

The background of the cover is a piece of light-colored fabric with intricate green embroidery. The patterns include stylized floral motifs, geometric shapes, and what appears to be a pine cone. The embroidery is done in a traditional, slightly raised style.

Т. И. КАЛУЖНИКОВА

**ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ
РУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ
СРЕДНЕГО УРАЛА**

Т.И.Калужникова

**ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ
РУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ СРЕДНЕГО УРАЛА**

Учебное пособие

Республиканский Центр
русского фольклора
БИБЛИОТЕКА 1399

Тюмень
2002

УДК 882.09-1+39.8

ББК 83.3 Р 7
П28

Калужникова Т.И. Песенная традиция русского населения Среднего Урала: Учебное пособие. — Тюмень, 2002. — 24 с.; нот.

Рецензенты:

Харишина В.И., кандидат искусствоведения, доцент Челябинской государственной академии культуры и искусства; Лабзенко Н. П., доцент Института развития регионального образования при Департаменте образования Свердловской области.

Настоящее пособие предназначено для изучения одной из региональных песенных традиций России, сформировавшейся и бытующей на территории Среднего Урала. Эту традицию автор предлагает рассматривать как систему, признаки которой обусловлены рядом факторов — природно-географических, социальных, конфессиональных, половозрастных.

Пособие адресовано студентам музыкальных вузов, училищ и колледжей, изучающим региональные песенные традиции русского народа.

Печатается в соответствии с решением ученого совета Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского и учебно-методического совета Тюменского колледжа искусств.

ISBN 5-94528-007-0

© Т. И. Калужникова, 2002
© Тюменский колледж искусств, 2002
© Н. Пискулин, дизайн, 2002

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

3

**ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ
ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ РУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ
СРЕДНЕГО УРАЛА**

4

**ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ
СРЕДНЕУРАЛЬСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ**

5

**СРЕДНЕУРАЛЬСКАЯ ПЕСЕННАЯ
ТРАДИЦИЯ КАК СИСТЕМА**

8

**ЛОКАЛЬНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ СРЕДНЕУРАЛЬСКОЙ
ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ**

12

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

14

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

15

Отпечатано в типографии ООО ИПЦ "Экспресс".
г. Тюмень, ул. Минская, 3, корп. 1.
Тел./факс: (3452) 41-65-98, 41-66-21.

ВВЕДЕНИЕ

Понятие *традиции* принадлежит к числу ключевых категорий фольклористики. Соприкасаясь с философскими, социологическими, эстетическими аспектами народной культуры, оно объединяет основополагающие принципы устного творчества в целостную систему. В многочисленных дефинициях это понятие сопрягается с такими категориями, как канон, генетическое наследование, деятельность и др. Для рассмотрения одной из региональных русских песенных традиций — среднеуральской — попытаемся выделить ключевые моменты, характеризующие названный феномен.

В современной науке культурная традиция трактуется как групповой опыт, запечатленный в социально значимых стереотипах, воспроизводимый и передаваемый в различных человеческих сообществах. Наиболее существенными параметрами музыкально-фольклорной традиции, по Е.В.Гиппиусу, являются следующие: а) местная система песенных жанров и региональная жанровая терминология; б) жанровые виды слоговых и внутрислоговых форм песенной мелодики; в) региональные жанровые виды фактур совместного пения. Каждая культурная традиция предстает в диалектическом единстве общечеловеческого и национального, общеэтнического и регионального. Ее внутренняя динамика может быть выражена в разветвленной системе оппозиций, среди которых ведущее значение принадлежит нескольким парам понятий.

Стабильное-мобильное. Эта оппозиция обусловлена противостоянием внутри традиции стереотипов, сложившихся в предшествующие эпохи, инновациям. Стереотипы как основа стабильного компонента традиционной культуры сочетают в себе осознаваемые и неосознаваемые смыслы, которые воплощаются в коллективном и личном сознании и самосознании, с одной стороны, коллективном и личном бессознательном (системе архетипов) — с другой. Существенную роль в формировании константного ядра традиции играют географические условия ее функционирования, а также этнические и конфессиональные характеристики ее элементов. Продуктивным представляется соотнесение по аналогии роли традиции в социальной жизни людей и генетических программ в эволюции биологических популяций. Подобно способности живых организмов к «опережающему отражению действительности» культурная традиция содержит вероятностные модели протекания тех или иных процессов, сложившиеся на основе стереотипизированного опережающего отражения. Однако содержание культурной традиции не исчерпывается устойчивой системой стереотипов, восходящей к опыту прошлого. Всякое приспособление к непредусмотренным традицией жизненным условиям происходит благодаря инновациям, принимаемым коллективом. Факторами, способствующими привнесению инноваций в фольклорную традицию, являются знакомство носителей фольклора с произведениями профессиональной литературы, музыки и продуктами массовой культуры, а также выступления народных певцов по радио и телевидению.

Коллективное-личное. Обычно принято подчеркивать коллективную природу традиции, связанную с ориентацией на воспроизведение коллективно созданных форм, а не на индивидуальный творческий поиск. Проблема личности, как правило, занимает маргинальное положение в работах этнологов. Вместе с тем не стоит забывать о значительной роли личного начала в ряде фольклорных жанров (сольная причеть, сольские формы эпоса, материнский фольклор и др.), как и о вкладе талантливых личностей в вариативные преобразования напева в процессе его бытования.

Воссоздание традиционных норм-творчество. С точки зрения теории деятельности, эта пара понятий фиксирует соотношение репродуктивной и продуктивной деятельности. Репродуцирующую деятельность, отвечающую действующей в традиции установке на повторение ранее сложившихся форм, в фольклоре играет исполнительство. Собственно фольклорное творчество как область продуктивной деятельности реализуется в создании новых художественных текстов на основе как традиционных, так и нетрадиционных моделей. В последнем случае этот процесс, имеющий инновационный характер, способствует формированию в традиции новых стилевых стереотипов. Однако противоположность рассматриваемых понятий не абсолютна. Подобно тому как фольклорное исполнительство немыслимо вне вариативности, процесс кристаллизации новых структурных стереотипов в условиях устного творчества возможен только в рамках исполнительской практики.

ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ РУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ СРЕДНЕГО УРАЛА

Традиционная музыкальная культура русского народа существует в виде ряда территориальных разновидностей — своего рода диалектов, — сложившихся под влиянием природно-географических, историко-социальных, демографических, миграционных и конфессиональных факторов. Один из таких «диалектов» сложился в среде русского сельского населения Среднего Урала.

Средний Урал занимает горную и предгорную части Свердловской и Пермской областей, по восточному склону его главного водораздельного хребта проходит граница между Европой и Азией. Начиная с XVI в. наряду с Прикамьем (область северного Предуралья) различные районы Среднего Урала становятся территориальной зоной связи Севера с Сибирью, чему в немалой степени способствует проложенная А. С. Бабиновым в конце XVI столетия «Бабиновская дорога» («Новая сибирская Верхотурская дорога»), соединившая Соликамск с Верхотурьем и Туринском.

Пересечением на Среднем Урале исторических путей народов, продвигавшихся вдоль Камы либо через Уральские горы, предопределены полиэтничный состав населения и сложность этнокультурной истории региона. Первоначально среднеуральские земли осваиваются коренным населением — предками финно-угорских (коми-пермяки, удмурты, марийцы, манси) и тюркских (башкиры, татары) народов, ныне живущих на этой территории. В период со второй половины XVI до начала XVIII вв. разворачивается русское колонизационное продвижение из Европейской России в Сибирь. Основной контингент переселенцев составляют севернорусские (главным образом поморские) крестьяне и посадские люди, к которым после включения в состав Руси Казанского ханства и значительной части башкирских и удмуртских земель (середина XVI в.) присоединяются выходцы из Среднего Поволжья и Нижнего Прикамья. На протяжении всего XVIII и первой половины XIX вв., когда на Среднем Урале зарождается и активно развивается горнозаводская промышленность, поток переселенцев становится более пестрым.

Понятие «традиционная культура», обычно соотносимое с культурным опытом крестьянского сельского населения, в условиях Урала приобретает определенную специфику. Она обусловлена соединением в трудовых и культурных традициях местных жителей земледельческой составляющей с промыслово-промышленной (старательское и кузнечное дело, выжигание древесного угля, работа приписных крестьян на металлургических заводах и др.). В связи с этим основными носителями традиционной культуры на Среднем Урале являются крестьяне-промысловики, проживающие в сельской местности (в деревнях, селах, слободах, выселках, заимках, старообрядческих скитах), а также рабочие из «заводских сел», или «заводов», включающих заводской комплекс и образовавшийся вокруг него поселок.

В разных областях материальной и духовной культуры населения Среднего Урала ученые отмечают сочетание севернорусских и среднерусских элементов. По наблюдениям историков и этнографов, в тех местах, где совместно проживали выходцы из северной и средней Руси, шло формирование новой этнокультурной общности, черты которой имели аналоги как в севернорусском, так и в среднерусском регионах. Доминирование переселенцев с русского Севера обусловило ведущую роль севернорусских элементов во вновь формирующейся культурной традиции. Таковы привнесенные на Урал поморами окающие говоры, типы малодворных сельских поселений и высоких жилых построек, соединенных с двором, соха как основное орудие пахоты, женский костюм с сарафаном и др. При этом сохранению на уральских землях севернорусских форм традиционной культуры в значительной мере способствовала близость природных условий русского Севера и Среднего Урала.

Несмотря на имеющийся сегодня обширный круг публикаций уральского фольклора специальное изучение русской народнопесенной традиции Среднего Урала как целостной системы только начинается. В настоящем пособии представлены первоначальные результаты исследования названной проблемы.

Местная русская народнопесенная система формируется в конце XVI-XVIII вв. в среде первопоселенцев — выходцев из различных регионов России, в основном крестьян с европейского Севера, из центральных областей и Поволжья. Ее типовые признаки складываются на основе интеграции разнородных фольклорных привнесений путем сглаживания локальных особенностей ассимилируемых стилей и утверждения в качестве базового плана традиции закономерностей *севернорусского* и отдельных элементов *среднерусского* крестьянского песнетворчества. Наряду с этим в XVIII-XIX столетиях среднеуральская культура усваивает некоторые принципы городской песенности.

В среднеуральской *жанрово-песенной системе* представлены жанры *приуроченные* — обрядовые (календарные песни, свадебные причитания и песни, похоронная причеть) и *неприуроченные* (проголосные лирические, скорые плясовые, старообрядческие духовные стихи, частушки), имеющие более позднее происхождение и в той или иной мере опосредованные влиянием городского стиля песнетворчества. Этим обстоятельством обусловлено формирование в культуре многих уральских поселений черт «слободского фольклора». Понятие «слободский фольклор» введено в научный обиход В. А. Лапиным (см. 21). Оно трактуется автором как социально-культурный феномен, в котором осуществляется активное взаимодействие двух типов культуры — сельского (крестьянского) и городского. Справедливо считая слободскую культуру явлением территориально рассредоточенным, исследователь подчеркивает ее наибольшее распространение у жителей ямщицких и солдатских слобод, горнорудных заводов, ярмарочных

центров. Напомним, что именно эти слои населения доминируют на территории Среднего Урала.

Наряду с песенной традиционной уральская музыкальная система включает сферу *инструментальной музыки*: наигрыши на балалайке, гармониках различных видов, мандолине, скрипке, гитаре. В. А. Альбинский, основываясь на изучении исторических материалов и разнообразных явлений народной культуры, отмечает бытование в аутентичном исполнении уральских русских старожилов в XVIII-начале XIX вв. также крыло- и шлемовидных гуслей, гудка, пастушьей трубы, деревянного барабана и многострунных инструментов с расширенным грифом, бытовавших в Прикамье и на Среднем Урале с различными названиями иноязычного происхождения. Один из таких инструментов — «тарноба» («тарнобой») — представлял собой род восьмиструнной балалайки (см. 1-3). В современных инструментальных ансамблях используются обычно балалайка, гармоника, мандолина и гитара в сочетании с различными ударными инструментами и бытовыми предметами, выступающими в роли ударных (ложки, печные заслонки и т. п.). Сольная и инструментальная игра, как правило, служит сопровождением пению либо пляске. Разнообразные явления музыкального творчества устной традиции не только представлены в исполнительской практике, но и зафиксированы в лексике местных жителей.

ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ СРЕДНЕУРАЛЬСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ

Наиболее архаичный и стилистически цельный пласт среднеуральского фольклора, играющий роль централизованного элемента местной жанровой системы в том ее варианте, который отражен в записях конца XIX-XX вв., представлен *причетно-песенным комплексом* традиционной свадьбы. К числу основных этапов свадебного действия принадлежат следующие: сватовство (сговор, сватанье), просватанье, рукобитье (рукожатие), договор, вечерки (вечера, невестины посиделки, игрушки, вечеринки, девичник), орешник (на юге Свердловской области), слава (на юге Свердловской области), зоря (зорю кличут, гаркают, поют, режут, воют), обряды невесты-сироты, езда «по веники», довенечная баня, обручение, утреннее бужение невесты в день венца, сжигание девьей красоты (на юге Свердловской области), раздача красоты, отказ невесте от хлеба-соли в родительском доме, встреча свадебного поезда в доме невесты, расплетание косы и одевание невесты в подвенечный наряд, благословение жениха и невесты родителями невесты и довенечное застолье, отъезд под венец, встреча молодых в доме жениха после венца, окручение (окручивание) молодой, столованье у жениха, подклет, обряды второго и третьего дней свадьбы.

В драматургии ритуала развиваются две линии — инициационная, связанная с переходом девушки в половозрастную группу молодых женщин, и линия ее территориального перехода в чужую семью, чужой дом, с которой связан план контактов двух родов, воплощающий разные этапы и формы их породнения.

По музыкальному содержанию среднеуральская свадьба — это *причетно-песенный* ритуал. Местные *свадебные песни* разделяются на три функциональные группы. *Прощальные песни*, стилистически близкие коллективной причети, сопровождают моменты отчуждения невесты от подруг, родных, дома. *Величальные и корильные* (их местные названия — соответственно «припевки» и «просмешные припевки»), разнообразные по структуре, отмечают этапы территориального перехода невесты и контактов двух семей. Особую функциональную группу составляют песни, комментирующие обрядовые ситуации (приезд гостей, отъезд под венец и др.). Процесс исполнения свадебных песен старожилы обозначают термином «петь».

Пример 1.

Для среднеуральских *свадебных причитаний*, вместе с прощальными песнями образующих музыкальный план инициационной линии ритуала, характерны сольная и ансамблевая формы. *Сольная свадебная причета*, исполняемая обычно невестой либо ее матерью, представляет собой драматическую речитацию, основанную на ниспадании звуковысотной линии от верхней точки звукового диапазона к нижней. *Групповые причитания* («причетные песни», по терминологии Б. Б. Ефименковой, «вытье», «песни» — в народной лексике) поются ансамблем девушек. Этот вид причети существует в «крутой», то есть довольно подвиж-

ной, почти без внутрислоговых распевов, и «пологой» — медленной, с развитой внутрислоговой мелодикой, формах. Иногда сольное свадебное причитание звучит на фоне ансамблевой причетной или другой свадебной обрядовой песни. По отношению к сольным причитаниям используются исполнительские термины «причитать», «набаивать», «подгаркивать», к групповым — «выть», «петь».

Не вызывает сомнений севернорусская основа среднеуральской свадьбы, что проявляется в ведущем значении инициационной линии в акциональном и музыкальном планах ритуала. С севернорусским обрядом ассоциируются лента в качестве преобладающего символа девьей воли, довенечная баня, а также незначительная роль карнавальных моментов в обрядовых действиях второго и третьего свадебных дней. Наиболее отчетливо отмеченная связь с севернорусским обрядом прослеживается в горнозаводских районах, в то время как на юго-востоке и юго-западе региона северная основа дополняется рядом черт иного происхождения. Таковы поездки подруг невесты к жениху «по веник», «по мыло», «с красотой», выкуп поезжанам и косы невесты у ее младших родственников, использование наряду с лентой других символов девичества («елка»), нетипичные для Севера, но зафиксированные фольклористами в Среднем Поволжье и Нижегородском крае.

Пример 2.

Звучащая в погребальном обряде похоронная причет, исполняемая на Среднем Урале соло, может основываться на двух типах интонирования — речевом (подобные образцы близки сольным свадебным причитаниям) и музыкальном (таковы одностроочные напевы неширокого диапазона, исполнение которых включает пение, говор, речевое глиссандирование). Звучание сольных плачей (свадебных и похоронных) сопровождается хлестанием — припаданием исполнительницы к могиле, столу, верее и т. п.

Пример 3.

Местный цикл календарных обычаев и обрядов составляют святочный ритуальный комплекс, содержащий традиционные для восточнославянской культуры элементы (колядование, магические действия с зерном и хлебом, ряжение, гадания, обрядовая еда, молодежные игрища); масленичные катания с гор и на лошадях, обычаи в честь «новоженов», проводы масленицы и масленичное «прощение», игрища и обрядовое угощение, поминание усопших и ряжение; игры в яйца и «качули» на Пасху; троице-семицкие ритуалы с березой, поминовение «заложных» покойников, девичьи гадания и ритуальные трапезы; обходы дворов, гадания и молодежные вечерки в Покров и на Кузьминки; престольные «съезжие» праздники, посвященные Иисусу Христу, Богородице, пророкам, христианским святым.

Календарные песни, бытующие на Среднем Урале, различны по времени возникновения и музыкально-поэтическим закономерностям. По-видимому, наиболее архаичны образцы, приуроченные к ритуалам зимних святок, масленицы, троице-семицкой недели. В записях полнее других

представлен зимний святочный песенный цикл («колёдки», «кусени», «виноградья», рождественские «славы» и новогодние «посевания», наконец, песни девичьих святочных гаданий — «подночовные» и «жирово»). Значительную роль в местном музыкальном календаре играют необрядовые жанры — сезонно приуроченные (хороводные) либо выступающие в функции сезонно приуроченных (лирические проголосные, частушки). Для стиля уральских календарных обрядовых песен характерно преобладание сегментированных ритмических форм, базирующихся на устойчиво скоординированной акцентности в стихе и напеве, сочетание музыкального и речевого интонирования, а также организация напевов на основе двух сквозных интонационных идей — «возгласа» и «скандирования» (первая реализуется посредством разнообразно проявляющейся квартовости, вторая — в многократном повторении одного опорного тона с эпизодическим захватом соседних звуков). Исполняются песни детьми, неженатой молодежью, ряжеными («шуликунами»). Певческая терминология, относящаяся к календарным песням, — «кричать», «орать», «реветь», «приговаривать», в редких случаях — «петь».

Базовой моделью среднеуральского народного календаря является северный календарный фольклорно-этнографический комплекс с его ориентацией на праздничные, а не аграрные даты и периоды. В то же время можно говорить и о наличии в календарном фольклоре русского населения Среднего Урала среднерусских и средневожских элементов (название зимних поздравительных песен «таусень», зафиксированный на юго-западе региона обряд проводов весны и др.).

Пример 4.

Яркий пласт среднеуральского фольклора составляют хороводные песни. В исследуемом регионе наиболее распространены пять хореографических разновидностей хороводов: *шествия* (девушки и молодые женщины под хороводную песню шествуют по лугу либо вдоль деревни «артелью»); *паровые, половые, поцелуйные* (пары ходят по избе вдоль половиц и по окончании песни целуются); *«стенка на стенку»* (шеренги девушек и парней попеременно выступают вперед, обмениваясь песенными репликами, «круги» (участники ходят либо приплясывают, двигаясь по кругу; иногда содержание песни разыгрывается стоящими в кругу ведущими); *хороводы, имитирующие какие-то действия* (тканье, завивание капусты и др.). Паровые хороводы исполняются чаще всего в избах на осенне-зимних или свадебных вечерках. Остальные, называемые «луговыми», «луговскими», «еланными», водят весной и летом (от Пасхи до заговенья на Петров пост) на лугах, особенно активно — во время троице-семицких гуляний.

Не являясь собственно календарными, хороводные песни принадлежат к группе сезонно приуроченных жанров, наделенных магическим значением и призванных способствовать повышению рождающей силы всего живого. Песни зимних и весенних хороводов различаются стилистически. Как правило, зимним песням свойственны относительно подвижные темпы, плясовые ритмоформулы («коло-

мыйка», «камаринская») и незначительная роль внутрислоговых распевов, в весенних же, исполняемых более медленно, заметна тенденция к доминированию мелоса, претворяющаяся в разрастании внутрислоговых интонационных оборотов, а нередко и образовании вторичных ритмических композиций. Поются хороводные песни только девушками, хотя в вождении хороводов могут участвовать и парни.

Хороводный фольклор Среднего Урала с его дифференциацией на осенне-зимний и весенне-летний циклы обнаруживает точки соприкосновения с песенно-хореографическими формами, сложившимися в Карельском Поморье, Ленинградской и Костромской областях, Усть-Цилемском районе Коми АССР, а также Среднем Поволжье.

Пример 5.

Колыбельные («байки»), пестушки, потешки, прибаутки — это жанры *материнского фольклора*, предназначенные детям. Сюжетные мотивы и образы среднеуральских «баек» традиционны для русских (прежде всего северных) колыбельных: таковы тема труда, быта крестьянской семьи и мотив пожелания смерти ребёнку, имеющий значение оберега; восходящие к языческой демонологии образы Дремы, Буки, кота и персонажи христианской мифологии. Пестушки сопровождают «телесные игры» пестуны с ребенком — потягивания, поглаживания малыша и т.п., а потешки и прибаутки, имеющие нередко небыличные тексты, призваны его развеселить, передать позитивную энергию, возникающую при общении с родным человеком. К числу жанров *детского песенного фольклора* относятся исполняемые детьми *календарные песни, игровые припевы*, а также вокально интонируемые *дразнилки, загадки* и др. Для колыбельных характерны напевы неширокого диапазона с мерным ритмом, воспроизводящим ритм покачивания люльки. Мелодии потешек, прибауток, календарных и игровых детских песен восходят к ритмоинтонациям речевой либо моторно-плясовой природы. Об исполнении колыбельных уральские старожилы говорят: «петь», «приговаривать», «окать», «байкать»; пестушек, потешек, прибауток — «приговаривать», «метать ребенка» (подбрасывать его в такт пению); детских игровых — «выкрикивать», иногда — «петь».

Пример 6.

Центральное место среди неприуроченных песенных жанров, бытующих на Среднем Урале, принадлежит *лирическим проголосьным песням*. По содержанию поэтических текстов и исполнительским приемам они разделяются на женские (семейно-бытовые, любовные) и мужские (рекрутские, казачьи, солдатские, тюремные); по особенностям музыкально-поэтического стиля — на три группы. Таковы песни: а) имеющие традиционные словесные тексты и протяжную музыкально-поэтическую форму (их немного); б) объединяющие тексты позднего происхождения (в том числе и авторские) с напевами в стиле традиционной песенной лирики; в) сочетающие в стихах и музыке стиливые признаки крестьянской и городской лирической песенности. Термином «прогольская» народные певцы

обозначают сам факт неприуроченности песен и существенные признаки их стиля. С проголосьной песней связаны народные термины «вытягать», «возгудать», «качать мотив», то есть широко, с мелодическими изгибами распевать слова. В прошлом проголосьные исполнялись в основном на беседах, куда собирались замужние женщины, совмещавшие развлечение с работой — шитьем, вышиванием, рубкой капусты и др., а также на праздничных гуляниях. Сейчас они сохраняются в репертуаре женских, реже — смешанных ансамблей.

По содержательно-структурным признакам и характеру исполнения среднеуральские проголосьные ближе всего стоят к севернорусской и особенно — средневожской лирике. Подтверждением тому может служить и бытование в этих регионах общих с Уралом местных наименований рассматриваемого круга песен — «проголосьные», «тяжелые».

Пример 7.

Плясовые песни бытуют на Среднем Урале с тремя основными типами плясок: *круговыми* (участники передвигаются по кругу характерным приставным шагом), *переплясами*, основанными на свободном хореографическом высказывании пляшущих с особой ролью в нем разного рода «дробушек»; наконец, *кадрилями* («кадрёлками», «кардаёлками») и их разновидностями («ланцеями»). Кадрились исполняются в сопровождении инструментальных наигрышей и под песни. Нередко в одной кадрилиной сюите объединяются песни и частушки. Особую группу составляют композиции, где песни и частушки звучат под аккомпанемент инструмента или голоса, имитирующего инструментальный наигрыш (кадрились «под язык»). Хореография уральских кадрили основана на смене различных танцевальных фигур (обычно пяти-шести, реже — семи), каждая из которых строится на одном ключевом движении. Значительная часть плясовых песен образно связана с народной смеховой культурой, о чем свидетельствует наличие во многих текстах признаков балагурства, логики «оборотничества», мотивов самоиронии. В ритмике плясовых широко распространены формулы «камаринской» и «коломыйки», а их мелодии в значительной мере опосредованы гармонией. Плясовые песни исполняются соло и ансамблями (вокальными женскими и смешанными, а также вокально-инструментальными) в различной обстановке: зимой и летом на вечерках, праздничных гуляниях, во время традиционного обхода дворов с поздравлениями в семицкую неделю и др. Народные термины, обозначающие исполнение плясовых, подчеркивают общую эмоциональную атмосферу пляски: «давать жару», «подухивать» и т.п.

Пример 8.

Значительную роль в музыкальном фольклоре Среднего Урала играют *частушки* (их местные названия — «припевки», «наговорки», «набирушки», «повертушки»), разнообразные по бытовому назначению и тематике. Те из них, что приурочены к календарным праздникам (зимним святкам, масленице, Троице), церемонии проводов в рекруты, свадьбе, содержат в текстах мотивы соответствующих

ритуалов. Неприуроченные частушки имеют обычно любовное либо социально-бытовое содержание. В каждом населенном пункте бытуют типовые общерусские («Подгорная», «Семеновна», «Сербиянка» и др.), а также местные частушечные напевы, именуемые по названию села или деревни. Народные исполнители дифференцируют частушечные мелодии на скорые («крутые», «частые», «короткие») и медленные («растяжные», «пологие», «длинные»). Частушки могут исполняться соло, дуэтом или группой певцов без сопровождения либо под балалайку, гармонику, мандолину, скрипку, гитару, инструментальный ансамбль. В исполнении «пологих» частушек преобладают ансамблевые формы; широко распространены частушки «под язык» (с «тырырыканьем», имитирующим гармошечный наигрыш).

Пример 9.

Среди уральских старообрядцев популярны *духовные стихи*, передаваемые письменно («крюками», «солями») и устно («по напевке»). Бытующие в письменной и устной традициях стихи совмещают в себе признаки народнопесенного и древнерусского профессионального певческого искусства. Их тексты заимствуют сюжеты из ветхозаветной и новозаветной истории, апокрифических сказаний и легенд, старообрядческой книжности, напевы же сплавляют интонации знаменного распева, кантов, народных лирических (крестьянских и городских) и плясовых песен. Наиболее ощутимые связи с фольклором обнаруживаются в устных стихах. В соответствии с эстетикой старообрядческого искусства духовные стихи обыкновенно поются соло либо ансамблем в унисон без инструментального сопровождения, однако устные стихи могут исполняться и многоголосно.

Пример 10.

Исследователи высказывают предположение о бытовании в прошлом на уральских землях *эпических жанров*: былин, скоморошин, а также комплекса *инструментальной культуры* (промысел по изготовлению инструментов и инструментальное исполнительство), занесенных сюда скоморохами. Следы скоморошеской культуры исследователи усматривают в широком распространении в русских говорах Среднего Урала слов с корнем «гуд», а также особых приемов скрипичной игры, восходящих к традициям гудошного музицирования скоморохов. Записи эпических фольклорных жанров исследуемого региона представлены в сборнике Кирши Данилова, чье сказительское творчество, помимо вокальной составляющей, включало игру на «тарное».

СРЕДНЕУРАЛЬСКАЯ ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ КАК СИСТЕМА

Жанры среднеуральской русской песенной традиции образуют целостную *систему*. Наиболее существенными моментами в организации этой системы, регулируемые традиционными представлениями о семантике звучания, его социальных функциях, связях с символикой пола и возраста исполнителей песен, являются структурные и темброво-артикуляционные признаки местного фольклора.

Несмотря на специфику, присущую различным жанрам, песенный фольклор Среднего Урала отмечен рядом общих структурных признаков. Для уральских песен характерны три класса ритмических структур (сегментированные с неравномерной и равномерной сегментацией слогоритмических периодов и цезурированные), среди которых преобладают сегментированные. В ритмическом плане большинства песенных образцов режиссирующую роль играет слово, что проявляется в непротяженности внутрислоговых оборотов, совпадении граней ритмических и мелодических единиц песенной формы, а в ряде проголосных — в наличии произносимых говорком запевов, сменяющихся более распевными ансамблевыми разделами. Ритмические композиции с ведущим структурным значением мелоса встречаются нечасто (причетные песни, весенние хороводные, проголосные). Большинство песенных напевов основывается на диатонических звукорядах и вращательном движении мелодии в диапазоне чистой квинты — малой септимы. Отличительный признак свадебных, хороводных, проголосных песен и групповых причитаний — варьирование высоты 2, 3, 6 ступеней лада, создающее эффект игры света и тени. В плясовых и частушках таким признаком становится опора мелодики на гармоническую формулу инструментального сопровождения. Типовой формой местного многоголосия является диафония терцово-квинтовой основы, образуемая нижним («первым») и верхним («вторым») голосами. Нижнему голосу обычно поручается запев, верхний к нему «припевается». Разновидность подобной диафонии с октавным удвоением одного из планов («с тонким голосом») характерна для свадебных, проголосных песен и групповой причеты. Типична для среднеуральских песен разных жанров и форма совместного пения, сочетающая признаки вариантной гетерофонии (наличие двух-трех достаточно развитых мелодических линий — вариантов песенного напева) и аккордового склада (роль вертикальных созвучий как самостоятельного выразительного средства). Менее характерна монодийная гетерофония (унисонная и октавная). В проголосных песнях позднего стилевого слоя встречается функциональное двухголосие с «подводкой». В настоящее время среди бытовых певческих ансамблей заметно преобладают женские, в прошлом же были широко распространены и смешанные. По наблюдениям Л. Л. Христиансена, опытные певцы-мужчины предпочитают петь в высоком регистре, использование низкого регистра характерно только для исполнителей, ранее певших в церковном хоре. У женщин преобладает манера пения в грудном регистре. В целом среднеуральские

песенники любят звонкий, насыщенный звук, формирующийся при тесном расположении голосов в ансамбле.

Анализ местной системы песенных жанров с точки зрения присущей ей структурной парадигмы (набора типовых структурных элементов) выявляет не только наличие межжанровых стилевых связей, но и действие принципа иерархичности, режиссирующего эти связи. Названный принцип проявляется в разделении корпуса песенных жанров на *ядро*, где сконцентрированы все наиболее показательные для исследуемого культурного явления ритмические, ладомелодические, фактурные типы (свадебные песни, свадебная групповая причеть, хороводные, проголосные раннего стилевого слоя), и *периферию*, репрезентирующую эти типы фрагментарно, выборочно (календарные, материнские и детские песни, похоронные причитания, проголосные позднего стилевого слоя, плясовые, частушки, духовные стихи).

Помимо структурных факторов, действенным механизмом интеграции жанров в систему выступает наличие в традиции единой *темброво-артикуляционной базы*. В соответствии с социальными функциями песенного фольклора и обусловленными ими видами акустического поведения его носителей местная жанровая система дифференцируется на ритуальную, игровую и бытовую сферы. За каждой из них закреплены определенная половозрастная группа исполнителей фольклорных текстов и комплекс темброво-артикуляционных эталонов, отвечающих ведущим жанровым функциям.

Наиболее репрезентативна жанровая сфера *ритуального* акустического поведения, корреспондирующая со всеми половозрастными группами коллектива и включающая весь артикуляционный арсенал традиции. В ритуальной практике звучание, понимаемое прежде всего как *пение* и связанное с понятием *голос*, причем голос естественный человеческий, выступает знаком жизни и мира живых. К символической сфере смерти, потустороннего мира принадлежат *молчание*, а также *звуки*, приписываемые *демоническим персонажам* (визг, вой, рев, шумы). Названными представлениями обусловлены нормы, предусматривающие *обязательное исполнение* песен в одной обстановке и *запреты на их звучание* — в другой. Например, в зимний и весенне-летний периоды пение обрядовых песен, способствующих установлению контактов с силами иного мира и повышению плодородия всего живого, считается необходимым условием результативности ритуалов, тогда как осень (время после уборки урожая), соответствующая умиранию природы, почитается временем ритуального молчания. Аналогичным образом в традиционной свадьбе предусматривается непременно исполнение причитаний в довенечной части ритуала (на этапе символического умирания невесты), но оно категорически запрещается после венца (в фазе ее нового рождения).

В ритуальном звуковом поведении, отражающем семантическую оппозиционность обряда (этот свет/тот свет, жизнь/смерть, свой/чужой и т.п.), реализуются две контра-

стные модели, соответствующие звеньям названных пар полярных понятий. Одна из моделей, маркирующая позитивную парадигму дуальных отношений, базируется на звучании человеческого голоса, определенным образом изменяющего свои естественные параметры посредством использования специфических обрядовых видов артикуляции. Второй — семантически противоположной — модели, отмечающей негативные звенья оппозиций, свойственно молчание либо иные формы контраста с первой акустической сферой. Так, в свадебном ритуале присутствуют две подобные звуковые пары: 1) звучанию как акустическому знаку своего для невесты локуса (пение-вытье, пение, плачевая речитация-крик) противостоит молчание как знак чужого для нее локуса жениха; 2) с групповой артикуляцией девушек (пение-вытье, пение) контрастирует сольное акустическое поведение невесты (плачевая речитация-крик) либо ее молчание. Похоронному обряду присуща оппозиция звучания (плачевая речитация), репрезентирующего мир живых, и молчания (акустического воплощения мира мертвых). То же символическое двоemiрие в календарном цикле наряду с уже названной парой голос/безгласие отмечается и противопоставлением серьезного коллективного звукового поведения (разные виды речитации) и антиповедения в играх ряженных (крик, инструментальные звучания, шумы). Следует подчеркнуть, что ритуальное музицирование охватывает все элементы артикуляционного словаря традиции — пение, речитацию, крик, плач, — благодаря чему ритуал предстает не только как «парад всех знаковых систем» (В. Н. Топоров), но и средоточие эталонов музыкальной артикуляции.

В арсенал артикуляционных средств *бытового* акустического поведения входят пение, речитация и крик, причем главная роль отводится пению, опирающемуся на естественные тембр, громкость и диапазон голоса. На Урале оно соотносится со всеми неприуроченными жанрами, прежде всего с проголосной песней. Речитация, характерная наряду с пением для исполнения духовных стихов, принадлежит к числу заимствований из древнерусского певческого искусства, а крик как один из эталонов в артикуляции частушек служит связующим звеном между игровым и бытовым поведением молодежи.

Промежуточным положением игры между ритуалом и бытом обусловлены взаимосвязи *игрового* акустического поведения как с обрядовым, так и с бытовым. Хотя в отдельных игровых ситуациях (например, в хороводах) звучание наделяется некоторым магическим значением, в подавляющем большинстве случаев акустический план игры не имеет сакрального значения, будучи механизмом общения не с «чужими», как в ритуале, а со «своими», либо выступая средством автокоммуникации. Вместе с тем игровому звуковому поведению безусловно присущ необыденный характер. Это связано с кругом используемых в нем артикуляционных эталонов (пение, речитация, крик), среди которых одни (крик) коррелируют с обрядовой артикуляцией, другие (пение) — с бытовой. Главное же, что позволяет выделить рассматриваемую акустическую сферу в особую поведенческую область, (это ее звукокинетическая

природа (связь музицирования с разнообразными формами ритмичного движения), благодаря которой акустическое поведение не только соотносится с эмоциональной атмосферой игры, но зачастую и структурирует сам игровой процесс.

Взгляд на местную жанрово-песенную систему сквозь призму ее социального функционирования показывает, что в традиции существует четко осознаваемая связь между половозрастной, социальной, конфессиональной принадлежностью групп населения, с одной стороны, и закрепляемыми за ними жанровыми и артикуляционными сферами песенной культуры, с другой. Более того, в связи со сказанным может быть поставлен вопрос о детерминирующем влиянии половозрастной и социальной стратификации коллектива на формирование системных свойств бытующей в нем песенной традиции.

Проблемы внутренней дифференциации традиционного общества подробно рассмотрены в монографии Т. А. Бернштам «Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX-начала XX в.». По словам автора, «половозрастная структура была едва ли не самым главным — биосоциальным — звеном в механизме воспроизводства, эволюции и передаче культурных ценностей, оформлявших народные знания и групповой опыт как залог продолжения человеческого рода» (4, с. 6). На основе традиционных представлений о жизненном цикле, возрастных процессах, половых ролях в трудовой деятельности и обрядовой практике складывается разделение общины на четыре возрастные категории: дети, молодежь, семейные взрослые и старики, — каждая из которых наделяется определенным *возрастным символизмом*. Согласно системе возрастного символизма переход в новую половозрастную группу сопровождается изменением половозрастного названия, внешнего облика, имени, хозяйственных и ритуальных функций.

Детский возраст расценивается в традиционной культуре как переходный от биологического существования к социальному бытию, поэтому для достижения статуса культурного существа ребенок проходит через ряд посвященных церемоний, которые заключают в себе рудименты «переходных обрядов», рассеянных по родинно-крестинному и календарному циклам. Как период пограничный с инобытием, понимается и старость. В связи с этим, а также в силу своей непорочности дети и старики объединяются сходной возрастной символикой, имеющей отношение к сфере очищения, оберега. Молодежь — группа биологически и социально неопределенная — призвана «дозреть» до взрослого состояния, давая выход избытку жизненных, в том числе эротических сил и разрушительной энергии в игре, составляющей ключевой род ее занятий. В ритуальной практике девушки (их группе принадлежит лидирующая роль) и парни символизируют девственную чистоту либо предбрачные игры и свадьбу природы. Взрослые считаются наиболее полноценными членами общины, которые, завершив свой рост, обретают зрелость и способность к выполнению одной из самых значимых функций человека традиционного общества —

продолжению рода. Символизм этого возраста имеет причастность к идее плодородия, реализуемой через взаимодействие полов.

Возрастным символизмом продиктованы и определенные нормы звукового поведения, свойственные различным половозрастным группам коллектива. Только три группы — дети, молодежь и взрослые — активно участвуют в совместном исполнении песен, тогда как старикам предписывается молчание либо сольное исполнение заговорных и причетных текстов в ритуалах, маркирующих пограничные между жизнью и смертью ситуации (родины, похороны). Другой аспект рассматриваемого отношения связан с символическим уподоблением человеческого пола и возраста состояниям и свойствам природы: детства — началу года, молодости — весенне-летнему сезону, зрелости — летне-осеннему, старости — зимнему. С учетом этого происходит активизация ритуального акустического поведения каждой возрастной группы в определенные периоды календарного года. Как и по всей России, на Среднем Урале наблюдается концентрация детских обрядов с пением в святочном цикле; сроки молодежной «игры» — зимние святки и весенне-летняя пора. На «святые» и «страшные» вечера приходятся игрища взрослых-ряженных, включающие музыку. Необрядовое музицирование этой возрастной группы приурочивается ко времени осенних женских собраний («капустки», «супрядки»), датам съезжих праздников и периодам постов.

Возрастное и социальное разделение коллектива оказывается значимым в формировании системы *темброво-артикуляционных эталонов* песенной традиции. Методологический подход к рассмотрению связей между названными аспектами традиционной музыкальной культуры на материале русского обрядового фольклора намечен Е. А. Дороховой (см. 7). В ритуальной вокальной практике ею выделены две сферы артикуляции — коллективная «неплачевая» и индивидуальная «плачевая», определенным образом распределяющиеся между разными группами участников ритуалов. Возрастными видами «неплачевого» интонационно-артикуляционного комплекса исследователь считает речитацию (нередко с элементами звукоподражания птицам) у детей; пение-крик — у девушек брачного возраста и молодых женщин; собственно пение (в основном необрядовое) — у взрослых женщин и мужчин; молчание — у стариков. «Плачевую» сферу могут представлять лица, имеющие определенное отношение к миру мертвых: девушки-сироты (в ситуациях, касающихся их родителей), невесты в связи с их символическим ритуальным умиранием, старые девы, статус которых ненормативен для традиционного социума, вдовы, старухи.

Исходя из предложенной систематизации обрядовой артикуляции и включив в поле рассмотрения жанры необрядового песенного фольклора, можно представить круг темброво-артикуляционных средств среднеуральской традиции в их соотношении с возрастными стратами коллектива. Традиционный набор приемов песенной артикуляции на Среднем Урале представлен четырьмя

элементами: таковы крик, плач, речитация и пение, — выступающие, как правило, в разнообразных сочетаниях и определенным образом распределяющиеся между половозрастными группами традиционного сообщества. Ядром местной вокально-артикуляционной базы являются комплексы, характерные для взрослых женщин и девушек. В совокупности они охватывают все свойственные местной песенной культуре виды артикуляции. Центральное место в области женского исполнительства принадлежит бытовому пению, то есть пению в чистом виде, не опосредованному семантическим воздействием ритуального либо игрового контекста и оцениваемому носителями традиции как наиболее совершенная форма звукового поведения. В прошлом, по свидетельствам старожилов, на Среднем Урале было распространено и мужское пение, ныне, к сожалению, ушедшее из активного бытования. С зоной женской артикуляции коррелирует, удваивая ее, комплекс, характерный для группы девушек. При совпадении большинства элементов названные артикуляционные сферы различаются контекстами функционирования одних и тех же эталонов: если акустическое поведение взрослых женщин развивается главным образом в бытовой обстановке, то девушек и молодых женщин — в ритуальной либо игровой. Концентрация основной массы артикуляционных приемов в звуковом поведении женщин и девушек брачного возраста, связанная, по-видимому, с их наибольшей активностью в обрядовой жизни общины, получает отражение и в необрядовом музицировании.

На периферии артикуляционной системы располагаются комплексы, закрепляемые за остальными возрастными группами общины и представленные в основном различными видами речитации. Отношения между ядром и периферией базируются на двух оппозициях: а) женское/мужское (женщины и девушки, с одной стороны, парни и мужчины — с другой; б) центральные/крайние фазы жизненного цикла (женщины-девушки и дети-старухи-старика).

В формировании «звукового идеала» (термин Ф. Бозе) рассматриваемой песенной культуры, помимо отмеченных факторов, важную роль играют фонетические особенности русских говоров Среднего Урала, прежде всего свойственные им оканье (произнесение гласного «о» не только под ударением, но и в безударных позициях) и ёканье (замена звука «е» на «ё» в заударных слогах). Поэтому песенная артикуляция, как и речевая, осуществляется прикрытым ртом с неглубоким формированием звука, что сообщает звучанию песен, восходящих к разным артикуляционным эталонам, легкую приглушенность и мягкость.

Таким образом, наличие «словаря» артикуляционных единиц и иерархичность структуры артикуляционной базы (ее дифференциация на ядро и периферию, соотношение которых регулируется символикой пола и возраста участников музицирования) позволяют говорить о существовании в традиции семантически значимой артикуляционной системы.

Помимо названных, существует еще целый ряд действенных факторов интеграции песенной традиции в систему: общность мировоззренческих и художественных установок, характерных для всей культуры этноса, полифункциональность жанров, сочетающаяся с наличием у каждого из них ведущей функции, образное родство (типологическое либо генетическое) компонентов жанровой системы. В ряду таких факторов следует назвать и принцип «жанровых дублей», впервые описанный А. Б. Кунанбаевой на материале казахской музыки устной традиции и справедливо причисляемый автором к числу этнокультурных универсалий (см. 20). Согласно концепции исследователя, все традиционные культуры пронизаны дублированием и своего рода мультипликацией — многократным повторением одного и того же в различных формах и жанрах искусства и жизни. «Жанровыми дублями» Кунанбаева называет разножанровые воплощения одних и тех же родов художественно-синкретической деятельности в рамках продуктивного периода одной этнической традиции.

Как этнокультурная универсалия принцип дублировки обнаруживает себя и в русском, в частности уральском фольклоре. В связи с половозрастной стратификацией традиционного коллектива и предписываемым каждой группе возрастным символизмом среднеуральская жанрово-песенная система разделяется на два сегмента — базовый/не-игровой (ядро традиции) и дублирующий его «подстроечный» — игровой. В состав первого входят жанровый комплекс взрослых, а также неигровые формы молодежного и детского, второго — детский фольклор и игровой молодежный. Но и само ядро традиции организовано на основе идеи дублей, проявление которой обнаруживается в наличии у «базовых» жанров смеховых (игровых — в широком значении этого слова) двойников. И хотя в смехе всегда присутствует момент игры, а игра может быть совершенно серьезной, в данном контексте важно подчеркнуть общность этих явлений, заключающуюся в их противопоставленности не-игровой сфере. Если представить песенную систему соответственно звеньям отношения «серьезное-смеховое», получим следующую картину:

<i>серьезные жанры</i>	<i>смеховые жанры</i>
величальные (календарные, свадебные)	корильные (календарные, свадебные)
причитания (похоронные, поминальные, свадебные, рекрутские, бытовые)	пародийные причитания (календарные)
былины	скоморошины, небылицы
духовные стихи	пародийные духовные стихи, пародии на церковные песнопения
лирические протяжные	лирические скорые, любовные частушки

Звеньям оппозиций, расположенным слева, присущ нормативный/серьезный/не-игровой характер связей ведущей функции с семантикой и структурой, тогда как в их смеховых аналогах названные признаки предстают в сниженном/смеховом/игровом виде, что рождает дополнительный ряд «дублей»: высокое/низкое, герой/антигерой, лексика/антилексика (сквернословие) и др.

Из сказанного следует, что применительно к русскому уральскому фольклору принцип «жанровых дублей» проявляет себя как универсальный механизм объединения элементов песенной системы. Непременным условием попарной группировки жанров является их противоположность по ряду существенных параметров (например, по возрастной среде бытования, принадлежности к не-игровой либо игровой сферам и т.д.).

Как кажется, истоки описанного феномена восходят к области мифопоэтических воззрений восточных славян, с которой сопряжен «продуктивный период» в жизни русской песенной традиции. Концентрация двух групп взаимозаменяемых понятий вокруг полярных, но неразрывно связанных между собой категорий космос/хаос, воплощающая представления древних о строении мироздания и диалектике протекающих в нем процессов, становится базисом всех последующих удвоений в области обрядов и песенных жанров. Магическими свойствами архаического смеха, его соотнесенностью с амбивалентным актом умирания/нового рождения обусловлена значимость смехового и типологически родственного ему игрового дублирования разнообразных элементов в традиционной культуре (напомним в этой связи такие пары понятий, как мифический культурный герой и его смеховой двойник — трикстер; строгие этнические стереотипы поведения в профанные периоды и антиповедение в сакральное время ритуалов и др.). Подобно мифологическим оппозициям, пары противоположностей не-игровое/игровое, серьезное/смеховое, надо думать, имеют архетипическое происхождение, поскольку архетип одновременно выражает полярные аспекты представляемой идеи и фиксирует ситуацию напряжения между антиподами.

ЛОКАЛЬНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ СРЕДНЕУРАЛЬСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ

Наряду с общими для всего исследуемого региона закономерностями существуют и своеобразные черты, складывающиеся под воздействием целого ряда факторов в различных *локальных разновидностях среднеуральской традиции*. Эти разновидности оформляются в трех территориальных зонах Среднего Урала: а) на *горнозаводской* территории, охватывающей центр и запад Свердловской области, включая ее пограничье с Пермской; б) на *юго-западе* исследуемого региона, в пограничной полосе между Свердловской, Пермской областями и Башкирией; в) в *юго-восточной* части Среднего Урала (Среднем Зауралье) и сопредельных ей районах Челябинской и Курганской областей.

Специфика *горнозаводской* народнопесенной системы определяется меридиональным расположением зоны, обуславливающим неоднородность природно-географических условий в разных ее точках, что сказывается на характере протекания этнокультурных процессов; взаимопроникновением традиционного музыкального опыта, сложившегося в разных конфессиональных (старообрядцы, сторонники официального православия) и социальных (крестьяне, заводские рабочие, промысловики и др.) группах населения. В результате здесь формируется «очаговая» структура традиции, проявляющаяся в относительно автономном характере песнетворчества в населенных пунктах, прилегающих к каждому из заводов. Такие очаги Л. Л. Христиансен называет «песенными гнездами». К числу ярких «песенных гнезд» горнозаводской зоны относятся п. Висим и п. Черноисточинск Пригородного района, с. Кунара, Шайдуриха, д. Верхние Таволги Невьянского района, с. Покровское Артемовского района Свердловской области. Как нам представляется, горнозаводские русские песенные очаги в наибольшей мере ориентированы на севернорусскую жанрово-стилевую систему и практически не обнаруживают в музыкальном стиле песен следов воздействия иноэтнических музыкальных культур.

На становление *юго-западной* ветви традиционной музыкальной культуры Среднего Урала (как и горнозаводская, она имеет «очаговый» характер) влияют: а) более высокий, чем в центральной зоне, процент переселенцев из среднерусских губерний и Поволжья (среди них есть старообрядцы и приверженцы официальной православной церкви); б) относительно компактное проживание представителей различных этносов (наряду с русскими, составляющими большинство, — татары, башкиры, марийцы, удмурты). В силу этого при сохранении в местном песнетворчестве севернорусской основы ему свойственны также элементы культур Средней России и Поволжья, а в инструментальном (гармошечном) музицировании (отдельные татарские и марийские заимствования (наигрыши «по-татарски», «по-марийски»). В этой зоне в качестве своеобразных песенных очагов выделяются р. п. Арти и с. Сухановское Артинского района Свердловской области, известные богатством и разнообразием

местных частушек и инструментальных наигрышей, а также промыслом по изготовлению местных гармоник-«простушек».

В отличие от центрального и юго-западного ареалов, где песенная традиция локализуется «очагами», в третьей — юго-восточной зоне она распределяется более равномерно. Этому способствуют равнинный ландшафт и преобладание широтного направления течения рек, создающие единые природно-климатические условия жизни местного населения; сравнительно однородный этнический (абсолютно преобладают русские, среди них немало переселенцев из Центра России и Поволжья), конфессиональный (преимущественно «православные») и социальный (доминируют крестьяне и служивые люди) состав жителей. Помимо севернорусского компонента песенной культуре рассматриваемой зоны присущи черты музыкального быта среднерусского, отчасти сторожевого населения. Типичная для рассматриваемой зоны песенная традиция сложилась в с. Сипавское Каменского района Свердловской области. Местному песенному стилю присуща распевность, обозначаемая старожилами как «качание мотива». Обращает на себя внимание плотный, мощный звук сипавского певческого ансамбля, ассоциирующийся с мужской исполнительской манерой, что обусловлено бытованием здесь в прошлом смешанных певческих групп. Второй известный певческий центр юго-западной зоны Среднего Урала — с. Катарач Талицкого района — расположен в пограничной полосе между Свердловской и Тюменской областями. Отличительную особенность катарачского песенного стиля составляет диссонантный характер фактуры, представляющей собой функциональное двухголосие с сольным подголоском («высокосо», в местной терминологии). Как отмечает в своей книге «Встречи с народными певцами» Л. Л. Христиансен, «...у катарачинцев в пении есть строгое распределение функций — запевалы-зачинщика, подхватчиков и «высокосника». Запевал нижний голос, подхватывали другие нижние и средние, а «высокосо» — самый верхний подголосок — пел один, как дишкант у донских казаков, делая в конце вынос, обрывающийся со спадом на кварту или октаву вниз с возгласом вроде «ай!» (26, с. 22). И далее: «...поют они обыкновенно небольшими группами родственного или товарищеского типа, относясь к пению серьезно и требовательно. Сведенные же в большой хор поют нестройно, так как в небольших ансамблях выработали себе разные варианты одних и тех же песен» (там же, с. 23). Очевидны отличия закономерностей устного песнетворчества, сложившихся в с. Катарач, от рассмотренных выше локальных разновидностей песенной традиции Среднего Урала, что обуславливает его промежуточный между среднеуральскими и старожильческими западносибирскими песенными стилями характер.

В системе региональных песенных культур России среднеуральская относится к числу традиций позднего формирования, или «вторичной локализации фольклора», бытующих на Вятской Земле, в Прикамье, у старожилов Сибири, русских жителей Башкирии, Удмуртии и др. Как и каждая из этих традиций, культура русского населения Среднего Урала

своеобразно преломляет элементы базовых музыкальных стилей, привнесенных в уральский регион из других областей России. При этом заметных следов ассимиляции закономерностей музыкального фольклора нерусских народов (явление, отмечаемое исследователями в области материальной культуры, обрядовой практике, говорах) в русской певческой культуре Среднего Урала не обнаружено.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Альбинский В.А. Гудок и скрипка. Древнерусские музыкальные инструменты и их наименования в народной речи и литературном языке // Литературный язык и народная речь: Межвузовский сб. науч. тр. / Гл. ред. Ф.Л.Скитова. - Пермь, 1984. - С. 76-88.
2. Альбинский В.А. Сивинский «скрипач» И.М.Устинов. К вопросу о традициях гудочного исполнительства и промысла в современном фольклоре Урала // Бытование фольклора в современности. На материале экспедиций 60(80-х годов: Сб. науч. трудов / Отв. ред. В.П.Кругляшова. - Свердловск, 1993. - Серия «Фольклор Урала». - С.138-147.
3. Альбинский В.А., Базанов В.А. Пермская тарнаба и тарной нижнетагильца Кирши Данилова // Традиционная народная культура населения Урала: Материалы международной науч.-практ. конф. - Пермь, 1997. - С. 191-196.
4. Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX(начала XX в. Половозрастной аспект традиционной культуры. - Л., 1988.
5. Бойко Ю.Е. Частушка Среднего Урала (напев и наигрыш) // Экспедиционные открытия последних лет. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970-х(1990-х годов: Статьи и материалы. - СПб., 1996. - Серия «Фольклор и фольклористика». - С. 115-144.
6. Гиппиус Е.В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: Сб. трудов ГМПИ имени Гнесиных / Ред.-сост. М.А.Енговатова. - Вып. 60. - М., 1982. (С. 5-13.
7. Дорохова Е.А. Виды ритуального вокального интонирования и структура традиционного сообщества // Голос и ритуал: Материалы конф. - М., 1995. - С. 89-93.
8. Казанцева М.Г. Взаимодействие профессиональной и народно-песенной традиций (на материале старинных стихов) // Фольклор городов и поселков: Межвузовский сб. науч. трудов / Отв. ред. В.П.Кругляшова. - Свердловск, 1982. - С. 141-149.
9. Калужникова Т.И. Кант «Буря море раздымает» в уральских старообрядческих сборниках // Вопросы истории культуры: Сб. статей и материалов / Ред. А.Г.Нестеров. - Екатеринбург, 1997. - Вып. 1. - С. 57-67.
10. Калужникова Т.И. Музыка народного календаря Среднего Урала // Традиционная народная культура населения Урала: Материалы международной науч.-практ. конф. - Пермь, 1997. - С. 184-191.
11. Калужникова Т.И. Песенный фольклор в русской детской субкультуре Среднего Урала // Актуальные проблемы культурологии: Тез. докл. конф. - Екатеринбург, 1998. - С. 51-53.
12. Калужникова Т.И. Песни горнозаводского Урала. - М., 1998.
13. Калужникова Т.И. Свадебные песни и причитания Среднего Урала // Музыка русской свадьбы (проблемы регионального исследования): Тез. докл. конф. - М., 1987. - С. 112-114.
14. Калужникова Т.И. Традиционный русский музыкальный календарь Среднего Урала. - Екатеринбург; Челябинск, 1997. - Серия «Библиотека уральского фольклора». - Т. 1.
15. Калужникова Т.И. Традиционный материнский и детский песенный фольклор русского населения Среднего Урала. - Екатеринбург, 2002. - Серия «Библиотека уральского фольклора». - Т. 3.
16. Калужникова Т.И., Кесарева М.А. Песни старого Урала. (Невьянский и Каменский районы Свердловской области). - Екатеринбург, 2001. - Серия «Библиотека уральского фольклора». - Т. 2.
17. Калужникова Т.И., Липатов В.А. Драматургия свадебного действия в пос. Билимбай Свердловской области (по записям 1973 г.) // Современный фольклор старых заводов: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В.П.Кругляшова. - Свердловск, 1984. - Серия «Фольклор Урала». - С. 72-89.
18. Калужникова Т.И., Липатов В.А. Традиционная свадьба как музыкально-драматическое единство (по современным записям в пос. Билимбай Свердловской области) // Бытование фольклора в современности. На материале экспедиций 60-80-х годов: Сб. науч. трудов / Отв. ред. В.П.Кругляшова. - Свердловск, 1983. - Серия «Фольклор Урала». - С. 85-120.
19. Колебельные песни / Сост. В.Балкова. - Екатеринбург, 1997. - Серия «Традиционная культура Урала».
20. Кунанбаева А. «Жанровые дубли» как универсалия традиционной культуры // Искусство устной традиции. Историческая морфология: Сб. статей, посвященный 60-летию И.И.Земцовского. - СПб., 2002. - С. 55-63.
21. Лапин В.А. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. - М., 1995.
22. Станкевич О.И. Поэзия пестования в современном бытовании на Среднем Урале // Традиционная культура и мир детства: Материалы международной науч. конф. «XI Виноградовские чтения». - Ульяновск, 1998. - Ч. 1: Тезисы. - С. 54-56.
23. Ой вы, вздохи мои... Народные песни и частушки Свердловской области / Ред.-сост Т.И.Калужникова. - Екатеринбург, 1995.
24. Традиционная культура русского крестьянства Урала XVIII-XIX вв. / Отв. ред. Н.А.Миненко. - Екатеринбург, 1996.
25. Уральская историческая энциклопедия. - Екатеринбург, 1998.
26. Хохлова (Водяникова) Н.И. О музыкальном складе причитаний Тагильских заводов // Современный фольклор старых заводов: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В.П.Кругляшова. - Свердловск, 1984. - Серия «Фольклор Урала». - С.59-63.
27. Христиансен Л. Встречи с народными певцами: Воспоминания. - М., 1984.
28. Христиансен Л. Современное народное песенное творчество Свердловской области. - М., 1954.
29. Христиансен Л.Л. Процесс складывания напева и его многоголосного распева у народных певцов // Вопросы музыкознания: Ежегодник. - 1953-1954. - М., 1955. - Вып. П. (С. 3-34.
30. Христиансен Л. Уральские народные песни. - М., 1961.
31. Чагин Г.Н. Культура и быт русских крестьян Среднего Урала в середине XIX-начале XX века (этнические традиции материальной жизни): Учебное пособие по спецкурсу. - Пермь, 1991.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1. Уж ты, синочка-ласточка

$\text{♩} = 96$

Уж ты, си - ноц - бя - лас - тощ - бя да,

уж ты, си - ноц - бя - лас - тощ - бя да,

Пе - ре - лет - на - я ка - са - тощ - бя да,

пе - ре - лет - на - я ка - са - тощ - бя да,

Ты за - щем ра - но вы - лё - ты - ва - ла да,

ты за - щем ра - но вы - лё - ты - ва - ла да...

Свадебная прощальная песня, которая поется невесте до венца. Зап. в 1972 г. в п. Висим Пригородного р-на Свердловской области от Е. Ф. Ольховиковой (1898 г.р.), О. А. Горбуновой (1897 г.р.), Е. Н. Петровой (1910 г.р.).
Запись П. В. Сорокина. Нотация автора.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

2. Приутихните, гуси, на море.

$\text{♩} = 42$

При... ой, ой, да при-у-ти-(и)-хни-те, да гу...

ой, да гу-си, на, ой, на мо-ре, ой, ой, да ведь.

При... при-у... ой, да-приу-мо-(о)-лки-те, да го...

ой, да гос-ти, в те-ре-ме, ой, ой, да ведь.

Мне, мне-ко, ой, да мне-ко шу-(у)-дит-ся да го...

ой, да горь-кёй ка-жет-ся, ой, ой, да ведь.

Свадебное групповое причитание, исполнявшееся у ворот дома невесты-сироты накануне свадебного дня. Формульный напев. Зап. 1981 г. в п. Черноисточинск Пригородного р-на Свердловской области от А. Г. Носовой (1903 г.р.), А. Ф. Промышленниковой (1907 г.р.), Е. А. Черных (1914 г.р.). Запись и нотация Н.И. Хохловой (Водяниковой).

3. Вы подуйте-ко, ветры буйные.

$\text{♩} = 144$

Вы по - дуй - те - ко, да вет - ры буй - ны - ё,

Да вы раз - дуй - те - ка да мать сы - ру зем - лю,

Да рос - ко - ли - те - ко да гро - бо - ву дос - ку,

Об... о - бор - ви - тесь - ко, да тон - ки пе - ле - ны,

Да рас - пах - ни - тесь - ко, да тон - ки са - ва - ны...

The musical score consists of five staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The tempo is marked as quarter note = 144. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement. Each staff ends with a double bar line and repeat dots. The melody is simple and rhythmic, with some notes beamed together. The lyrics are in Russian and describe a funeral dirge for a mother.

Республиканский Центр
русского фольклора

БИБЛИОТЕКА 1399

4. Коляда, коляда.

$\text{♩} = 192 - 216$



Ко-ля - да, Ко-ля - да не ве - ли-ка, не ма - ла,



в о - ко - шко не ле - зёт, в две - ри не - йдёт,



под-во - ро - ти - ну ме - тёт.



Кто даст пи - ро - га, об - ме - ту во - ро - та,



кто не даст пи - ро - га, о - ма - ра - ю во - ро - та.

5. Маша лугом шла.

$\text{♩} = 120$

Ма - ша лу - гом шла, Ма - ша зе - ле - ным,
 Ма - ша клуб на - шла, клу - бок ка - тит - ся.
 Клу - бок ка - тит - ся, лен - та тя - нет - ся.
 Клу - бок да - ле, да - ле, да - ле, лен - та до - ле, до - ле, до - ле.

Хороводная песня, при исполнении которой шеренга участников постепенно закручивается наподобие нитки, смотываемой в клубок. Когда «клубок» смотан, его начинают разматывать. Зап. В 1978 г. в с. Быньги Невьянского р-на Свердловской области от М. А. Ступиной (1913 г.р.). Запись и нотация М. А. Кесаревой.

7. Вечера мои, вечерочки.

$\text{♩} = 60$

Ох, ве - ще - ра ли вы мо - и, да ве - ще... а - э,

ой, ве - ще - роц - ки.

Ой, ве - ще - роц - ки, ой да.

Све - ще - ра я но - щень - ю да про - си... а - э,

ой, я про - си - жи - ва - ла.

Я про - си - жи - ва - ла, эй да,

го - дру - жь - нёк - то толь ко да ю - го - ва... а - э,

(7.) ми лень ко - го

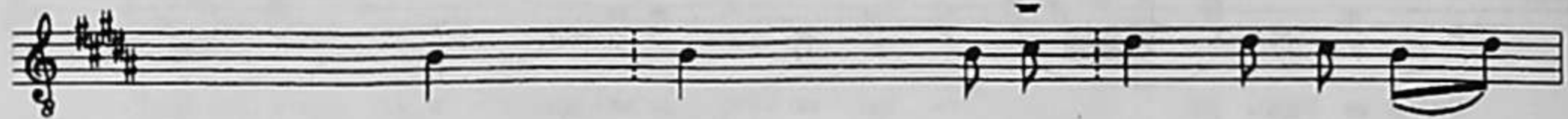
(8.) - лый сер - дил - ся.

ой, ю - го - ва - ри - ва - ла.

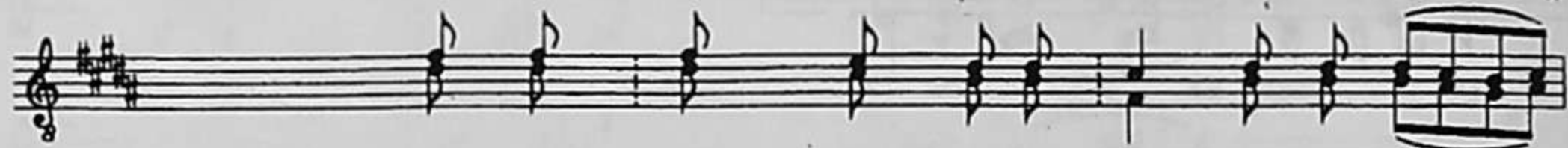
Проголосная песня. Зап. в 1981 г. в п. Висим от А. Я. Половой (1900 г.р.), М. Х. Половой (1912 г.р.).
Запись и нотация автора.

8. Ой, любка-голубка моя.

♩ = 240



Ой, люб - ка - го - луб - ка мо - я,



Го - лу - бу - шка си - зо - ба - сень - ка - я.



Ой да, го - лу - бу - шка си - зо - ба - сень - ка - я да,



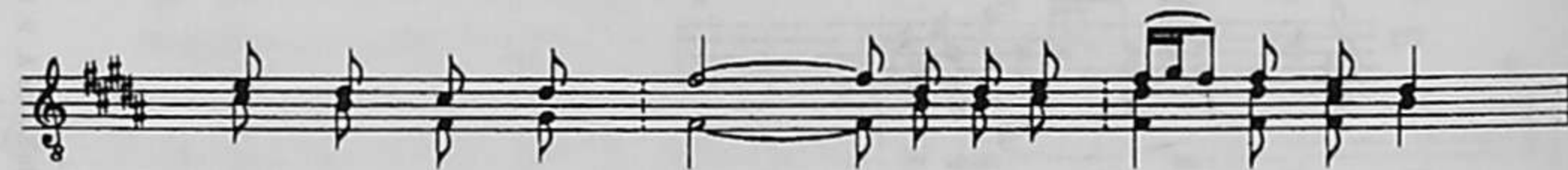
Ров - но кра - ле - щка на - пи - сан - на - я.



Ой да, ров - но кра - ле - щка на - пи - сан - на - я,



Чер - но - бро - ва на - ри - со - ван - на - я.



Ой да, чер - но - бро - ва на - ри - со - ван - на - я.



- Что ты, ми - лень - кий, не гос - тишь ко мне?

9. Запряжена пара коней.

$\text{♩} = 72$



За - пря-жѐ - на па - ра ко - ней по - бе-жа - ла под ве - нес да



по - бе-жа - ла под ве - нес.

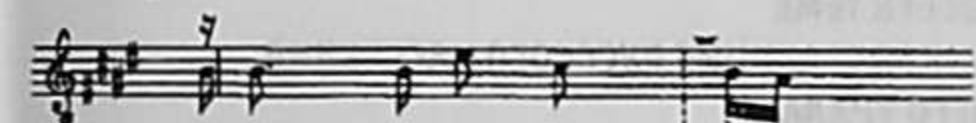


Дев - ки се - ли и за - пе - ли - девь - ёй кра - со - те ко - нес да,



девь - ёй кра - со - те ко - нес.

Вар.



(4) Ку-да же я пой - ду -



За - про - сва - та - ли по-друж - ку, за - про-сва - тай - те ме - ня да,



за - про-сва - тай - те ме - ня.

Частушки, которые приурочивались к свадьбе. Исполнялись во время езды молодежи по деревне после обручения. Пологий напев. Зап. в 1988 г. в с. Сипавское Каменского р-на Свердловской области от Е. П. Аввакумовой (1925 г.р.), А. Е. Белоусовой (1927 г.р.), Е. Г. Белоусовой (1927 г.р.), М. А. Белоусовой (1920 г.р.), О. Ф. Белоусовой (1909 г.р.) Е. П. Осинцевой (1919 г.р.), Н. Ф. Пироговой (1918 г.р.). Запись и нотация автора.

10. Умоляла мать родная.

♩ = 100

У - мо - ля - ла мать ро - дна - я

сво - ё ми - ло - е ди - тя.

Пред кон - чи - но - ю ры - да - ла,

о су - дьбе е - го гру - стя.

**ВОПРОСЫ К ТЕМЕ
«ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ РУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ
СРЕДНЕГО УРАЛА»**

1. Каковы основные признаки региональной песенной традиции?
2. Какие факторы способствовали формированию песенной традиции русского населения Среднего Урала?
3. Каков круг традиционных песенных жанров, бытующих в среднеуральском регионе?
4. Каковы признаки среднеуральской песенной традиции как системы?
5. В чем состоит значение певческой артикуляции как одного из центральных элементов традиционной песенной системы?
6. Какова роль жанровых дублей в интеграции песенных жанров?
7. Каков характер связей русской песенной традиции с певческими культурами других народов Среднего Урала?
8. Какие локальные разновидности русской региональной традиции сложились на Среднем Урале?

Духовный стих. Зап. в 1978 г. в д. Верхние Таволги Невьянского р-на Свердловской области от Ф. Ф. Деевой (1911 г. р.), В. Я. Грошевой (1921 г. р.), Т. Ф. Васильевой (1907 г. р.). Запись и нотация М. А. Кесаревой.

ООО «Тюменский дизайн-центр союза дизайнеров»
г. Тюмень, ул. Республики, 152

Лицензия на издательскую деятельность: серия ИД № 04179, выданная 2 марта 2001 года
Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций

Отпечатано с готового оригинал-макета в ИПП «Тюмень», г. Тюмень, ул. Осипенко, 81, тел. 751-501. Тираж 500. Заказ 463.