма серьёзно отнёсся к своей задаче и с большим техническим мастерством её выполнил. Композитор отобрал для своей рапсодии ряд свежих оригинальных тем, отказавшись от использования традиционных, заигранных испанских

танцевальных мелодий» [5].

Мариан Коваль в «Советском искусстве» даёт свою оценку этому же произведению: «Испанская рапсодия» Абрамского, навеянная испанскими событиями последнего года, – пример серьёзного и вдумчивого подхода к этой теме. Произведение написано без всяких тривиальностей и штампов. И является, по существу, первым крупным произведением на испанскую тематику в советской музыке. Но фортепианное изложение рапсодии совершенно не удовлетворяет. Прекрасные темы в «Испанской рапсодии» несколько вязнут в неубедительном фортепианном изложении» [5].

В работе над сочинениями, связанными с русским народным мелосом, Абрамский стремится к максимальному приближению своего музыкального языка к народному, сохраняя при этом изысканность и изящество формы, в свое время отмеченные еще его учителем Н.Я. Мясковским.

Следующий период творчества композитора насыщен драматическими событиями в жизни страны и новыми поисками в творческой работе.

Литература

1. Абрамский А.С. // ГЦММК им. М.И. Глинки, Ф. 383, № 58.
2. Абрамский А.С. Песня о дружбе: Опера: Пять отрывков: Для пения с ф.-п. / Стихи Алексея Суркова. Москва: Музгиз, 1937. 31 с.
3. Виноградов О. О работе в колхозах Московской области. Кто следующий? // Союз композиторов СССР. Информационный листок Союза советских композиторов. Москва: стеклогр. Цедрама, [1936]. - № 3: От 26/II-1936 г. 7 с.
4. Ковалев Г. Пушкин в романсах и песнях советских композиторов // Сов. музыка. Москва: Музгиз, 1937. №7 (48). С. 103-105.
5. Новые произведения московских композиторов // Музыка. 1937. № 9. С. 24.

МИФЫ И ЛЕГЕНДЫ ИНЬВЕНСКИХ КОМИ О СОТВОРЕНИИ МИРА И ЧЕЛОВЕКА ПО ЭТНОГРАФИЧЕСКИМ ОПИСАНИЯМ

Ржепянская Ирина Вячеславовна

канд.пед.наук, профессор

кафедры народно-певческого искусства

Московского государственного института культуры

Фомина Арина Сергеевна

магистрант

кафедры народно-певческого искусства

Московского государственного института культуры

Аннотация. Иньвенские коми-пермяки живут в долине реки Иньвы. По этнографическим описаниям они соотносятся с заволоцкой «чудью» русских памятников письменности. Значительную часть представлений иньвенских коми составляют верования, основанные на традициях предков. В народной памяти живёт масса вымышленных природных духов, таких же древних, как и сам народ. Мифы коми объясняют существующее мироустройство и его природу, значительную их часть составляют рассказы о происхождении мира, человека и животных. Статья основывается на этнографических записях исследователей конца XIX — начала XX века, это предание о Кудым-Оше, Пере-богатыре и другие.

Ключевые слова: пермяки, ком, иньвенские коми, коми-пермяки, Иньва, предания, мифы, этнография.

Abstract. The Inven Komi Permians live in the valley of the Inva River. According to ethnographic descriptions, they are correlated with the Zavolotsk "Chud" of monuments of writing in Russia. A significant part of the representations of the Inven Komi are beliefs based on the traditions of the ancestors. In the people's memory lives a lot of fictional natural spirits, the same ancient as the people themselves. The myths of Komi explain the existing world order and its nature, a significant part of them are stories about the origin of the world, man and animals. The article is based on ethnographic records of researchers of the late XIX - early XX centuries, this is a legend about Kudym-Osh, Pera-bogatyr and others.

Keywords: Permians, Komi, Inva Komi, Komi-Permians, Inva, traditions, myths, ethnography.

Территория - один из основных факторов сложения традиции. Коми-

пермяки считаются самыми древними жителями Прикамья. Уже в доисторическое время их предки занимали большую часть Прикамской территории. Поэтому весь фольклор коми, в том числе иньвенских, связан с лесом, полями, лугами, болотами и их обитателями. Мироззрение коми отражают мифы о происхождении Земли и самих коми-пермяков. К. Гирц, изучая феномен «традиционного мироззрения», отмечает: «Картина мира того или иного народа - это его представления о формах, в которых существует и объективная реальность, его понимание природы, человека и общества». Только научный метод позволяет выявить побудительные причины возникновения этих представлений и основанном на них поведении [11, с. 89-102]. В народной памяти живёт масса вымышленных природных духов, живёт столько же тысячелетий, как и сам народ. Существующее мироустройство и его природу объясняют именно мифы.

В эпосе коми-пермяков сохраняются отголоски мифов о сотворении мира, происхождении человека и животных. Известны, по меньшей мере, два таких культурных памятника, это – предание о Кудым-Оше и предание о Перебогатыре. Родина первого – юг округа, второго – северные районы Коми-Пермяцкого округа [9, с. 172]. Оба текста созданы в разное время и зафиксированы этнографами с особенностями разных диалектов общего языка, поэтому оба – детища одного народа.

Предки коми-пермяков верили, что тун, (злой колдун, ведун) может превратить человека в волка, и что мать в силах проклясть сына на вечные муки или на гибель, а знахарь может навредить всему увтыру-племени сразу. По представлениям, слово предков обладало огромной энергетикой. Вложенное в легенды и предания, оно способствовало сохранению национального духа коми.

О том как появилась земля, существует тоже несколько мифов [2, с. 37]. Первый говорит о том, что мир появился от случайно выпущенной божественным конем «шишке», - именно так из конского комка появилась Земля. Второй, что Земля зародилась из птичьего пера, упавшего в пустоту. По третьему мифу она появилась из обломка неба во время грома. Четвертая перекликается с

удмуртскими и мансийскими мифами: всюду была одна вода, но откуда-то ветром занесло пыль да мусор. Всё это упало на поверхность воды – и появилась земная твердь [9, с. 176].

Отметим, что если в мифах других народов Бог является одним из создателей Земли, то в коми-пермяцких мифах он сторонний наблюдатель. Лишь в одной легенде сказано, что от неба откололся кусок, который заметил бог Ен и окропил его водой. Сама же Земля вначале была ровной и гладкой, как поле, но пришёл медведь, расцарапал её, и образовались овраги, болота и горы, где поселилась нечисть – чуды и кули. Одни мифы сообщают, что первыми в пустом мире появились животные (птица, конь). Другие говорят, что в космической пустоте первой появилась Земля, затем на ней вырос лес и зародился животный мир [14, с. 287]. Итак, в мифах древних коми-пермяков есть указание на то, как образовалась Земля и благодаря сохранению языка, эти представления сохранились до настоящего времени.

Существуют у коми-пермяков и легенды о происхождении человека. Среди них есть и такая: первый человек произошёл от рыбы ком (хариус), поэтому его потомков и стали называть коми, а их землю Комму (земля комов). Многие легенды гласят, что животные произошли раньше человека: *«Чудской род произошёл от ящерицы, жил в земле и всю зиму спал...»*; *«Человек – он червяк: от него родился, вышел из земли, а умрёт – обратно в землю уходит»* [2, с. 187]. В преданиях о Кудым-Оше есть личные имена: Кӧч (заяц), Паль (белка-летяга), Май (от мӧй – бобр). Их носители – тотемы, предводители родов. В древности такие названия имели многие увтыры, верившие, что их род идёт от священного животного. В преданиях также утверждается, что мать Кудым-Оша родила легендарного богатыря от медведя. У одного чудского рода тотемом был Ош (медведь), о чём говорит фольклор и культовые предметы из бронзы в виде медвежьей головы. Так, некогда культовые предметы сохранились в качестве украшений, родовых знаков и талисманов.

Есть и ещё один интересный сюжет, повествующий о сотворении человека не Богом, а рождении его от Земли. Перескажем его: мужчина, как первый

житель Земли, не мог жениться на своей Родине, поэтому коми-пермяцкий эпос «оженил» его на дочери Солнца – Зарани. Так, образовалась первая супружеская пара и семья – перяки, пермяки.

В Кудымкарском районе существуют такие мифы:

«Первый человек родился под грибом красноголовым. Маленький был, с палец, поди..» [6, с. 82].

«Коми человек под грибом родился. Здесь. На земле коми-пермяков. С мизинец был, а потом подрос» [9, с. 185].

«Коми человек родился у лесного овражка, как травинка, из земли появился... Ещё сказывали, что у первого человека родители были: отец – дерево, мать – лесная травка...» [2, с. 117].

«Чудские увтыры всякие были, и от них всё живое произошло – и зверь, и человек. Только птицы с неба спустились и разные семена принесли» [9, с. 186].

Этнографические источники указывают на происхождение коми-пермяков, в определенной природной иерархии: прежде всего природа породила живых существ в виде червей и пресмыкающихся, затем – нечистых чудов, после них – «рогатых и комолых» (видимо животных) и, наконец, человека с мизинец [9, с. 187].

Во всём мире известны народные предания о богатырях. Люди привыкли считать их сказочными или былинными персонажами. Этнографический источник сообщает (посёлок Майкор - Юсьва), что жители верят, что в местах их проживания на самом деле когда-то жили сильные и великорослые люди:

«Когда стали закладывать фундамент под церковь, так обнаружили огромные черепа, как лукошки, и все – женские, наверное, потому, что около них были длинные волосы... Богатырши-де живали – Маса да Онняна. Так это, может, их кости» [14, с. 343].

У всех народов существуют различные представления о божествах, и Коми-Пермяки не являются исключением. В фольклорных источниках можно найти изваяния, отображающие людей и животных. Среди них есть как верховные боги, так и наземные божества. Некоторые из них добрые, другие - коварные, но все они

являются всемогущими чудотворцами. Коми-Пермяки не оставили описания своего бога Ена. Известно лишь то, что он обладает всеми божественными качествами, он слышит и видит всё, и знает всё, что происходит на земле. Кроме того, он помогает людям в соответствии с тем, что они заслужили благодаря своему труду и поведению. Во многом Ен очень похож на Инмара - бога удмуртов. Ен коми-пермяков считается добрым, однако он также может быть сердитым, страшным и карающим. Ен известен своим громовым голосом, который коми-пермяки называют гым, а также молнией - чарньöv (чар + ньöv - стрела молнии). От молнии огня Ена может загореться всё, кроме Земли и Воды, которые могут превратить молнию в оберег - чариз (камень молнии) или чаркэрт (железо молнии). Чариз - это волшебный камень, считающийся оберегом, защищающим человека от несчастий, если его носить за пазухой на груди.

Духовная культура древних коми-пермяков известна лишь частично, но можно с уверенностью сказать, что значительную её часть составляют верования, основанные на самобытных традициях предков, которые соблюдаются даже там, где коми-пермяки обрусели. В легенде «Перва и Зарань» говорится о том, что Солнце-Огонь является хозяином Енмы. Он управляет всем живым и неживым на Земле и Вселенной, включая планеты и звезды. Сын Пармы, Пера, заботится о земном хозяйстве. Находящаяся в Енме, Зарань, единственный человек, живущий там. Она - дочь Солнца-Огня. Днём Солнце-Огонь следит за всем, что происходит во Вселенной, а ночью спит, восстанавливая свои силы как человек. В его власти покинуть Землю, оставив её на замерзание [9, с. 193]. У иньвенских жителей есть поговорка, которую они использовали для наставления своих детей: «Слазишь в чужой огород - солнце увидит». Это можно трактовать по-разному: одна сторона говорит о том, что всегда есть свидетель нарушения прав чужой собственности, а другая - о том, что Солнце, как божество, наказывает злодея как плохого человека. Еще одна поговорка, известная у иньвенцев: «Не ври, солнце ещё светит». Это означает, что врать пока светит солнце - грех, ведь это так же плохо, как обманывать Бога [15, с. 110].

Как и другие народы в древности, коми-пермяки поклонялись Солнцу и

огню, как дару неба. Согласно мифу, огонь был создан Еном: он бросил горящий уголь с неба и сказал: «Берегите огонь, не дайте ему погаснуть. Если огонь погаснет, то погаснет и ваша жизнь...». По традиции, в некоторых деревнях первую шаньгу из нового урожая, испечённую в Ильин день, выносили на перила крыльца и оставляли там на остывание, а если была испечена рано, то держали до восхода Солнца. Такой обычай можно рассматривать как угощение светилу и он практиковался еще до недавнего времени. На специально выбранном месте производилось и жертвоприношение Духу огня, - на жертвенном огне пеклись петушки. Этот обряд у коми-пермяков называется «йӧззавны», или «езъявны», - дать жертву богам [14, с. 231].

Предки коми-пермяков поклонялись рекам и водным источникам. Для них вода была живым существом, - двигалась, обладала жизненной энергией. Вода давала людям всякие блага, но могла и наказать, если чем-то навредить ей. Люди приносили жертвы воде, молились на неё, ожидая милости. После того, как вода спадает и на берегах реки становятся видны родники, местные жители начинают кидать в них кусочки хлеба, сыра и нитки, при этом произнося слова «Не обижай меня» или «На меня не осерчай». Молодожены на третий день после свадьбы обязательно приносят подарок в воду: молодой бросает деньги, а молодая - нитки и деньги. В Архангельске, который находится на берегу реки Иньва, деньги и нитки также кидают в воду со словами «Матушка, прими, Иньва» [3, с. 200-202]. Этот обычай сохранился до сих пор.

Бог Ен воспринимался как могущественное божество, ему был покорен весь белый свет. Считалось что всё, что существует в мире, происходит от него. Поэтому обычные глаголы коми-пермяки в речи не употребляют, а обязательно используют его имя: «Ен дождит», «Ен гремит», «Ен светает». Есть две версии относительно пола Ена - в первой он женщина, имеющая семью, вторая подразумевает его мужественность, так как он непосредственно занимается трудом - рубит, кует, крутит жернова. Независимо от того, какую версию предпочитают коми-пермяки, для них Ен считается абсолютным, наиболее могущественным и духовным божеством [11, с. 598]. В числе влиятельных

божеств значилась и Луна, что подтверждает обычай старых женщин креститься при виде зародившегося рожка месяца [12, с. 101]. Народные источники и некоторые исторические документы упоминают и о чудском божестве Ойпеле. Ойпель – тоже небесное олицетворение, но рангом ниже Ена. Иногда его причисляют к наземным божествам, а русские письменные источники имя Ойпеля переводят с языка коми дословно: северное ухо (ой – ночь, север; пель – ухо). Его дом – у самых полярных морей. Но частица «пель» в имени имеет совершенно другое значение, чем «ухо», а именно: божество (от древнекоми «пӧль» – старец, предок). Таким образом получается, что Ойпель – божество Севера или ночной стороны. По источникам, многие деревянные идолы были уничтожены, когда Стефан Великопермский крестил прикамских язычников. Есть у коми и легенда о богатыре Пеле, которого покарал Ен за какие-то грехи – превратил в скалу. Чердынцы этот камень называют Пелины уши [5, с. 196].

Мироздание древние коми-пермяки, как и другие язычники, представляли следующим образом: вверху, на небесной тверди, живут боги; внизу, на земле, – люди, животные и нечистые – кули, чуды; под землей находятся покойники – умершие люди и другие существа. Поэтому, как и у других народов, довольно значительное место в верованиях коми-пермяков занимает культ умерших предков. Считалось, что человек после смерти продолжает жить в подземном мире. Когда человек умирает, от его тела отделяется невидимая и невесомая часть, заключённая в прозрачную оболочку, – орт. Древние считали орт невидимым двойником живого, его точной копией [9, с. 206] и верили в существование двух типов душ – лова и орта. Лов – это душа, воплощающая животворящую энергию человека, которая и отправляется на небеса после его смерти. Орт же – это блеклая тень, призрак живого, который вместе с телом уходит на кладбище и обитает в подземном мире вместе с общинами ортов, попавших туда ранее. Орт всегда помнит о своих живых близких. Иногда он появляется в родных местах и наблюдает за семьёй, которую оставил. Потом он может присниться людям и что-то посоветовать или посетовать по какому-то поводу. Согласно обычаям древних коми-пермяков, если кто-то увидел приснившегося покойника, то его нужно «угостить» [2, с. 222]. Также важно

помянуть умерших в поминальный день до того времени, пока их имя не забудут новые поколения. Однако орты, как и люди, неодинаковы. Есть помогающие, но есть и вредящие, действия их зависят от того, какова была наземная жизнь умершего и как его отправили в последний путь. Орт иногда навещается к родным и тогда, когда покойного очень жалеют и никак не могут смириться с тем, что он ушёл навсегда [9, с. 207]. Приведем некоторые этнографические рассказы-описания.

1. *В Кудымкарском районе Сервинского сельсовета умер молодой мужчина, жена осталась одна. Она каждый день ходила к нему на могилу и, не переставая плакала. И вот покойник ночами стал ходить домой. Только жена уснёт, он заходит в дом, бродит по комнатам, а однажды показался наяву. После этого жена пригласила знахаря, который отвадил орта, положив калёные камни под порог на ночь [11, с. 495].*

2. *В Пешнигорте рассказывают: «ночами стала домой приходиться старуха. Как только огонь погасит, так и начинает ходить. От порога, на кухню идёт, там половицей скрипит... И хорошо была обрядена при похоронах, и поминки ладно справляли, так отчего бы? А вот отчего: ушиблась, кровью истекла на полу, а кровь-то, видать, не всю смыли, вот она и играет... [13, с. 283].*

Второй случай как раз подтверждает народное мнение о том, что орт при жизни человека находится в его сердце, в крови, уходя из мира вместе с телом покойного. Такие представления питают поверья о том, что в кладбищенской земле обитают орты численностью в тысячи раз больше, чем людей. Коми-пермяки говорили, если в подземном мире живёт доброе существо, то там же должен обитать злой дух, и наоборот. Былины и сказки коми-пермяков повествуют и о том, что в подземелье живут чуды и злые духи чоморы - мелкие человекоподобные существа, имеющие человеческий облик. Мизерный чуд обладает волшебной силой и всезнанием. Он охотно помогает людям, если его попросят. Чудов можно вызвать на контакт лишь особым словом или веточкой, стебельком или каким-нибудь чудесным предметом, что даётся праведному человеку самой природой. Под землёй живут и безобразные ящероподобные чудища, при виде которых люди

падают в обморок. Обычно они - хозяева несметных подземных богатств. Сами они на свет не показываются, а в случае надобности посылают своих «слуг», похожих на крота, паука, таракана, змею или червя. Если человеку удаётся поймать «слугу», то «слуга» откупается драгоценными камнями, конями с золотой сбруей, волшебными перьями, с помощью которых можно стать невидимкой. Иньвенские пермяки раньше часто рассказывали про злого духа Писти (оспа) - очень коварное существо, похожее на ястреба.

Писти высматривал добычу по дорогам: клюнет, взлетит - и своими огромными крыльями солнце закрывает. А живёт Писти под землёй, там у него много чёрных детей, все больше похожих на стрижей. Раз в году Писти посылает их на землю, где они начинают клеветать людям, заражая тяжким недугом. А клюют они в лицо, делая «Писти нас» - метку Писти, и лицо человека покрывается крупной сыпью или коростой [2, с. 293]. В отряде злых духов, живущих под землёй, есть Кочег или Лёктресся, менее вредный и не разящий людей наповал, но стоит ему задеть человека - и тот будет трясти головой, дрыгать ногами, лишится рассудка. Такому больному уже ничего не помогает [11, с. 505].

Из мифов следует, что кули, чуды, домовые появились на свет раньше людей и животных. И не просто родились, как растения, а были созданы самим Еном из глины красных, белых и темных тонов. В глине были песчинки и другой сор. Выброшенные Еном, они превратились в паразитов - вшей, блох, клопов, а с ними появились и нечистые - чуды, кули, домовые.

Былички и легенды большое внимание уделяют лесному чуду по имени Вэрись (леший, лесной) - хозяину всех лесных угодий и их обитателей. Хозяин леса любит, когда его упрашивают, одаривают, угощают (листик или щепотку крупнорубленного табака или один лапоть, надеясь, что второй сплетет другой охотник). Отметим, что человекоподобный образ лешего - не чисто коми-пермяцкая выдумка: таков он у русских и других народов. И пермяк называет его чаще по-русски - Лешак, Леший, Лешачий, Лешман, и только немногие знают его коми-пермяцкие имена-прозвища: Вэрись (лесной), Синкымтэм (безбровый), Сюра-Пеля (рогатый-ушастый), Кэспель (сухоухий, возможно - сухощавое

божество), Эслядь пон (собака вырубки) и др. В быличке о Вэр-чуде (лесной чуд) говорится, что он ничем не похож на лешего, его образ расплывчатый: то он вроде зверя, то наподобие копны сена или что-то похожее на бочку. В связи с этим приведём иньвенскую быличку:

«Дедушка ехал верхом, было темно. Слышит за собой шарканье, как будто что-то гужом волокут. И лошадь шарахается. Оглянулся: огонь полыхает, будто куча дров догорает. Дедушка оторвал пуговицу, кинул в кучу, и чуд отстал» [13, с. 293].

Вэр-чуд имеет сходство со сказочным персонажем Кам, у которого огненные глаза, лохматая, как копна сена голова. Кам, как и Вэр-чуд, житель леса, враждебно относится к людям [6, с. 56].

Исходя из приведённых текстов, напрашивается такая линия развития образа: Вэр-чуд — Кам — Леший.

У Коми-пермяков широко бытуют и рассказы о лесных женщинах. Былички их называют вэровками (леснянки). Вэровки-леснянки - копия празднично одетой коми-пермяцкой девушки прошлого - красивая, нарядная, игривая. По поведению чудовки похожи на славянских русалок. К высокорослым чудовкам фольклор относит и родственниц леших (жён, дочерей, тётушек) и хозяек болотных да луговых угодий — Ём.

Они живут одиноко, ...показываются людям перед бедой, несчастьем, как предчувствие, потому что живут не настоящим, а грядущим, они видят, что произойдёт завтра, через неделю или год, будто предупреждая человека. Хозяйка болот Ёма сродни водяным, но былички относят её к лешим. Ёма (Лёма) больше известна через сказочный эпос, но в прошлом язычники считали её злым духом. Говорят, что Ёма - тётушка Лешего, такая же длиннорукая и длинноногая. И людей водит так же, как он [4, с. 84].

В рощах и перелесках обитает и всячески помогает хлеборобам вырастить хороший урожай Луншэриха. Она оберегает посевы от вихрей, заморозков, нашествия птиц и грызунов, зверей и насекомых. Людям она представляется в таком виде:

«Луншериха - полевая женщина, она рогатая. Ночует в суслонах и бабках, скирдах. Людям показывается перед большим урожаем» [7, с. 190].

У хлебных полей есть и другой дозорный - Чомор.

Живёт в рощах, окружённых полями, у него свой дом, но человеку его невозможно обнаружить: он оброс чащей можжевельника и шиповника, волчьим лыком, калиной, бурьяном. Бывает, что человек и пролезет через эту чащу, но до самого дома всё равно не доберётся: роща становится полянкой, по которой бежит лиса, а в зубах держит что-то чёрное - это Чомор перетаскивает своё хозяйство. Хозяину поля Чомор помогает тайком и появляется перед людьми лишь тогда, когда назовут его имя. А когда родители непослушного ребёнка ненароком пошлют своего сына или дочку «к Чомору», тот сразу забирает себе посланного [6, с. 77].

Образы этих полевых чудов также заимствованы: в русском языке есть диалектное слово «чомор» (чёрт), а Луншэриха - «опермячившаяся» русская Полудница. Оба они - духи летнего периода, а осенью глубже зарываются в землю. Весной их будят трели жаворонка. Суседко пришёл к Коми-пермякам из русской мифологии, но его образ изменился с течением времени. Поступки его иногда очень затейливы и не всегда безобидны (по-мышинному в подполье заскребется). Суседко обычно даёт знать, зачем он шалит.

Если шушукнет «гуд-гуд», значит, в этом году быть в доме больному или другой беде: краже, падежу скотины. Для того чтобы домовый не баловал, его задабривали: ломоть хлеба предложат, вареную картофелину, печёную репу, квашеную капусту [10, с. 99].

Чуды дворовой и сенной тихо-мирно живут во дворе под сенями. На свет являются бесшумно, покажутся на минутку, смутят человека и пропадают. Иногда эти чуды обретают облик родных людей, знакомых. А калян, живущий под сенями и крыльцом, весь мохнатый, толстый, напоминает чем-то паука [8, с. 345].

Хотя духовная культура коми-пермяков известна лишь отчасти, можно утверждать, что её значительная часть основана на верованиях, основанных на

устойчивых традициях и убеждениях предков, оставшихся сохранными даже в случае обрусения. В большинстве мифов коми-пермяков прослеживается нарратив о формировании Земли; кули и чуды живут в них почти так же, как люди - заняты делами, женятся, имеют семьи и общины, у них есть атаманы и войска; они веселятся, когда всё ладно, и горюют, если попадут в беду. Бывают у них раздоры и убийства. В них прослеживается и параллель с природной иерархией: жизнь начинается с червей и пресмыкающихся, затем нечистых чудов, затем «рогатых и комолых» животных, и наконец, человека. Вселенная выстраивается как и в мифах других народов: боги живут на небесах, земля заселена людьми, животными и нечистыми чужаками и кулями, а под землей обитают умершие люди и другие существа.

Литература

1. Белицер В.Н. Очерки по этнографии народов Коми XIX - начало XX в. Москва: [б. и.], 1958. 391 с., 8 л. ил., 1 л. Карт.
2. Голева Т.Г. Мифологические персонажи в системе мировоззрения коми-пермяков: диссертация ... канд. исторических наук: 07.00.07 / Голева Татьяна Геннадьевна; [Место защиты: Ин-т археологии и этнографии РАН]. Екатеринбург, 2008. 293 с.
3. Голубкова О.В. Душа и природа: Этнокультурные традиции славян и финно-угров /Отв. ред. А.В. Бауло; Российская акад. наук, Сибирское отд-ние, Ин-т археологии и этнографии. Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2009. 302, [1] с.
4. Когда-то = Войдёр: мифы, легенды, предания коми народа / [Сост. П. Ф. Лимеров]. Сыктывкар: Кола, 2012. 159 с., [20] л. цв. ил.
5. Коми-пермяцкий этнографический сборник /Под.ред. А.В. Черных, А.С. Лобановой (Труды Ин-та языка, ист. И trad. к-ры коми-перм. народа. Вып. X) СПб. Изд-во "Маматов", 2014. 256 с.
6. Материалы по Коми-Пермяцкой демонологии: монография / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Пермский государственный университет"; авт.-сост. А. В. Кротова-Гарина [и др.]. Пермь: ПГНИУ, 2020. 167 с.
7. Налимов В.П. (1879-1939). Очерки по этнографии финно-угорских народов /М-во нац. политики Республики Коми, Удмуртский ин-т истории, яз. и лит. УрО РАН, Ин-т яз., лит. и истории Коми НЦ УрО РАН. Ижевск: Удмуртский ин-т истории, яз. и лит. УрО РАН; Сыктывкар: Ин-т яз., лит. и истории Коми НЦ УрО РАН, 2010. - 331, [2] с.
8. Народы Поволжья и Приуралья: Коми-зыряне. Коми-пермяки. Марийцы. Мордва. Удмурты / Отв. ред. Н.Ф. Мокшин [и др.]. Москва: Наука, 2000. 578, [1] с.
9. Олан вуттез = Корни бытия: коми-пермяккез йыльсь пассез / Василий Климов. Кудымкар: Коми-Пермяцкóй книжнóй издательство, 2007. 367 с.
10. Рогов Н.А. (1825-1905) Материалы для описанія быта пермяковъ: [в 2 ч.]

/[предисл. к переизд. А.В. Черных, Т.Г. Голева]. Стер. изд. Кудымкар: Коми-Пермяцкое книжное изд-во; Пермь: Тип. купца Тарасова, 2008. 221, [2] с.

11. Сотворение мира = Му пуксьом: мифология народа коми / [Сост., предисл., примеч. и пер. П.Ф. Лимерова]. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 2005 (ОАО Коми респ. тип.). 622, [1] с.

12. Чагин Г.Н. Иньвенские коми-пермяки в этнографических этюдах В.П. Налимова // Вестник Пермского университета. 2001. Вып.1. С.1-19.

13. Черных А.В. Народы Пермского края: история и этнография. Пермь: Пушка, 2011. 27 см. Т. 2 / [Черных А. В. и др.]; под ред. А. В. Черных. 2014. 418, [4] с.

14. Энциклопедия уральских мифологий / Рос. акад. наук. Урал. отд-ние. Коми науч. центр. Ин-т яз., лит. и истории, М-во образования и высш. шк. респ. Коми. - Т. 1: Мифология Коми. / А.Н. Власов, И.В. Ильина, Н.Д. Конаков и др.; Руководитель авт. коллектива Н. Конаков; Науч. ред. В.В. Напольских. Москва; Сыктывкар: ДИК, 1999. 479 с.

15. Этнография и фольклор Коми / Отв. ред. Л. Н. Жеребцов. Сыктывкар: [б. и.], 1976. 136 с., 3 л. ил.

ГЕРОИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ КАК ДОМИНИРУЮЩИЙ ЖАНР В ТРАДИЦИОННОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ОСЕТИНСКОГО НАРОДА

Назарова Венера Хушиновна

канд. искусствоведения, профессор

кафедры народно-певческого искусства

Московского государственного института культуры

заслуженный работник культуры Республики Бурятия

Аннотация. В области изучения музыкально-песенного творчества осетин, представляющего собой высокохудожественное и национально неповторимое явление еще очень много неисследованного.

Между тем собирание и исследование песенного творчества народов Северного Кавказа, в том числе и осетин, является одной из первостепенных задач современной фольклористики. Автор в данной работе попытался дать общую характеристику одному из наиболее популярных песенных жанров осетин - героической песне. Разумеется, работа не может претендовать на исчерпывающее освещение вопросов, касающихся изучения героических песен. Для автора открываются широкие горизонты для исследовательской

деятельности.

Ключевые слова: музыкально-песенное творчество, традиционная культура, героическая песня, поэтический текст.

Abstract. In the field of studying the musical and song creativity of Ossetians, which is a highly artistic and nationally unique phenomenon, there is still a lot of unexplored. Meanwhile, the collection and study of the song creativity of the peoples of the North Caucasus, including the Ossetians, is one of the primary tasks of modern folklore. The author in this work tried to give a general description of one of the most popular Ossetian song genres - the heroic song. Of course, the work cannot claim to be an exhaustive coverage of issues related to the study of heroic songs. The author opens wide horizons for research activities.

Keywords: musical and song creativity, traditional culture, heroic song, poetic text.

Развитие современного общества подвержено интенсивному воздействию глобализационных процессов. Нарастающие тенденции всемирной стандартизации создают реальную угрозу существованию традиционных культур. И особое значение приобретает проблема сохранения и развития уникальных традиций народов России. В России проживает большое количество этносов, характеризующихся разными национальными традициями. Одним из своеобразнейших народов являются осетины. Следует отметить, что это единственный этнос в России, который относится к представителям ирано-язычной группы.

Отличительным этномаркирующим фактором осетинского народа является песенное творчество, представляющее высокохудожественный и национально неповторимый феномен. Оно богато различными песенными жанрами и одним из уникальных жанров этого творчества выступает героическая песня. Из всех традиционных жанров осетинской песенной культуры наибольшего художественного совершенства достигли именно героические песни.

Героические песни с полным правом можно назвать осетинской народной песенной классикой. На протяжении многих веков она является одной из самых ярких составляющих народного песенного творчества осетинского народа. В них отражены события, происходившие в общественной жизни осетинского народа. В знак всенародного уважения, почета и благодарности о героях слагали песни, которые жили веками, переходя из поколения в поколение. Оттачивались и шлифовались веками самим народом. На героях этих песен молодое поколение училась тем качествам, которые составляют идеал свободолюбивого горца: любви к вольности и независимости, сознанию своего человеческого достоинства, протесту против всякой несправедливости, мужеству, смелости и отваге. Эти песни не легко воспринимаются на слух. Для того, чтобы их по-настоящему понимать, нужно иметь особый менталитет, понимать и чувствовать историю, культуру и дух осетинского народа. Поначалу автор данной работы сама не понимала про что она! Не разбирала слов! Не различала - грустная она или какая? Но многолетнее наблюдение позволило сделать некоторые выводы. Героические песни в Осетии поют повсюду и в любой обстановке. Они пользуются такой популярностью, что ни один традиционный праздник не обходится без них. В каждом селении, в каждом районе пользуются огромным уважением исполнители героических песен. Любой осетин, когда он попадает в круг людей, поющих героические песни, легко и свободно включается в хор. Но не каждый может быть солистом, и тогда он выступает участником хорового сопровождения.

Время возникновения героических песен устанавливается приблизительно. Считается, что подавляющее большинство песен возникло в 19-20 веках, меньшая их часть в XVIII веке, и лишь немногие восходят к 17 веку и более раннему. К числу наиболее старинных относятся песни о матери аула Задалеск (Задалески нана), о пастухах Черной и Белой горы, о Есене Канукове и другие. Следует отметить, что героическая песня основана всегда на реальном событии. «Если с течением времени в героическую песню и проникает элемент вымысла, - ее ядро составляет всегда реально существующий герой и

действительно совершенный подвиг. В этом смысле все героические песни могут быть названы историческими в широком смысле слова» [1]. Героическая песня, как правило, всегда заканчивается гибелью героя. На протяжении нескольких столетий и вплоть до начала 20 века, среди народов Кавказа был распространен жестокий обычай кровной мести, исполнение которого постоянно влекло за собой гибель невинных людей, о которых и складывались эти песни повествовательного характера. В Осетии широко распространена песня о Тотразе Берозове. Для более полного представления об этой песне необходимо представить ее краткое содержание.

Содержание песенного сюжета рассказывает о бедняке-горце, который нанимается пастухом к знатному кабардинскому князю. Незадолго до этого был убит кабардинский князь и жена князя уверена, что он убит осетинами. Она решает отомстить: доставить ей голову осетина. Убийцы направились в Осетию. Первый кого они увидели на территории Осетии был бедный пастух Тотрадз. Они его привязали к седлу и повезли с собой. По дороге ни в чем неповинный пастух Тотрадз был убит. В песне народ выражает свою скорбь по поводу злодейского убийства Тотрадза Берозова. Напев начинается сольным речитативом, который сразу же определяет героический накал песни. Раскрытию героического содержания песни способствует мелодия напевно-речитативного склада, основанного на суровых мужественных интонациях, придающий песне особый героический характер. Напевно-речитативное изложение мелодии в отдельных местах сменяется речитативно-декламационным повествованием.

Ладовая основа песни о Тотрадзе весьма диатонична и расположена на звукорядах параллельных тональностей. Исходя из мелодии можно установить неоднократную перемену ладовых устоев, являющимися по существу квинтовыми тонами тонических трезвучий натурального ре-мажора и фригийского симинора. Такова песня о Тотрадзе Берозове.

Незначительное количество героических песен относится к так называемым «абреческим». «Понимать их просто как «разбойничьи» было бы неправильно ... они становились абреками не из любви к абречеству, а потому,

что к этому их вынуждала несправедливость общественного строя. И «абречество» явилось формой протеста против этого строя», - так писал осетинский собиратель народных песен, дирижер, автор музыки к кинофильмам [2]. Так называемые абреки грабили и убивали только богатых и зажиточных. Они выступали как защитники бедноты, поэтому песни этого цикла и воспевают «абреков». Текст абреческих песен «не представляет чего-то постоянного и стабильного. Он меняется и импровизационно варьируется с предельной творческой свободой. Постоянным в нем остаются лишь некоторые эмоциональные возгласы и припевы» [3]. Для анализа абреческих песен необходимо располагать достаточным количеством достоверных записей, которых, к сожалению, пока еще не имеются у автора. Этот вопрос требует специального рассмотрения. Исследование абреческих песен находится на первоначальной стадии. Накопление необходимых материалов позволит автору глубже изучить цикл абреческих песен.

Но обратимся к самой мелодии героических песен. Наблюдая за творческим процессом и анализируя его мы обратили внимание на то, что изложение текста каждым исполнителем достаточно свободна и она не укладывается в строго определенные размеры. Но при этом не нарушается эмоциональный характер самой песни. Каждая музыкальная строфа построена по принципу непрерывного развития. И это не случайно. Подобная связь строк стимулирует движение и создается непрерывность музыкального развития. Исключительным признаком героических песен является вставка возгласов и восклицаний такие как: гей, ой-уарайда, уай, вох и т.д. Широко используется спад звука на неопределенную высоту в конце каждого предложения. Такой прием, на наш взгляд, совершенно необходим для выразительного осмысления песни и придает ей недосказанность и неисчерпаемость.

Таким образом, характеризуя музыкальные особенности героических песен следует отметить, что подавляющему большинству песен свойственно речитативное изложение. Песня начинается сольным вступлением развернутого характера и служит как бы эпиграфом песни, определяющим ее общий настрой.

Ладовый склад героических песен в своей основе диатоничен. Наряду с натуральным минором и мажором можно встретить миксолидийский мажор и натуральный минор с устоем на квинтовом звуке.

Таковы предварительные итоги в исследовании героических песен, представляющие большой научный интерес, которые требуют от исследователя тщательной записи, расшифровки, систематизации и глубокого изучения. И, разумеется, работа не может претендовать на исчерпывающее освещение вопросов, касающихся изучения героических песен осетинского народа.

Литература

1. Абаев В.И. Осетинская традиционная героическая песня //Осетинские народные песни. Москва: Музыка, 1964. С.22.
2. Галаев Б.А. Осетинские народные песни. Москва: Музыка, 1964. 248 с.
3. Цхурбаева К.Г. Некоторые особенности осетинской народной музыки. Орджоникидзе, 1959. С.26.

СИЛЬНЫЕ ЖЕНЩИНЫ БЫЛЕВОГО ЭПОСА КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ДЛЯ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Ржепянская Ирина Вячеславовна

канд.пед.наук, профессор

кафедры народно-певческого искусства

Московского государственного института культуры

Бабкин Александр Алексеевич

студент 4 курса

кафедры народно-певческого искусства

Московского государственного института культуры

Аннотация. В общемировой культуре популярен образ воинственных девушек, готовых постоять не только за себя, но и за народ и страну, не уступающих на поле битвы мужчинам. Наряду с известными амазонками и валькириями существует и отечественный «вариант» - русские «поляницы». В статье рассматривается образ сильной женщины в рамках русского фольклора, способный вне рамок западной поп-культурной парадигмы послужить основой для

формирования здорового подхода к культурному феномену «сильной женщины».

Ключевые слова: русский фольклор, поляница, богатырь, былины, массовая культура, эпос.

Abstract. In global culture, the image of militant girls is popular, ready to stand not only for themselves, but also for the people and the country, who are not inferior to men on the battlefield. Along with the well-known Amazons and Valkyries, there is also a domestic "option" - Russian "polyanitsy". Article considers the image of a strong woman within the framework of Russian folklore, capable of serving outside the framework of the Western pop-cultural paradigm as the basis for the formation of a healthy approach to the cultural phenomenon of "strong woman".

Keywords: Russian folklore, polyanitsa, bogatyr, epics, mass culture, epic.

В современной массовой культуре существует запрос на сильных женских персонажей. И западная культура, отвечает на эти запросы публики, но использует женские образы в качестве средства пропаганды для разрушения традиционных ценностей и подменяя понятия. Так, в образе «сильной и независимой» женщины «сила» сменяется агрессией, а под «независимостью» понимается отказ от создания семьи. Жаль, что и отечественные авторы под влиянием культурной парадигмы постмодерна превратили образ русских богатырей в лубочный и юмористический. В качестве наиболее яркого примера можно привести франшизу «Три богатыря» анимационной студии «Мельница» и таких существует множество. Однако эпос является той самой частью народной культуры, которая способна сплотить народ.

Наряду с известными амазонками и валькириями существует и отечественный «вариант» - русские «поляницы». Это женщины-воинтельницы – умелые наездницы, отлично стреляющие из лука и не уступающие в бою другим богатырям. Только победив в честном сражении поляницу, воин-богатырь мог взять её в жены, что отражено в былине «Дунай сватает невесту Владимиру» (Гильфердинг. Онежские былины, т. II, № 94; записанной от Кузьмы Романова). И именно поляницы могут выступить в качестве источника вдохновения для

создания образов, которые будут являть собой пример конструктивных культурных ценностей, актуальность которых для воспитания молодого поколения и в целом поддержания патриотического духа несомненна.

В русском былевом эпосе существует множество примеров сильных героинь одновременно с этим являющих пример сохранения семейных и традиционных ценностей. Таковыми являются поляницы Настасья и Василиса Микулишны, готовых постоять не только за себя, но и за народ и страну, не уступающих на поле битвы мужчинам.

Традиционно в патриархальных обществах мужчины играют гораздо более активную социальную роль, чем женщины. Однако относительно киевского периода истории Руси – времени, в котором живут и действуют былинные героини, ситуация обстоит отчасти иначе. Русские женщины той эпохи *«пользовались значительной свободой и независимостью, как в правовом, так и в социальном плане, и демонстрировали дух самостоятельности в различных аспектах жизни»* [3]. В качестве дополнительного доказательства высокого статуса женщин древней Руси, можно привести летописную легенду об основании Киева тремя братьями и сестрой их Лыбедью. Лыбедь называется основателем города наравне со своими братьями-мужчинами.

Само слово «поляница», которым сказители обозначают былинных героинь, происходит от глагола «поляковать» - ездить в поля на ратные подвиги. Искать в поле приключений или достойного противника и вступать с ними в поединок [5, с. 115]. Отважные девы-воительницы встречаются во множестве былин, однако в рамках статьи наиболее яркими примерами для вдохновения являются поляницы из следующих произведений русского эпоса: «Илья Муромец и дочь его», «Ставр Годинович», «Неудачная женитьба Алёши Поповича», «Михайло Потык». Данные былины существуют во множестве списков от разных сказителей. В целом о цельности женских образов в данных былинах говорит то, что характер героинь почти не подвержен сказительскому варьированию и в целом являет нам цельность и законченность образов. Однако происхождение таких устойчивых образов до сих пор остается темой для

научных исследований и может объясняться актуальным для древнерусского исторического периода соседством с народами, в которых женщины могли быть воинами [4, с.193], так и наследием религиозных мифов, характерных для гипотетического матриархального этапа развития славянского общества [6].

По порядку рассмотрим каждую героиню из данных былин.

Дочь Ильи Муромца. Не смотря на то, что данная поляница является антагонистом и противником «старого казака» Ильи Муромца, интересны те волевые положительные качества, которая она проявляет в противостоянии с отцом. Начинается былина «Илья Муромец и дочь его», с того, что двенадцать святорусских богатырей стоят на заставе и охраняют землю русскую. Никто не способен пройти через эту границу – ворон мимо не пролетал, волк мимо не пробегал. В этот момент появляется неизвестная дева — поляница.

Пропустить такого нарушителя границ богатыри не могут и пытаются остановить поляницу. Однако и Алёшу Поповича, и Добрыню Никитича охватывает страх перед грозной девой-воительницей. Эта типичная для былин гиперболизация противника или страха перед противником показывает, что в русском художественном произведении опасным антагонистом может быть как мужчина, так и женщина. Тем временем загадочная поляница ведёт себя очень дерзко:

Поляница говорит да таковы слова:
«Как Владимир князь-от стольнѣ-киевской
Как не дает мне-ка он да супротивника,
Из чиста поля да и наездника,
А й приеду я тогда во славной стольний Киев-град,
Розорю-то славный стольний Киев-град,
А я чернедь мужичков-тых всех повырублю
А божьи церкви я все на дым спущу,
Самому князю Владимиру я головú срублю
Со Опраксиёй да с королевичной! [2, с.532].

В результате, старый казак Илья Муромец решает, что ему самому нужно отправиться в поединок с девицей. Былина очень красочно, с типичным для русского эпоса размахом описывает огромную силу поляницы:

Ай кидает она палицу булатную
Ай под облаку да под ходячую,

На добром кони она да ведь подьезживат,
Ай одною рúкой палицу подхватывают,
Как пером-то лебединим поигрывают,
Ай так эту палицу булатную покидывают» [2, с.532].

Илья Муромец и неназванная поляница начинают сражаться во всю силу, однако они не смогли друг друга ранить или скинуть с коня. Во время боя Илья Муромец предпринял попытки выяснить у воительницы её имя и родословную. В соответствии с былинной фабулой, он лишь на третий раз получил ответ:

«Есть я родом из земли да из Тальянскою,
У меня есть родна матушка честна́ вдова,
Да честна́ вдова она колачница,
Кóлачи пекла да тым меня воспítала
Ай до полного да ведь до возрасту;
Тогда стала я иметь в плечах да силушку великую,
Избирала мне-ка матушка добра́ коня,
Ай добра́ коня да богатырскаго,
И отпустила мéня ехать на святую Русь
Поискать соби да родна батюшка,
Поотведать мне да роду племени» [2, с.532].

Узнав, наконец, о происхождении девушки, Илья Муромец признал деву-поляницу своей дочерью. С другой стороны, не взирая на проявленную девушкой любовь к своей семье, к своей матери, она воспринимает своё рождение от Ильи Муромца как акт насилия богатыря над своей матерью. Она решает убить своего отца, но Илья Муромец вновь побеждает свою дочь, что оканчивается её смертью. Однако сказители отмечают, что у дочери Ильи Муромца была своя правда:

«А и тут полянице славу поют
Славу поют век по веку» [2, с.533].

Василиса Микулишна. Тему любви, верности, а также отваги и храбрости, умения постоять за свою любовь воплощает и образ Василисы Микулишны, дочери Микулы Селяниновича и жены Ставра Годиновича из земли Ляховицкой, Чернигова-града. Героиня выручает мужа из беды, переодевшись в мужское платье и выдавая себя за грозного посла. Василиса Микулишна является отличным примером сильной и независимой женщины, которая при этом является примером

верной жены. Василиса не использует в качестве средства достижения целей свою огромную физическую силу. Героиня спасает своего мужа мудростью и хитростью.

Завязка былины описывает пир у князя Владимира, на котором гости начинают хвастаться, однако боярину Ставру Годинувичу нечем похвастаться, кроме как своей молодой женой:

«Во третьем терему – молодая жена,
Молодая Василиса, дочь Никулишна.
У ней белое лицо ровно белый снег,
Ягодицы ровно маковицы,
Чёрные брови чёрна соболя,
Ясные очи ясна сокола,
Ретивым она сердцем хитра-мудра» [1, с.118].

По совету завистливых бояр князь Владимир посадил Ставра в земляной погреб, а за его женой отправил своих верных богатырей. Узнав о насмешках и беде, случившейся с мужем, Василиса Микулишна отстригает свои волосы, переодевается в мужчину и отправляется в Киев. По дороге она встретила богатырей-посланников князя Владимира, которые не узнали в ней девушку, и, представившись Василием Васильевичем, грозным послом из «Золотой земли – Золотой Орды», развернула столичных гонцов [9].

Князь Владимир устроил молодому посланнику Василию богатый приём, но княгиня Апраксия заметила, что под мужским именем скрывается женщина:

«Это Василиса ровно дочь Микулишна;
По полу она идёт тихошенько,
На лавку садится - коленцы жмёт» [1, с.119].

Отважной жене пришлось пройти испытания и в результате проигравший князь вынужден был освободить из заточения Ставра Годиновича. Вскоре она отправилась домой вместе с мужем.

Настасья Микулишна. Сестра Василисы, младшая дочь Микулы Селяниновича, была женой Добрыни Никитича. Сюжет о встрече Добрыни с будущей женой иногда представляет собой отдельную небольшую былинку, но у сказителя Петра Калинина, этот сюжет является продолжением былины «Добрыня и змей». После сражения со змеем Добрыня наезжает в чистом поле на поляницу:

«Или нет у Добрыни силы по-старому?

Или нет у него хватки по-прежнему?:
Догнал Добрыня поляницу, богатыршу удалую,
Ударил поляницу булатной палицей,
Да ударил ее в буйну голову.
Поляница тут назад приоглянется,
Говорит поляница таковы слова:
- Я думала, меня комарики покусывают,
А это русский богатырь пощелкивает.
Хватила Добрыню за жёлты кудри,
Говорила ему такие слова:
- Ай же ты, удалой добрый молодец!
Хочешь биться со мной — не сносить тебе головы,
А не хочешь биться — давай свадьбу играть,
Стану тебе женою законною!» [2, с.476].

В поединке дева-поляница одолела Добрыню. Они понравились друг другу, и богатырь к ней посватался: «Свадьбой провели да и окончили». В данной былине Настасья Микулишна по своей силе близка к старшему богатырю Святогору, для которого удары Ильи Муромца тоже были «комариными укусами».

Образ скромной, заботливой, верной и любящей женщины, достойной жены своего мужа воплощен в Настасье Микулишне, бывшей полянице. Это образ русской Пенелопы. Как и она, Настасья воплощает идеал ожидания и преданности. Эпичность характера этой героини выявляется в преданности своему мужу, идеального постоянства чувств, ожидания и верности. Настасья Микулишна ждет своего мужа двенадцать лет. За это время к ней несколько раз сватался другой небезызвестный богатырь — Алеша Попович. Через шесть лет пограничной службы Добрыни, Алёша Попович привез жене весть о его «смерти», а через 12 лет – приехал вместе с князем и княгиней, чтобы играть свадьбу с поляницей. Добрыня Никитич в личине скомороха является на свадьбу Алёши Поповича и своей жены. Настасья Микулишна узнает своего мужа и возвращается к нему.

Настасья Окульевна. Эта героиня не называется в былинах «поляницей», но интересна тем, что соответствует образу «сильной женщины». Она вступает в противостояние с опасной ведьмой Марьей белой-Лебедью и помогает богатырю Михайло Потыку.

Пока Михайло сражался с врагами в чистом поле, его жена Марья стала

возлюбленной царя и уехала с ним. Вернувшись, богатырь бросился за ней в погоню, попадая по пути в ловушки хитрой жены: пил сонное зелье-вино, проваливался в глубокую яму, был превращен в горячий камень.

В последний раз, напоив богатыря, распяла Марья его в подвале на каменной стене и оставила умирать, но его спасла Михайло – сестра царя Настасья Окульевна:

«Как эта Настасья тут Окульевна
Скорым-скоро бежала в кузницу,
Взимала она клещи там железные,
Отдирала от стены городовьи
А молода Михайлушку Потыка,
Взимала там она с тюрьмы грешника,
На место да прибила на стену городовую,
Где висел Михайлушка Потык тот,
А утатила тут Михайлушку Потыка
В особой-то покой да в потайныи.
Как взяла она снадобей здравых,
Скорым-скоро излечила тут Михайлушку» [1, с.33].

Излечила Настасья богатыря от ран, снабдила Михайло всем необходимым для битвы. По прибытию Михайло в Потык, его жена снова попыталась его обмануть и опоить отравленным вином, но только Настасья Окульевна не позволила этого сделать и Михайло убил свою жену. Образ Настасьи Окульевны противопоставляется образу Марьи. Живая, добрая, сочувствующая девушка противостоит жене, не желающей быть со своим мужем.

Отметим, что в былинах Древней Руси было много примеров верности жен, идущих на смерть вместе с мужем и они нашли свое художественное воплощение в прекрасных женских образах. Образы героинь русского эпоса одновременно прекрасны и безобразны, чаруют и отталкивают. За суровостью былинного изложения, мы не видим их внешности, так как это не типично для жанра да и в системе ценностей славян внешность занимает не первое место. Красивая женщина в пространстве эпоса – это представительница другого мира, обладающая волшебными умениями, неземной красотой и колдовскими чарами [7]. Это образы Маринки и Марьи Лебеди Белой, эти персонажи приносят героям только несчастья. Гораздо больше, чем красивая внешность ценились

нравственные качества женской привлекательности, такие как: верность и преданность, добродетельность, женская мудрость, красота души и сердца.

Именно такие образы «сильных женщин», на наш взгляд, соотносятся с современной культурной необходимостью русского общества. Матери-героини былинных богатырей, верные жены, которые своей силой и хитростью спасают своих мужей, могучие воительницы, готовые на всё ради своей земли и семьи. Именно таким должен быть здоровый образ героини, который может служить источником вдохновения для современной массовой культуры.

Литература

1. Былины. С комментариями В.Я. Проппа и Б.Н. Путилова: В 2 т. Т.2. Москва: Альма Матер, 2022. 471 с. (Методы культуры: фольклористика).
2. Былины Печоры. Санкт-Петербург: Наука, 2001. 776 с.
3. Вернадский Г.В. Киевская Русь (История России т.2). Москва: Аграф, 1999. 448 с.
4. Плисецкий М.М. Историзм русских былин. Москва, 1977. 240 с.
5. Словарь славянской мифологии: Происхождение славянской мифологии и этноса / Л.Т. Мирончиков. 2-е изд., с доп. и уточ. Миснк: Харвест, 2004. 304 с.
6. Токарев С.А. Религия в истории народов мира / [общ. ред. и предисл. А.Н. Красникова]. Изд. 5-е, испр. и доп. Москва: Республика, 2005. 542, [1] с. (Библиотека: наука, культура, религия).
7. Усачева И.Ю. Типология женских образов русских былин // Современные научные исследования и инновации. 2017. № 6. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2017/06/83915> (дата обращения: 21.01.2023).

ТРАДИЦИОННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ ПОДМОСКОВЬЯ: КРУГЛАЯ КАДРИЛЬ ДЕРЕВНИ СТЕПАНОВКА ОРЕХОВО-ЗУЕВСКОГО РАЙОНА МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Боронина Елена Германовна

канд. пед. наук,

почетный работник образования РФ,

профессор кафедры

народной художественной культуры

Московского государственного института культуры

Аннотация. В деревне Степановка, что расположена в восточном

Подмосковье, восстановил и успешно танцевал традиционную кадриль местный аутентичный фольклорный ансамбль под руководством У.Г. Андрияновой, старообрядки единоверческого толка, большого энтузиаста и собирателя традиционной культуры, директора краеведческого музея. Местная кадриль в Степановке называется «круглая», соединяет в единый цикл восемь фигур собственно кадрили (пляшут по две пары, стоящие напротив друг друга) и пять фигур, которые называют «колеса» (движение по кругу).

Ключевые слова: круглая кадриль, деревня Степановка Орехово-Зуевского района Московской области, У.Г. Андриянова, кадриль и колеса.

Abstract. In the village of Stepanovka, which is located in the eastern suburbs, a local authentic folklore ensemble under the leadership of U.G. Andrianova, an Old Believer of the same Faith, a great enthusiast and collector of traditional culture, director of the Museum of Local lore, restored and successfully danced the traditional quadrille. The local quadrille in Stepanovka is called "round", combines into a single cycle eight figures of the quadrille proper (two pairs standing opposite each other dance) and five figures, which are called "wheels" (movement in a circle).

Keywords: round quadrille, Stepanovka village, Orekhovo-Zuevsky district, Moscow region, U.G. Andrianova, quadrille and wheels.

Степановская кадриль и колеса - хореографический цикл, бытовавший в д. Степановка Орехово-Зуевского района Московской области до середины 60-х годов XX столетия. Деревня входила в состав известной подмосковной старообрядческой Гуслицы. Такое название этих мест как «Гуслицкий край» и сегодня часто встречается среди старожилов. Прежде же это были земли, входившие в Гуслицкую волость Богородского уезда, а ныне это часть Егорьевского и Орехово-Зуевского районов Московской области.

Гуслицы славились издавна как богатый край с развитой культурой. Известны книги, писанные вручную, гуслицкий яркий витиеватый орнамент, гуслицкое литье предметов церковного обихода, школа певчих, где пели «по крюкам и солями», местные изделия из рогов животных (пуговицы, гребешки,

музыкальные инструменты) и др. Высокого уровня развития достигла крестьянская культура, в которой можно выделить региональную песенно-танцевальную традицию, заметной составляющей которой была кадриль.

В Подмоскovie кадриль была чрезвычайно популярна и распространена весьма широко. Практически во всех подмосковных деревнях живы воспоминания о кадрили, о том, что до войны плясали на праздниках, а нередко и просто после работы пели и плясали. Местных разновидностей кадрилей было много. Различия прослеживались на уровне звучащих песен и наигрышей, составляющих кадриль, менялась их последовательность, танцевальный рисунок, количество пар, темп, характер. Достаточно широко известны несколько подмосковных кадрилей: Мининская кадриль из деревни Минино Раменского района, Чёлоховская кадриль из деревни Чёлохово Егорьевского района. Нами были записаны кадрили в 7-8 фигур в дд. Душёново Щелковского района Московской области, Елизарово Орехово-Зуевского района, Алфёрово Павлово-Посадского района.

Широкое распространение кадрили в русских деревнях относится ко второй половине XIX века, когда этот танец стал выходить из моды в городских салонах и был активно воспринят крестьянской средой.

Важно отметить, что в подборе песен, озвучивающих Степановскую кадриль, о которой идет речь в данной статье, ощущается влияние городской культуры. Так сказалось близкое соседство с городами региона (Куровское, Егорьевск, Орехово-Зуево, Богородское, Москва). Так в состав кадрили входят напевы, которые являют собой как популярные городские песни, такие как «метелица», «коробочка», так и традиционный фольклор: «во саду ли, в огороде» «ах, вы, сени, мои сени» и другие. За танцевальным циклом д. Степановка закрепилось название «Степановская кадриль и колеса», которое было дано теми, кто собирал, записывал и публиковал этнографический материал. Сами же жители д. Степановка называли кадриль «Круглая».

Итак, кадриль плясали до войны, не одно празднество не обходилось без нее. Но к середине шестидесятых годов перестали. Восстановлением кадрили

начале восьмидесятых годов занялась Устиния Григорьевна Андриянова (1924-2010), коренной житель деревни Степановки, хранитель местных традиций. Она организовала музей крестьянской старообрядческой культуры, вместе с местными школьниками посадила парк голубых елей по числу погибших на войне мужчин, стала восстанавливать старинные стелы на местном кладбище. Летом 1981 года в клубе д. Степановка прошло первое выступление с вновь разученной, «вернувшейся» кадрилию.

12 февраля 1986 году Круглая кадрили была исполнены в Москве на музыкально-этнографическом концерте, который проходил в переполненном зале Всесоюзного Дома композиторов РСФСР. В степановском музее сохранилась Почетная грамота с выражением признательности за верность традициям, подписанная Председателем правления СК РСФСР Родионом Константиновичем Щедриным.

Ниже приведены названия и выстроена последовательность фигур Степановской кадрили и колес, которые состояли из восьми «танцев» кадрили и пяти фигур, следующих за кадрилию - «колес». Приведены местные названия, каждой фигуры (в скобках). «Объявлял», выкрикивал названия обычно баянист (ранее – гармонист) или У.Г. Андриянова.

Кадрили:

1. Что за танцы, за веселье (Что за танцы)
2. Как у наших у ворот (Как у наших у ворот)
3. Под яблонькой под такой (Под яблонкой)
4. Ой, береза, ты моя береза (Береза)
5. Запрягу я тройку борзых (Тройки)
6. Во саду ли в огороде (Во саду ли)
7. Выйду ль я на реченьку (На реченьку)
8. Из-за саду, саду (Из-за саду, саду)

Колеса:

1. Располным-полна моя коробочка (Коробочка)
2. Вдоль по улице метелица метет (Метелица)
3. Ой, на горе калина (Калина)
4. Купчик, голубчик (Купчик)
5. Ой вы, сени, мои сени (Сени)

Исполнялись кадрили и колеса на шесть пар. Могли плясать и на четыре пары или на восемь. Но состав в шесть пар, со слов У.Г. Андрияновой, оптимален, позволял убедительно показать непрерывное круговое движение, составляющее суть «колес».

Подробнее о Круглой кадрили.

Пары стоят, взявшись за руки. Шаг пришаркивающий, с легкой «пружинкой», с «подцепом» каблуком. Парни нередко «придрабливают» в танце, движутся ловко, выполняют «обманки» (обманные движения, вроде хотят обойти партнера справа, но резко поворачиваются и обходят его слева), каждый старается «выказать манеру», выделиться в танце; движения девушек более плавные, хотя и они вполне могут дробить, притопывать.

У девушек и у парней в руках небольшие белые платочки, которыми они легко «играют» (так, в танце «**Калина**» в выстроенной правыми соединенными руками «грозди» платочки держатся в левых руках).

Первая фигура исполняется под пение «**Что за танцы, за веселье**» (местное название «Что за танцы»). Первая и четвертая пары движутся навстречу и меняются местами, в середине совершают «прочес». Затем выполняются те же движения, но с противоположной стороны и пары возвращаются на свои места. Все движется «по солнцу».

В продолжение этой фигуры парни проходят в центр, притопывают, кружатся «под крендель», подходят к «чужим» барышням, опять притопывают и кружатся вальсом.

Затем парни возвращаются на свои места, покружившись «под крендель» в середине, и кружатся вальсом со своей партнершей. Те же движения повторяют следующие пары: вторая и пятая, третья и шестая. В кадрили много импровизации, «*шутили, с юмором все было*» - комментировала исполнение цикл У.Г. Андриянова. То, как это могло происходить описано ниже.

Пятая фигура танцуется под песню «Запрягу я тройку борзых» (местное название «Тройки»). Начинает первая пара и движется к четвертой, парень, приплясывая, ведет правой рукой партнершу за левую руку, берет ее «под

локоток», поворачивает и «передает» партеру напротив в левую руку, в правой же у него своя партнерша. Должна образоваться «запряженная тройка», которая движется в центр. При этом первый парень движется спиной, выказывая свое мастерство. Затем «тройка» движется обратно. Девушка первой пары занимает место девушки четвертой пары, а та переходит на место первой. Ее партнер следует за ней, они занимают место первой пары. То же проделывает другая пара, которая занимает освободившееся место. Затем пары «прочесом» возвращаются на свои места.

Фигура повторяется с начала, но «запрягает» теперь парень первой пары. Также пляшут остальные пары. У.Г. Андриянова пояснила: *«На обратном ходу, когда один задом идет «Тпру-у-у!» кричали. Кадриль останавливается. Спрашивают: «Сколько раз поцеловать?» «Машу -5 раз, Фешу – 2 раза». Девки отворачивались, не давались. С подковырками всякими плясали, с юмором. Или вдруг обежать девушку, или поклониться, или на колени встать, или поцеловать девушку, когда кадриль останавливается и дальше: «Кланься, Макар, до полу». Это было только в тройках».*

Особый случай произошел при разучивании седьмой фигуры кадрили. Когда, приехав в Степановку, участники фольклорного ансамбля «Оберег» показывали У.Г. Андрияновой кадриль, разученную по записям, опубликованным в журнале «Народное творчество», она сказала, что **«Выйду ль я на реченьку»** ансамбль исполняет совсем не так: «Я вам напишу, разучите». И через несколько дней принесла страничку, на которой было изложено описание кадрили, ею выполненное.

Фигура седьмая исполняется под пение **«Выйду ль я на реченьку»** (местное название «На реченьку»). Текст приводится по рукописи У.Г. Андрияновой, преданной Е.Г. Борониной во время фольклорно-этнографической экспедиции фольклорной студии «Оберег» Московского городского Дворца детского (юношеского) творчества в 2006 г. Подробное описание танца из круглой кадрили рассматривалось ранее в статье «Степановская кадриль: возрождение традиции» [2, С.26].

После восьми фигур кадрили, где пара танцует с противоположной парой, следуют «**Колеса**» из 5 фигур и составляют единый танцевальный цикл, где одно является продолжением другого. Меняется вектор движения: переход от взаимодействия стоящих друг напротив друга пар к движению по кругу. Так движение мог начинать «вожак» - кавалер первой пары и по кругу переходить ко всем следующим парам. Кроме того, одновременно кружится на месте каждая пара. Во второй фигуре круг выстраивается из возвратного движения «вожака» в центр круга и обратно к своей партнерше и кружения пар, стоящих по кругу. В следующей фигуре движение по кругу накладывается на кружение «троек», образующихся при последовательных переходах «вожака». В четвертой фигуре по кругу происходит переход юношей к следующей партнерше. В пятой образуются два встречных «перевитых» круга и завершает «колеса» общий круг при кружении пар по кругу.

Фигура первая «колес» исполняется под пение «**Располным-полна моя коробочка, есть и ситец, и парча**» (местное название «Коробочка»). Пары стоят лицом в круг. Юноши держат девушек правыми руками, и все быстро движутся, круговое течение охватывает всех танцующих.

Юноша выводит девушку в середину круга, пара разворачивается и возвращается. Он же переходит к девушке второй пары, кружится с ней вальсом.

Одновременно юноша второй пары обходит кружащихся, подходит к партнерше третьей пары и кружится с ней вальсом.

Юноша третьей пары обходит справа кружащуюся пару и кружится с партнершей четвертой пары, юноша второй пары в то же время кружится с дамой третьей пары.

И так продолжается, пока не обойдут все пары. Далее фигура повторяется сначала до конца, но юноша первой пары выводит в середину девушку второй пары, возвращает ее на свое место и переходит к партнерше третьей пары. И так продолжается пока все юноши не покружатся со всеми девушками, пока каждый из них не пройдет весь круг.

Фигура четвертая исполняется под пение «**Купчик-голубчик**» (местное

название «Купчик»). Участники стоят по парам, девушки спиной в круг, юноши перед ними. Юноши пляшут на месте, стоя перед девушками. Пары кружатся танцевальным шагом «под крендель». Юноша переходит к следующей партнерше (движутся «по солнцу»), кружится с ней, взявшись «под крендель». Все повторяется до встречи со своей парой.

Фигура пятая исполняется под пение «**Ой, вы сени, мои сени**» (местное название «Сени»). Исполняется энергично, с дробями, ихами. Пары стоят по кругу лицом друг к другу, берутся правыми руками, подают следующему партнеру левые руки и т. д., (выполняют движение «веревочка»), пока не встретят свою пару. Далее партнеры стоят парами по кругу, держа скрещенные руки перед собой и, приплясывая, двигаются по кругу.

Во время встречи с Устинией Григорьевной Андрияновой, знатоком местной танцевальной традиции, был задан вопрос: как же нужно танцевать кадрили? Как правильно? Ответ был следующим: *«А это где какой гурт, где как пляшут. Бывает, так крутят – земли не чувствуешь, летаешь. А бывает степенно ходят, вразвалочку».*

Кадриль в Степановке исполнялась под пение песен, где можно услышать стойкое двухголосие, иногда выстраивались аккорды в 4-5 звуков. Тесситура достаточно высокая. Верхний голос пелся не на опоре, достаточно мягко, немного напоминая клиросное пение. Аккордовая фактура песни соседствует с элементами подголосочной полифонии. Зафиксированы моменты октавной вторы, дублирующей альтерный голос.

У.Г. Андриянова так комментирует исполнительский стиль, устоявшийся в д. Степановка: *«Все единогласно пели, одним хором, одним тоном. 3 мандолины были в деревне, 2 гармони и балалайки. Если где гармонь - там плясали, больша девки... Мандолины – полуовальные. Играли кадрилиные песни мандолины с балалайками вместе. До войны пели под кадриль, а инструменты стали добавлять после войны уже».*

Литература

1. Андриянова У.Г. Степановская кадриль и колеса // Народное творчество. 1995.

№ 5. С. 4-9; № 6. С. 7-9; 1996. № 1. С. 9-12; № 2. С.26-29; № 3. С. 12-15.

2. Боронина Е.Г. Степановская кадрили: возрождение традиции // Живая старина. 2016. № 4 (92) С. 24-26.

3. Громыко М.М. Мир русской деревни / Худож. О. С. Потапов. Москва: Молодая гвардия, 1991. 446 с.

4. Мариничева Е. Деревня Степановка и У.Г. Андриянова // Народное творчество. 1995. №1. С.20-21.

5. Новикова А.М., Пушкина С.И. Русские народные песни Московской области. Вып.1. Москва: Советский композитор, 1986. 279 с.

6. Чернышева М.Б. Кадрильные песни в Восточном Подмоскowie // Народное творчество. 1995. № 6. С. 6-7.

7. Чернышева М.Б. Народный костюм в Восточном Подмоскowie // Народное творчество.1996. № 1. С. 8.

8. Чернышева М.Б. Стойкость народных хороводов // Народное творчество. 1996. № 1. С. 26.

ОСОБЕННОСТИ ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ПОГАРСКОГО РАЙОНА БРЯНСКОЙ ОБЛАСТИ

Сенина Ирина Николаевна

педагог детской фольклорной школы «Калинушка»,

Брянский областной Дворец детского и

юношеского творчества им. Ю.А. Гагарина

Брянск

Аннотация. Особенности певческой культуры Погарского района Брянской области. Особенность этих земель заключается в первую очередь в уникальном географическом расположении, а именно на стыке слияния трех славянских культур, что несомненно накладывает свой отпечаток на традиционную музыкальную культуру, диалектные особенности, обычаи, обряды. Необходимо отметить, что все районы Брянской области имеют свои отличительные особенности и даже юго-западные районы Брянской области нельзя рассматривать как единое целое.

Ключевые слова: Брянская область, певческая культура, Погарский район, диалектные особенности, календарные песни, семейно-бытовые песни.

Abstract. Features of the singing culture of the Pogarsky district of the Bryansk region. The peculiarity of these lands lies primarily in their unique geographical location, namely at the junction of the merger of three Slavic cultures, which undoubtedly leaves its imprint on traditional musical culture, dialect features, customs, rituals. It should be noted that all districts of the Bryansk region have their own distinctive features and even the south-western districts of the Bryansk region cannot be considered as a whole.

Keywords: Bryansk region, singing culture, Pogarsky district, dialect features, calendar songs, family and household songs.

Об уникальных особенностях певческой культуры Брянской области написано немало научных трудов знаменитыми этнографами, такими как А.И. Рубец, М.Н. Косич, К.Г. Свитова, Н.М Савельева, Н.Е. Колбеев и др. Особенность этих земель заключается в первую очередь в уникальном географическом расположении, а именно на стыке слияния трех славянских культур, что несомненно накладывает свой отпечаток на диалектные особенности, обычаи, обряды. Необходимо отметить, что все районы Брянской области имеют свои отличительные особенности и даже юго-западные районы Брянской области нельзя рассматривать как единое целое.

К юго-западным районам Брянской области причисляют такие районы как Гордеевский, Красногорский, Климовский, Суражский, Клинцовский, Новозыбковский, Злынковский, Унечский, Мглинский и Погарский. Помимо этого, сюда относят Стародубский муниципальный округ. С Белоруссией граничат Гордеевский, Красногорский, Суражский, Злынковский, Новозыбковский районы Брянской области. С Украиной – Погарский, Климовский, Стародубский районы Брянской области. Мглинский, Унечский, Клинцовский районы не соприкасаются с соседними государствами.

Хотелось бы остановиться на особенностях певческой культуры Погарского района, формирование которой напрямую зависело от места её расположения, бытового, культурного, языкового взаимодействия с народами и народностями, пути в истории.

По археологическим данным, первое славянское поселение на этом месте возникло в VIII – IX веках. И называлось оно Радогощ. Место упоминается в Ипатьевской летописи еще в 1155 году «Устрете Святослав Ольгови Гюрия у Снина мосту у Радогоща...», название, очевидно, дано в честь славянского языческого бога солнца, войны и плодородия Радогоста.

В 1380, 1500 и с 1517 по 1618 годы Погар входил в состав Руси, но в 1618 году был захвачен Польшей. В XVI веке город четырежды был сожжен в результате военных действий между русскими и поляками. От Литвы Радогощ страдал дважды – в 1534 и 1563 годах, тогда «литовские воеводы, от Стародуба идучи Радогоща посад пожгли и от того и город сгорел» – говорится в книге «Историко-статистическое описание Черниговской Епархии». Эти события и послужили поводом новому названию Погар (Погарь – от старославянского погореть, сожженный пожаром). С XVII века оно становится его постоянным именем.

Земли, рассматриваемые нами, также именовались северскими или как их называли в народе – Северщина. Такой термин до XVIII века широко бытовал в речи людей, в административных документах, книгах и присоединялся к названиям городов.

Северщина в XVI – XVII веках занимала территорию на юго-западе Московского княжества, охватывая довольно значительную часть Днепровского левобережья. Северский край даже в мирные годы оставался беспокойным пограничным районом. Города-крепости Северщины все эти годы несли тяжёлую службу по охране границ Северной земли и Московского государства, хотя их окрестности и городские посады неоднократно подвергались разорению. В 1618 году, после подписания Деулинского перемирия, западная часть Среднего Подесенья, так называемое, Стародубовье (территории современных Почепского, Погарского, Мглинского, Унечского, Стародубского, Суражского, Клинцовского, Климовского, Новозыбковского, Гордеевского, Краснорогского, Злынковского районов), отошла к Польше. В 1654 году Погар был занят сторонниками Богдана Хмельницкого и причислен к сотенным городам Стародубского полка: наиболее состоятельные местные жители (крестьяне и мещане), стремясь сохранить личную

свободу и избежать в дальнейшем закрепощения, стали активно записываться в казаки. По переписным книгам 1654 года в Погаре проживали 372 казака и 89 мещан, поэтому, именно с середины XVII века можно говорить о формировании в Стародубовье нового самостоятельного и многочисленного сословия – *казачества*. 22 февраля 1654 года жители Погара принесли присягу на подданство русскому царю [3].

На территории современной Брянской области, расположенной в Среднем Подесенье, термин «казак» стал употребляться с начала XVI века, когда из Москвы в города Севск, Брянск и Стародуб для усиления охраны русской границы с Литвой, были направлены городские казаки. С 1666 года Погар пользовался Магдебургским правом. Ремесленники – портные, сапожники, кузнецы, ткачи были объединены в цехи и управлялись магистратом. Грамота давала преимущество и в торговле.

В начале XVIII века Погар некоторое время находился во владении князя А.Д. Меншикова. Затем по жалованной грамоте он был передан графу К.Г. Разумовскому. С 1763 года Погар, оставался сотенным городом Стародубского полка. С образованием в 1782 году Новгород-Северского наместничества Погар стал уездным центром, затем перешел в состав Черниговской губернии России.

За свою историю Погарские земли были в составе Черниговской, Гомельской, Брянской губерний. В 1929 г. Погар стал районным центром Западной области, в 1937 г. вошел в состав Орловской области и только с 1944 г. – в состав Брянской области [1].

Исходя из всего вышеперечисленного, можно сделать вывод, что на становление традиционной культуры Погарского района Брянской области повлияли три фактора:

1. **Этнический** – население этого края всегда испытывало влияние юго-западной славянской культуры, т.к. юго-западная часть Брянской области длительное время находилась во владении западнославянских держав (Речь Посполитая, Великое княжество Литовское). Ассимиляционные процессы проходили на протяжении веков. Меньше всего повлиял на становление

культуры юго-запада Брянской области контакт с Золотой Ордой. В результате этих процессов была создана народная культура, включающая элементы не только русской, белорусской, украинской и др. культур.

2. **Конфессиональный** – основная религия на территории края – православие. Однако среди жителей этой местности присутствуют и представители других конфессий: католики, протестанты, иудеи.

3. **Социальный фактор** – территория края исторически складывалась сложными путями. Частые переходы части территорий от одного государства к другому позволили сформировать уникальное представление о политической системе. Ещё в XVI – XVII вв. – сочетание полково-сотенной системы административного управления с органами государственной власти – магистратов и ратуш привели к формированию политической системы, сочетающей особенности польской, малоросской (украинской) и русской. Особое влияние на этот район оказало казачество [3].

В селах, которые находятся в непосредственной близости к границе с Украиной, это прослеживается: в содержании песен, их особом ритмическом рисунке, темпе, мелодическом развитии. Строевые, походные, исторические, протяжные (как правило, с трагическим финалом) составляют основу певческой культуры (с. Дареевк, с. Суворово и др.). В селах Погарского района, граничащих с районами Брянской области преобладают календарные, семейно – бытовые песни. В отдельных селах можно встретить «гукальные» песни, как говорят бабушки – «гУканки»:

- Ой, сады мае, садо...чке зеляныя. Гууу!
Зеляныя... Пачаму(о) мое садочке, прыуныли. Гууу!
Прыуныли... Прыуныло у девачки сердце. Гууу!...

Хотелось бы отметить особенности говора в речи местных жителей Погарского района [2]. Здесь присутствуют такие особенности как:

1. *аканье* – произношение звука [а] на месте [о], [э], находящегося в первом предударном слоге. Например, голова – гол[а]ва, холодно – х[а]ло`дна;

2. *яканье* – произношение звука [а] после мягких согласных на месте е, я.

Например, бери – [б'а]ры, нёс – [н'а]су, сидели– [с'а]дели;

3. замена звука [ф] сочетанием **хв**. Например, фасоль – [хв]асоля, фартук – [хв]артук;

4. наличие твёрдого звука [ч], появление твёрдого звука [р] там, где в обычной речи он мягкий. Например, чисто – [чы]сто, грибы – г[ры]бы, Пречистая – П[ры] [чы]стая;

5. наличие фрикативного звука г. Например, говорит – [у] аворя, чего – ча[у]о;

6. появление звука [в] протетического перед гласными **о, у**. Например, очи – [в]оч[ы], ухо – [в]ухо;

7. отсутствие конечного **т** в глаголах 3 лица, единственного числа. Например, знает – зная, придет – прыдя, гуляет – гуляя, будет – будя, говорит – говоря;

8. произношение мягкого согласного **т** у глаголов 3 лица, множественного числа. Например: не знают[т'], пишут[т'], заплотют[т'].

Вот и получается, что только язык жителей Погарского района – смесь нескольких особенностей. *«Куды ион пошов? А хто яго зная?»*. *«Учера сядели на лауке, якойсь иде?»* или *«ВыхОдила Манька, идеть сумки набрав, ничего ня бачить»*.

Особенно популярные песни у народных исполнителей календарные, семейно-бытовые песни. Зимой после Рождества ходили по домам «щадровали», хлопцы водили козу. *«Вадили хлопцы по сялу казу, калядували. Павывярнуть тулыны на йзнанку и пайшли!»*. В с. Балыкино местные жители вспоминали, что водили «журавля». Колядка с. Новые Посудичи:

- Ой в ляску, в ляску,
на желтом пяску,
Святый вечар, добрым людям!
А маменька йшла, перья найшла,
Святый вечар, добрым людям...

Наговаривали текст:

- Щядрую, щядрую, калбасу чую!
- Не дадишь хлеба - стащым с печи деда
-Открывайте сундучки и давайте деткам пятачки!

Утром на Старый новый год ходили дети и девушки по домам – «посевали», посыпали рожь и пшеницу, желая богатого урожая:

- Сею – сею посеваю,
Поздравляем з Новым годом,
Усим родам, шоб здаровеньки были
Многа лет жилИ!

На Масленку пели песни – припевки:

- Масленка – корошенька,
Провожаем мы тебя хорошенько!
Масленка – любая моя,
Любит тебя зять, люблю и я.
Масленка – ты с ложку,
Як приехал к теще зять у воночку!

В с. Новые Посудичи рассказывали, что на Благовещенье девушки начинали водить карагоды (хороводы). Выходили на *«гарадице»* (самая высокая горка), брались за руки, двигались сначала в одну сторону, на следующий куплет – в другую сторону.

- Чтой с-пад лесаньку, лесу темнага,
Ой, ли вай, лю-ли, лесу темнага
Шли три молайдца, парни бравые
Ой, ли вай, лю-ли, парни бравые.
Парни бравые, кучурявые,
Ой, ли-вай, лю-ли
Ани шли, прайшли, становилися,
Ой, ли вай, лю-ли, становилися...

Часто можно услышать: *«Вот матка мая пела, я малая слухала, да усё ужо позабувала. Багато было песен, як едут девки на покос, так и пяють»*. Зубрицкая Татьяна Евгеньевна (1929 года рождения) уроженка с. Заречное вспоминала, что в селе на Радуницу *«водили стрялу»*: собирались девки, выстраивались в шеренги и с разных улиц шли с песнями в центр села, где собирались все вместе и устраивали уличное гуляние. Что обозначает этот обряд, к сожалению, она не помнит. Возможно, произошла ошибка и «стрелу водили» на Вознесение, как в других районах Брянской области. На Троицу и Духов день пели специальные песни. Дома, двор украшали ветками березы, на полы (мосты) клали явор (аир обыкновенный) – покрывали полностью всю хату.

В памяти у бабушек остались песни, в которых говорится о тяжелой женской доле. Особый пласт занимают свадебные песни и обряды. Татьяна Евгеньевна Зубрицкая рассказывала, что свадьбы праздновались от 3-х дней до

7 дней. Это сложный обряд, который состоял из нескольких этапов. Все начиналось со сватовства, не всегда по собственной воле женились, могли и родители присматривать невесту или жениха. Это уже позже ребята и девчата выбирали себе суженных. Родители после сватовства сговаривались или, как называлось, проходили запоины. Пели такие песни:

- Пойдем мы на заручены,
Пойдем на заручены,
Первый разы по закручены.
Два города менуюти,
Два города менуюти,
Третий станем да послушаем...

Свадебный пир начинался в доме жениха, после ехали за невестой:

- Не куй, Ванечка, сталяного нажа,
Ой рана-рана, сталяного нажа.
Падкуй, Мишачка, вараного каня,
Ой рана-рана, вараного каня.
Сталянному нажу на стале ляжать,
Ой рана-рана, на стале ляжать...

В доме невесты, пока ехал молодой, провожали невесту. Это был самый грустный период. Потому что «нявеста прашалась с матерью и подругамь». Она плакала, в это время подруги пели песню:

-Завивалочка плача,
Завивалочка плача.
Завиватися не хоча,
Завиватися не хоча.
Если бы хатела в девках бы сядела.
-Загрябай, матка, жар-жар,
Кали табе дочку жаль- жаль,
Кали табе дочку жаль.
Аглянися, мати,
Ти вся семья в хати.
Невялика щарбина
Что нима семьянина...

Молодые ехали венчаться в церковь с веселыми песнями под гармошку. После венчания свадебный поезд ехал в дом невесты:

-Падъезжаем мы пад сяло,
Заиграй, дудачка, весяло,
Штоб наша сяло весяло было,
Штоб наш каравай весял бив,
Штоб наш Мишачка счастлив бив.

Встречали родители невесты у входа и пели вот такую песню на поклон:

- Дубовый мост ломица, ломица,
Девачка сваей мамачке клоница, клоница.
Дубовый мост ломился ломился
Девачка своей мамачке клонилась, клонилась.
Дубовый мост ломица, ломица,
Ванечка сваей теще клоница, клоница.

Молодые не сразу могли сесть за стол, был такой обычай: девушки – подружки залезали на лавки, пели песни, просили угощения:

- А хтой-то в пороге
ручки расставил широки края.
И хоча поляте ти на покосе сесть, на покосе сесть.
 Не положатя залатога,
 Ня пустим за стол маладога!
 А на яго месте яечко залатое.

После одаривания все садились за стол, но перед тем как сесть, сваты прогоняли девок:

- А девачьки с застоля, як пташачьки с заморья!
После начинался свадебный пир. Во время застоля пели корилки:
- А в нашего свата,
А в нашего свата,
Дубавая хата.
Мостик из бярезы,
Он тякий твярезый,
Он тякий твярез.

Татьяна Евгеньевна говорила, что на свадебный пир готовили специальные блюда, например, крахмальные блины, «голубцы» – так назывались блины с творогом. Ближе к концу проходила «посярэбщина» – одаривали молодых деньгами. После всех одариваний молодые собирались ехать к жениху:

«После пира в доме нявесты, пели ето»:
– А што табе, саколик, панаравилась?
Ти мёд, ти вино, ти гарелачка.
– Ни мёд, ни вино, ни гарелачка.
Панаравилась мне красна девачка...
Когда свадебный поезд приезжал к жениху, пели:
- Чэлначок мулеваный,
По рэке плыветь
И Ванька девачку
За ручку вядеть.

Хади девачка майго раю глядеть...

В доме жениха тоже пели:

- А ты, сваточек, не бары,

На палати станави,

Засланы сваты да в наш дом,

Засланы сваты да в наш дом...

Утром в доме жениха умывали молодых и ждали приезд «придань», то есть сундук с приданым невесты. Принимали гостинцы, продолжался пир – делили каравай. Перед тем, как отъезжала «придань» от жениха, ели кашу свадебную, как правило, это была гречневая, ее раздавали всем гостям, также били горшок от каши и часть каши отвозили в дом невесты. В свадебном обряде было много этапов, это лишь часть большого, сложного действия. Каждая песня носила свой смысл и имела свое место, она уникальна неповторимой мелодией, содержанием, чувствами, которые передает исполнитель. Погарская земля богата обычаями и обрядами, это маленький населенный пункт, но с большой историей. Важными факторами сложения традиции являются история, особенности формирования говора и устоявшаяся система песенных жанрах.

Литература

1. Погар и Погарский район. URL: <https://trip32.ru/>.
2. Юдиново. Музей. URL: <https://mk-yudinovo.wixsite.com/museum>.
3. Казаки – народ и сословие. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5cd7e9280092d700b89882ac/kazakieto-narod-ili-soslovie>.

ЖАНР ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ РУССКОГО НАРОДА

Ржепянская Ирина Вячеславовна

канд.пед.наук, профессор

кафедры народно-певческого искусства

Московского государственного института культуры

Данилевская Екатерина Вячеславовна

магистрант

кафедры народно-певческого искусства

Московского государственного института культуры

***Аннотация.** В статье формирование жанра лирической песни*

рассматривается в контексте истории русского народа. Отмечаются разные исследовательские подходы к появлению жанра, его приуроченность к определенным историческим событиям основные определяющие историко-временные характеристики.

Ключевые слова: фольклор, жанр, лирическая песня, история, русский народ.

Abstract. The article discusses the formation of the genre of lyrical song in the context of the history of the Russian people. Various research approaches to the emergence of the genre, its relevance to certain historical events, the main determining historical and temporary haras are noted.

Keywords: folklore, genre, lyrical song, history, Russian people.

Современные фольклористы все чаще обращаются к важной и нераскрытой теме - изучение песен, характеризующих определенную эпоху и определенный художественный стиль. Отсюда выросла одна из центральных проблем современной фольклористики – проблема классовой трансформации явлений фольклора в процессе общественно-исторического развития. *«Фольклор – отнюдь не неподвижно застывший, особый вид творчества... В нем, как и во всяком художественном творчестве, идет бурная жизнь, происходят столкновения различных идеологий, борющихся за гегемонию своего художественного мировоззрения и языка»* [4, с. 18].

В переломные общественно-экономические периоды в фольклоре происходит изменение социальной значимости различных жанров, отмирание одних и появление других. Однако эти процессы имеют свою специфику. В то время как в литературе в такие переломные периоды создаются новые произведения, отвечающие новой идеологии и вытесняющие старые, в фольклоре, происходит сложный процесс борьбы за новый художественный образ внутри всего старого наследия.

Лирическими песнями принято называть песни, содержание которых связано с миром мыслей и чувств. Именно поэтому, он имеет богатую

принадлежность к разным социальным и историческим пластам. Жанр лирической песни развивался на протяжении нескольких веков, поэтому невозможно указать точный исторический период, в который он сформировался окончательно. Некоторые исследователи придерживаются мнения, что лирическая песня делится на традиционную и городскую, приравнивая появление этих разновидностей к разным общественно-экономическим и историческим периодам. В.М Щуров считает, что традиционная лирическая песня сложилась, как особый жанр *«в пору формирования Московской Руси, в XV-XVI столетиях»* [5, с. 225-228; 6, с. 214-217]. Но ранние образцы он связывает с эпическими, историческими песнями более ранних эпох, выводя тем самым приуроченность лирической песни. А городская песня, по его мнению, появляется, начиная с середины XVII века. Устоявшееся мнение ряда исследователей: *«Русские лирические песни как жанр зарождаются, по-видимому, не ранее конца XVI века. Их появление связано с возрастанием личностного начала в русской культуре»* [2, с. 272]. Тем самым появление жанра связывается со сложным историческим периодом для жизни русского человека — «бунташным веком» в истории.

В результате комплексного изучения лирической песни в контексте русской истории было выявлено, что эти временные рамки следует расширить - XV-XVIII вв. Это связано и с особенностями формирования жанра (его вызревания в историко-культурных условиях) и с особенностями появления самостоятельных характеристик жанра (бытование).

Рост национального самосознания, подъем национальной культуры были обусловлены историческими событиями. Начало XV века называют русским Возрождением. Осознание ценности человеческой личности проявляется в гуманизации, лиризации традиционных образов в церковной живописи, идея национального единства – в литературе, идея возрождения монументального искусства осуществлялась в возведении московских соборов. Так и в лирической песне на первый план выходят личные переживания человека, его радость и горе. Фольклористы-словесники и фольклористы-музыковеды сходятся во мнении,

что окончательное оформление жанра необрядовой традиционной лирической песни, относятся к XVI-XVII векам [3, с. 106, 1, с. 113].

Крупными событиями в истории России отмечен XVII век, ознаменованный «смутой». Велись неоднократные войны против польско-литовских и шведских посягателей на русские земли. Происходило укрепление единого централизованного государства. В это же время произошли и крупные народные восстания под руководством Болотникова и Разина. XVII – XVIII века – время окончательного закрепощения крестьянства и развития крепостничества, время огромного нарастания социального протеста в крестьянской среде, время активного выступления народных масс на арене классовой борьбы, время крестьянских протестов. Лирическая песня в этот период приобретает значение одного из ведущих жанров, происходит переосмысление старого наследия и формируются новые лирические циклы.

В истории русского государства XVIII век также расценивается как эпоха бурных и ярких событий. Победой закончилась многолетняя Северная война (1700-1821) за выход России к берегам Балтики. Велись многочисленные войны с Турцией, наиболее значительными из которых были две – в 1768-1774 годах и в 1777-1791 годах, условно названные в литературе первой и второй войнами. В XVIII веке произошли крупные народные восстания – Булавина и особенно грандиозное, - под руководством Пугачева. Это и время реформ Петра I, внешняя политика которого поддерживалась народом. В начале XVIII века создается регулярная русская армия – сначала (с 1699 года) с бессрочным, затем с двадцатипятилетним сроком службы, с 1834 года – двадцатилетним. Образовались новые условия солдатской жизни и быта. Формируется собирательный образ, коллектив, который выступает в песнях как главная военная сила, от которой зависит исход сражений. Была создана более устойчивая среда для бытования песен.

Таким образом, XVII-XVIII века – это сложное время для народа. Военные, политические события оказали огромное влияние на русского человека, его мировоззрение. Именно поэтому большинство исследователей приравнивает

появление жанра лирической песни (как самостоятельного) именно к данному промежутку времени. Эмоции и переживания человека, всего народа отражаются в песнях через лирические образы.

Изучение сохранившихся старых слоев фольклорной традиции позволяет наметить развитие лирической песни до выделения ее в самостоятельный жанр. До этого периода лирическая песня не имела ведущего значения, она приобрела его позднее. Вместе с тем, определяющее значение уже имела обрядовая культура, в рамках которой начала формироваться лирическая песня. Вся крестьянская песня складывалась из двух основных обрядовых циклов, тесно переплетающихся между собой: земледельческого календарного цикла, определяющегося основными моментами производственного года (встреча весны, жатва, сбор урожая и т. д.) и семейного цикла, определяющегося основными моментами семейной обрядности (рождение, свадьба, смерть).

Календарные обряды со временем потеряли свое первоначальное магическое значение, поэтому и песни их сопровождавшие были переосмыслены. В результате - произошло совмещение смыслов, их контаминация с новыми, ставшими уже ведущими семейными реалиями. Таким образом, в XVII веке календарный цикл возможно частично уже начал утрачивать свой изначальный смысл, примыкая к семейному циклу и занимая подчиненное положение в нем. Семейно-родовые обряды, напротив, скорее всего продолжали свое существование на новом историческом этапе, развившись и переосмыслившись в русле новых феодально-семейных отношений.

Отметим, жанр лирической песни развивается по сей день, приобретая все новые черты. Сохранение основных критериев традиционной лирики и появление новых, в связи с историческими событиями, влияют на преобразование лирической песни и выявление новых, сходных по тематике и стилистике жанров. В XIX-начале XX века распространению городских новых песенных жанров способствуют ярмарки, праздничные гуляния, базары. Важным событием стало рождение в конце XVIII века и расцвета в XIX веке русского романса [6, с. 245-270].

Влияние литературы на народный песнетворческий процесс в советскую эпоху с каждым новым десятилетием тоже усиливается. Таким образом все более сближая фольклорное и литературное в единое целое.

Лирическая песня – жанр фольклора, становление и развитие которого зависит от исторической принадлежности к историческому времени. Формирование жанра – сложный процесс, изучаемый и в наше время. Но и жанр продолжает развиваться, сохраняя традиционные особенности и впитывая реалии современного мира.

Литература

1. Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня. Москва; Ленинград: Акад. Наук СССР, 1962. 284 с.
2. Пашина О.А. Народное музыкальное творчество: Хрестоматия. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 333 с.
3. Попова Т.В. Русское народное музыкальное творчество, в.2 т.; Москва: Музгиз, 1956. 240 с.
4. Русский фольклор: Крестьянская лирика / Общ. Ред. М.Азадовского; Вступ. статья Евг. Гиппиуса. Ленинград: Советский писатель, 1935. 313 с.
5. Фраёнова Е.М. Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия. Москва, 2000. С. 225-228.
6. Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ. Ч. 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. Москва: Музыка, 2007. 400 с.

ОПЫТ АДАПТАЦИИ РЕПЕРТУАРНОГО МАТЕРИАЛА В ДЕТСКОМ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

Зайцева Ксения Сергеевна

преподаватель

кафедры народно-певческого искусства МГИК,

преподаватель детской театральной школы «Семь Я»

Аннотация. Данная статья посвящена современной проблеме взаимодействия фольклорного театра и народно-певческого исполнительства в рамках сценического воплощения песни детским фольклорным коллективом.

Рассматриваются основные особенности обучения детей фольклорного отделения в системе дополнительного образования. Раскрывается ряд проблем психофизического и интонационного характера, решаемые средствами фольклорного театра.

Ключевые слова: народная педагогика, этнопедагогика, детский фольклор, репертуар, фольклорный театр.

Abstract. This article is devoted to the modern problem of interaction between folklore theater and folk singing performance in the framework of the stage implementation of a song by a children's folklore group. The main features of teaching children of the folklore department in the system of additional education are considered. A number of problems of a psychophysical and intonation nature, solved by means of folklore theater, are revealed.

Keywords: folk pedagogy, etnopedagogy, children`s folklore, repertoire, folklore theater.

Современная система дополнительного образования обладает значительным потенциалом для обеспечения благополучия каждого ребенка страны. Однако для успешной реализации её задач требуется ряд планомерных и продуманных стратегий развития как со стороны государственного управления, образовательного учреждения, так и от каждой семьи.

Рост внимания к дополнительному образованию детей наблюдается во всем мире. Во многом он предопределен мнением граждан об узких границах содержания школьного образования. В России же дополнительное образование развивается с каждым годом и интерес к его развитию увеличивается со стороны государства и сферы бизнеса. С целью реализации интересов детей и семей, создаются государственные проекты, реализуются разнообразные инициативы частных и некоммерческих организаций. Для общероссийской эффективной системы взаимодействия в регионах создаются региональные модельные центры, а в муниципалитетах- муниципальные опорные центры. Те и другие призваны сделать качественное образование доступным для каждого обучающегося [1].

В последние годы мы наблюдаем, как в российской государственной образовательной политике развитие дополнительного образования вновь становится зоной особого внимания. Распоряжением правительства Российской Федерации от 31.03.2022 г. №678-р утверждены 2 документа: «Концепция развития дополнительного образования до 2023 года» и «План мероприятий по реализации концепции развития дополнительного образования детей до 2023 года». Среди задач этой концепции следует выделить – «Расширение возможности для использования в образовательном и воспитательном процессе культурного и природного наследия народов России и создание на базе школ технологических кружков, школьных спортивных клубов, школьных музеев, театров, медиацентров» [2].

В приоритетах обновления содержания и технологий в художественной направленности важно подчеркнуть акцент на содействие эстетическому, нравственному, патриотическому, этнокультурному воспитанию детей путем приобщения к искусству, народному творчеству, художественным ремеслам и промыслам, а также сохранению культурного наследия народов РФ. Все это доказывает заинтересованность государства к приобщению детей к народной культуре, ее традициям и обычаям.

Одной из особенностей обучения в сфере дополнительного образования является возможность получить несколько услуг одновременно. Современный ребёнок посещает в среднем от двух до четырех учреждений ДО. Из-за этого у родителей сливаются воедино два кардинально разных понятия «образование» и «культурный досуг», где преобладающим становится второе. Для родителей основной целью посещения образовательных программ является досуг ребенка, его разностороннее развитие, приобретение дополнительных навыков, которые могут пригодиться в жизни. Особо значимыми навыками, развивающимися в процессе обучения, становятся: увеличение роста самостоятельности, адаптация в коллективе, получение положительных эмоций и снижение конфликтности.

Стратегия развития обучения, как правило, не носит долгосрочного характера. В связи с этим, в среднем лишь 10% от группы детей, обучающейся

по дополнительным предпрофессиональным образовательным программам, впоследствии будут поступать в колледж по направлению обучения программы ДО. Тем не менее, к выбору организации, реализующей программы ДО, родители подходят довольно взвешенно, расчетливо и ответственно.

Важнейшими факторами привлечения учреждения дополнительного образования являются: наличие высококвалифицированных преподавателей, территориальная доступность, развитые социальные сети учреждения, большое количество конкурсной деятельности и др. выездов (фактически независимые от статуса и уровня). Растет интерес и к краткосрочным программам, где есть возможность за небольшой период времени освоить новую сферу деятельности. Усилилось внимание к комфортным условиям, техническому обеспечению, внешнему виду как педагогического состава, так и самого учреждения, что часто определяет выбор в пользу коммерческих организаций. Большинство родителей по итогу обучения отмечают сам факт сохранения интереса, увлеченности ребенка, раскрытие способностей, его нахождение среди сверстников и под присмотром, чем важность получения сертификата государственного образца [3].

Среди большого выбора программ обучения в рамках художественной направленности фольклорные программы занимают все более значимое место. Увеличивается количество как дополнительных предпрофессиональных, так и авторских общеразвивающих программ. Зачастую выбор данного направления связан с желанием родителей познакомить детей с русской народной культурой. Программы фольклорной направленности становятся востребованными не только для детей, но и для взрослых, в т.ч. для взрослых и детей (семейные курсы). Возрастает количество народно-певческих коллективов, специализирующихся как в народно-стилизованном, так и фольклорном исполнении. Поэтому сегодня важно иметь определённое «лицо» коллектива. До недавнего времени такое требование выдвигалось студенческим, профессиональным коллективам, но сегодня применимо и к детским народно-певческим коллективам, а точнее их руководителям. Руководитель детского народно-певческого коллектива должен ясно понимать приоритетную направленность, особенность своего коллектива и

его целостную концепцию обучения.

С каждым годом растет количество рейтинговых конкурсов, масштабных фестивалей для детских фольклорных коллективов. Такие мероприятия как: Международный фестиваль-конкурс фольклорных хоров и ансамблей «Ярфолкфест» в г. Ярославль, Всероссийский конкурс исполнителей народной песни «Златоцвет» в г. Владимир, Московский областной фестиваль-конкурс «Подмосковный хоровод» в г.о. Орехово-Зуево, фестиваль «Территория творчества» в г. Химки и другие собирают большое количество детей-фольклористов разных возрастов на одной сцене.

Для детей фольклорного отделения особо необходима сценическая практика. Она нужна не только для приобретения сценического опыта, но и для понимания масштаба коллективов народно-певческого искусства. Очень важно быть на этих мероприятиях как детям, так и родителям детей. После конкурсов на круглых столах для педагогов, жюри отмечают ряд замечаний, среди которых - однотипность подбора репертуара. На конкурсах может прозвучать несколько одинаковых песен, причем в одном и том же сценическом решении. Поэтому мы сегодня должны не бояться работать над известными партитурами, предлагая их в новом сценическом прочтении, а также постоянно обновлять свой репертуар и обогащать его новыми народно-певческими образцами. Каждый педагог детского фольклорного ансамбля также должен применять основные идеи режиссуры народной песни и иметь в виду, что при подготовке конкурсного материала стоит мыслить не песней, а сценическим номером.

Опыт работы в МБУ ДО детской театральной школе «Семь Я» г.о. Долгопрудный хормейстером фольклорных ансамблей «Перезвоны» и «Жили-были», позволил автору статьи сформулировать педагогическую концепцию, отличающуюся непосредственной связью с фольклорным театром. Предмет «Ансамблевое пение» у детей фольклорного отделения во многом перекликается с предметом «Актерское пение» у детей театрального отделения, где при разборе песенной партитуры необходимо понимать определенную роль, место, время, пространство, отношение к песне и т. д. Авторская позиция: песня детьми

должна не пропеваться, а проигрываться и проживаться - тогда она будет интересна сценически. При этом не должно страдать качество исполнения. Важность правильного дыхания, звукообразования и звукоизвлечения, общего ансамблевого строя исполнителей по-прежнему остается, и работа над приобретением певческих навыков занимает основную часть учебного времени. В конце года формой аттестации детей является спектакль, в котором принимают участие все фольклорные ансамбли. Параллельно работе над спектаклем ведется работа над конкурсными концертными номерами, сочетающими в себе песню, хореографию, игру на музыкальных инструментах, объединённые общей историей (текстовым содержанием).

Средствами фольклорного театра решается ряд проблем. Среди них: голосовые зажимы, ясная интонация в песне и даже чистое интонирование. При исполнении песни, дети, не выпадающие из своей роли в фольклорном спектакле, понимающие смысл песни и проявляющие личностное отношение своего персонажа к ней, показывают другой результат. Их пение становится чище, благодаря приобретению высокой певческой позиции и ясной интонации. Фольклорный театр помогает и в достижении широких певческих фраз, поскольку благодаря актерскому мастерству появляются естественные акценты.

Партитура в детском народно-певческом коллективе театральной направленности часто подвергается редакции, как в текстовом, так и в мелодическом отношении. Подбор репертуара исходит от единой сценарной формы, общего текстового сюжета, основных персонажей, местности, поэтому чаще включает одну певческую традицию, либо объединяется по жанрам (к примеру спектакль «Небылицы в лицах»). Объединение песен разной певческой традиции также возможно, но там, где это может произойти сюжетно (например, тема «Ярмарка»). В отношении большого текстового содержания песни необходимо либо сокращать текст, либо обыгрывать его актерски, переводя в другой жанр (например, скороговорку). Можно также ввести игровой элемент в песню, распределяя текст между исполнителями. Так или иначе текстовая редакция обязательна в партитуре, особенно там, где более 10-12 песенных

строф. Если мелодия звучит однообразно при резкой смене сюжета, можно обыграть это не только динамически, актёрски, но также изменением мелодии (домыслить вариант напева, втору).

Работая над партитурой важно почувствовать игру, движение, динамику песни. Где органично будет движение пластическое, где хореографическое, где ритмическое разыгрывание, а где текстовое. Задача руководителя детского фольклорного ансамбля не только хормейстерская, но и композиционно-целостная. Таким образом, новое прочтение песни возможно с помощью игры текста, внедрения элементов народного танца, ритмических вставок, игры на шумовых музыкальных инструментах, а также изменения мелодии. В том или ином случае, в работе над партитурой в детском народно-певческом коллективе театральной направленности мы должны воспринимать песню, как целостную композицию и стараться достигать ее органичного прочтения детьми.

Литература

1. Дополнительное образование детей в России: единое и многообразное /Сост. Я.И. Кузьминов, И.Д. Фрумин. Москва: Издательский дом высшей школы экономики, 2019. 32 с.
2. Концепция развития дополнительного образования детей до 2030 года. Утв. распоряжением Правительства Российской Федерации от 31 марта 2022 г. № 678-р URL: <http://static.government.ru/media/files/3fIgkklAJ2ENBbCFVEkA3cT0siypicBo.pdf>
3. Музыкально-певческий фольклор: программы обучения, сценарии, опыт: Сб. материалов / Сост. А.С. Каргин. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2012. 71 с.

ЗНАКОМСТВО ЗРИТЕЛЯ С РОДНОЙ КУЛЬТУРОЙ ЧЕРЕЗ ПОДАЧУ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРИАЛА В СПЕКТАКЛЕ

Самохина Виктория Анатольевна

преподаватель,

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова

Саратов

Аннотация. Театр один из общедоступных видов искусства. В театр приходят зрители разных поколений, и ещё только подрастающий зритель -

самый важный. В статье речь пойдёт о репертуаре Саратовского театра юного зрителя им. П. Киселёва, - профессионального театра для детей, в репертуаре которого есть русские народные и авторские сказки, пьесы классических и современных драматургов. Основной задачей театра является пропаганда русской культуры.

Ключевые слова: фольклорные традиции, фольклорно-песенный материал, обрядовые песни, традиционный русский театр, современная драматургия, национальное наследие.

Abstract. The theater is one of the public art forms. Spectators of different generations come to the theater, and only the younger viewer is the most important. The article will talk about the repertoire of the Saratov Theater of Young Spectators named after P. Kiselyov, a professional theater for children, whose repertoire includes Russian folk and author's fairy tales, plays by classical and modern playwrights. The main task of the theater is to promote Russian culture.

Keywords: folklore traditions, folklore-song material, ritual songs, traditional Russian theater, modern dramaturgy, national heritage.

Современный театр претерпел большие изменения. Сегодня зритель воспитан на передовых инновационных технологиях и требует других правил подачи драматического материала. Современная драматургия тоже изменилась, появились другие проблемы и темы, внесшие кардинальные изменения в искусство. *«Бытовое правдоподобие уже не удовлетворяет современного человека. Он хочет «жить в искусстве» в сложном ассоциативном ряду, в ритмах и темпах, далёких от обыденности»* [1, с. 3].

Правильно подобранное музыкальное оформление способно обеспечить спектакли такими ритмами и темпами. Но как в условиях современной трансформации искусства в целом, возможно передать зрителю наше культурное национальное наследие?

В народных сказках «Жили-были», «Заюшкина избушка», в пьесе А.Н. Островского «Снегурочка», А.С. Пушкина «Капитанская дочка», Б. Васильева

«А зори здесь тихие», С. Баженовой «Делай всё, что хочешь, пока я тебя люблю», В. Распутина «Прощание с Матёрой», Н.В. Гоголя «Майская ночь», представленными труппой Саратовского театра юного зрителя им. П.Киселёва присутствует музыкальное оформление на основе русского фольклора разных областей России. В спектаклях использовалось и живое звучание фольклорных обрядовых песен, исполняемых актёрами и эти спектакли произвели на юного зрителя неизгладимое впечатление. Песни же, используемые в спектаклях, в дальнейшем стали легко воспроизводиться детьми. Так, например, к постановке спектакля А.Н. Островского «Снегурочка» режиссёра А.Я. Соловьёва к участию были приглашены студенты Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова кафедры «народного пения и этномузыкологии». Зритель имел возможность не только слышать традиционный фольклор с характерной манерой исполнения, но также наблюдать народные обряды в подлинном виде: в спектакле использованы элементы обряда «Масленицы», «Ивана Купалы», весенних молодёжных гуляний. Яркие костюмы, декорации, передающие стиль русской деревни, элементы фантастики – полёт Весны, сцена таяния Снегурочки, фольклорно-обрядовые песни и профессиональное освещение спектакля погружает зрителя в сказочную атмосферу. Но главное в этом то, что музыкальные номера не выглядят «вставными», а очень логично и плавно вытекают из драматических сцен.

К сожалению, в условиях современного театра всё более заметна обособленность драматической и музыкальной составляющей, видны несуразные «склейки» текстов с музыкальными номерами, порой очень нелогичные. В целом это зависит от видения режиссера. *«Подход к музыке в спектакле во многом зависит от общей музыкальной культуры режиссёра, от того, обладает ли режиссёр музыкальным слухом, музыкальной памятью, чувствует ли ритм, умеет ли слушать и понимать музыку, может ли мыслить музыкальными образами и т.д. Музыкальность режиссёра, организующего сценическое воплощение музыки, помогает ему понимать скрытую в ней особую жизнь и творчески сочетать её с жизнью на сцене»* [1, с. 68-69].

Отметим, что и концерт фольклорного коллектива зачастую очень тяжело

воспринимается современным зрителем, потому что, так называемая «номерная структура концерта» не позволяет неподготовленному зрителю усваивать фольклорные песни в «чистом виде». Поэтому метод знакомства зрителя с родной историей и культурой через подачу фольклорного материала в спектакле - подход более удачный.

В репертуаре Саратовского ТЮЗа им. Ю.П.Киселёва очень много спектаклей школьной программы. В спектакле А.С. Пушкина «Капитанская дочка» режиссёра А.Я.Шапиро помимо фольклорного материала были использованы колокола, что обострило передачу атмосферы и духа того непростого времени. Все сцены казни и появления Емельяна Пугачёва озвучивались колокольным звоном. В сцене встречи Пугачёва используется песня «Чарочка моя» в исполнении народного коллектива «Балаган». В сцене предчувствия скорой смерти Пугачёвым, исполняется духовный стих «Развяжите мои крылья». Весь музыкальный материал спектакля, очень грамотно отобран и скомпонован режиссёром. В спектакле даже используются калмыцкие песни, которые исполняет актёр в роли ямщика.

В спектакле современного драматурга Светланы Баженовой «Делай всё, что хочешь, пока я тебя люблю», режиссёра Е. Гороховской (г. Санкт-Петербург), в непростой и современной канве переплетаясь с авторской музыкой, тоже есть фольклорный материал, который используется в сцене «обтирания смертельно больного отца», что обостряет восприятие зрителем её трагизма. Мелизматика народных песен не оставляет равнодушным, потому что в такой музыке есть вся память и традиции наших предков, которые передаются нам на «генном уровне». Тема спектакля очень непростая – взросление современного подростка. В спектакле используется живой ансамбль, состоящий из барабанов, клавишей, бас гитары, гитары и аккордеона. На инструментах играют сами драматические артисты, потратив на музыкальную подготовку к спектаклю больше года. Композитор Юлия Колченская (г. Санкт-Петербург), очень грамотно использовала народные мотивы в своей авторской музыке и умело смогла сочетать это с современными композициями, что так же даёт

возможность подрастающему зрителю знакомиться со своей культурой через призму современной драматургии.

Прочитируем режиссёра Саратовского ТЮЗа, народного артиста СССР Юрия Петровича Киселёва: *«Детский театр – обязательно музыкальный театр, что несомненно отвечает природе ребёнка с его органическим чувством ритма и общим эмоциональным строем»* [2, с. 147].

В спектакле по повести Б. Васильева «А зори здесь тихие», жанр режиссёрами заявлен как «военная сказка». В сцене сна персонажа Васкова, используется заговор «уходящему сыну на войну», профессионально сплетённый с фольклорными песнями. В спектакле авторская музыка не используется совсем, только народные песни, которые исполняют сами актёры.

В спектакле по Н.В. Гоголю «Майская ночь» режиссёра Р. Феодори, песня «Солнце низенько» проходит лейтмотивом через весь спектакль, а композитор, используя этот напев, написал к нему разные вариации, в зависимости от сцен и их тематического наполнения. Благодаря использованию фольклорной песни, спектакль получился атмосферный и запоминающийся.

Спектакль В. Распутина «Прощание с Матёрой» режиссёра Г. Цнобиладзе, так же вобрал в себя всю архаику фольклорных песен, гармонично внедрённых в канву спектакля, тем более, что сам материал предполагает использование такого песенного материала. Спектакль получил отклик у широкой, разновозрастной аудитории, и стал одним из любимых у Саратовского зрителя.

Одной из актуальных проблем современной профессиональной фольклористики является то, что собиратели традиций, имеющие возможность публиковать сборники, не имеют широкой аудитории читателей и ценителей. Тематические концерты простыми людьми посещаются редко, и поэтому бытование русской народной песни заметно ограничивается. Можно с уверенностью сказать, что вхождение фольклорного материала в репертуарный театр, это самая простая форма передачи, позволяющая усвоить и воспринять сложные культурные традиции России. Если постепенно, начиная от простого и переходя к более сложному фольклорному материалу, он будет внедряться в

спектакли, то вполне возможно более начиная с юного возраста зритель сможет освоить традиции культурного наследия России. Ведь *«Культура – понятие ёмкое. Без знаний невозможно освоение и использование современной техники. Без высокоразвитой научной мысли невозможно движение вперёд. Без нравственных основ немислимо само существование нашего общества, воплощение тех грандиозных планов, которых требует коренная перестройка»* [3, с. 253].

Современные тенденции в мире искусства активно занимают передовые позиции, данное явление должно стимулировать фольклористов исследователей на разработку и поиск новых средств передачи зрителю нашего культурного наследия, что будет способствовать сохранности, уважению, воспитанию патриотического духа подрастающего поколения нашей великой Родины с богатейшей историей.

Литература

1. Козюренко Ю. И. Музыкальное оформление спектакля. Москва: Сов. Россия, 1979. 128 с.
2. Прозоров В. В. Обычай мудрости храня. Москва: Новости, 2000. 256 с.
3. Царёв М. Мир театра: Книга для учителя. Москва: Просвещение, 1987. 255 с.

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ

материалы
научно-практической конференции
(Москва, 15 марта 2023 г.)

Издательский центр МГИК
Директор *Т.Н. Суминова*
Заведующий редакционным отделом *Н.В. Сандецкая*
Дизайн обложки *Р.М. Павловский*

ISBN 978-5-94778-648-4



Подписано в печать 15.05.2024 г. Формат 60x90 1/16
Усл.-печ. л. 10,18. Тираж 500 экз.
Отпечатано в типографии
Московского государственного института культуры
141406, Московская область, г. Химки, ул. Библиотечная, д.7