

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ

ISBN 978-5-94778-673-6



9 785947 786736 >

*Сборник статей
научно-практической конференции
(Москва, 9-10 апреля 2024 г.)*

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

*Сборник статей научно-практической конференции
(Москва, 9 – 10 апреля 2024 г.)*

Москва 2025

ББК 85.313(2)-2
УДК 398.8
М 89

Рекомендовано к изданию
Редакционно-издательским советом
Московского государственного института культуры

Рецензенты:

Ануфриева Н.И. – декан факультета музыкального искусства Московского государственного института культуры, доктор педагогических наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, лауреат фонда «Русское исполнительское искусство»

Глебушкин С.А. – кандидат искусствоведения, ведущий методист сектора этнографии отдела сохранения культурного наследия Рязанского областного научно-методического центра народного творчества, член Русского географического общества, член Союза художников России, член Международной Ассоциации искусствоведов и художественных критиков

Научный редактор

И.В. Ржепянская, кандидат педагогических наук,
профессор кафедры народно-певческого искусства
Московского государственного института культуры

М 89 Музыкальный фольклор народов России: сборник статей научно-практической конференции (Москва, 9 – 10 апреля 2024 г.) /Под науч. ред. И.В. Ржепянской. Москва: МГИК, 2025. 201 с.
ISBN 978-5-94778-673-6

Сборник статей научно-практической конференции продолжает серию публикаций по проблемам собирания и изучения песенного фольклора, методике и практике его освоения и современного исполнительства. Основой исследований является разработка важнейших вопросов музыкального профессионального образования, этномузыкологии и фольклористики, а также материалы фольклорных экспедиций последних лет.

Издание адресовано широкому кругу читателей, интересующихся проблемами музыкального фольклора народов России.

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

Статьи печатаются в авторской редакции.

ISBN 978-5-94778-673-6

ОГЛАВЛЕНИЕ

Раздел 1. ШКОЛА МУЗЫКАНТА-ПРОФЕССИОНАЛА.....6

Зайцева Е.А. РУССКИЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ С.В. РАХМАНИНОВА 6

Каргополов А.С. К ВОПРОСУ О ВОПЛОЩЕНИИ ДОНСКОЙ И КУБАНСКОЙ КАЗАЧЬЕЙ ПЕСНИ НА СЦЕНЕ 16

Бушуйкина Т.В., Панкратова В.И. НЕИЗВЕСТНОЕ ОБ ИЗВЕСТНОМ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ В.В. БАККЕ 23

Байкова Е.Н. МЕТОДИКА РАБОТЫ В ХОРОВОМ КЛАССЕ..... 30

Баранова Н.Б. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ДИРИЖЁРСКОГО МЫШЛЕНИЯ У РУКОВОДИТЕЛЕЙ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА 38

Лю Фэйбин, Михайлова А.А. ФЕНОМЕН КИТАЙСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО НАРОДНОГО ПЕНИЯ КАК НОВОГО СТИЛЕВОГО НАПРАВЛЕНИЯ XX ВЕКА 45

Путиловская В.В. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУКОВОДИТЕЛЯ В РАБОТЕ НАД ОСВОЕНИЕМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ КАЗАКОВ ВЕРХНЕГО ДОНА 55

Раздел 2. ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА.....61

Наумкин Ю.П. ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ КАЗАКОВ НАГАЙБАКОВ 61

Панкратова В.И. СТИЛЕВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЧАСТУШЕК «ПОД ЯЗЫК» В ПЕНЗЕНСКОЙ ОБЛАСТИ..... 67

Безлудский А.Б., Ржепянская И.В. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ РУССКИХ ПЛАСУНОВ..... 74

Серова А.Г., Ржепянская И.В. ОБРАЗ ЭПИЧЕСКОГО ГЕРОЯ: МЕТАМОРФОЗЫ ЭВОЛЮЦИИ 80

Бабкин А.А., Ржепянская И.В. НАРРАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ТРАДИЦИИ КОНТАМИНИРОВАНИЯ СЮЖЕТОВ В БЫЛИНАХ МЕЗЕНИ..... 87

Козлова Ю.В., Ржепянская И.В. ОБРЯДОВЫЙ КОНТЕКСТ «ГУЛЕВОЙ» ПЕСНИ КАЗАКОВ-СЕРЕДИНЦЕВ «ПРЯЛОЧКУ ВЗЯЛА, НА БЕСЕДОЧКУ ПОШЛА».....	95
Сенина И.Н. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ПОГАРСКОГО РАЙОНА БРЯНСКОЙ ОБЛАСТИ.....	101
Сергеева Л.С., Ржепянская И.В. ЛИЧНЫЕ ПЕСНИ САМОДИЙЦЕВ: СЮЖЕТЫ, ФУНКЦИИ, ОБЩИЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОЙ СТИЛИСТИКИ.....	110
Цыганкова А.В., Назарова В.Х. ФОРМИРОВАНИЕ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ.....	117
Боронина Е.Г. СТАРООБРЯДЧЕСКАЯ СВАДЬБА ПОДМОСКОВНЫХ ГУСЛИЦ: по материалам экспедиций 80 – 90-х годов XX столетия.....	121
Саяпина В.Н., Ржепянская И.В. ДУХОВНЫЕ СТИХИ В ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ СЕЛА БОБЫЛЁВКА РОМАНОВСКОГО РАЙОНА САРАТОВСКОЙ ОБЛАСТИ	129
Бобрикова У.С., Назарова В.Х. СОВРЕМЕННЫЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР СЕЛА КУЛИГА КЕЗСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ УДМУРТЯ.....	135
Раздел 3. СОВРЕМЕННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА.....	143
Морозов Д.В. О ПРИНЦИПАХ СОЗДАНИЯ УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ ПО РЕГИОНАЛЬНЫМ МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРНЫМ ТРАДИЦИЯМ РОССИЙСКОГО КАЗАЧЕСТВА	143
Чеботарёв К.В. ПРОБЛЕМА ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ДЛЯ РАБОТЫ С ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИМИ ФОНДАМИ.....	151
Рогачевский А.В. ОПЫТ ОСВОЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ ПРИАНГАРЬЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ	157
Зайцева К.С. СПЕЦИФИКА И ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИОННОЙ РАБОТЫ С ФОЛЬКЛОРНЫМ МАТЕРИАЛОМ В ДЕТСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ КОЛЛЕКТИВЕ	166
Горелова А.А., Чернобаева О.В. ФОРМИРОВАНИЕ РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ДЕТСКОГО СОЛЬНОГО НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ...	174

Синяева В.В. РОЛЬ ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ В ПОВЫШЕНИИ
ИНТЕРЕСА К ФОЛЬКЛОРНОМУ ТАНЦУ(на примере Всероссийского
фестиваля-конкурса «Перепляс») 179

Гусева Е.М. ОПЫТ УЧАСТИЯ И НАБЛЮДЕНИЯ
ЗА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМИ КОНКУРСАМИ В РАМКАХ
ФОЛЬКЛОРНОГО ДВИЖЕНИЯ 186

Крылов К.А. ОТ ЭКСПЕДИЦИИ К ПУБЛИКАЦИИ:
ИЗ ОПЫТА ПОЛЕВОЙ РАБОТЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГОВ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В КУРГАНСКОЙ
И ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТЯХ..... 191

Раздел 1. ШКОЛА МУЗЫКАНТА-ПРОФЕССИОНАЛА

РУССКИЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ С.В. РАХМАНИНОВА

Е.А. Зайцева,

*Военный университет имени князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации*

Аннотация. *Статья повествует об образной и жанровой трансформации фольклорных первоисточников в творческом наследии С.В.Рахманинова: бурлацкой в траурное шествие, лирической протяжной в элегию трагедийного характера, плясовой в мрачно саркастическое скерцо, подблюдной в эпическую картину с чертами гимна.*

Ключевые слова: *С.В. Рахманинов, русский песенный фольклор, образная и жанровая трансформация.*

«Разнообразие народного песенного материала в России почти беспредельно,» – писал Рахманинов в статье «Связь музыки с народным творчеством» [8, с.71]. Обращение к народному мелосу как естественному источнику вдохновения было присуще многим композиторам русской школы. И Рахманинов продолжил эти традиции. Интонации народной песни пронизывают большинство его произведений: от романсов и фортепьянных пьес до кантат и симфонических полотен. Что же привлекло внимание композитора среди безграничного песенного изобилия?

В литературе о Рахманинове указано десять песенных образцов, послуживших Рахманинову материалом для обработки. К этому жанру он обращался в разные периоды творчества: с 1891 по 1899 гг. – в России, с 1920 по 1926 гг. – в Америке. В хронологическом порядке произведения образуют определённую последовательность.

1891 г. – «Во всю-то ночь мы тёмную» – гармонизация бурлацкой песни для пения с фортепиано. Автограф исчез после посмертной публикации.

1894 г. – в цикле «Шесть пьес для фортепиано в 4 руки», оп. 11 – «Русская песня» (№3), «Слава» (№6).

1899 г. – «Чоботы» – обработка украинской народной песни для хора а capella. Рукопись хранится в ГЦММК; «У ворот-ворот». Произведение утеряно.

1920 г. – «Лучинушка» – обработка русской народной песни для тенора с фортепиано; «Вдоль по улице»; «Яблоня» – обработка русской народной песни, сделанная Рахманиновым по просьбе музыковеда и композитора Альфреда Свана, приславшего ему из Англии несколько мелодий русских песен с просьбой гармонизовать для подготавливаемого сборника. Рахманинов выбрал одну. Названная обработка была опубликована в сборнике «Songs from many Lands» (L., 1921).

1920 г. – Три русские песни для оркестра и хора. Ор. 41 – «Через речку, речку быстру», «Ах ты, Ванька», «Белилицы-румяницы вы мои». Рукопись партитуры хранится в Библиотеке Конгресса.

1920 г. – «Белилицы-румяницы вы мои». Рукопись (ГЦММК, фонд 18, № 732) являет собой изложение для голоса с фортепиано, на титуле надпись: «Пожертвовано музею бывшим секретарём Сергея Васильевича – Е.И.Сомовым осенью 1945 г.».

При всём многообразии способов обращения композиторов к народному музыкальному творчеству, в самом общем плане можно свести к двум – «цитированию» и «нецитированию». Первый – Рахманинов называл методом «прямой пересадки» [8, с.71], в основе которого лежит использование композитором народной мелодии в неизменном виде. Второй же, более свойственный самому Рахманинову, предполагает изменение первоисточника, переосмысление его в русле конкретного композиторского стиля, то есть ту или иную его обработку.

Что же является наиболее значительным для Рахманинова при выборе того или иного песенного образца?

Прежде всего, сама мелодия, так как он считал её основой всей музыки. Обладая необычайным мелодическим даром, Рахманинов искал интонационно выразительные, яркие примеры среди велико- и малорусских песен. По выражению Б. Астафьева, «русское в музыке Рахманинова то, что было её мелодическим становлением, впитано было им из всего любимого им русского окружения, из русской действительности» [1, с.137]. Наиболее рельефно тенденция преобразования народной мелодии прослеживается в «русских» пьесах Рахманинова из ор. 11 («Русская песня» и «Слава»).

Другим существенным моментом для композитора была сюжетно-смысловая основа народной песни. Главенствующей в «Трёх русских песнях» является тема одиночества, в первой песне аллегорически выраженная в образе селезня, покинутого испугавшейся утицей, во второй же – в рассказе женщины, остающейся зимовать зиму без любимого. Основой для первой части цикла послужила хороводная «Уж как по мосту мосточку» из сборника А. Лядова [5, с. 77]. Рахманинов сократил текст хороводной с девятнадцати до пяти музыкально-поэтических строф. В результате изменился сам сюжет и концепция песни: в фольклорном оригинале повествование завершается «мажорно» – утица снова оживает; у Рахманинова же она погибает. Своеобразным завершением фабулы является финал цикла – «Белилицы-румяницы вы мои». В нём тема одиночества раскрывается через образ молодой женщины, связанной с нелюбимым мужем. Не только выразительность мелодии и яркость народной поэтики привлекали Рахманинова, но и впечатления от высокохудожественного исполнения народной песни, поразившего его творческое воображение. В этой связи не могло оставить его равнодушным искусство двух крупнейших мастеров русского вокала: Ф.И. Шаляпина и Н.В. Плевицкой.

Говоря о своеобразии претворения русской народной песни, Рахманиновым, в качестве основы его творческого метода следует выделить образную и жанровую трансформацию фольклорного первоисточника. Наиболее показательными в этом отношении являются несколько примеров. Так, бурлацкая «Во всю-то ночь мы тёмную» [6, № 30] несёт в себе образ бодрого, волевого, активного характера. В «Отчёте о путешествии в Оренбургский и Астраханский край» П. Небольсин писал: «Бурлаки идут в ногу, наваливаясь грудью на лямку. Чтобы не кряхтеть от изнеможения, не дремать и не спотыкаться от усталости, они бодрят друг друга понуканиями и... развлекаются песнями» [7, с. 106].

Восприятие Рахманиновым бурлацкой песни во многом связано с отношением к Бурлачеству интеллигенции второй половины XIX века. Подобно Репину и Некрасову, Балакиреву, Мельгунову и Глазунову, композитор воспринимал образы бурлаков через их песню как средоточие скрытой накопившейся силы, требующей выхода. Такой же смысл

вкладывал Ф.И. Шаляпин в исполнение песен «Эй, ухнем» и «Дубинушка». Рахманинов обращается к напеву «Во всю-то ночь мы тёмную» дважды: в 1891 и в 1894 году, что свидетельствует о чрезвычайном интересе композитора к этой народной песне. Однако активная трудовая артельная песня в толковании Рахманинова приобретает черты траурного шествия. Возможно, поэтому конкретное название песни или указание её жанра композитор заменил обобщённым «Русская песня».

Это подтверждает прежде всего форма пьесы. Она представляет собой куплетно-вариационную структуру, основанную на пяти полных проведениях темы, со сквозным динамическим развитием и кодой. Скорбный и в то же время торжественный характер этой музыки создаётся благодаря сдержанному темпу *Andante cantabile*; свойственному маршам, в том числе и траурным, размеру 4/4, минорном ладу *h-moll* и преобладанию нисходящих интонаций в теме и её подголосках. Кроме того, черты траурной музыки проявляются в обилии органных пунктов, не только однофункциональных (тонических и субдоминантовых), но и бифункциональных, как, например, в кульминации, где соединяются гармонии тоники и субдоминанты. Плагальная направленность каденций, органных пунктов и тонального плана в целом (*h-moll*, *c-moll*, *h-moll*), заложенная в интонационном строении песни, выявляет специфические русские черты этого жанра. Подчёркивание ламентозных интонаций, хроматизмов и концентрация их в коде способствуют развитию трагического образа. И наконец, ассоциации траурного шествия вызывает динамическая волна: от *mp* до *ff* и возврат к *ppp*. Тем самым в столь небольшой по протяженности фортепьянной пьесе мы находим синтез средств, выражающих в музыке ощущение трагического.

Лирическая протяжная «Ах ты, Ванька» (вторая часть цикла «Три русские песни» op. 41) была напета Рахманинову Шаляпиным. Эта песня принадлежит женской традиции. И, как большинство лирических, она исполняется многоголосно. Несмотря на то, что в песне повествуется о разлуке с милым мужем и поэтический текст эмоционально насыщен, народные исполнители поют её строго как бы в одном ключе, одной певческой манере, почти на одном динамическом уровне. В исполнительской интерпретации Шаляпина лирическая протяжная песня звучит

как драматический монолог. Создатель образов царя Бориса и Мельника поражают силы переживания и глубоким внутренним трагизмом исполняемой песни. Образ страдания создаётся Шаляпиным и при помощи выразительный фразировки, нюансировки, и благодаря богатейшему тембру голоса. Музыкальный образ на протяжении песни раскрывается с необычайной тонкостью и детализацией певца-актёра.

Несмотря на сильное впечатление от шаляпинского исполнения, Рахманинов трактует эту лирическую протяжную песню как вокально-симфоническую элегию. Этот жанр выявляет не только тема разлуки с любимым, мотив одиночества, но и своеобразное распределение исполнительских средств. Обобщенный лирический образ скорби возникает через трансформацию функции хора. Вокальное многоголосие заменяется оркестровым, а хоровая партия представляет собой одnogолосную мелодию. Кроме того, выразительная роль оркестра настолько важна, что именно ему доверяет автор наиболее сокровенные высказывания.

Рахманинов создает обработку лирической протяжной «Ах ты, Ванька» для женского хора в соответствии с фольклорной природой песни. От лица одной поет женский хор в унисон, символизируя некий собирательный образ русской женщины, ведь, согласно тексту, повествование идёт от первого лица. В каждом из четырёх куплетов мелодия варьируется, но всё равно остается одnogолосной. Во вступительном построении Рахманинов выявляет различные черты фольклорной стилистики. Певческое многоголосие композитор заменяет оркестровыми подголосками деревянных духовых инструментов. Ещё до появления вокальной темы английский рожок выводит мелодию от VII ступени d-moll, на слове «Ванька» присоединяется кларнет, а затем — pp *roco crescendo espressivo* — гобой, имитирующий наигрыш на жалейке. Кларнеты и вслед за ними фаготы, чередуя «ленточное» двухголосие и гетерофонные обороты с параллелизмами чистых квинт, сходятся в каденции в унисон голосами хора, что очень свойственно завершению музыкально-поэтической строфы лирических протяжных песен.

Если же сопоставить три толкования песни «Ах ты, Ванька» — фольклорное, шаляпинское и рахманиновское, то последние будет

занимать срединное место, балансируя между объективностью исполнения лирической протяжной песни в народе и драматической шалашинской интерпретацией. Вокально-симфоническая обработка русской песни «Ах ты, Ванька» – пример яркого и самобытного проявления трагедийно трактованной элегической лирики Рахманинова.

Песня «Белилицы-румяницы вы мои», по указанию Н. Бачинской [2], записана В. Кручининым на родине Н.В. Плевицкой в Курской губернии. Её вариант мы находим в сборнике А. Листопадова под названием «Распостылый муж и любовь постарому» [4, №24] и в сборнике С. Кондратьева [3, №16]. В фольклоре эта песня бытует в Курской, Белгородской областях, в казачьей среде как разудалая, развесёлая плясовая. Об этом свидетельствуют перечисленные выше источники. Сюжет песни сводится к тому, что непокорная жена не боится плётки мужа, в чем выражается её внутренний протест семейному гнету.

Подобно бурлацкой «Во всю-то ночь мы тёмную» плясовая «Белилицы-румяницы вы мои» дважды была обработана Рахманиновым для разных составов: первоначально для голоса с фортепиано в b-moll, а затем для смешанного хора с симфоническим оркестром в h-moll («Три русские песни» ор. 41 №3). «Третья песня – «Белилицы-румяницы вы мои», – читаем в воспоминаниях С.А. Сатиной, – привлекла внимание Сергей Васильевича, когда он услышал её в исполнении Н. Плевицкой... Он находил эту песню такой оригинальной, а исполнение таким хорошим, что специально написал к ней аккомпанемент» [9, с.73]. Дуэт эстрадной исполнительницы русских народных песен и всемирно известного пианиста поражает цельностью созданного образа.

Что же касается трактовки песни «Белилицы – румяницы вы мои» в «Трёх русских песнях», то здесь плясовая превращается в мрачно-саркастическое скерцо с чертами марша. Маршеобразность подчёркивает автор уже в начальной ремарке: *Allegro moderato (Alla marcia, al rigore di tempo)* – Умеренно скоро (В духе марша, строго в темпе). Огромную роль в создании скерцозного образа играет метроритм. Синтез пляски и марша – быть может, прообраз некоторых фрагментов «Симфонических танцев» – осуществляется за счёт, с од-

ной стороны, двухдольного размера (2/4) и разнообразных бинарных ритмов, а с другой – лишь изредка нарушаемой органической неквадратности (3+3+3+3+3+3=18 тактов темы).

Жёсткость бинарного ритма усугубляется с хлёстким и резким музыкальным инструментом, введённым Рахманиновым в оркестровую партитуру – «*verghe*» («прутья») – для изображения шёлковой батожи. Созданию мрачного колорита способствует и тональность *h-moll*, семантически закрепившаяся за образами страдания и зла, и проведение темы, почти лишенный распево и основанной на скандировании квинтового тона лада, в октаву с низкими голосами смешанного хора (альты и басы), и пение с закрытым ртом поочерёдно разными группами хора.

Лирической сердцевиной этого скерцозно-саркастического финала является симфонический фрагмент, как бы «от автора» (ц. 27 *a tempo*). Это сокровенное высказывание, отсутствующее в *b-moll*-ном варианте для голоса с фортепиано, звучит в динамике *p* и *pp* с ремаркой Рахманинова «*cantabile*» и является драматургической остановкой, подготавливающей психологически кульминационное «признание» героини (со слов «Только было всей моей-то тут беды»), исполняемое хором в плотном аккордовом изложении на фоне шестнадцатых и смятённых скачков через две октавы. В цифре 30 на словах «Холостой стакан меду принимал» происходит ещё одно торможение драматургического развития скерцо. Томление от восторга воспоминаний (будто гётевское «Остановись, мгновенье! Ты прекрасно!») выражено в этой лирической кульминации переживания распевами женского хора мягкими параллельными терциями на фоне статичного тонического органного пункта у басов. Последние фразы оставляют слушателя в состоянии оцепенения. Этому способствуют так же разбросанные по разным актавам терции: вспоминается концовка Этюда – картины Рахманинова *op.33 es-moll*.

Образ молодой красивой женщины, поданный Рахманиновым в столь сумрачных красках, не только является логическим завершением «Трёх русских песен», повествующих об одиночестве человека в мире, но и предвещает появление такой музыкально-сценической героини, как Катерина Измайлова Шостаковича (1932 г.). Фатально-саркастический аспект, подчёркнутый Рахманиновым, делает почти

неузнаваемой жанровую основу этой песни, тем более что плясовые всегда отличались живостью, задором и жизнелюбием.

Весьма показательным примером с точки зрения жанровой трансформации фольклорного оригинала является пьеса «Слава» (ор. 11 №6). Благодаря своему торжественному характеру и выразительной напевной мелодии подблюдная и песня «Слава» не раз привлекала внимание собирателей. Популярность её среди композиторов-классиков была настолько велика, что, начиная с Бетховена, к ней до Рахманинова обращались Римский-Корсаков, Мусоргский, Рубинштейн, Чайковский и Аренский. В русской классической музыке XIX века обрядовая подблюдная песня «Слава», связанная с гаданиями в период зимних святок, чаще всего звучала как гимническое величание. Определённую роль в такой коррекции фольклорного жанра, безусловно, сыграл не только характер мелодии, но и сам текст: «Уж как слава тебе, Боже, на небеси! Слава! (по И. Прачу), «Слава Богу на небе, слава» (по Н.А. Римскому-Корсакову).

Рахманинов во многом следует традициям русской композиторской школы в претворении названной подблюдной. Однако если его предшественники и современники включали эту песню в оперные, симфонические и камерные сочинения, то у Рахманинова она положена в основу пьесы для фортепьяно в 4 руки. По сути же, рахманиновская обработка «Славы» – масштабное эпическое полотно, выросшее из одного русского напева обрядовой песни. Проследим черты эпического в пьесе Рахманинова. При всей простоте и лаконичности темы, провозглашаемой первоначально одноголосно, Рахманинов создает довольно развёрнутую композицию, представляющую собой свободно-вариационную форму с чертами трёхчастности и кодой. Поражает почти архитектурная выверенность пропорций: I часть – 66 тактов, II часть – 60 тактов, III часть – 66 тактов и Кода – 15 тактов. Разнообразие вариантов темы – интонационных, ладовых, гармонических, ритмических, фактурных – безгранично. Их чередование основано на мастерски выстроенной логике музыкально-драматургического развития. Как пример интонационного преобразования темы очень показателен средний раздел, в котором начальный

мотив песни звучит на фоне фактуры, имитирующей перезвон колоколов. Квартовая основа заменяется тритоновой, а диатонический поступенный ход постепенно сужается до хроматического.

Отдаление и возврат основной тональности (C-dur), как и преобразующая, а затем «восстановительная» интонационная работа, затрагивают широкий арсенал ладово-гармонических средств: здесь и параллельный мажоро-минор, и тональности субдоминантовой группы (a-F-d-F), и круг тональностей, расположенных по увеличенному трезвучию (C-As-C-E), и даже так называемые «тритоновые замены», размывающие ощущение тональности. Как этого достигает Мусоргский в сценах коронации, смерти Бориса (колокольный звон), как это употребляет сам Рахманинов в «Элегии» op.3 №1 (предыкт к репризе), так начало среднего раздела пьесы «Слова» строится на энгармонизме малого мажорного секундакорда и, благодаря многоплановой фактуре, великолепно воссоздает пульсирующее пение богатых обертонами больших и малых колоколов (см. тт. 72-73).

Первоначальная тенденция усложнения ладового и гармонического языка, исчерпав предел напряжения, меняется на противоположную.

Героическое начало реализуется в этом произведении не только через фанфарные кварто-квинтовые интонации, «золотые ходы валторн» и насыщенную фактуру, но и через особенности темпо-ритма. Подобно тому, как в Богатырской симфонии Бородина основной мотив главной партии звучит увеличением в репризе и коде, так Рахманинов проводит в репризе тему подблюдной в увеличении, изменяя размер 3/4 на 6/4. Грандиозно провозглашается тема в низком регистре, удвоенная в октаву. Мощным *fff* звучат колокольные трели в высоком регистре, создавая колоссальное ощущение необъятных просторов, наполненных торжественными звуками. Самый значительный контраст темпов возникает в коде. Он усугубляется противопоставлением фактурных средств, рождающих ассоциации, связанные с аккордовым изложением знаменного распева.

Трижды контрастирует Grave-Presto. Трижды величественно звучит в ином жанровом ключе русская песня, интонации и ритм которой выравниваются, исчезает активность, и рождается эпическая статистика торжественного «пения церковного хора» в фортепианном прочте-

нии. «Перезвон колоколов» (Presto) на тоническом органном пункте «благовестит», синтезируя интонации народной песни. Из одного напева Рахманинов создает множество версий, имеющих даже различные жанровые решения. Таким образом, триединство русской песни, колокольного звона и знаменного распева создает торжественный эпический образ, несущий в себе символический смысл духовного и державного величия России.

Итак, проследив образную и жанровую трансформацию русских народных песен в обработке Рахманинова, мы видим, что, следуя традициям Глинки и Чайковского, композитор идёт по пути драматизации фольклорного первоисточника, развивая его до подлинно симфонических масштабов.

Рахманинов решительно видоизменяет бытовую первооснову народной песни: бурлацкая «Во всю-то ночь мы тёмную» приобретает черты траурного шествия («Русская песня ор. 11 №3»), лирическая протяжная «Ах ты, Ванька» преобразуется в трагедийно трактованную элегию (вторая часть ор. 41), плясовая «Белилицы-румяницы вы мои» трансформируется в мрачно-саркастическое скерцо чертами марша (третья часть ор. 41), а подблюдная песня «Слава» становится основой грандиозной эпической картины (ор. 11 №6). Подобное жанровое преломление высвечивает самые важные стороны, самые существенные черты композиторского стиля Рахманинова: трагедийность, элегическая лирика, мрачно-саркастическая скерцозность и эпическая торжественность, основанная на взаимосвязи колокольности, знаменного распева и русской песни.

Для Рахманинова обращение к фольклору и в особенности к жанру обработки было, с одной стороны, средством познания через народную песню духа своего народа, а с другой, – творческим осознанием, а затем и выражением собственного исторического и национального «Я».

Литература

1. Асафьев Б.В. О народной музыке [сост., вступ. ст. и коммент. И.И. Зешцовского, А.Б. Кунанбаевой]. Ленинград: Музыка Ленингр. отд-ние, 1987. 247, [1] с.: нот., ил.
2. Бачинская Н.М. Народные песни в творчестве русских композиторов: Учеб. пособие для консерваторий и муз. училищ: С предисл. /Под ред. проф. Е.В. Гиппиуса. Москва: Музгиз, 1962. 215 с.

3. Кондратьев С.А. Русские народные песни. Тетр. 2: В обработке для голоса с ф.-п. Москва; Ленинград: Музгиз, 1944. 38 с.
4. Листопадов А.М. Песни донских казаков. Т. 4 /под общ. ред. Г. Сердюченко. Музгиз, 1953. 488 с.
5. Лядов А.К. Песни русского народа: в обработ. для одного голоса и ф.-п. //Предисл. и общ. ред. Н.М. Владыкиной-Бачинской. Москва: Музгиз, 1959. 383 с.
6. Мельгунов Ю.Н. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные Ю.Н. Мельгуновым. Вып.1: Для ф.-п. в 2 руки. Москва, 1879. 59с.
7. Отчет о путешествии в Оренбургский и Астраханский край П.И. Небольсина //Вестник императорского русского географического общества / Под ред. В.А.Милютина. Ч.4. Отд.V. Санкт-Петербург, 1852. С. 106.
8. Рахманинов С.В. Связь музыки с народным творчеством //Литературное наследие. Москва: Сов. композитор, 1978. Т.1.
9. Сатина С.А. Записка о С.В. Рахманинове //Воспоминания о Рахманинове. Москва, 1974. Т.1.

К ВОПРОСУ О ВОПЛОЩЕНИИ ДОНСКОЙ И КУБАНСКОЙ КАЗАЧЬЕЙ ПЕСНИ НА СЦЕНЕ

А.С. Каргополов

Московский государственный институт культуры

Аннотация. *Статья рассматривает некоторые вопросы, касающиеся сценического воплощения и особенностей построения партитуры донской и кубанской казачьей песни. Обозначены аспекты успешной работы фольклорного коллектива и его дальнейшего развития в условиях концертной практики. Автор делится многолетним опытом работы в Московском казачьем хоре.*

Ключевые слова: *казачья песня, донская манера исполнения, кубанская песня, вилючая песня, сценическое воплощение.*

Что есть народная песня? Прямо сейчас назовите или лучше напойте известные вам старинные русские (мордовские, осетинские, татарские) – любые НАРОДНЫЕ песни, казачьи в том числе как неотъемлемую часть великорусской культуры. Сколько получилось? Предполагаем, что не очень много. И ведь это вопрос без подвоха или попытки в чем-то уличить! Это горячее желание заново познакомить абсолютное большинство соотечественников с их же наследием. Думаем, вся проблема в том, что наследие это очень объёмно. И чтобы поднять его, и тем более дотянуть до сердца, нужно желание. Прежде всего, желание понять, что всё, что осталось – это наше, сохранено для нас и нами же должно быть передано дальше.

Именно по этой причине студенты нашего вуза кафедры народно-певческого искусства очной и заочной формы обучения с 1971 года, сра-

зу после второго года обучения, отправляются в экспедицию в самые различные уголки нашей страны. И эти экспедиции для студентов имеют исключительное значение. Соприкасаясь с подлинными исполнительскими традициями в их естественном бытовании и через живое общение с мастерами народного творчества, запись традиционных и современных народных произведений, местных обрядов, игр, хороводов, обычаев — шлифуются профессиональные качества будущих специалистов.

Структура музыкального полотна невероятно сложная, причём не только для исполнителя, но и для слушателя. Тут обязательно надо задуматься над тем, что сцены (в современном понимании) у фольклорной песни не было! Её культура — вокальная, инструментальная, хореографическая, и даже декоративно-прикладная, — были скорее следствием, но не причиной. Музыкальное (в том числе инструментальное и танцевальное) сопровождение свадебного пира, похоронного обряда, колядования на Рождество, масленичных гуляний и прочее — не было целью, всё это средство для сопровождения основного действия, зачастую, обрядов разного рода, но, конечно, не только. Непросто осознать, и ещё сложнее перенести это творчество, рожденное народами много веков назад (а что-то исчисляется и тысячелетием), на сцену с её законами, администрирования, аплодисментами, софитами, порталами и мониторами. «Может и не надо?», — скажет кто-то. Многие остаются адептами такого подхода, многие пытаются воссоздать среду бытования и вместе с тем и саму культуру в её «первозданном» виде. Но искусство — отражение действительности. В нём художественные и музыкальные образы подсвечивают то, что интересует (и интересовало) людей в определенное время. Логично и нормально то, что и народное искусство со временем видоизменяется.

И это происходило во все времена. Плохо только то, что «законы сцены» во многом упрощают народную музыку. Решение — в поднятии общего культурного уровня, когда человек с самого юного возраста «входит» в мир народной культуры, «пробуя» её особенности на себе (через детский фольклор, исторические песни, эпос и лирику), тогда и в сознательном возрасте он будет смотреть на старинную музыку, в том числе и на сцене, совершенно другими глазами! А для этого необходимы разра-

ботки по внедрению теоретических и практических образовательных программ, начиная с дошкольных учреждений, заканчивая различными специализированными курсами в высших учебных заведениях. И закономерно возникает вопрос: кто должен разрабатывать эти программы?

По большому счёту, для решения такого важного для Государства вопроса, должна быть создана специальная комиссия, состоящая из профильных специалистов и методистов на уровне Министерства, далее должна разрабатываться концепция, программы и их учебное обеспечение, а дальше – программы «спускаться» на места. Но можно не ждать, а проделать эту же работу, учитывая специфику региона, добавив в уже действующие программы как местный этнокультурный компонент, т.е. на уровне конкретного учебного заведения найти в учебных программах возможность для интегрирования цикла дисциплин по народному творчеству. Кто-то скажет: «Популизм!». «Решение!» – ответят те, кто посвятил этому всю свою жизнь.

Размышление на эту тему привело к нескольким важным выводам, без осознания которых существование сценического коллектива, на наш взгляд, невозможно.

1. Традиционная казачья песня – это артефакт, требующий особого отношения и представления и для артистов хора, и для зрителя.

Говоря о казачьей песне как об артефакте, следует отметить бесценность её уникальности. Ведь казачий песенный фольклор сам по себе можно рассматривать как отдельную традиционную культуру. Известно, что фольклор семейских Забайкалья внесён в список ЮНЕСКО о нематериальном культурном наследии мира! Это, бесспорно, заслуженно, но не ясно, почему в этом списке нет неповторимой культуры Юга России с его курскими песнями и плясками, белгородского фольклора, структура которого сложнее для исполнения и понимания, чем математические уравнения. Почему в нём нет нашего северного фольклора, причем как наследия Русского Севера, так и многочисленных народов тех краёв? Север богат фольклором такой древности, возрасту которого позавидуют множество стран нашей планеты. Продолжать можно долго, и в этом строе гордо развивается знамя казачьей культуры, разнообразной, богатой, неповторимой. Прикасаясь к изучению этого богатства, и артист, и зритель

должен понимать всю ответственность за то, чтобы эта музыка звучала качественно. «Причем тут зритель?» – спросит кто-то. Во всей цепочке ввода песни в мир он стоит самым крайним. Но именно он является мерилом качества представленного коллективом исполнения. И, разумеется, на нём большая ответственность: принять это исполнение или нет.

2. Звук должен пронизывать слушателя, окутывать и проникать в душу.

Песня должна звучать и озвучивать то пространство, в котором приходится работать артистам. Представим, что вам удалось понять, осознать, выучить казачью песню. Теперь нужно её донести до зрителя. Если счастливым удастся услышать её в естественных условиях (за столом, по пути куда-либо, может на свадьбе товарища казака), оказавшись среди исполнителей, внутри этой песни, он не забудет этого никогда. Но ведь перед исполнителем стоит задача – перенести это состояние на сцену. А человеческий голос имеет ограниченную силу и объём звучания, и что работает в узком пространстве, утонет в большой аудитории. Мы уже говорили о том, что само по себе это искусство по происхождению не сценично, но всё же, жить песня может. Поможет этому грамотное подзвучивание вокала и инструментария коллектива.

Существует несколько форм репрезентации фольклора: хоровое исполнение без сопровождения, в сопровождении «живых» инструментов, пение под «минус», сочетание вышеперечисленного. И у каждой формы есть свой свод непреложных правил, не исполнив которые, всё наработанное на репетициях уйдёт без остатка, как вода в песок, оставив горькое послевкусие у исполнителя и непонимание и безразличие у зрителя. Описывать свод этих непреложных правил в статье не станем, но не упомянуть об этом нельзя.

3. Внешний вид артиста должен быть продуман детально, быть безупречным.

Очевидно, что казачья культура имеет мужское начало, и казачий костюм часто является формой. Даже в бытовых вариантах прослеживается военная нить. Нося форму, нужно ей соответствовать и уважать мундир людей, защищавших границы государства многие столетия. Разумеется, форма должна соответствовать содержанию. Нужно стараться

исполнять песни донских казаков в форме этого казачьего войска, а лезгинку – плясать в черкеске. С вариантами женского костюма всё гораздо сложнее, но и тут должен быть соблюден тот же избирательный принцип. Сейчас найти информацию не представляет большой сложности, при желании отыщутся многие варианты казачьих костюмов. А без желания лучше этим и не заниматься вовсе.

4. Талант администратора должен цениться и приниматься коллективом.

Сцена всегда будет «ускользать» даже от самого хорошего коллектива без работы талантливого администратора. Законы сцены начинаются далеко за её пределами. Чтобы коллектив вышел к зрителю, должна быть проделана большая работа. Организовать рабочий процесс, убедить «заказчика», что лучше твоего коллектива на свете не сыскать, организовать финансовую формулу таким образом, чтобы людям хотелось приходить на работу, чтобы инициатива поощрялась, и артист радовался очередному выступлению. Вот задачи администратора коллектива.

5. Универсальность и профессионализм артистов.

Универсальность артиста – секретное оружие любого профессионального коллектива. Каждый из артистов должен уметь плясать, исполнять любую вокальную партию, запеть любую песню! Участники коллектива должны быть мобильными и лёгкими на подъём, выносливыми, коммуникабельными, быстро запоминать музыкальный материал. Запираясь в одной функции, артист сильно ограничивает весь коллектив. Поэтому постоянное самосовершенствование одного – путь к благополучию всех.

«Лицом» казачьей песенной традиции является исполнительское искусство донских и кубанских казаков. А как пели на Дону и Кубани? В чём локальные особенности этих двух основных рукавов одной реки, имя которой казачья песня? Перед тем как мы начнём разбираться и углубляться в песенные особенности названных регионов, отметим, что и другие казачьи традиции имеют свои особенности, но в основном они производны от перечисленных. А если смотреть ещё шире, то безусловной колыбелью казачьей песенной культуры являются области

Всевеликого Войска Донского. Так или иначе, их наследие прослеживается у всех казаков.

Статья в целом имеет более обзорный характер и в ней нет глубокой аналитики, – такая задача не ставилась. Целью статьи является упорядочение понимания всех аспектов успешного воплощения (демонстрации) казачьей песни в условиях сцены и функционирования в концертной практике.

Итак, перейдём к разбору локальных особенностей, а предметом рассмотрения во всех традициях будет протяжная лирическая, или как ещё говорят на Дону, *«вилючая»* песня.

Уже само определение исполнителей даёт подсказку в понимании «природы» песни: мелодический склад имеет ярко выраженный «горизонтальный» характер – виляя, петляя, заворачивая, но непременно возвращаясь «домой», т.е. каждый голос движется сложно, самостоятельно, но подчиняясь закону строения общей партитуры. Эти законы негласны, но, как замечательно подметил А.С. Кабанов, с молоком матери впитываются, порождая *«искусство прекрасного пения»*.

Для песенного фольклора донских казаков характерны такие формы бытования как плясовой хоровод, свадебная игра, календарные празднества, насыщенные плясовыми напевами, и лирическая песня мужественного воинского склада. Яркими стилевыми особенностями являются многоголосие с противопоставлением нижнему голосу верхнего подголоска в условиях напряженной голосовой тесситуры и открыто эмоциональная активная форма вокализации, партитура насыщена исполнительскими приёмами. Суть в том, что, «играя» песню малым составом и чувствуя отсутствие голоса, традиционные исполнители без договора восполняют их отсутствие. А протяжная песня донских казаков делится на «коленца», – это определённые отрезки вокальной партии как сольные, так и в ансамбле, соединяющиеся между собой при исполнении.

Количество «коленец» определяют сложность песни по форме. Причём эти «коленца» внутри себя так же разнородны от партии к партии. У каждого голоса свои задачи, но каждый является частью мелодии. Звучит сложно? Так оно и есть! Добавим сюда диалектные особенности и сложнейшую структуру ритмических построений тек-

ста в песне с его противосложениями, синкопами, педалями, слово-обрывами и не только. Вся эта сложность имеет свой непререкаемый, негласный устав, позволяющий «старикам» играть песню без репетиций и после большой разлуки, но всегда безупречно!

Важной творческой особенностью каждого казачьего войска является сюжетность песен. Каждое войско поёт о своих героях. На Дону – про Платова, на Кубани – про Дорошенко, в Сибири – про Ермака, некрасовские казаки – про своего атамана Игната. Конечно, фамилий героев очень много, и, исследуя текст песни, записанной, скажем, на Кубани, можно отследить ветвь происхождения конкретно этой станицы. Вот попробуем разобраться и с природой песен **кубанского казачества**, отразивших исторические и социально-политические процессы, происходящие в стране.

В искусстве кубанских казаков в песенном репертуаре заметно проступают некоторые общие местные черты. Так, например, наличие протяжных песен не повсеместно, в некоторых районах они могут и не встречаться), но присутствует своеобразный музыкальный стиль: в характере исполнения более мягком, нежели у донских станичников – поддержка верхним подголоском нижнего ведущего голоса, имеющего относительно закруглённую структуру. Следует отметить развитие «хоровой пачки» в вертикальном направлении. Под «вертикальностью» понимается выстраивание партитуры аккордовым способом. Если на Дону преобладает самостоятельность каждого голоса, и его рельефное выделение на фоне звучащей песни, хоть бы пело в один-два десятка казаков, то на Кубани, в особенности его «Запорожской части», голоса сливаются в стройный полнозвучный аккорд «европейского склада». О причинах этого в статье не будем рассуждать, а примем как данность (существуют диссертационные исследования на эту тему).

Сюжеты песен кубанских казаков отличаются в зависимости от местности расположения станиц. Кубанское казачье войско неоднородно и имеет важные, с точки зрения изучения, ветки «миграции». Зародившись к концу XVIII века и изначально состоя из Запорожских казаков, перешедших семьями на государственную службу, все же значительная часть войска состояла из донских казаков и крестьян,

пригнанных с Волги, в том числе малых народов России. Рассматривая его «донскую часть», мы можем наблюдать ту же вертикальность, но с более активным и самостоятельным движением голосов. Особенно это движение видно в верхнем голосе, называемом на Дону «дишкантом», но являющимся на Кубани просто верхним подголоском. А признаки «вилючести» можно и нужно рассматривать как особенность, доставшуюся в «наследство» от отцов.

Таким образом, сценическое пение – это и содержание, и форма воплощения! «Традиционное» можно и нужно облачать в сценическую форму исполнения, хоть это и непросто. Разумеется, речь идёт о «в высшей степени» качественном подходе. К сожалению, чаще бывает иначе.

Что можно порекомендовать сценическому коллективу? Прежде всего, прислушиваться к потребностям зрителя, не переходя черту стиля. И если говорить о казачьем коллективе, то количество «рычагов души» у нас предостаточно. Широчайшая репертуарная и стилистическая линейка: от казачьей песни разных возрастов и местностей происхождения до советской классики. Не забывая о талантливо написанных «околоказачьих» песнях современных авторов. Помните, что выбранный репертуар должен не только веселить, но и воспитывать зрителя. К счастью, сейчас на это большой запрос.

НЕИЗВЕСТНОЕ ОБ ИЗВЕСТНОМ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ В.В. БАККЕ

Т.В. Бушуйкина, В.И. Панкратова

Московский государственный институт культуры

Аннотация. *Статья посвящена основополагающим принципам хормейстерской работы с народно-певческим коллективом, сформулированных В.В. Бакке – одним из основоположников современного народно-хорового образования. Особое внимание уделяется подбору репертуара, подходам к формированию единого звукообразования и звуковедения в ансамбле, определены основные цели и задачи.*

Ключевые слова: *народно-певческое искусство, руководство певческим коллективом, хормейстер, русская песня, обработка народной песни, репертуар.*

Душа русской песни в том сплаве мысли, слова, выраженного звуковысотным интонированием в определенном ритме, характере и настроении. Это тот синкретический сплав, которым наполнена наша национальная культура. Душа в человеке, а значит в народе. Проявляется она сплавом всех умений, навыков и желаний. Тогда веришь в это...

В.В. Бакке

Имя Виктора Владимировича Бакке как выдающегося педагога, исследователя в области русских фольклорных традиций, музыкально-общественного деятеля широко известно не только в России, но и за рубежом. Мастер хоровой аранжировки народной песни, профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации, доктор искусств Международной академии наук Сан-Марино, почетный член Всероссийского музыкального общества. За многолетнюю плодотворную работу в сфере сохранения и развития народных художественных традиций и высокие творческие достижения удостоен премии «Душа России» Министерства культуры Российской Федерации в номинации «Народное пение».

Он начал свой профессиональный творческий путь в 1972 г. как один из основателей и преподавателей отделения руководителей народного хора в Уральской Государственной консерватории имени М.П. Мусоргского, одновременно заканчивая обучение в ГМПИ им. Гнесиных. «Безумные идеи» талантливого хормейстера в разное время воплощали лучшие профессиональные государственные академические народные хоры: Уральский, Оренбургский, Сибирский, хор имени М.Е. Пятницкого. И Виктор Владимирович, конечно же, стоял у истоков создания кафедры народно-певческого искусства МГИК. Был предан ей более 40 лет. Был также основателем отделения сольного и хорового народного пения в своем родном Московском областном музыкальном колледже имени С.С. Прокофьева г. Пушкино.

Многолетний опыт работы в различных профессиональных коллективах и учебных заведениях сформировали у Виктора Владимировича особое видение работы с народно-певческим коллективом, свой неповторимый стиль. Данная статья – собрание мыслей, убеждений и представлений мастера о принципах работы с учебным ансамблем, изложенное его цитатами и воспоминаниями учеников-последователей хоровой школы В.В. Бакке.

Задача первая: *над чем стоит задуматься, изучая народную песню? (В.В. Бакке).*

«Все мы – стараемся петь, а в народном понимании мы не услышим слова «петь». Есть понятия «сказывать», «рассказывать», «иг-

*рать», «заигрывать», «говорить» песню на голоса. Когда мы начинаем петь все естество русской песенной культуры сразу теряется, становится позёрством. Сначала была идея, мысль, потом эта мысль выражается словом, и вот это слово выражает то состояние, положение, ситуацию, в которой оказывается человек. И это слово начинает интонироваться. Откуда же пошло народное пение?—Речевая интонация или речевая организация, **речевой посыл**. В жизни мы говорим от согласной к согласной, и эти согласные у нас связываются гласными. Пение—это музыка, а музыка существует во времени. А **музыкальное время нам дают гласные**, и поэтому, ставя на речевую интонацию, мы протягиваем, **поем гласные**, которые имеют время, а между ними согласные, и получаем пение (мастер-класс В.В. Бакке, г. Асбест, 2017 г.).*

Таким образом, принцип интонирования слова, а не вокализация лежит в основе звукообразования.

Задача вторая: в чём заключается единая вокально-техническая подготовленность коллектива?

«Моя любимая тема – это хоровое и ансамблевое пение. В народе всегда пели гуртом, компанией, семьей на работе, праздниках. В русской традиционной певческой культуре всегда пели совместно. Сольное пение проявляется в жанрах колыбельной песни, плачах, причитаниях. И только гораздо позже, с появлением городской песни появляется сольная традиция. Хор или ансамбль – это ощущение единой манеры, подачи звука, тембров, формирование звукообразования, сохранение ансамбля между голосами. Общее состояние вокально-технической подготовленности коллектива – показатель работы руководителя. Если идет планомерное освоение и развитие каждого «инструмента», т.е. голоса в отдельности, притирания друг к другу, тогда возникает естественная форма совместного исполнительства в хоре или ансамбля» (мастер-класс В.В. Бакке, г. Асбест, 2017 г.).

Третий постулат-задача в работе мастера звучит так: «Певческий коллектив – это **творческая артель единомышленников**. Для меня совершенно очевидно создание микроклимата, создание такого состояния, когда хочется работать, когда исполнитель начинает получать громадное удовольствие от того, что он делает. Это состояние он

может получить тогда, когда приобретет навыки, умения и может их использовать в той или иной практической деятельности, которая его ожидает. Главным условием коллектива является корпоративные взаимоотношения и креативное отношение, чтобы каждый имел возможность себя выразить и иметь общее направление и желание решить те творческие задачи, которые перед ними будут ставить».

Основываясь на этих трёх задачах-постулатах: интонируемое слово, единая вокально-техническая подготовленность, единомыслие коллектива и сформировалась уникальная, универсальная вокально-хоровая школа Виктора Владимировича Бакке – школа будущих хормейстеров. Его авторская методика работы применима к любому певческому ансамблю: детскому, студенческому, учебному, самодеятельному, профессиональному, исполняющему авторскую музыку, обработки или уникальные подлинные образцы песенного фольклора.

Ко всем коллективам формировался свой индивидуальный подход, однако, излюбленной формой работы Виктора Владимировича были хоровые занятия с молодежными народно-певческими ансамблями. Творческими лабораториями стали кафедра народно-певческого искусства Московского государственного института культуры и отделение сольного и хорового народного пения Московского областного музыкального колледжа имени С.С. Прокофьева г. Пушкино.

Благодаря основным задачам-постулатам, методика работы В.В. Бакке с народно-певческим коллективом приобрела особую специфику в формировании певческих умений и навыков у поющих. Она складывается из нескольких этапов становления голоса и звучания всего коллектива. Вот только часть из них:

Голос – это музыкальный инструмент. Исполнитель должен представлять, что он уникальный, самобытный, самозвучащий, регулируемый и воспроизводящий инструмент, и он должен научиться на нем играть и совершенствовать свои навыки. Осознание себя как музыкального инструмента, это та задача, которую должен поставить и определить себе певец, а задача руководителя – понять, что может этот инструмент, и как из этих разных инструментов сделать так, чтобы это было художественно, эмоционально и правдиво.» (Бакке В.В., 2017 г.).

*Каждый музыкальный инструмент требует постоянного совершенствования и постоянной настройки. Начинать настройку (распевание) нужно с освобождения. Это первый начальный этап работы с голосом. Искусство пения – это искусство снятия зажимов. Пение – это работа. Очень сложная и серьезная работа. Но работа в удовольствие. Причем это удовольствие должно быть комфортным и удобным. Любое неудобство пения создает напряженность и невозможность проявить художественно-эмоциональное качество, вокально-технические навыки. Это неудобство может проявляться в физиологическом и психологическом зажиме певца. Самым важным по словам Виктора Владимировича является **вера в себя**, и помочь в этом должен в первую очередь руководитель, наставник.*

Следующий важный этап – это **ощущение единого времени в коллективе**. Пение – это музыка, а музыка существует во времени. Мы часто говорим «птицы поют». Но они не поют, потому что это не музыка, нет определенной высоты, нет определенного ритма, нет времени. «Время задается в музыке не количеством часов и минут его звучания и даже не темпом, а интенсивностью протекания в ней интонационных процессов. Это время определяется скоростью разворачивающихся в ней процессов, активностью ее событийности. И темп может не играть здесь существенной роли» [2].

В работе с народно-певческим коллективом, особенно начинающим, много времени посвящено нахождению «единого» времени с применением различных упражнений «ритмических» инсталляций.

Следующий этап – это **формирование гласных**. За счет одинакового формирования гласных получается **единая манера звукообразования**. Это сложная задача, поскольку разнообразие гласных само по себе предрасполагает звуковую пестроту. «Единая манера необходима для достижения звукового единства, чистоты звучания, полётности, благозвучности хорового строя и ансамбля» [3]. *В работе над единой манерой звукообразования доминирует слово, так как народная манера имеет речитативную основу.*

Важным, по мнению Виктора Владимировича, является использование певческих приемов, характерных для определенной регио-

нальной традиции, а не слепое копирование этнографических певцов. Он всегда говорил об уникальности и неповторимости тембров, представляя хоровое звучание как художественное полотно, где каждый тембр – это краска, имеющая много оттенков. И чем больше оттенков использовано, тем больше правдивости, глубины этой «картины». Петь нужно «своими» тембрами, тем голосом, которым наделила певцов природа, ни в коем случае не копируя тембры этнографических певцов, понимая их возраст, состояние и т.д. Призывал четко понимать, что есть первооснова.

Именно при соблюдении и использовании исполнителями этих умений на практике формируется тот мягкий, льющийся, тембрально наполненный, так называемый «культурный» звук, который наиболее ярко характеризует и отличает певческие коллективы под руководством В.В. Бакке от других.

Неповторимое и оригинальное лицо коллектива, по мнению Виктора Владимировича, – это его уникальный, ни на кого не похожий репертуар. Поэтому важным этапом в работе с коллективом он считал подбор нужного репертуара. *Всегда неоднозначный количественный и качественный состав народно-певческих коллективов (хоров, ансамблей) требует компетентной, кропотливой творческой деятельности руководителя по подготовке к исполнению партитуры народной песни высокохудожественного поэтического и музыкального содержания, а также значительной доли удобства и комфортности для исполнения этого произведения.* Очень тщательно отыскивая интереснейшие и мало исполняемые подлинные песенные образцы, он превращал их в яркие хоровые полотна, умело адаптировал любой традиционный вариант, наполняя его новыми красками. Был **мастером стилевой обработки** народной песни. Каждая партитура создавалась «под» определенный состав, учитывая его возможности в целом, и возможности каждого певца, раскрывая его творческие грани и потенциал. Часто за основу Виктором Владимировичем использовались собственные полевые экспедиционные записи.

В итоговой государственной концертной программе его выпускников исполнялись исключительно расшифровки, аранжировки и редакции экспедиционного материала самих студентов. А в процессе

работы над партитурой он умел «слышать тембры голосов», их «игру» и «разговор» между собой. Это говорит об особом даре мастера. Для него стиль хорового письма – это максимально удобное движение всех голосов, в котором плавнодвигающаяся мелодическая линия создает благоприятные условия для хорового строя и ансамбля, и каждый голос имеет свою функцию и предназначение.

Работа руководителя, по мнению мастера, более чем на половину состоит из творческого осмысления народной певческой традиции, грамотного, профессионального исследования и исполнения её, применительно к определённому составу, пополнение репертуара новыми самобытными произведениями, отвечающими высоким художественным вкусам и запросам исполнителей и слушателей. *«Умение руководителя найти яркую и самобытную народную песню, правильно приспособить ее для певческого исполнения и даст большую заинтересованность, увлеченность поющих, а удобство хорового изложения – необходимую свободу и «комфортность» певцам на сцене»* [1, с. 7-12].

Важную роль в жизни Виктора Владимировича занимала лирическая протяжная песня. Именно в ней, как считал мастер, раскрывается внутренний мир, характер и душа русского человека. Ведь каждая песня лирического склада – это уникальный и неповторимый образец хорового или ансамблевого пения, маленькая жизнь, прожитая поющим коллективом здесь и сейчас.

Самое главное пожелание своим ученикам, последователям это любить свое дело. В него погружаться основательно. В педагогической деятельности и в творческой работе с любым певческим коллективом надо любить этот коллектив, любить этих людей. В учебном, профессиональном и любительском коллективе люди тебе доверяют, и ты не можешь не оправдать их доверие. А доверие ты можешь завоевать, когда ты профессионал и любишь свой коллектив. Вся жизнь построена на любви, во всех ее проявлениях (Бакке В.В., 2022 г.).

Литература

1. Бакке В.В. Современные формы народно-певческого исполнительства: задачи, проблемы, репертуар //Музыкальный фольклор народов России: Матер. науч.-практич. конф., Москва, 13– 14 декабря 2019 г. Москва: МГИК, 2020, С. 7-12.

2. Бахтизина Д.И. Особенности временных процессов в музыке //Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2014. № 2 (4). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/1014> (дата обращения: 17.04.2024).
3. Методика работы с русским народным хором /Калугина Н.В. //Москва: Музыка, 1977. 255 с.

МЕТОДИКА РАБОТЫ В ХОРОВОМ КЛАССЕ

Е.Н. Байкова

Российская академия музыки имени Гнесиных

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос методологии проведения учебных занятий в рамках дисциплины «Хоровой класс». В этой связи маркируется фактор, определяющий актуальное значение аналитико-слухового подхода в условиях поиска оптимальной звуковой модели. На данной основе формируется точка зрения относительно роли акустико-фонического критерия в оценке качества певческого многоголосия. Кроме того, отмечаются и другие тенденции в аспекте осмысления способов организации учебно-репетиционного процесса в вузе на занятиях по предмету «Хоровой класс» (феномен партитуры + хормейстерско-дирижерские функции управления).

Ключевые слова: процесс обучения, народно-певческий коллектив, хоровое звучание, акустико-фонический результат, аналитико-слуховой критерий.

В период обучения в вузе формируется целостный облик будущего руководителя народно-певческого коллектива. В соответствии с данным видом специализации конкретизируется план учебной работы на таких важных этапах образовательного процесса как бакалавриат и магистратура.

Безусловно, что доминирующее значение имеет первоначальный период, охватывающий четырехлетний цикл обучения (бакалавриат), когда студент приобретает необходимый объем практического и теоретического знания, используемый им впоследствии (магистратура).

И главным содержательным импульсом в учебно-информационном пространстве становится работа в хоровом классе, где формируются базовые качества будущего руководителя народно-певческого коллектива. Именно здесь аккумулируются важные задачи в системе профессиональной подготовки молодых специалистов как в бакалавриате, так и в магистратуре.

Очевидно, что профессиональная направленность обучающегося в вузе контингента ассоциируется с высоким уровнем компетентности, что предполагает владение целым комплексом умений и навы-

ков, необходимых для реализации полученного знания. Тем не менее, существенным моментом в образовательном процессе является характер певческой деятельности хорового коллектива, то есть «хор как совокупный субъект художественно-исполнительского процесса», полагает В.А. Самарин [8, с.17].

И независимо от направленности его специфики: «народный» или «академический» вид исполнительства, решающее значение приобретает практический опыт коллективно-певческой работы. Ведь только в рамках учебных занятий по предмету «Хоровой класс» аккумулируются профессиональные качества будущего руководителя народно-певческого коллектива в статусе хормейстера, а именно «развитие и становление исполнительских качеств, формирование личностного отношения к исполняемым произведениям», утверждает В.А. Самарин [8, 4].

И одним из основных аспектов в процессе подготовки студентов обучения является восприятие хора как особого вида инструмента. Такого рода взгляд на предметный объект фокусируется исключительно в плане осмысления коллективно-певческого опыта, совместного творческого действия. И, прежде всего, речь идет о широком жанрово-стилевом спектре исполняемых произведений. При этом внимание к вопросу диалектного пения как базовому фундаменту в изучении региональных певческих стилей в аспекте основного условия в преподнесении образцов фольклорного материала остается доминирующим, поскольку, как считает Л.В. Шамина: «Традиционное народное пение существует лишь в конкретных диалектах» [9, с.17].

Необходимо отметить, что певческий компонент в формате хорового качества звучания требует несколько специфического подхода к оценке звукового явления. И в этом отношении общий фонический результат в претворении коллективно-певческих усилий всего состава хора имеет несколько иной критерий его достижения. Во многом итоговая составляющая репрезентируется согласно нормативно-базовым рекомендациям – постулатам, предписанным в методическом своде правил практической работы с хором, среди них: ансамбль, строй, дикция, тембр, динамика. Согласно мнению С.А. Казачкова, «работа над хоровой звуча-

ностью ведется в трех направлениях: вокальное развитие хора, работа над хоровым строем, совершенствование хорового ансамбля» [4, с.196].

Очевидно, что все перечисленные элементы хорового звучания есть прерогатива в большей степени коллективов академического типа направления. Однако, в сфере практической деятельности, ввиду особого рода такой структурной единицы как хор, фактор многоголосия становится решающим критерием в работе с певческим составом.

Несомненно, что минимальное число участвующих в певческом процессе «единиц» (фольклорный ансамбль) есть аргумент, позволяющий предполагать вариантную оценку акустико-фонического результата в плане менее регламентированной формы его коррекции. При этом такой предметный объект, а именно «хор», существует как более масштабная в структурно-певческом отношении целостность, сопряженная с несколько иным аспектом поиска итогового звукового решения.

Такого рода понимание чрезвычайно важно для актуализации учебных занятий по предмету «Хоровой класс», и, прежде всего, для концептуального подхода самого руководителя к осмыслению процессуальных моментов, возникающих в структуре совместного творческого действия с певческим коллективом. Так, например, В.Н.Минин отмечает весьма важную методологическую позицию, касающуюся его точки зрения на проблему момента звукообразования в целом. По мнению данного дирижера, рассуждающего о принципиальных исполнительских особенностях Московского камерного хора, очевидно, что уже «самый первый звук, который они должны воспроизвести, начинается с *предслышания* его не столько по высоте и по динамике, сколько по качеству звучания, то есть потому, что этот звук должен выражать» [6, с.66].

Поэтому внимание преподавателя должно быть сосредоточено исключительно на вопросе качества хорового звучания, а, следовательно, и выбора той методологии, которая обуславливает требуемый результат в процессе обучения. И здесь доминирует феномен навыка коллективного ансамблирования, раскрывающегося в структуре певческого фонизма в условиях исполнения песенно-музыкального материала. Одно из главных положений, выдвигаемых относительно данной точки

зрения, заключается в том, чтобы «уметь создавать, поддерживать и совершенствовать хоровую звучность», считает А.А.Егоров [3, с.129].

Ведь акустический формат «живого звучания», возникающий во время репетиционной работы коллектива, требует в полной мере ответственности каждого студента за точность певческо-технологического выполнения поставленной задачи. И поэтому в контексте общего коллективного действия важен момент совпадения критериев индивидуально-личностной оценки качества звукового явления как некой базовой основы в моменте реализации совместной исполнительской интенции. Ведь, по мнению И.Н. Инишева, «коммуникативное действие или коммуникативное использование языка, – это не только специфический род, но и специфическое пространство intersубъективной практики» [2, с.144].

Безусловно, это происходит в определенной ситуации, которая создается в результате единой контрольно-слуховой деятельности всех участников коллективно-певческого процесса. Имеется в виду, феномен «слуха как главного инструмента и проводника музыкального мышления», по утверждению И.И. Земцовского [1, с.5]. И главным элементом, организующим эту целостность, становится активно функционирующий ресурс творческой инициативы хора, направленный на мобильную коррекцию качества певческого фонизма. В данном контексте целесообразно также апеллировать к точке зрения И.И. Земцовского, считавшего, что именно *«слух – та невидимая сила, которая царит в музыкальном мире»* [1, с.5].

Поэтому важную роль в процессе обучения играет способность каждого учащегося адекватно реагировать на ту или иную «деталь» общего звукового контекста, что, прежде всего, связано с проблемой восприятия акустико-фонической формы. В данном аспекте умение студентов дифференцировать возникающее интонационно-слуховое впечатление позволяет более точно воспринимать качество певческо-звукового явления с целью его практического усовершенствования. Поскольку, по мнению В.А. Самарина, «вокально-организованный поток звуков имеет собственные характеристики. Известно, что воспроизведение (равно как и восприятие) каждого поющего звука происходит, как минимум, в двух измерениях – в звуковысотном... и временном... звуковысотные и

качественно-временные состояния певческого звука едины. Это единство определяет главные задачи работы хормейстера с вокальным коллективом – выработку у певцов одинаковых вокально-слуховых ощущений» [8, С.109 – 110]. Такой методологический подход в характере принимаемого решения руководителя хорового класса обуславливает степень его целесообразности в направлении актуализации каждого последующего процессуального момента.

Необходимо заметить, что подобного рода навык в условиях исполнительской специфики народно-певческого коллектива становится необходимым средством функционирования данного типа хорового состава в рамках определенной звуковой реальности – пение без дирижера. Поэтому приобретаемое умение ориентироваться в общем акустико-фоническом пространстве составляет одно из основных положений в ряду методических установок руководителя хорового класса.

Несомненно, что все педагогические рекомендации, касающиеся качества хорового звучания, должны быть направлены в русло систематической работы с народно-певческим коллективом. И главное в этом процессе – формирование навыка адекватного реагирования каждым студентом на тот акустико-фонический контекст, который возникает в процессе исполнения песенно-музыкального материала.

Несомненно, что степень мобильности обучающегося в вузе контингента относительно оценки характера певческого фонизма в условиях реализации исполнительского действия в целом, – свидетельство профессионального подхода к решению учебно-творческой задачи. И в этой связи навык практического освоения качества хорового звучания необходимо рассматривать в аспекте актуального процессуально-компетентного требования на современном этапе обучения будущих руководителей народно-певческих коллективов.

Что же представляет содержательный абрис аналитико-слухового феномена? Во-первых, оперативность реакции студентов на характер создаваемой певческо-акустической среды во время репетиционной работы при изучении песенно-музыкального материала. Во-вторых, возможность коррекции акустико-фонической данности, благодаря активности

восприятия каждым исполнителем тех интонационно-слуховых впечатлений, которые возникают в структуре певческого процесса.

В-третьих, использование ресурса коллективно-личностной мобильности в условиях творческой деятельности, направленной на единый практический результат. В-четвертых, приобретение комплекса певческо-слуховых компетенций, обязательных в русле хормейстерской подготовки обучающегося в вузе контингента в аспекте необходимого опыта коллективно-певческой деятельности в рамках учебных занятий по предмету «Хоровой класс».

Таким образом, формируется системный подход к оценке качества певческо-хорового звучания, когда акустико-фонический критерий становится тем знаковым компонентом, который определяет итоговый практический опыт общей работы. И только тогда возникает адекватная реакция на характер певческого фонизма как необходимое условие апробации темброво-акустической данности. Целесообразность такого рода исполнительской инициативы репрезентирует искомый вариант коллективно-певческого результата в русле оптимального способа его моделирования.

Очевидно, что это и есть тот уровень практического мастерства, который формируется на занятиях хорового класса в аспекте осмысления особой функции хора как инструмента. В данном контексте фактор общей согласованности в моменте взаимопонимания каждым участником исполнительского процесса единой творческой установки и определяет качество звучания народно-певческого коллектива.

Планомерная работа над приобретением необходимого навыка точной оценки акустико-звукового материала актуальна на всех этапах реализации учебного задания в условиях исполнения песенно-музыкального материала. И в этом проявляется важная и ответственная миссия руководителя учебного хора в процессе профессиональной подготовки каждого участника певческого коллектива.

Приобретаемый навык аналитико-слухового восприятия акустико-фонического явления есть та данность, которая становится обязательным атрибутом практической работы на занятиях хорового класса в вузе. Поэтому владение данным навыком позволяет добиться бо-

лее сбалансированного звучания всех групп певческих голосов в общей структуре хоровой вертикали на основе единого понимания общих задач – функция слуха, искусство ансамблирования.

Безусловно, в процессе обучения существует разнообразие методов в рамках учебно-профессиональной деятельности студентов, что проявляется сквозь призму различных форм практической работы с певческим коллективом. И, прежде всего, речь идет об изучении партитуры, представляющей или образец этноматериала, или пример композиторского творчества, а также обработки народных песен в классической форме русского хорового многоголосия. В данном контексте решающее значение имеет отношение к первоисточнику как носителю информационного ресурса, что и определяет формат будущего исполнительского действия. Поскольку, по утверждению И.В. Малышева, «согласно существующей в эстетике традиции, (опирающейся на авторитет Г. Гегеля) есть объективированный художественный замысел, материальный по природе и идеальный по содержанию» [5, с.192].

Кроме того, актуализируются и хормейстерско-дирижерские задачи как способ организации коллективного внимания и на этапе разучивания нотно-текстового материала, и в период его исполнения в абрисе песенно-музыкальной формы. Ведь «вне художественного восприятия, рассуждает И.В. Малышев, вне особой активной позиции сознания слушателей, читателей, зрителей произведение искусства не существует» [5, с.193].

Здесь главенствует уже реальность момента, воплощенная в представлении феномена итогового решения в темброво-акустическом варианте его преподнесения, сквозь призму фактора управления как средства дирижерского воздействия. В условиях данного контекста необходимо также помнить, что «жестовый язык дирижера, по мнению И.А. Мусина, с помощью которого он общается с исполнителями, воздействует на их сознание, он возник и развился в результате потребностей ансамблевого музыкального исполнительства» [7, с.15]. И пример народно-певческого коллектива не становится в целом исключением в существующей общей системе правил, что, очевидно, при исполнении произведений композиторского творчества (опера,

кантата, хоровой цикл). Но при этом кристаллизуется и другая особенность (пение без дирижера), связанная с интонированием сугубо этно-песенного материала (следование фольклорной традиции).

Итак, в рамках процесса обучения на занятиях по предмету «Хоровой класс» прослеживается важная учебно-образовательная тенденция сквозь призму репрезентативности тех методических рекомендаций, которые одновременно являются и основой для руководства к действию, и индикатором результата самого действия в аспекте целостного явления. При этом маркируется проблема, определяющая значение аналитического подхода к пониманию дифференцирующих свойств процессуально-звукового момента на каждом этапе его формирования в певческо-звуковом пространстве. Поскольку именно тогда кристаллизуются важные содержательно-установочные позиции, аргументирующие тактику и стратегию исполнительской деятельности в характере реализации исходной цели.

Таким образом, возможность использования различных методических предпосылок в рамках предмета «Хоровой класс» как мощных стимулов процесса обучения, способствует интенсификации учебных занятий в целом, расширяя профессиональную базу подготовки студентов на современном этапе отечественного музыкального образования в статусе будущих руководителей народно-певческих коллективов.

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 года /Под.ред Л.В.Шапиной. Москва: МГИМ, 2001. С.4-14.
2. Инишев И.Н. Чтение и дискурс: трансформации герменевтики. Вильнюс: ЕГУ, 2007. 168 с.
3. Егоров А.А. Теория и практика работы с хором. Ленинград, 1951. 239 с.
4. Казачков С.А. От урока к концерту. Казань: Издательство Казанского государственного университета, 1990. 343 с.
5. Малышев И.В. Диалектика эстетического. Москва: ПРОБЕЛ-2000, 2006. 304 с.
6. Минин В.Н. Соло для дирижера. Москва: Издательство «Композитор», 2010. 152с.
7. Мусин И.А. Язык дирижерского жеста. Москва: Музыка, 2006. 232 с.
8. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка. Москва: Издательский центр «Академия», 2002. 352 с.
9. Шамина Л.В. Народное пение – компонент традиционной культуры. Москва: Изд-во РАМ им.Гнесиных, 2001. 40 с.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ДИРИЖЁРСКОГО МЫШЛЕНИЯ У РУКОВОДИТЕЛЕЙ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Н.Б. Баранова

Московский государственный институт культуры

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению дирижёрской деятельности как единства аналитического и практического компонентов и способа коммуникации. Рассматривает развитие дирижёрского мышления в качестве основы формирования творческой личности и успешной профессиональной деятельности руководителя народно-певческого коллектива.

Ключевые слова: дирижерская деятельность, профессиональные качества, особенности личности, музыкальное мышление, дирижёрское мышление, дирижёрский жест.

При всём многообразии музыкально-исполнительской деятельности особым образом выделяется роль руководителя музыкально-исполнительского коллектива, дирижёра. Специфика его работы определяется тем кругом задач, той многовекторностью дирижёрской деятельности, которая и составляет особенности данной профессии.

Рассматривая организационные и психологические основы, определим следующие группы музыкальной деятельности:

1. Инструментально-исполнительскую
2. Вокально-исполнительскую
3. Дирижёрско-исполнительскую

Данная градация показывает различный путь воплощения художественного образа:

- Композитор – исполнитель – слушатель.
- Поэт – композитор – исполнитель – слушатель.
- Поэт – композитор – дирижёр – коллектив исполнителей – слушатель.

В определённом роде центральное место, занимаемое дирижёром в данной цепочке, предоставляет большие художественные возможности, но и предъявляет высокие личностные и профессиональные требования.

Главной особенностью дирижёрской деятельности и её сложностью можно назвать полифункциональность. Дирижёр – это мыслитель, художник, организатор, педагог, координатор всего музыкально-исполнительского процесса. Создавая свою художественно-образную идеальную слуховую концепцию дирижёр в репетицион-

ном процессе переносит её в реальное звучание коллектива. И только потом, приобретая новое эмоционально-интонационное качество, произведение доходит до слушателя. Хор является инструментом для воплощения замысла руководителя. Но этот живой и мыслящий инструмент представляет собой сложную взаимодействующую систему, реагирующую на различные факторы. Вплоть до погодных. Следовательно, кроме узких профессиональных качеств музыканта, дирижёр должен обладать коммуникативными, организаторскими, педагогическими качествами. Знать основы психологии, физиологии, логики.

Но, пожалуй, одно из ведущих профессиональных качеств – это качество лидера. Без ярко выраженной исполнительской воли невозможно управлять таким сложным инструментом как хор. Дирижёр должен уметь добиваться выполнения сознательно поставленных художественных задач. По словам Ш.Мюнша дирижёр должен овладеть сознанием сотни музыкантов [6, с.16]. Методы возможны разные: диктат, убеждение, стремление к сотворчеству. «Он, конечно, деспот. Но он, как Данко, отдаёт людям горящее сердце. И они понимают, что работают не на него, а на Музыку» - сказал о В.Н. Минине один из его учеников [1, с.137]. А известный дирижёр и один из основоположников отечественного дирижёрско-хорового образования Н.М.Данилин говорил, что, если дирижёр способен, подобно полководцу, одним возгласом, одним жестом увлечь коллектив по пути своих намерений, его место за дирижёрским пультом [10, с.315]. Если же нет, надо менять профессию. Собственно, реализация задумок дирижёра и есть его конечная цель. Таким образом, экспрессивно-суггестивные способности, харизматичность служат необходимой основой успешной профессиональной учебной и творческой деятельности.

Профессия дирижёра отличается непохожестью на другие музыкальные специализации. Она не связана непосредственно с каким-либо музыкальным инструментом. «Инструментом» дирижёра является коллектив людей, которых необходимо объединить единой художественно-исполнительской задачей. Дирижёр подчиняется музыкальным, психическим, физиологическим законам. В основе убедительности дирижёрского искусства лежат развитое художественно-

музыкальное мышление, способность тонко чувствовать, рельефно представлять, ярко переживать [8].

Мы рассматриваем мышление как когнитивный процесс, включающий в себя понимание, рассуждение, принятие решений и непосредственное решение проблем. Музыкальное мышление - специфический вид мышления, позволяющий создавать и интерпретировать музыку. При этом необходимыми являются способности:

- Музыкальные (слух, ритм, чувство формы и гармонии).
- Творческие (способность использовать воображение и генерировать новые музыкальные идеи).
- Знания и навыки (истории, теории и владение методиками).

Музыкальное мышление – многогранный процесс, который формируется в результате различных занятий и практик. Поэтому понимание всех факторов и компонентов, влияющих на его развитие, очень важно для подготовки специалиста. Кроме специфических естественных способностей отметим следующие личностные качества и внешние условия:

- Мотивация и упорство.
- Разностороннее образование и профессиональное обучение.
- Позитивная окружающая среда – социум, который поощряет и стимулирует музыкальные интересы.

Дирижёрское мышление – это особый вид когнитивного процесса, включающий все составляющие факторы музыкального мышления, но он предполагает и специфические компоненты:

- Не имея прямого контакта с источниками звука для дирижёра важна ясность, доступность и адекватность жестового реагирования на все элементы музыкальной ткани.
- Коммуникативные навыки – умение выстраивать эффективные отношения с коллективом о внутри него.
- Эмпатия и лидерство – способность к пониманию и мотивации музыкантов, созданию творческой, позитивной репетиционной и концертной среды [7].

Дирижёрское мышление формируется на основе музыкального, но можно отметить и его специфические особенности:

1. Продолжительный опыт участия в музыкальном коллективе (хоре или оркестре).
2. Постоянная практика работы с коллективом.
3. Наблюдение, анализ и оценка действий коллег. участие в мастер-классах, фестивалях, творческих показах).
4. Анализ и обсуждение концертных программ.

Это составляющие единого процесса формирования и успешной профессиональной деятельности руководителя музыкального коллектива, но главенствующим, несомненно, является практическая работа с коллективом, что и позволяет музыканту стать дирижёром [4]. На некоторых аспектах этой специфической деятельности мы остановимся.

Об особенностях профессии дирижёра-хормейстера размышляли многие выдающиеся музыканты [5, 6, 11]. К.А. Ольхов выделяет четыре стадии «рабочего» процесса: моделирование, информирование, контролирование, корректирование. Однако возможность корректирования, то есть исправления вряд ли возможен [9]. Музыка – организм, живущий во времени, имеет процессуально-динамический, необратимый характер. Поэтому мы выделим две стадии, составляющие в совокупности дирижёрскую деятельность: подготовительную и исполнительскую.

Подготовительная стадия – это своего рода домашняя работа, направленная на выявление сути, а также на создание собственной интерпретации. Дирижёрско-хоровая практика предлагает такой алгоритм «домашней» работы над произведением:

А) освоение партитуры на фортепиано;

Б) подробный музыкально-теоретический анализ - определение жанровой принадлежности, стилевых особенностей, характеристика элементов музыкального языка и логики построения и развития музыкальной мысли (структурных закономерностей, ладо-тональных, гармонических, метро-ритмических особенностей, фактуры и штриха как способа вокальной артикуляции);

В) вокально-интонационное освоение всех хоровых партий, позволяющее сделать тщательный вокально-хоровой анализ (взаимосвязь строя, регистровых особенностей ансамбля, дыхания, артикуляции, тембровых модификаций).

Способность (умение) досконально проанализировать все средства музыкального языка показывает уровень развития музыкального мышления.

Исполнительская стадия определяется наглядно-действенным видом музыкального мышления. Это процесс перехода звуковой реальности в художественно-образную, практическая реализация художественного замысла руководителя. Процесс передачи замысла на расстоянии через жест и мимику.

Надо отметить, что коммуникация как единство жестикуляции, мимики и речи интересовала учёных различных направлений. Антропологами, психологами, социологами придаётся большое значение невербальному общению. Впервые о связи личностных особенностей с внешним выражением заговорил швейцарский мыслитель и поэт И.К.Лафатер в восемнадцатом веке. В двадцатом веке американский антрополог Р.Бердвистел, положивший начало науки кинесики, изучающей совокупность пантомимики, мимики и жестов, написал, что 65% информации передаются невербальным способом. Некоторые исследования говорят, что за счёт вербальных средств передаётся 7% информации; звуковых (интонация, тон голоса) – 38% и 55% приходится на бессловесную коммуникацию. Академик Бехтерев считал, что все мыслительные процессы имеют физическое выражение. [«Внушение и его роль в общественной жизни»] Работа Ч.Дарвина «Выражение эмоций у человека и животных» послужила основой для такого понятия как эмоциональный интеллект (EQ), который затрагивает области самоосознанности, управления собой, социальной осознанности, управления отношениями [3].

Исследования в этой области представляют интерес для любого руководителя. Владение методиками развития EQ позволяют совершенствовать процесс создания благоприятного психологического климата в коллективе и успешного решения творческих задач.

Вообще невербальные средства управления коллективом или отдельным исполнителем можно разделить на две группы: визуальные и акустические. Оба способа применяются дирижёром, но находятся в разных соотношениях. Исторически более примитивные по

своим возможностям акустические (отстукивание ногой, щёлканье пальцами, хлопанье в ладоши) уступают место визуальным, которые дают возможность для многогранной передачи музыкального образа, тогда как акустические предполагают только управление временем.

Дирижирование как способ коммуникации имеет длительный этап развития. Существует множество систем дирижирования. Классическая система возникает в Европе в начале XIX века. Другие являются скорее преломлением особенностей стиля выдающихся представителей этой профессии (К.М. Вебер, Г. Малер, Г. Хорманн). Каждая имеет свои отличительные особенности, применяется на практике и в системе образования. Но независимо от общей системы именно отдельный жест является самостоятельной семантической единицей процесса управления. Отдельный жест выполняет функцию отдельного слова в человеческой речи. А объединённый в определённой последовательности жест создаёт предложения, фразы, целостные построения [13]. По мнению И.М. Сеченова, малейший внешний намёк на часть ведёт за собой воспроизведение целой ассоциации [12, с.89]. То есть в жесте, как в ядре, заложена информация обо всех элементах музыкального языка, которые определяют жанровость и стилистику. Мелодика, лад, гармония, метро-ритм, форма, фактура, тембры имеют жестовое воплощение. Жест должен быть слышащим и направляющим. Дирижёр должен уметь слушать и думать руками. Движения его должны быть выразительными и выражающими. Эти положения едины как для дирижёров академических хоров, так и для руководителей народно – певческих коллективов. Ведь основа этих направлений одна - коллективное певческое музицирование. Отметим, что в данном случае мы говорим о хормейстерской деятельности именно в направлениях «Фольклорный ансамбль» и «Народный хор» (этнографические коллективы имеют всё-таки другую специфику). Определённые «конструктивные» элементы, тембровые возможности, определяющие своеобразие исполнителей только расширяют творческие художественные возможности. Об этом свидетельствует тесное переплетение фольклора и авторской музыки. Возникновение новых форм сценического взаимодействия. А также таких современных композиторских направлений как фольклоризм и неофольклоризм [2].

Однако, при работе в народно-певческих коллективах часто можно наблюдать достаточно скудное использование жеста как способа управления. Исключительно акустические формы работы хормейстера замедляют и обедняют репетиционный процесс. Как интеллектуальный, психический, эмоциональный компонент заложен в направленном дирижёрском жесте, так и существенен обратный процесс: осознанный, свободный, экспрессивный жест рождает у дирижёра обновлённые красочные образы. Конечно, если отсутствует свобода и пластика движений, то трудно говорить о пластичности мышления.

Формирование, развитие дирижёрского мышления как основы успешной творческой работы руководителя народно-певческого коллектива является одной из главных задач профессионального обучения. И большие возможности в решении этой задачи имеют занятия в классе дирижирования при условии осознания студентом всех возможностей этого сложного, многокомпонентного, многозадачного процесса.

Литература

1. Глядешкина З., Саркисова Р., Владимир Минин (творческий портрет) / Теория и история хорового исполнительства. Сб. трудов вып.142/ РАМ им. Гнесиных. Москва, 1997. 152с.
2. Гутова, С.Ю. Претворение аутентичного пения в творчестве современных российских композиторов: тембровый аспект /С.Ю. Гутова; науч. ред. Р.Г. Шитикова. Кемерово: Кузбассвуиздат, 2023. 200 с.: нот.; CD-прилож.
3. Дарвин Ч., Экман П. О выражении эмоций у человека и животных; [пер. с англ.]. Питер, 2013. 320 с.
4. Живов, В.Л. Теория хорового исполнительства /В. Л. Живов; [Предисл. И.Б. Федорова]. Москва: Изд-во МГТУ им. Н. Э. Баумана, 1998. 282 с.
5. Мусин И.Я. О воспитании дирижера: Очерки /И. Мусин. Ленинград: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1987. 246,[1] с.: нот.
6. Мюнш Шарль. Я – дирижёр: [Пер. с англ.]. Москва: Музыка, 1982. 63 с.
7. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 383 с.
8. Олефир С.И. Музыкальное мышление и его специфика в дирижерско-хоровой деятельности (на материале вузовской педагогики): автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.01. Москва, 1995. 20 с.
9. Ольхов К.А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров /[Предисл. О.П. Коловского]. Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. 199 с.: ил., нот.
10. Птица К.Б. О хоровом дирижировании /К.Б.Птица; О музыке и музыкантах: [Ст. разных лет] / Клавдий Птица; [Предисл. Б. Тевлина, Л. Ермаковой] Москва: Изд-во «ИЧП «Мистикос Логинов». 1995. 437с.: портр., нот., нот.ил.-(Мастера хорового искусства Московской консерватории).

11. Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором /К.Б.Птица; Московская гос. консерватория им. П.И.Чайковского, Каф. хорового дирижирования. Москва: Московская консерватория, 2010. 186, [1] с: ил., нот.

12. Сеченов И.М. Избранные произведения /И.М.Сеченов; И.М.Москва: [б.и.]. Т.1: Физиология и психология / под ред. Х.С. Коштыянца. Москва: Изд-во А.Н. СССР, 1952. 772с.

13. Сивизьянов А.С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей /А.Сивизьянов. Шадринск: ПО «Исеть», 1997. 371 с.: нот.

ФЕНОМЕН КИТАЙСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО НАРОДНОГО ПЕНИЯ КАК НОВОГО СТИЛЕВОГО НАПРАВЛЕНИЯ XX ВЕКА

Лю Фэйбин, А.А. Михайлова

Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова

Аннотация: *Статья посвящена становлению в Китае во второй половине XX века нового стилевого направления «академическое народное пение» или «новое народное пение». Это песенное направление сочетает в себе жанровые черты и певческий стиль национальной культуры на основе академических вокальных методик европейского певческого искусства. «Академическое народное пение» быстро стало популярным и вошло новой вокальной специальностью в систему высшего образования Китая. Так, в процессе академизации народной традиции, вырабатывается унифицированный и узнаваемый стиль китайского пения, который вбирает лучшие стороны национального и европейского вокального исполнительства. Тема исследования актуальна лично для автора работы, Фейбин Лю тем, что в его репертуаре значительную часть составляют китайские народные песни, которые вносят в репертуар оригинальность, многогранно и разносторонне раскрывают исполнительские возможности.*

Ключевые слова: *Вокальное искусство, история становления, «китайское академическое народное пение», «новое народное пение», национальный стиль, жанры, народная песня, академизация, система образования, исполнительский фольклоризм.*

Современный исторический период оказался сложным в отношении понимания культурных приоритетов. Это относится к пониманию роли и значения народного искусства. Процессы глобализации, размывания национальной идентичности и стремление разных этносов влиться в общеевропейскую семью народов сменилась разнонаправленными векторами развития, где доминирует приоритет в утверждении авторитета национального самосознания. В период наступления «массовой культуры» остро встает вопрос о сохранении уникальности национальных культур отдельных стран и народов. активный интерес к непреходящим ценностям традиционного искусства. В современном обществе в

Китае все больше возрастает интерес к постижению исполнительских традиций, сочетающих национальное своеобразие и лучшие достижения европейских школ. В связи с этим особую актуальность приобретает исследование истоков китайского вокального искусства и современных тенденций в данном жанре творчества.

Народное песенное творчество Китая стало одним из важных источников в формировании «нового народного пения», и в настоящее время остается одной из самых обширных и малоизученных областей национальной музыкальной культуры. Техника фольклорного звукоизвлечения внимательно изучаются как специалистами академического стиля, так и китайскими фольклористами. Однако огромная территория страны и пестрота этнического состава её населения до сих пор не позволяют исследователям описать и обобщить все многообразие явлений в этой сфере.

При большой популярности и востребованности у исполнителей, слушателей, открытии образовательных направлений в вузовской системе Китая нового направления «академическое народное пение», до настоящего времени некоторые важные вопросы остаются малоизученными: характеристика певческого стиля, особенности звучания голоса и вопросы интерпретации народной песни академическим исполнителем с точки зрения музыкально-стилевых основ певческой традиции, а также вопросы классификации и терминологии новых явлений искусства. Диапазон актуальных тем расширяется, включая вопросы методики воспитания голосового аппарата в жанре «сольное академическое народное пение» и внедрение данного направления в систему образования, которая в настоящее время во многих странах в значительной мере взяла на себя миссию хранителей интеллектуальных ценностей традиционной культуры.

Наступившая эпоха турбулентности заставляет нас искать в традиционной культуре некие «точки опоры», которые помогли бы не потерять «собственное лицо», национальную идентичность. В данной ситуации внедрение традиционной культуры в систему образования, подготовка кадров по ее сохранению и изучению становится глобальной социокультурной задачей.

Историю становления и развития вокального искусства Китая условно можно разделить на два больших этапа, где рубежом является конец XIX – начало XX столетия. До начала XX столетия развитие шло медленно и время исчислялось веками: возникали отдельные жанры, чаще всего народные, открывались первые музыкальные образовательные учреждения, появлялись первые наработки в области преподавания вокала и исследования его национальной сущности. При этом практически отсутствовал межкультурный обмен с соседними народами, а источниками развития в большей степени являлась традиционная культура и преобладающая религиозная философия: даосизм, конфуцианство и буддизм [9].

В XX веке искусство Китая сделало колоссальный скачок в развитии: усвоив лучшие образцы музыки и исполнительские техники других стран и наложив их на собственный национальный отпечаток, китайские композиторы и певцы сумели создать уникальное явление – современное китайское вокальное искусство. Немалую роль в этом сыграли перемены в политическом курсе страны – от культурной изоляции к культурной открытости, которые способствовали научному исследованию собственных фольклорных традиций и заимствованию зарубежных достижений.

С конца 90-х годов XX века в китайском вокальном искусстве можно наблюдать несколько стилевых тенденций: академическое пение, основанное на европейской традиции; эстрадное популярное пение, усвоившее многие черты европейских и американских жанров поп-музыки; собственно фольклорное этнографическое пение и «новое народное пение» (*академическое народное пение*), сочетающее в себе академические методики и характерные народные стилевые приемы [6, с. 212]. Для нового стилевого направления используют разные термины: «новое народное пение» (Ду Сы Вэй) [3, с. 232–234], «национальная музыка» и «национальное пение» (Люй Цзяин, О.Б.Никитенко) [7, с. 60-63], «народная музыка» (Лю Цзяин) [8, С. 55-60]), «академическое народное пение» (Чжан Сухуа) [11, с. 111-118]. В современном Китае сформировалось профессиональное музыкально-вокальное образование, где в системе подготовки вокалистов стало популярным и востребованным но-

вое стилевое направление – академическое народное пение на основе методик европейского музыкального искусства с традиционным содержанием и ярко выраженным национальным компонентом [12].

Любая национальная культура в процессе своего развития и внедрения в систему образования происходит активный путь *академизации* (профессионализации). Об этом, в частности, пишут М.И.Имханицкий и Д.И.Варламов, рассматривая процессы академизации на примере русского народно-инструментального исполнительства в России XX в. Приведем определение данного процесса из электронного словаря: академизация – «превращение в норму, образец и основу художественной школы, какого-либо конкретно-исторического направления в искусстве. Не являясь стилем, академизм обладает стилевыми признаками, основанными на устойчивости культивируемых форм» [1; 2; 5]. При этом, как пишет Д.И.Варламов, *«искусство и образование народников, впитав в себя культуру не только своего народа, но и всей цивилизации»*, встает в один ряд с высшими художественными достижениями человечества [1, с. 79]. В следствие этого в последние сто лет в Китае сформировалось *«новое направление искусства, названного «китайская национальная академическая музыка»*, что было предопределено многовековым развитием китайской народной, светской и религиозной музыки, /.../ подготовившей почву для проникновения в национальную культуру европейских академических традиций» [2, с. 80]. Академизация коснулись практически всех жанров, в том числе и народно-песенного искусства, затронув все стороны: исполнительство, композиторское творчество, вокальную педагогику.

Признание безусловной ценности и значимости традиционного искусства в культуре народа и песенного творчества как уникального жанра в китайской народной музыке дает основание понимать, почему в процессе формирования национального певческого стиля, через освоение традиций *belcanto* и европейских достижений в вокальном искусстве, во второй половине XX столетия происходит возврат интереса к истокам, к богатству многообразия народно-певческого искусства. Народно-песенные истоки в данном процессе становятся одним из существенных составляющих в формировании национального академического певческого стиля.

Французский учёный Рауль Юссон говорил: *«Вокальная техника — использование голосовых органов на основе чувствительно-двигательного автоматизма, выработанного воспитанием и создающего определенную певческую эффективность в отношении диапазона, интенсивности, тембра и неустойчивости голоса»* [цит. по: 10, с. 158]. В народной музыке воспитание этого «чувствительно-двигательного автоматизма» происходит на уровне слухового восприятия. Исторически заложено так, что у каждой народности слуховые «идеалы» и восприятия закладываются по-своему. Фр.Бозе разнообразие музыкальных стилей объясняет антропологическими расовыми различиями информантов. Он отмечает: *«Именно звучание в каждой группе народов различно. Звук связан с телом, с голосовым аппаратом, с физиологическими и соматическими особенностями. Все это наследственно, и потому манера исполнения, звучание голоса, характер движения являются расовыми признаками»* [цит. по: 4, с. 17].

Китайское народное пение отличается от академического своей особой плотностью, объемностью и открытостью. Особое внимание обращается на подвижность и звонкость голоса, красоту тембра и легкость дыхания, ощущение радости во время пения. Впечатление производит разнообразная техника обработки отдельно взятого звука — тембрально и мелизматически раскрашенного.

Автор статьи — Лю Фэйбин, владеет стилистикой пения в народной традиции народности хань из провинции Северная Шэньси (граница с Внутренней Монголией), которую в детстве слышал от своего дедушки, Баотай Лю (1935-2002), хорошо её знавшего. Его достаточно подробные воспоминания об особенностях звучания голоса в народной песне во многом совпадают с наблюдениями о стилистике пения преподавателя Пекинской центральной консерватории Чжан Сухуа, которые он изложил в статье «Некоторые наблюдения над техникой звучания голоса в китайской народной песне» [11].

В китайской народной песенной практике выделяются две пары взаимосвязанных понятий: чжэньсан-чжэньшэн и изясан-изяшэн. Одна из этих пар — чжэньсан («настоящий, истинный, природный голос» — имеется в виду *техника исполнения*, связанная с определенной работой

голосовых связок и грудных резонаторов) и чжэньшэн – это голос («истинный, природный звук голоса» как результат применения техники чжэньсан). Вторая пара – *технический прием* цзясан («искусственный голос», извлекаемый при помощи головных резонаторов – пение наподобие техники фальцета) и цзяшэн («искусственный звук» головного регистра, в европейской терминологии «фальцет»). «Природный» голос чаще всего можно услышать в трудовых, полевых песнях, свадебных плачах. Цзяшэн используется, как правило, в шаньгэ («горных песнях») огромного диапазона и богатых красочными призвуками. Шаньгэ («горные песни») не связаны с какой-либо функциональной принадлежностью, нет в жанре и ограничений в способах звукоизвлечения и тембральной окраске звука, но используется самая развитая техника различных голосовых эффектов, призвуков и типов вибрато, для которых свойственно звонкое звучание, сильное эмоциональное напряжение, определяющие широкий диапазон напева, значительно шире, чем в разговорной речи, большие интервальные ходы в мелодике, яркость и глубина звучания голоса [11, с. 113-114].

Обычно в мужском пении используется *цзяшэн* («искусственный звук голоса» или фальцет), который может быть даже выше нормативной высоты женского голоса. Звук плотный, звонкий, что способствует его далекому распространению в пространстве. Автор статьи применяет в собственной исполнительской практике *два типа народного голоса*, выделяемые Чжан Сухуа: 1) *гаоцянь* («высокая интонация», «высокий голос») или цзяньшэн («пронзительный голос»); 2) *пинцянь* («ровная интонация», «ровный голос») или используется чжэньсан («натуральный, природный голос»); может быть соединение чжэньсан с изясан, интонации при этом необычайно звучны и звонки.

Шаньге от других жанров отличает жуньцянь («сочная интонация»). Это качество голоса необходимо в исполнении оперы в театре, так как в большинстве китайских музыкальных постановок оно играет немаловажную роль для звучания голоса. При пении *шаньгэ* иногда возникает эффект тембровой перекраски звука в середине фраз, акустическая игра с сопоставлениями фраз в разных регистрах. В высоком ре-

гистре используется цзясан («искусственный голос», т.е. фальцет). Этот прием особенно популярен в шаньгэ северо-западных районов Китая.

Для народной вокальной мелодии характерны также отголоски (*юйцян*), обычно в конце фразы или после цезуры на гранях фраз. К особым техническим приемам можно отнести также различные виды мелизматики, глиссандо – небольшое по диапазону и короткое; нисходящее глиссандо с большой амплитудой и эффектом подчеркивания, нисходящие сверхкороткие «нахшлагы», глиссандо (*хуаинь*) в середине фраз, различные типы *vibrato*: чан'инь («быстрые звуки», вибрато), боинь («волнообразный звук»), хоу-тоуинь («громкое рычание», «рык»), хуашэ (букв. «цветной, раскрашенный язык»), сишуань (подражание соревнованию сверчков), янцзыгэ (букв. «баранья песня», медленное нисходящее вибрато), суйчаньинь (букв. «пустое вибрато», сравниваемое в народе с образом распускающихся павлиньих перьев или волнообразными движениями плеч монгольских танцоров) и мн.др. [11, с. 116].

Обучение народным приемам исполнения песни, как и в русской традиции, чаще всего происходит методом «снятия с голоса», когда процесс запоминания связан с прослушиванием приёма и последующей певческой практикой. Правил для такого пения и методических указаний техники нет, поэтому для обучения народной песне ученикам необходимы хорошие память, звуковое, ритмическое восприятие и сильный, звонкий от природы голос. Так выделяются основные критерии оценки мастерства народных певцов: техника дыхания, знание репертуара, обладание высоким голосом (т. к. хорошая мелодия должна звучать высоко). Звук должен быть «острым», далеко разносящимся, оставлять ощущение радости. Члены общины, умеющие красиво петь и танцевать, пользовались большим уважением соседей. До сих пор существуют своеобразные «народные титулы», которыми люди награждали своих любимцев: «мастер мелодий», «птичка золотое горлышко». В народном понимании голос и искусство пения являются признаком одаренности и удачливости человека. Показательно замечание о том, что «юноше или девушке, не умеющим петь, труднее найти себе пару и занять видное место в общине» [11, с. 114].

Универсальным способом пения, своего рода ориентиром, признанным эталоном во всем мире, раскрывающим многогранные возможности голоса и отражающим природу человека можно считать *belcanto*. В XX столетии, в условиях «открытости общества», в Китае произошло излишнее увлечение европейским песенным стилем, что вызвало как положительную, так и отрицательную оценку. С одной стороны, китайские вокалисты показывают высокий профессиональный уровень на международных конкурсах вокального мастерства, а с другой стороны, происходит нивелировка и утрата национальных особенностей, что отмечается как значительная потеря индивидуальности. Поэтому к концу XX столетия прогрессивные музыканты Китая вновь обращаются к традиционной культуре, вовлекая её в открытое мировое пространство музыки. Сегодня китайское вокальное искусство стремится объединить эти два пласта музыкальной культуры Китая – национальную традицию и европейскую академическую вокальную школу.

По сути, происходит академизация традиционного вокального искусства, своего рода исполнительский фольклоризм.

Подобное явление можно наблюдать и в практике российской образовательной системы. Так, в ГМПИ (ныне РАМ) им.Гнесиных на кафедре сольного и хорового народного пения, у истоков которой были Н.К.Мешко и ее последовательница Л.В.Шамина. Основой певческой школы позиционируется так называемый «общерусский певческий стиль» – общерусское (наддиалектное) пение с опорой на принципы академических методик в «полукрытой» манере с применением народных исполнительских приемов, но с нивелировкой ярких региональных стилизованных особенностей традиционного пения. У народного концертного пения общерусской традиции – два эстетических идеала: песенный фольклор и профессиональное вокально-драматическое искусство. Методика обучения народному пению общерусской традиции основывается на таких вокальных компонентах, как певческое дыхание, высокая певческая позиция, округление звука, единая манера звукообразования, подвижность артикуляционного аппарата, проточность и чистота произношения гласных, филировка, мягкая атака – прием «вхождения» в звук, ровное кантиленное звуковедение [13].

Что касается китайского академического народного вокала, то благодаря разнообразию китайских диалектов, он имеет свои мелодические и ритмические особенности, и, как любая уникальная национальная культура, характерные для китайской музыки исполнительские и эстетические качества. Отличие *belcanto* от народного пения заключается в особенности формирования звука в голосовом аппарате исполнителя: народная манера – звук формируется впереди, это «открытый», естественный звук, а *belcanto* – глубокий звук, «поставленный» голос и «наученный» характер вокализации. Перечисляя стилевые особенности, *заимствованные из народно-певческой традиции*, прежде всего следует выделить открытый способ голосообразования, более короткий тип дыхания в сочетании с менее вокализированной, преимущественно речевой манерой голосообразования, речевая артикуляция, выразительные исполнительские приемы устной традиции, в том числе различные виды вибрато как следствие естественного колебания голосовых связок в процессе речепения.

Обработки народных песен, песни-сказы, национальная опера и современное композиторское творчество на основе фольклорных традиций – эти жанры формируют певческий репертуар, где академическое народное пение проявляется как новое стилевое направление. В нем в гармоническом единстве сочетаются как этнически особенные, так и общенациональные характеристики звучания. Подобное направление можно охарактеризовать как своего рода «исполнительский фольклоризм».

Изучая практические методы европейской и русской певческой школы, технику вокального музицирования, создается теоретическая научная основа для национальной китайской вокальной школы пения, направленная на формирование уникального голоса китайских исполнителей. Методика обучения русскому пению полностью применима к китайской вокальной музыкальной практике. Влияние российского музыкального педагогического образования положительно сказалось на развитии музыкальной педагогики Китая. Национальная вокальная музыкальная культура Китая получила большое влияние от музыки России в историческом процессе изучения и развития вокальной музыки. Китайскими коллегами были почерпнуты наиболее передовые эффек-

тивные педагогические практики и механизмы работы с учениками, на китайский язык переведены учебники и программы, расширена сама система музыкального образования за счет преподавания в колледжах и консерваториях Китая русской классической музыки.

Хотя музыкальный стиль и язык русских песен коренным образом отличаются от китайской национальной вокальной музыки, певцу, исполняющему китайские народные песни, в плане эстетики звучания голоса небесполезно знать стиль исполнения народных песен выдающимися русскими и советскими артистами – Ф.Шаляпин, Е.Нестеренко, Ю.Гуляев, З.Соткилава, Д.Гнатюк, А.Соловьяненко, М.Магомаев, Л.Сметанников. Д.Хворостовский и др. Считается, что произведения китайской народной музыки не очень подходят для драматичного, энергичного русского стиля пения. На самом деле, китайское народное вокальное искусство также требует громкого, сильного и широкого голоса. У некоторых национальностей северного Китая, например, народные песни Внутренней Монголии, яркое и порой даже достаточно грубое, звучание, смелые и характерные образы.

В настоящее время в стране растет интерес к народному пению в его академической форме, которая органично объединяет европейские и китайские традиции. Оперы на народные сюжеты, обработки народных песен, романсы китайских композиторов занимают значительное место в репертуаре современных китайских певцов. Актуален вопрос изучения исполнительских особенностей вокальных произведений, которые во многих случаях составляют основу репертуара вокалиста.

Как показывает практика, чтобы профессионально состояться в жанре китайского академического народного пения, необходимо владение совершенной техникой пения *belcanto*, но при академическом исполнении произведений китайской музыки следует корректировать эту технику с учетом специфики китайского народного пения. Так вырабатывается особый стиль китайского пения, который вбирает лучшие стороны национального и европейского вокального исполнительства.

Литература

1. Варламов Д.И. Академизация народного искусства и образования исполнителей на русских народных инструментах // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014 / 2 (38). С. 79-84 с.

2. Варламов Д.И., Ян Тен Академические тенденции в китайской музыке // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания, 2023 № 4 (22). С. 79-84.
3. Ду Сы Вэй. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае // Вестник МГУКИ. 2008. № 2. С. 232–234. Ду Сы Вэй, 2008. С. 232–234.
4. Звук в традиционной народной культуре: сб. статей / сост. Н.Н.Гилярова; ред. Т.А.Старостина. Москва: Научтехлитиздат, 2004. 253 с.
5. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах / М.И. Имханицкий. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2002. 352 с.
6. Лю Инчэнь. Влияние культурно-образовательных каналов на развитие китайского вокального искусства в XX веке // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. №4. С. 204 –214.
7. Люй Цзяин, Никитенко О.Б. О классификации китайской национальной музыки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2019. № 1 (51). С. 60-63.
8. Люй Цзяин. Новая вокальная практика Китая в XX-XXI столетиях и её эстетические основания // Актуальные проблемы высшего образования, 2021. № 3 (61). С. 55-60.
9. Ма Чао. Краткий обзор истории китайского вокального искусства // Культурная жизнь Юга России, № 2 (89), 2023. С. 106.
10. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники: [Учеб.-методол. изд. для вокалистов] /В.П. Морозов. Москва, 2002. 494, [1]с.
11. Чжан Сухуа. Некоторые наблюдения над техникой звучания голоса в китайской народной песне // Проблемы фольклора в современном мире. Памяти Л.Л.Христиансена. Сборник статей по материалам II Всероссийских научных чтений. М.: Композитор, 2010. С. 111-118. 455 с.
12. Чжан Ц. Китайская вокальная музыка XX века в контексте национальных традиций // Университетский научный журнал, № 49 (2019). С. 154-159.
13. Шамина Л.В. Основы народно-певческой педагогики: учеб. пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2007. 202 с.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУКОВОДИТЕЛЯ В РАБОТЕ НАД ОСВОЕНИЕМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ КАЗАКОВ ВЕРХНЕГО ДОНА

В.В. Путиловская

Волгоградский государственный социально-педагогический университет

Аннотация. В статье делается акцент на конкретные виды деятельности руководителя в освоении исполнительских традиций казаков Верхнего Дона; определяются его обязанности и формулируются представления о главных принципах работы; выделяются ведущие направления, связанные с сохранением фольклорного материала в исполнительской деятельности и популяризацией творчества коллектива в направлении сценического воплощения фольклора.

Ключевые слова: казачий фольклор, освоение песенных традиций, верхний Дон, деятельность руководителя народно-певческого коллектива.

Современные реалии деятельности руководителя народно-певческого коллектива требуют от специалистов всё больше и больше знаний, умений и навыков. Начнём с того, что с каждым годом всё труд-

нее привлекать любителей петь в народно-певческом коллективе для регулярной работы, особенно если речь идет о подрастающем поколении, по мнению представителей которого, народное творчество выглядит как что-то диковинное, не особо привлекательное и уж точно несовременное. Поэтому деятельность руководителя становится всё более многогранной и объёмной. Какие только усилия не прикладываются, чтоб сделать народное музыкальное творчество более доступным и интересным для молодежных масс. В настоящее время существует множество различных видов инструментов вхождения в мир традиций и народной культуры, главными из которых являются фольклорное творчество и всевозможные формы стилизации народно-песенного искусства.

Мы делаем акцент на деятельность руководителя в освоении исполнительских традиций казаков Верхнего Дона. Каждый руководитель обязан иметь представление о главных принципах своей деятельности. Если мы говорим о фольклорном направлении, то необходимо расставлять акценты на сохранение фольклорного материала в исполнительской деятельности и популяризацию творчества коллектива в направлении сценического воплощения фольклора. Говоря о сохранении традиции, руководителю необходим навык работы с фольклорным материалом. Это могут быть экспедиционные записи народных исполнителей, записи мастеров-песенников с концертов, фондовые или архивные записи и пр. Особо ценно, если коллектив в своём творчестве использует музыкальный материал собственных фольклорных экспедиций, что не только повышает качество исполнения песенного материала, но и даёт возможность членам коллектива более полно погружаться в традицию: от изучения бытовых особенностей, до освоения вершин песенного мастерства.

Работа с фольклорным материалом и включение его в репертуар коллектива — большая ответственность, потому что всегда можно найти первоисточник, послушать аутентичное исполнение и сравнить с современным исполнением. Многие руководители в хормейстерской работе допускают небрежность: делают авторские интерпретации, пренебрегают ладовыми особенностями, разрушают структуру произведения, делают, как им кажется, «красивее», тем самым губят и извращают

природу звучания, что, конечно, недопустимо. Также важно в вокально-хоровой работе стараться передать не только верное воспроизведение партитуры, но и исполнительский стиль, певческую манеру, а главное дух традиции. Без обращения к аутентичным записям и общения с носителями традиции последнее практически невозможно.

В настоящее время перед руководителем стоит особняком фольклорно-экспедиционная деятельность. Понимая, что сегодня экспедиции «уже не та как раньше», коллективу всё же необходима такая практика, хотя бы на уровне общения с жителями хуторов и станиц, чтобы слушать их речь, улавливать особенности говора (диалект), перенимать лексику речи и движение рук во время пения, учиться разговаривать, как они, и перекладывать эту речь на пение.

Сегодня в исполнительском искусстве практически утрачен дух традиции. Зачастую современное репродуцирующее фольклорное пение – это пустое подражание и ничего более, поэтому руководитель обязан добиваться от исполнителей осмысленного и проникновенного исполнения и звучания произведения, чтоб слушатель мог погрузиться в мир традиции и испытать катарсис.

Основу репертуара современных российских народно-певческих коллективов составляют песни казаков верхнего Дона – Алексеевского, Кумылженского, Новоаннинского, Урюпинского и др. районов Волгоградской области. Благодаря экспедиционным материалам А.С. Кабанова, Т.С. Рудиченко, В.Н. Скунцева, И.Н. Ивановой и др., а также творчеству коллективов, таких как «Казачий круг», «Бузулук», «Старина», «Хопёр», «Станица», «Покров» и др., песни казаков Верхнего Дона стали особо популярными, так как имеют ярко выраженную традиционность, сильную энергетическую составляющую, вызывающую положительный отклик у слушателей.

Песенный репертуар казаков Верхнего Дона отличается от других казачьих песенных традиций. Именно здесь мы наслаждаемся многогранностью подголосочной и имитационной полифонии «вилючей» протяжной песни, водим бесконечный плясовой хоровод под «люлейку» весеннюю календарную песню, огнево и радостно фланкируем на

«боевой-походней» воинской песне, плачем, заслушиваясь сюжетом жестокого романса, и умиляемся лирической девичьей песне.

Обладая таким музыкальным наследием, руководителю необходимо знать законы всех исполняемых жанров казачьего фольклора верховых казаков (так называют казаков Хопёрского округа) и владеть особенностями их исполнения. В этой традиции очень много гендерного и табуированного – дающего право для исполнения тех или иных произведений конкретным группам лиц. К сожалению, многие руководители не знают об этом, а потому часто слышим, как мужские песни запевают женщины; женские песни исполняются с участием мужчин; песни мужского быта (песни «с картинками», в которых женщины выступают в непотребном виде), по традиции исполняемые только мужчинами по особым случаям, теперь исполняются совместно с женщинами и молодёжными коллективами. Детские коллективы в песнях то «выпьют по чарке», то «заливаются горючей слезой», то «страдают от измены». И это есть большая проблема руководителя при выборе репертуара. Сегодня остро видны перекосы в исполнительском искусстве. Многие руководители поверхностно относятся к исполнению казачьих песен. Большинство разучивают репертуар по нотам, не желая обращаться к аутентичным записям, ссылаясь на то, что в аудио записях «ничего не понятно», многие так и говорят, что «я не знаю, что нужно слушать», «как можно разобрать, что они поют, и, как заставить своих участников ансамбля, слушать «это», всё равно никто ничего самостоятельно не поймёт и не разберёт».

Для преодоления вышеописанной проблемы руководитель должен себя заставлять слушать и слышать этнографию, побуждать и приучать участников ансамбля к прослушиванию и просмотру этнографических материалов. Без слухового навыка невозможно перенимание певческой традиции. Многие руководители идут по пути наименьшего сопротивления, слушают репродуцирующие коллективы, оправдывая такой «слуховой опыт» большей доступностью «у них всё понятно, голоса выверены, многоголосие чётко прослушивается». Да, такая работа возможна, но наряду с этим, необходимо найти первоисточник, с которого репродуцирующий коллектив разучил это произведение. Руководителю необходи-

мо знать, что каждый коллектив, просуществовавший более пяти лет, на протяжении которых ведёт активную творческую, репетиционную и исполнительскую практику в составе одних и тех же участников становится своеобразным «певческим хутором» со своими исполнительскими певческими традициями, особенностями голосов и собственным исполнительским стилем. Что, в свою очередь, является неплохим мерилom, позволяющим отличать современные коллективы друг от друга, но и вносить в исполнение фольклорного произведения исполнительские черты репродуцирующего коллектива, а некоторые важные черты произведения видоизменяются или стираются, из-за отсутствия необходимых вокальных навыков у исполнителей из-за небольшого опыта или неумения выслушать и выделить важные песенные нюансы, определяющие принадлежность к верхнедонскому стилю. Также стираются средства музыкальной выразительности «сбросы», «подъезды» (традиционное глиссандо), «словообрывы» (апокопы, вставные слова и пр.), то есть всё то, что делает исполнение живым и традиционным.

Многие руководители считают необязательным исполнение песен на диалекте. Но, в данном случае, диалект является одним из главных определяющих признаков в исполнении традиции. Артикуляция, произнесение слов очень влияет на качество звучания песни. Знающий традицию всегда на слух может определить верхнедонская песня или нет. Самая яркая песенная особенность – это исполнение дишканта. В традиции Верхнего Дона дишкант особенный, полётный и практически бессловесный, отличающийся от исполнения на Среднем и Нижнем Дону. Работа над дишкантом – особая часть деятельности руководителя. В каждой песне дишкант не одинаков: бывает низким и высоким, женским и мужским, статичным и переливистым. Знание особенностей исполнения дишканта – это мастерство как хормейстера, способного раскрыть его характер и обучить исполнителя, так и певца, могущего представить его органично и эмоционально достоверно.

Песни с движением – особый вид деятельности руководителя. Соответствовать песенному жанру удаётся не всем. Многие не понимают, что хороводные песни должны сопровождаться движением по кругу, хороводно-плясовые – круговой пляской, плясовые песни – переплясом. А

у всех в основном все движения ограничиваются проходкой с припаданием с одной ноги на другую, типа «по-казачьи» с одной стороны в другую сторону и назад. И где же дух песни? А его нет и не может быть, т.к. не соблюдаются, а иногда и нарушаются законы жанра. Например, новое сценическое явление «боевой казачий танец». Такого «танца» в традиционной культуре нет, но казаки часто использовали такой боевой приём под воинские песни, чтоб размяться после долго нахождения в седле. И как вершина современного казачьего искусства, новый кич – женская фланкировка! «Да, Вы знаете как это красиво», или «Вы что, не помните «Наурские щи?»». К всеобщему сожалению, отметим, что подобное явление полностью отсутствует в традиционной культуре казаков верхнего Дона, и остальных территорий тоже. А фланкирующие мужчины чаще всего напоминают «гребцов» или жонглёров, т.к. их движения не имеют никакого отношения к боевым традициям казаков.

Подводя итог отметим, что деятельность руководителя коллектива, занимающегося освоением фольклора верхнего Дона не ограничивается только хормейстерскими навыками, от него требуются знания, умения и навыки исследователя-фольклориста, этнографа, хореолога и хореографа. Сегодня такой многогранный руководитель востребован и высоко оценен как мастерами-песенниками, так и коллегами из профессиональных сообществ.

Раздел 2. ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА

ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ КАЗАКОВ НАГАЙБАКОВ

Ю.П. Наумкин

Российская академия музыки имени Гнесиных

Аннотация. Данная статья направлена на широкую аудиторию исполнителей народно-певческого направления и любителей традиционной музыки. Собранные, систематизированные и изложенные автором материалы охватывают ряд вопросов, касающихся историко-этнографических особенностей и традиционной музыкальной культуры нагайбаков – малого коренного тюркоязычного этноса России, православных казаков Южного Урала.

Ключевые слова: казачьи певческие традиции, нагайбаки, село Париж.

Казачи-нагайбаки, представители малого коренного тюркоязычного этноса России, проживают в Челябинской, Тюменской (включая Ханты-Мансийский автономный округ /Югра) и Свердловской областях, республиках Башкортостан и Татарстан, Красноярском крае и других регионах страны. Согласно данным переписи населения за 2021 г. общая численность нагайбаков в России – более 8 тыс. чел. Представители малого народа исповедуют православие, имеют письменность на основе русской кириллицы с дополнительными знаками для обозначения ряда фонем. По мнению кандидата исторических наук, публициста М.С. Глухова-Ногайбека (1937 – 2003), нагайбаки являются носителями староногайского наречия, близкого казанскому диалекту татарского языка.

В вопросах, касающихся происхождения и формирования нагайбаков как единой этнической общности существует ряд устоявшихся мнений, основанных на изучении исторических документов и народных преданий.

– Нагайбаки – потомки татар, принявших православие после включения в 1552 г. земель Казанского ханства в состав Русского царства, переселённых на плодородные земли сегодняшних Бакалинского и Белебеевского районов Башкирии.

– Согласно утверждениям первого историка Южного Урала, географа, краеведа, чиновника П.И. Рычкова и географа, ботаника, статистика, экономиста, путешественника, государственного деятеля

В.П. Семёнова-Тян-Шанского, нагайбаки – потомки ногайских татар, осевших по берегам реки Ик после присоединения к Русскому государству башкирских земель.

– Историк Оренбургского края, педагог, член учёной архивной комиссии В.Н. Витевский и краевед, автор трудов о казачестве, участник туркестанских походов, генерал Ф.М. Стариков относили предков сегодняшних нагайбаков к арским татарам, переселённых на башкирские земли (арами в старину казанцы называли удмуртов), о чём также гласят предания самих нагайбаков.

Сююмбике, дочь ногайского мурзы Юсуфа, невеста казанского хана Жангарея прибыла в Казань (1533 г.) в сопровождении личной охраны, состоявшей из шести сотен нукеров (аналог русских княжеских дружинников). Каждый из сопровождающих был представителем того или иного знатного рода. Вследствие междоусобиц мурза Юсуф потерял власть в Ногайской Орде. Нукеры молодой казанской ханши остались в Казани, несли службу на Арской заставе и постепенно ассимилировались с местным населением. После взятия Казани в 1552 г. войском Ивана Грозного арские татары приняли крещение и переселились на плодородные башкирские земли. В XVIII в. нагайбаки, новокрещены Уфимского уезда Оренбургской губернии, были определены «на казацкую службу» в Мензелинскую (сегодня райцентр Республики Татарстан), Нагайбакскую (до 1736 г. – деревня Нагайбак) и другие крепости Закамской сторожевой линии [2].

На протяжении многих лет ряды казаков-нагайбаков периодически пополняли представители разных народов, принявших православие и перешедших на царскую службу. Из районов Прикамья нагайбаки переселялись тремя группами в трёх в восточном направлении – бассейны рек Увельки, Гумбейки, Урала (сегодня это территории Чебаркульского и Нагайбакского районов Челябинской области, южных районов Оренбургской области).

Славной страницей истории малого народа стало участие в Отечественной войне 1812 г. и походе в Западную Европу, когда нагайбакские подразделения в составе войск Российской империи вошли в Париж и другие населённые пункты побеждённой Франции. В 1842 г.

казаки, победители Наполеона, были передислоцированы в Верхнеуральский уезд, расположенный восточнее прежних мест несения службы. Свои малые населённые пункты нагайбаки нарекли в честь побед в Отечественной войне: Кассель, Остроленская, Фершампенуаз, Париж и др. Нагайбакская крепость вновь стала селом Нагайбаково Белебеевского уезда (сегодня Бакалинский район Башкирии) [3].

В старину нагайбаки занимались земледелием, животноводством, птицеводством, пчеловодством, охотой, рыболовством, собирательством. В царские времена промышляли плотничеством, шорничеством, добычей и обработкой камня, ткачеством, мастерили средства передвижения для гужевого транспорта, состояли на государственной службе, участвовали в военных кампаниях [5]. В XIX-XXI вв. история нагайбаков тесно переплетена с историей русского и других народов России. С 2002 г. нагайбаков при переписи населения стали выделять как отдельный этнос, не включая в число татар.

У православных тюркоязычных нагайбаков в ходе истории сформировалось собственное мировоззрение, сложилось своя особая национальная духовная культура – язык, устное народное творчество, музыкальное наследие и т. д. Традиционная музыка малого народа за несколько столетий вобрала и преобразовала широкий спектр различных этнокультурных влияний посредством многостороннего взаимодействия и межнационального общения на всех уровнях. Сложилась и особая казачья певческая традиция со своей музыкальной составляющей и лингвистическими особенностями.

Особое звучание в многоголосных вариантах нагайбаков имеют песни общетатарского наследия. Например, *«Ак калфак»* (*«Белый колпак»*) – яркий образец лирико-философского содержания. Песни казаков-нагайбаков представляют собой многослойный, во многом отличный от традиций других народов Поволжья и Урала, стиль, где представлены разные виды многоголосия: гетерофония у образцов раннего происхождения, гомофонно-гармонический склад у более поздних.

Характерные элементы песенного наследия нагайбаков, схожих с традициями соседей – казаков-донцов, мордвы и др.: многоголосие на пентатонической основе, линейное развитие голосов посредством

движения параллельными интервалами, окончания строф примарными и октавными консонансами, квартовые и терцовые аккордовые созвучия. К особенностям певческой традиции можно отнести маркирование гласных фонем во время пения, чёткое произнесение звонких согласных и мягкое придыхательное глухих, распевы с многочисленными огласовками в протяжных песнях, активную атаку звука при исполнении темповых образцов, темброво-регистровое разнообразие, широкий певческий диапазон и т.д.

Национальные музыкальные инструменты и танцы нагайбаков имеют ряд сходств и различий с традициями русских, мордвы, удмуртов и родственных по языку татар, башкир, ногайцев. Относительно изолированный образ жизни на протяжении нескольких столетий способствовал сохранению у нагайбаков старинной жанровой системы песен семейного и индивидуального типа. В текстовых вариантах до наших дней дошли образцы историко-эпических песен нагайбаков о событиях давно минувших лет на старой (прежней) родине и новой (нынешней).

К раннему пласту музыкального творчества малого народа относятся жыен койлер /джиенные напевы, которые приурочены к определённым семейным /родовым событиям: свадьба, встреча родни, проводы в армию, проведение поминального обряда и т.д. – «*Урманнарга керсен, сызгырып кер*» («*Зайдѣшь в лес, со свистом входи*») и др. Значительный пласт песенного наследия нагайбаков представлен различными примерами обрядовой направленности семейно-бытового цикла – свадебными и похоронными, гостевыми и рекрутскими.

К неприуроченным жанрам относят байты – песни-сказания: «*Ике туган*» («*Два брата*»), «*Хан кызы*» («*Ханская дочь*»), «*Сак Сок*» («*Райские птицы*»).

Традиционные песни (напевы) башкир, татар, кряшен, нагайбаков также подразделяют на протяжные (долгие) / озын кюй и скорые (быстрые, короткие) / кыска кюй. В текстах протяжных песен / озын кюй обычно повествуется о родине, встречах, разлуках и т.д.: «*Урал ана жыры*» («*Песня матери Урала*»), «*Гюмбе узен*» («*Долина Гюмбейки*»), «*Кук кугерчен кукке мене*» («*Голубочек воркуя ввысь ле-*

тит»), «Акрэн киле» («Медленно идёт»). К числу скорых темповых напевов относят такмаки / такмактар (короткие напевы, частушки): «Ак чабата» («Белый лапоть»), «Еш шагым» («Моя молодость»). Уличные напевы / урам кюе – зачастую многоголосные образцы аккордового склада: «Урам кюе» («Уличный напев») и др. [4].

Несколько отдельно стоят более поздние образцы: лирические песни – «Жейге емне кырларда» («Прекрасные летние окрестности») и др., песни советского периода о новом времени – «Колхоз бригада кюе» («Песня колхозной бригады») и др., а также духовные православные песнопения, представляющие репертуар церковных хоров, где тексты переведены со старославянского / старорусского на нагайбакский язык – «Святый Алла» («Святой Боже») и др.

В.Н. Витевский отмечал, что среди песен казаков-нагайбаков встречается немало образцов, которые поют и казанские татары в вариантах несколько отличных по напевам и текстам, но есть песни исключительно нагайбакские. Из общего числа он выделял песни старинные – исторические и походные; духовного содержания, семейно-бытовые (в том числе обрядовой направленности) и любовную лирику.

Первая публикация песенно-поэтического творчества казаков-нагайбаков вышла в 1877 г. Историк, краевед и педагог, автор трудов об Уральском и Оренбургском казачьих войсках *Владимир Николаевич Витевский (1845–1906)* представил доклад «Сказки, загадки и песни нагайбаков Верхнеуральского уезда Оренбургской губернии». В публикацию вошли тексты сорока песен, двух десятков загадок и пары сказок, записанных по просьбе автора учителем И. Тимофеевым из посёлка Фершампенуаз [3].

Первая статья о традиционной музыке казаков-нагайбаков вышла в 1886 г. в Санкт-Петербурге. Фольклорист, музыкант, основоположник башкирской этнографии *Сергей Гаврилович Рыбаков (1867–1921)* в «Русской музыкальной газете» представил очерк «Русские влияния в музыкальном творчестве нагайбаков – крещёных татар Оренбургской губернии» с примерами многоголосных образцов разных жанров, записанных от православных тюркоязычных казаков. Автор определил как особенность многоголосие, отличающее песен-

ный фольклор нагайбаков от других инородческих традиций [1]. С.Г. Рыбаков выдвинул концепцию заимствованного многоголосия у нагайбаков: песни родственных тюркоязычных этносов (татар, башкир и др.) одноголосные; у русских и ряда финно-угорских народов (мордвы, удмуртов, коми) – многоголосные. Учёный подразделял нагайбакские песни на иске күй – старинные напевы и жана күй – новые напевы. Первые – одноголосные представляли более старый слой народного творчества, вторые – многоголосные возникли позже под влиянием музыкальной культуры соседних этносов, в первую очередь, русского [6].

В новейшей истории вопросами, связанными со сбором и систематизацией материалов об инструментарии и песенном наследии нагайбаков, с научно-исследовательским и практическим подходом – изданием публикаций и возможностью сценического воплощения различных образцов музыкального творчества малого народа, на протяжении многих десятилетий занимается музыковед, фольклорист, педагог, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан – *Геннадий Михайлович Макаров* (род. в 1951 г.).

В XX – нач. XXI вв. образцы музыкального фольклора казаков-нагайбаков записывали, изучали, систематизировали, издавали, исполняли и пропагандировали видные отечественные учёные-фольклористы: *Рашида Абдуллазяновна Имамеева* (Магнитогорск), *Александр Иванович Лазарев* (Челябинск), *Вячеслав Михайлович Щуров* (Москва) и др.

В золотой фонд песенной традиции казаков-нагайбаков вошли аудиозаписи носителей-информантов прошлого столетия: *Байкиной Д.К., Тюкенеевой В.И., Тимеевой А.Я.* – село Париж; *Айтугановой П.М., Байкиной Н.М., Дюскиной В.С., Яковлевой М.Е.* – посёлок Остроленский; *Тихоновой А.Е., Артемьевой М.С., Барышниковой А.Н., Букасейвой Р.Н., Бидяновой М.Ф., Минеевой З.П., Хуснутдиновой Е.Н.* – село Кассель и др. [7].

История и традиционная культура малого коренного народа России, в том числе музыкальное наследие, многосторонне изучаются на самых разных уровнях. В домах культуры Челябинской области ежегодно проводится фестиваль искусств «Нагайбакская весна». Родные

песни и наигрыши исполняют участники фольклорных коллективов сёл вышеупомянутого региона с нагайбакским населением, а также артисты профессиональных коллективов и учащиеся музыкальных вузов и учебных заведений среднего звена. На сегодняшний день музыкальную культуру кряшен и нагайбаков посредством активной концертно-гастрольной и культурно-просветительской деятельности успешно пропагандируют артисты Государственной филармонии Алтайского края «Бермянчек» (г. Казань). Отдельные образцы и целые песенные блоки представляют на сцене участники курсовых ансамблей кафедры этномузыкологии Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова, кафедры хорового и сольного народного пения Российской академии музыки имени Гнесиных и других вузов страны.

Литература

1. Арапов Д.Ю. Сергей Гаврилович Рыбаков (биография и список основных работ) // Ислам в Российской империи: законодательные акты, описание, статистика /сост. Д. Ю. Арапов. Москва: Академкнига, 2001. С. 332-335.
2. Бектеева Е.А. Нагайбаки – крещёные татары Оренбургской губернии // Живая старина. 1902. 2 С. 80-109.
3. Витевский В.Н. Нагайбаки Верхнеуральского уезда Оренбургской губернии // Волжско-Камское слово - Самара, 1882. №72, № 74, № 80, № 138, № 144.
4. Имамеева Р.А. Многоголосие в татарской народной и профессиональной музыке: На материале песенной культуры нагайбаков - южноуральских татар-кряшен и произведений татарских композиторов 60-70 гг.: автореф. дис....канд. искусствоведения: 17.00.02 / Магнитогорская гос. консерватория. Магнитогорск, 1997. С. 6-23.
5. Культура народов Южного Урала: Традиции, быт, образ жизни /Магнитогорский центр национальных культур; ред.кол.: И.Ф. Галигузов, отв. ред., Л. В. Неретина. Магнитогорск: МЦНК, 2002. С. 265-271.
6. Рыбаков С.Г. О народных песнях татар, башкир и тептярей // Живая старина. Вып.3-4. С. 325-364.
7. <http://chel-portal.ru/enc/Нагайбаки>.

СТИЛЕВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЧАСТУШЕК «ПОД ЯЗЫК» В ПЕНЗЕНСКОЙ ОБЛАСТИ

В.И. Панкратова,

Московский государственный институт культуры

Аннотация. В статье рассматриваются характерные черты и региональные особенности исполнения частушек «под язык», записанных в Пензенской области. Особое внимание уделяется локальным вариантам, в которых выделены самобытные признаки данного жанра.

Ключевые слова: частушки «под язык», частушечный наигрыш, звукоподражание, анализ, региональная стилистика.

Что такое частушка? На этот вопрос сегодня может ответить практически каждый. И, действительно, ставшая популярной в конце XIX столетия, она актуальна и на сегодняшний день. Впервые термин «частушка» был сформулирован и введён в практику писателем Глебом Успенским. Это жанр народного поэтического и музыкального творчества, окончательно сложившийся к началу XX века [4, с.285]. Существует много версий происхождения частушки, но наиболее часто её появление связывают с приходом в Россию гармонистов. Деревенские жители стали осваивать инструмент, со временем появились и всем известные наигрыши, на которые впоследствии самые талантливые певцы сочиняли частушки. Жизнеспособность жанра объясняется простотой исполнения, актуальностью тем и его синкретичностью. Обычный человек мог проявить себя здесь и как знаток частушек, и как самобытный плясун, и как мастер инструментальной игры.

Получив широкое распространение по всей стране, частушка обретает свои стилевые особенности и жанровые разновидности. В каждом селе пелись страдания, припевки, прибаутки, коротушки, «под язык». А что же такое частушка «под язык»? *«Генетическая связь частушки с инструментальным наигрышем породила особые формы вокального аккомпанемента»* [2, с. 404]. Именно подражание игре на гармонистов, балалайке и образовало данную жанровую разновидность со множеством словесных и музыкальных вариантов.

Не смотря на популярность частушки, Е.В. Гиппиус отмечал, что *«по степени изученности она занимает одно из последних мест в фольклористике»* [1, с. 97]. Действительно, в поисках научных источников мы находим не так много информации о музыкальных характеристиках частушек, а о разновидности «под язык» сказано и вовсе крайне мало. Нехватка исследований и подсказала тему статьи.

Необходимо упомянуть, что формирование традиционной культуры Пензенского края началось с XVIII века и связано с возведением засечных черт для защиты границ государства. С разных концов страны на эту территорию шли не только русские люди, но и представители

мордовских, татарских, чувашских этносов. Самобытный песенный фольклор объединил в себе некоторые черты традиций от соседствующих народов, образовав пёструю, необычную стилевую палитру.

В Пензенской области записано большое количество вариантов частушек «под язык». Мы рассмотрим несколько самых ярких.

Страдания «под язык» в пос. Ермаковский Башмаковского района записаны Н.С. Мальковым от женского ансамбля в 1987 году. Певческий стиль ермаковских исполнительниц формировался под влиянием восточно-рязанского направления, поскольку ядро коллектива составляли переселенцы из мещерских сёл Троицкое Башмаковского района и Большая Ушинка Земетчинского района. Это отразилось на местном диалекте, для которого характерны аканье и яканье, фриктивный согласный «г», твёрдый удвоенный звук «шш» вместо «щ», отсутствие среднего рода у существительных, мягкие окончания глаголов.

Не случайно в названии самими исполнителями было уточнено – «страдания». Форма напева очень схожа с бытующими в Поволжье частушками под гармонь, в которых чередуются два мелодически контрастных построения. Первое, обычно частое, состоит из двух стиховых строк. Второе – более распевное, повторяющее словесный текст, строится по принципу цепной связи. Зафиксированный в пос. Ермаковском вариант имеет именно такую структуру, однако, в нём отсутствует повторность строк, а их количество не четыре, а шесть. Как и во всех частушках, здесь прослеживается рифма. В двухстрочной части – парная, в четырёхстрочной – перекрёстная. С.Г. Лазутин [3] выделяет характерный для частушек стихотворный размер – четырёхстопный хорей (ударение на первый слог, повторяющееся четыре раза в строке):

*О́х, страда́нье, пло́хо де́ла,
А́но ми́не на́дае́ла.
Всё́ б я пе́ла, всё́ б я пе́ла,
Всё́ б я ве́сели́лася́,
Но́ адно́ ми́ня сгуби́ла –
С ма́лых ле́т влюби́лася́.*

Ансамблевый аккомпанемент подражает игре на гармонии «На рина, рина», звучит в двухголосном изложении «ленточного» склада.

Женщины поют в грудном регистре, тесситура звучания достаточно низкая. Бойкий характер и сходство с инструментальным наигрышем здесь проявляется волнообразным движением голосов и синкопированными акцентами.



На аудиозаписи частушки исполнялись несколькими певицами, поэтому их индивидуальность чувствовалась и в подаче, и в оригинальности поэтического текста. Первая часть женщинами *декламируется* на высоте второй октавы. Интонационной базой напева являются основные звуки функциональной гармонии ансамблевого подражания «фа», «до», «ми», «си», что соответствует $T^5_3-D^5_3-D^7_3-T^5_3$.

Не смотря на высокую тесситуру у солистки, частушки поются в грудном регистре: «частое» проведение активно декламируется, сами «страдания» поются. Полный диапазон звучания составляет октаву.



Исполнительницы при пении пользуются короткими спадом в конце каждой частушки, а в распевной части переходят от звука к звуку через глиссандо.

Интересный вариант частушек «под язык» был записан в 1983 году Н.Н. Гиляровой в селе Старая Яксарка Шемьшейского района от местного ансамбля. Основу населения составляет мокша-мордовский субэтнос. Жители разговаривают на двух разновидностях языка – половина на «мокша», половина на «эрзя». Однако, благодаря тесному соседству и взаимодействию, в обиход вошли *русские* слова, а также песни.

Частушки под язык (на «кы-на кы-на») или «Гармонист нам согласился» являются ярким примером сочетания русского языка и мордовской манеры исполнения. Произношение слов очень чёткое, даже «взрывное». Не смотря на несоответствие родов («какой горя», «доянный карова»), текст понятен ясно. Стиховая ритмика образовывается за счёт четырёхударности (хорей) и чередования женской и мужской рифмы:

*Гáрмани́ст нам са́гласи́лся
па́лтарá часá играти́ть,
А́ я бу́ду припева́ть,
же́нихо́в крити́кава́ть.*

Форма изложения аналогична исполнению простых частушек под гармонь, где инструментальный проигрыш сменяется пением и наоборот. Напев солисток представляет собой такое же речитативное звуковысотное интонирование, как и в частушках пос. Ермаковский. Отличие составляет тесситура исполнения – все голоса расположены компактно, в диапазоне большой сексты.

Ансамблевый аккомпанемент – интонационная имитация наигрыша «Подгорная». Яркой особенностью исполнения является дифтонг в конце строки. Основа двухголосная, где верхний голос движется только синкопами, а в нижнем есть «гармошечные переборы» шестнадцатыми. Смещение ударной доли воспринимается как акцент гармониста при игре баса:





Диалог подруг происходит как в поэтическом тексте, так и в мелодии. Тема любви раскрывается с разных сторон: одну не берут замуж без богатого приданого, другая радуется вольной гульбе без милого, третья полюбила женатого. Все эти жизненные контрасты украшены и разнообразием напевов. Певицами выделены два мотива, один из которых более лиричный и распевный, тесситурно занимающий расположение нижнего голоса. В нём мелодия ясно прослеживается и гармонически совпадает с языковым звукоподражанием ансамбля. Второй, речитативный, мелодически построенный на одной ноте – верхний подголосок – звучит как бы не в тональности. Дополняется красочность частушек подъездами к ноте, короткими спадами в конце фраз, огласовками, и, конечно же, темпераментом каждой певицы. Сейчас эти записи представлены на компакт-диске «Ключа, ключа позолоченная. Народные песни и инструментальные наигрыши Пензенской области».

Особняком среди анализируемых частушек стоят плясовые девичьи припевки «под язык» с. Покровская Арчада Каменского района. Они были зафиксированы Н.Т. Казаковой в 2008 году от женского ансамбля, большая часть участниц которого являются уроженками села.

Частушечный куплет состоит из четырёх рифмованных строк, образованных четырёхударным хореем. Рифмы встречаются сплошные и перекрёстные.

Несмотря на то, что частушки записаны от коллектива, исполнение их по форме совсем не похоже на предыдущие образцы. В них преобладает чередование сольной припевки и сольного инструментального звукоподражания:

Первая певица: *Падруженька припаем,
Что на сердце на тваем?
На маём на ретивом
Вада халодная са льдом.*

Вторая певица: *Мыкальник, мыкальник,
Донца гребня мыкальник,*

*Мыкальник, мыкальник,
Донца гребня мыкальник.*

Поясним непонятное слово: мыкальник – это кузовок с веретёнами и нитками. Напев представляет собой мелодические варианты гармошечного наигрыша «Барыня». Каждая певица сочиняет свой мотив и текст, не повторяемый другой исполнительницей, поэтому данный пример частушек уникален. В качестве примера приведём несколько вариантов, спетых М.З. Моштакковой:

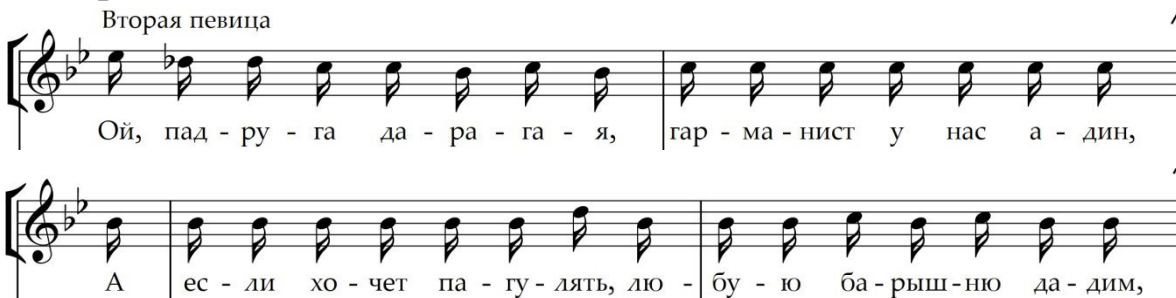
1 вариант:



2 вариант:



3 вариант:



В Пензенской области не найдётся второй такой:

*А Никалай Василич Гогаль,
Ты зачем Матрёнку трогал?
– Я не трогал. – Нет, ты трогал!
Ты зачем Матрёнку трогал?*

Ещё одной отличительной особенностью этого варианта припевов является текстовое разнообразие «языкового аккомпанемента». Кроме вышеуказанного «Мыкальник», есть в «Барыне»:

*Таи, таи, тайды брави,
Риту малайда брави,*

*Барыня, барыня,
Сударыня, барыня,*

*Риту, куличи бричи,
Риту малайда брави*

*Барыня, барыня,
Сударыня, барыня.*

Энергичный и живой характер исполнения дополняется ритмичными хлопками и переплясом. Хочется отметить интонационно понятную и яркую мелодическую декламацию при разговорной подаче припевки, её естественность, непринужденность.

Проанализированные частушки «под язык» представляют собой несколько самых часто встречающихся в регионе разновидностей, за исключением припевок с. Покровская Арчада. В стихотворной основе все они имеют 4 – 6 рифмованных стиховых строк с четырёхстопным хореем. Напев образуют речетативно-декламационные интонации с многоголосным, чаще двух, ансамблевым аккомпанементом. Слого-вые звукоподражания в каждом селе свои. Все исполнительницы поют в грудном регистре, открытым, насыщенным звуком. Певческих приёмов не так много (спады, глиссандо, подъезды, дифтонг у мордвы), но красочность создаёт характер и темперамент самих певиц.

Своеобразие текстов, музыкальных и стилизованных особенностей частушек «под язык», рассмотренных в статье, помогает увидеть всё изобилие бытующих в Пензенской области разновидностей и ещё раз доказывает, что жанр продолжает существовать и обретать всё новые и новые черты.

Литература

1. Гиппиус Е.В. Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. 1936. № 4 – 5. С. 97 – 142.
2. Народное музыкальное творчество / авторский коллектив // отв. ред. Пашина О.А. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 568 с.
3. Поэтика русского фольклора / Лазутин С.Г.
http://www.infoliolib.info/philol/lazutin/1_4.html (дата обращения 07.04.2024).
4. Жанры русского музыкального фольклора. / Щуров В.М. Москва: Музыка, 2007. 400с.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ РУССКИХ ПЛАСУНОВ

А.Б. Безлуцкий, И.В. Ржепянская
Московский государственный институт культуры

Аннотация. В данной статье рассматривается процесс создания особого и собственного языка творчества русских пласунов, а также поиск и воплощение подачи неповторимого почерка пластической лексики. Психологические аспекты – это набор признаков, способов мышления, эмоциональных реакций и поведения,

характеризующийся индивидуальными особенностями человека и его психическим состоянием. Исполнительский стиль – искусство воплощения, основанное на индивидуальной манере исполнения со своими неповторимыми приемами.

Ключевые слова: народная пляска, плясовая лексика, импровизация, региональная локальная традиция, исполнительский стиль.

В каждом селе, деревне сложились определенные нормы, уклад жизни, которые, в свою очередь, зависели от природных условий, исторических особенностей, связанных с возникновением и развитием самого поселения и социальным составом его жителей, повлиявших на многогранность пластики, и другие особенности плясовой лексики движений, сформированных на основе обрядовых и рабочих действий, связанных с символизмом, подражанию движений животных и птиц [5, с. 85].

Умение плясать передавалось из поколения в поколение индивидуальным творчеством исполнителей, сформировавшимся на основе традиции, для которой просмотр и повторение движений исполнителей более старшего поколения, как и попытка собственной передачи различных смыслов, особого содержания, были обязательны.

Пляска – это не набор простых произвольных движений, основная задача в ней – раскрыть свою личность и продемонстрировать умение взаимодействовать с окружающим миром, коммуникацию на всех уровнях.

Основой народной пляски принято считать внутреннюю пульсацию, которая в порыве музыки начинает воспроизводить особые ритмические акценты, провоцировать на изменение движений с точки зрения скорости – работы с ритмом, закономерностями метрической пульсации, амплитуды и широты движений в пространстве, мощности характера исполнения, находя каждый раз новые оттенки выразительности и выстраивая случайно или неслучайно определенные коленца [1].

Народная пляска всегда существовала как система самовыражения исполнителя, которая в процессе его действий, выявляла лучшие индивидуальные качества, а именно характер – приобретенный набор личностных характеристик и формирующийся на основе особенностей взаимодействия с другими и по мере получения собственного опыта. В пляске проявлялся темперамент человека – врожденные особенности, обуславливающие динамические характеристики интенсивности и ско-

рости реагирования, степени эмоциональной возбудимости и уравновешенности, особенности приспособления к окружающей среде [3].

Пластичность и гибкость реализовались в умении распоряжаться своим телом на основе попыток изменений растяжки мышц и гибкости. Таким образом, мастерство плясуна обусловлено высоким уровнем профессионализма, который складывался из опыта и постоянной практики, приводя к достижению творческих успехов. Через пляску исполнитель мог показать уровень самовоспитания и реализуемые в сообществе правила поведения – правила этикета, так как само плясовое взаимодействие регулировало внешнее проявление взаимоотношений между людьми по определенным давно сложившимся правилам.

Главными качествами русской народной пляски является естественность и непринужденность. Человек, выходящий в круг, заявляет о себе и использует все накопленные умения, демонстрирует особый и неповторимый почерк своих движений. Так, благодаря проживающим в определённой местности людям, формировался особый региональный стиль пляски поселения. В каждом регионе сформировались свои локальные особенности, в которых важно разбираться и понимать ценность, величие и богатство плясовой лексики. Как правило, движения похожи и часто перекликаются с соседними или более далекими регионами, но характер исполнения – манера произношения той или иной пластики встречается разная. Регламентировано все обрядами и обычаями, копированием образов окружающего мира, ландшафтом территории, историческими событиями, переселениями, взаимоотношениями, костюмами, юмором и присказками, рабочей силой, образом жизни. Как писал известный фольклорист и этнограф П.Г. Богатырев, *«исполнитель русской бытовой пляски, импровизируя и создавая новые варианты, безошибочно следует нормам традиционного стиля, идущего от отцов и дедов»* [2, с. 393].

Пляска, безусловно, вырабатывается на основе региональных особенностей пластической лексики:

- определённый ход – проходки, движения, направленные на преодоление расстояния;

- дробь и хлопнушки – представляют из себя удары ногами и руками в различных ритмических рисунках с ярким акцентным содержанием;
- различные «припрыжки» – движения легкого характера, направленные на свободное выражение и передышку перед новым более сложным движением;
- положения рук, их динамика и выражения, характерные для определенной местности;
- сложные движения – трюки и «присядки», основанные на физической подготовке, с целью показать свою удаль и сверх возможности своего тела, а также подчеркнуть индивидуальные особенности своего образа, сочетающего в себе характер, темперамент, воспитание.

Исполнительский стиль в народной пляске создается на основе изученных базовых движений и воспроизводится в собственной интерпретации в меру своих возможностей и способностей. Для его формирования исполнитель опирается на собранные знания, собственный кругозор восприятия, включая настроение, его подачу и выражение, общие движения плясовой лексики и их любые изменения характерные для пляски, где главный критерий – импровизация – сочинение в момент исполнения, с точки зрения профессионализма, доведенное до автоматизма. И, конечно, почерк формируется во времени нахождения и бытования человека в определенной ситуации [4, с. 270].

При формировании исполнительского стиля нужно добиваться свободного исполнения и ни в коем случае не повторять зацикленных танцевальных движений. В импровизации рождается особый ритмический нюанс, который может выделять абсолютно разные акцентные доли.

В психологическом аспекте самая большая трудность – остаться в потоке (нужно предотвратить самокопание!), так как в пляске нет неправильных движений, а есть свобода мысли. Недаром в популярнейшем документальном фильме Юрия Шиллера «Плясуны» 1989 года рассказывается про душевные состояния и переживания героев, предпочитающих говорить не о печали, а желающих поделиться своим опытом, своей мудростью, философскими мыслями. Режиссер киноленты демонстрирует кадры, в которых видна простота и открытость души, талантливость и азартность, умение созидать и любить. Один из

плясунов говорит: *«Я не ногами иду, я иду мыслями – ногами я просто перебираю ...»*. Ведь эти виртуозные пляски, мини-спектакли и сольные выходы могут сказать о жизни и прожитых годах полнее и выразительнее, чем слова. Здесь возникает самое главное свойство пляски – кураж – особое состояние исполнителя, находясь в котором, плясун выдает лучший вариант, будучи энергетически наполненным, привлекая к себе весь окружающий мир.

В истории изучения русского танца опубликовано мало письменных источников об известнейших исполнителях народной пляски. В народе ярких плясунов просто запоминали, а информация о них никак не фиксировалась, поэтому проследить эволюцию и сам процесс становления индивидуального стиля достаточно сложно. Для полноты представления важно знать место рождения, этническую принадлежность, род деятельности, жизненные события, его душевное состояние и отношение к окружающему миру, внешний вид и костюм, семейный путь, увлечения, возраст и пр. Тогда легче понять природу пластической лексики движений. Чем больше информации собрано, тем яснее мы можем констатировать определенные факты, связанные с региональными и локальными народными традициями.

На примере уникальной записи пляски уроженца Вологодской области Вениамина Комарова попытаемся дать характеристику его исполнению. Мужчина пляшет энергично в очень быстром темпе под наигрыш «русского», но при этом оставляет за собой черту некой сдержанности, свойственной северным исполнителям. В своем арсенале В. Комаров использует сложные дробные дорожки с разным акцентным содержанием и активной внутренней пульсацией. В основе используется шаг в три ноги, шаги с подбивками и их вариации, соскоки на две и одну ноги, заключенные в работе с пространством. Следует отдельно обратить внимание на руки: они работают, раскачиваясь как качели, ноги при этом выдают сложные ритмические рисунки. Перед началом дробной дорожки идёт втаптывание, для входа в пульсацию наигрыша. Дробные дорожки строятся по принципу предложений с завершением ритмической мысли и плавно переходят в исполнение частушки. В исполнении дробной дорожки элементы постоянно чередуются и не повторяются.

По складу тела, мужчина очень высокий и стройный, движения, которые он использует выглядят очень естественно и легко. К сожалению, личной информации жизни В. Комарова не уточняется. Однако, можно предположить, что за столь яркими и темпераментными движениями, скрывается человек с сильным характером и пытливым мышлением, уверенный в себе и владеющий навыком импровизации в совершенстве. Его исполнительский стиль актуален для современной молодежи по своей динамичности, яркости, особому куражу, и очень точно передаёт региональные особенности северного стиля.

В современном мире народной традицией можно считать явление или процесс сохранения старинных знаний о наследии предков и его адаптация в реалиях нашего общества. Мы испытываем большие трудности, так как народные традиции, к сожалению, угасают и теряют свою актуальность. Положительным моментом является то, что на смену классическому традиционному пению приходят различные обработки и аранжировки, увлекательные постановки и шоу, кино и костюмы и многое другое. Это значит, что традиционная культура развивается.

Тоже происходит и с народной бытовой пляской. В вечных поисках новизны мы наблюдаем заметные тенденции в развитии индивидуального исполнительского стиля. К основным танцевальным коленам, «выхлястикам» прибавляются элементы современных танцев, вышедших из основ народной хореографии. Это новое веяние позволяет современным молодым людям раскрыть свой талант и индивидуально показать свой характер публике. Таким образом, перерабатывая старинный фольклор и адаптируя его на современный лад, мы, как химики, начинаем мешать и искать самые лучшие ингредиенты, чтобы молодежь и впредь продолжала интересоваться народной культурой, а в данном случае традиционной пляской.

Литература

1. Безлуцкий А.Б. Импровизация в народной пляске на основе базовых элементов / А. Б. Безлуцкий. // Молодой ученый. 2022. № 47 (442). С. 449 – 452.
2. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. Москва: Искусство, 1971. 393 с.
3. Большая российская энциклопедия /отв.ред. Кравец С.Л. URL: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/4186887> (дата обращения 20.04.2024).
4. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. Москва: Искусство, 1964. 368 с.

ОБРАЗ ЭПИЧЕСКОГО ГЕРОЯ: МЕТАМОРФОЗЫ ЭВОЛЮЦИИ

А.Г. Серова, И.В. Ржепянская

Московский государственный институт культуры

Аннотация. Для древней, начинающей собираться воедино Руси вопрос народного единства был основополагающим. Эту задачу решили легенды и песни о героях, князьях, простых людях. Автором утверждается, что народный герой – это обязательно победитель, воин, не знающий страха, идущий к цели несмотря ни на что, и даже смерть подчас ему не помеха. Ставится вопрос о том, откуда народ взял такие образы, мотивы и сюжеты, и вероятности изменения изначальных сюжетов другими к моменту записи этнографами.

Ключевые слова: героический эпос, народный герой, Пропп, Добрыня Никитич, Владимир Креститель, сюжеты былин.

В XIX века В.Ф. Миллер выдвинул теорию, согласно которой героические песни времен феодальных распрей могли изначально складываться не народом, а военной верхушкой во славу князя, выступавшего инициатором похода. Позднее, «опустившись» в народ, такие песни стали былинными. Эта теория была опровергнута А.П. Скафтымовым, однако частично с ней можно и согласиться [6].

Воспитание героизма как народного идеала в большей степени действительно было выгодно князю и его дружине, будь то время становления Руси, процесс христианизации или феодальной раздробленности. Народ встанет на сторону того, в мощь и силу кого безоговорочно верит. Народ знает, что у него есть защитник и покровитель. Из этой основной посылки и исходит характер эпоса, в целом носящий более хвалебный характер.

В.Я. Пропп отмечал, что «...содержанием эпоса всегда является борьба и победа... борьба ведется не за узкие, мелкие цели, не за личную судьбу, не за частное благополучие героя, а за самые высокие идеалы народа... носит не личностный, а общенародный и общегосударственный, характер...» [5, с. 6].

Итак, X век открывает новую эпоху в восприятии мира и представлении народа о том, какими качествами должен обладать народный герой. Можно предположить, что исполнителям былин он виделся «не идеальным» по нескольким причинам.

Первая – это пример плохого поступка. Его мы можем увидеть в сюжетах о Добрыне и Алеше Поповиче (где Алеша обманом хочет жениться на жене Добрыни, но в последний момент правда раскрывается), о Василии Буслаевиче (который гуляя по Иерусалиму попирает ногами святыни, купается голым в Иордане не смотря на запреты и просьбы этого не делать, и в конце всех вариантов – умирает), и о князе Владимире (который в разных сюжетах порой заниматься гульбой, а важными делами). Нужна множественная ссылка на тексты былин из конкретных источников [2, с.236; 291;103; 143; 302].

Вторая причина – желание приблизить героя к народу, – он станет ближе, если будет в чем-то походить на него. Таким образом, идеальный герой становится примером для подражания и восхищения, он, с одной стороны обладает характеристиками и чертами понятными, а с другой – отдаляется, находясь на некоем незримом, недостижимом расстоянии от реального героя, в то время как в «не идеальном» или реальном герое человек может увидеть самого себя. Возможно именно поэтому чуть позже на основе былинной традиции формируются духовные стихи, нацеленные на очищение души и разума и подчас носящие нравоучительный характер. Меняется только объекта и мотив борьбы: герой борется за собственную душу, прямого злодея нет, а если и есть, его облик, как правило, аллегоричен.

Третьей причиной мы вполне можем считать своеобразный временной фильтр, через который прошли былины и сам народ их сказывающий. Во времена феодальной раздробленности княжества спорили между собой, и возможно острота взаимоотношений тоже повлияла на сохранность первоначальных сюжетов. К моменту собирания былин этнографами (а это XIX век) положение дел в российском государстве и вовсе изменилось, что также могло исказить некоторые моменты в сюжетах. Такие изменения, получившиеся в результате прохождения жанра через многовековой фильтр, мы можем проследить не только в былинах, но и во многих других жанрах фольклора и даже обрядах. Не раз советские этнографы-собиратели отмечали, что при записи народные исполнители меняли героев, контаминировали тексты, заменяли неясные для них самих слова. Один из характерных примеров конта-

минации – вариант былины «Алеша Попович и Тугарин», в котором Алеша побеждает Тугарина по дороге в Киев, а потом встречается его при дворе князя Владимира и вновь убивает. Примером сложного соединения можно считать сказку «Царевна-лягушка», вторая половина которой имеет много вариантов и окончаний, что часто встречается и в былинах. Не всегда ясно, где контаминация, а где возникновение новой версии. Вопрос о границах контаминации и сегодня остается спорным в фольклористике. А в советское время с появлением культа «рабочего человека» и вовсе стала появляться мода на былины и песни о нем (известны былины о Ленине, Сталине). Конечно, это уже авторские песни. И если такие сюжеты появлялись, они должны были иметь все черты народного сказительства (авторство не афишировалось и стиралось, а затем попросту утрачивалось). А вот распространение таких текстов не то чтобы прекращалось, напротив, – приветствовалось до тех пор, пока было актуальным. И это одно из свидетельств пропаганды советской идеологии и часть культуры эпохи, что, собственно, тоже возможно во многом и повлияло на сознание исполнителей таких сюжетов. Так, например, вместо батюшки царя, могло появиться имя Сталина, вместо Руси иногда говорили страна или союз, а порядок и время бытования богатырей перемешивалось. Так появился новый жанр, который стали называть – новина [3]. В целом этот процесс вполне объясним: исполнитель – живой человек, он слушает, читает, видит и, конечно, это будет находить отражение в его творчестве. В целом «сказительство» мы отчасти можем назвать живым, личным творчеством, в которое каждый исполнитель вносит в это что-то свое.

Но вернемся к былинам. Если представить их порядок по временным рамкам, которые мы можем рассчитать по героям и событиям известным русской истории, то получается, что одними из первых **героев-людей** можно выделить князя Владимира Красное Солнышко и его воеводу Добрыню Никитича. Если о существовании Владимира нам говорят многочисленные исторические документы, то можем ли мы с уверенностью говорить, что на самом деле существовал и Добрыня, и если был, то почему прямых доказательств его существования не осталось?

В сборнике онежских былин А.Ф. Гильфердинга есть былина под названием «Дунай» [1], которая примечательна тем, что помимо самого Дуная Ивановича в ней фигурируют образы князя Владимира и Добрыни Никитича, а также присутствует упоминание события, соотносимого с отечественной историей. Сюжет быliny состоит в том, что князь Владимир хочет найти себе жену, богатырь Дунай (во многих странах бывавший, у литовского князя девять лет служивший) говорит князю о литовской королевичне Опраксе (в некоторых вариантах – Апраксе), которая невероятно собой хороша и образована. Князь посылает его съездить за невестой, а если ее добровольно не отдадут – **забрать силой**:

*Скажет князь Владимир стольно-киевской:
«Ай же ты Дунаюшка Иванович!
«Возьми ты у меня силы сорок тысячей,
«Возьми казны десять тысячей,
«И поезжай во ту землю в хоробру Литву,
«И добрым словом посватайся:
«Буде в честь не дают, так ты силой возьми,
«А столько привези Опраксу королевичну.»*

Похожий случай известен в отечественной истории. В летописи «Повесть временных лет» встречается упоминание о том, что во время междоусобной войны между князем Владимиром и его братом Ярополком, Владимир сватался к дочери половецкого князя Рогволода – Рогнеде (к которой до этого сватался Ярополк и получил положительный ответ). Та сказала, что за Владимира не пойдет, назвав его сыном рабыни. Это было большим оскорблением для молодого князя, за что Владимир и убил отца и братьев Рогнеды, а ее насильно взял в жены. *«И послал к Рогволоду в Полоцк сказать: «Хочу дочь твою взять себе в жены». Тот же спросил у дочери своей: «Хочешь ли за Владимира?» Она же ответила: «Не хочу разуть сына рабыни, но хочу за Ярополка». ... И пришли отроки Владимира и поведали ему всю речь Рогнеды – дочери половецкого князя Рогволода. Владимир же собрал много воинов варягов, славян, чуди и кривичей и пошел на Рогволода. А в это время собирались уже вести Рогнеду за Ярополка. И напал Владимир на Полоцк и убил Рогволода и двух его сыновей, а дочь его взял в жены»* [4, С. 52].

В Лаврентьевской летописи схожих с сюжетом быliny моментов еще больше: *«В лѣто 6636 (1128)... Роговолоду держащую и владѣющую и*

княжащую Полотьскую землю, а Володимеру сущю Новѣгородѣ, дѣтьску сущю, еще и погану. И бѣ у него [уи его] Добры на, воевода и храборъ и наряденъ мужь. Съ посла к Роговолоду, и проси у него дщере [его] за Володимера. Он же рече дщери своеи: «Хощеши ли за Володимера?» Она же рече: «Не хочю розути робичича, но Ярополка хочю». ... Слышавше же Володимеръ разгнѣваясь о тои рѣчи оже рече: «не хочю я за робичича», пожалиси Добрына и исполнися ярости, и поемше вои / и / идоша на Полтескъ, и побѣдиста Роговолода. ... И приступивъше к городу и взяша городъ и самого [князя Роговолода] яша и жену его, и дщерь его. И Добрына поноси ему и дщери его, нарекъ еи робичица и повелѣ Володимеру быти с нею пред отцемъ ея и матерью. Потом отца ея уби, а саму поя женѣ и нарекоша еи имя Горислава...» [4, с. 299 – 300].

Можно заметить, что основные моменты сюжета сходятся: князь собирается жениться, и точно также сначала эта «компания» начинается мирно. Но если в былине прослеживается только намек на расправу над князем за отказ, то в летописи указывается, что момент этот был. Причем личность князя, как и самого Добрыни раскрывается с абсолютно неприглядной стороны.

Ранее уже говорилось о том, что былины могли использоваться как своеобразное средство «пропаганды» и, возможно, только пришедшему к власти молодому князю Владимиру (на тот момент ему 24 года) не хватало доверия народа да и репутация могла быть неважной. Ведь он пришел из далекого своенравного Новгорода, а в начале междоусобной войны (с братом Ярополком) сбежал за море и только затем вернулся в Новгород. А слава о кровавой половецкой свадьбе дошла до Киева еще до того, как туда пришел сам Владимир. Помимо прочего, придя в Киев он убил своего старшего брата – Ярополка: «И пришел Ярополк ко Владимиру; когда же входил в двери, два варяга подняли его мечами под пазуху. Блуд же затворил двери и не дал войти за ним своим. И так убит был Ярополк.» [4, с. 53]. Исходя из совокупности сказанного можно предположить, что былинный сюжет о сватовстве и был создан с целью «обеления» образа князя во всей этой истории. Тогда все события становятся на свои места, а в эпическом сюжете смещается основной акцент: якобы и расправа была, но учинил ее не Владимир, а

посол Дунай с уважаемым всеми воеводой Добрыней, который если и поступил с кем-то жестоко, то за дело. Добрыне этот поступок простят, а с князя и вовсе снимается вся вина, народ распространит этот сюжет от стольного града в дальние княжества, и со временем о неприятном моменте и вовсе позабудут. Все кажется вполне логичным. Но если следовать этой логике, стоит задаться вопросом: действительно ли Добрыня внушал такое доверие, и если да, то почему?

Чуть ранее в этой летописи упоминается раздел земель Святослава между сыновьями перед последним походом, ставший своего рода завещанием: *«В год 6478 (970). Святослав посадил Ярополка в Киеве, а Олега у древлян. В то время пришли новгородцы, прося себе князя: «Если не пойдете к нам, то сами добудем себе князя». И сказал им Святослав: «А кто бы пошел к вам?» И отказались Ярополк и Олег. И сказал Добрыня: «Просите Владимира». Владимир же был от Малуши – ключницы Ольгиной. Малуша же была сестра Добрыни; отец же им был Малк Любечанин, и приходился Добрыня дядей Владимиру. И сказали новгородцы Святославу: «Дай нам Владимира». Он же ответил им: «Вот он вам». И взяли к себе новгородцы Владимира, и пошел Владимир с Добрыней, своим дядей, в Новгород, а Святослав в Переяславец.»* [4, с. 47].

Отрывок явно указывает на существование Добрыни и, помимо этого, отрывает в какой-то степени его родословную. Мы узнаем, что сестра его была женой князя Святослава, которого народ любил и уважал, а сам Владимир был его племянником. Добрыня имеет весомое положение в обществе, новгородцы прислушиваются к его мнению, но из исторических источников мы знаем, что Новгород всегда был городом *своенравным*. Так в чем же причина? А дело в разной политической организации. Именно в Новгороде долее всего просуществовала вечевая традиция. И именно новгородцы **сами** выбирали себе князя и могли его прогнать, как это случилось позже с Александром Невским. И если мы вспомним, что по историческим данным Владимир Святославович родился около 956 года, то можем сделать вывод, что воевода Добрыня был своеобразным регентом при князе, которому на момент раздела земель было всего 14 лет. Получается, что князь Святослав доверял ему. В последствии и Владимир оставил Добрыню в Новгороде

посадником: *«Владимир посадил Добрыню, своего дядю, в Новгороде. И придя в Новгород, Добрыня поставил кумира над рекою Волховом, и приносили ему жертвы новгородцы как богу»* [4, с.54], что опять же доказывает уважаемость данного героя.

Так что же случилось с Добрыней? Почему его образ «умалился» перед образом другого богатыря – Ильи Муромца? Все просто: его образ стал собирательным. В былинах упоминается его встреча с Ильей Муромцем, и даже его существование во время татаро-монгольского ига («Добрыня и Илья Муромец в орде»). С течением времени изменилось отношение народа к власти, более ощутимой стала социальная иерархия, народ был недоволен дружиной и князем. Появление былин о героях-крестьянах, выходцах из простого народа можно считать свидетельством сильного изменения народного сознания.

Конечно, утверждать о реальном существовании личности и делать какие-либо суждения о ней по одному историческому отрывку крайне сложно, даже если эта личность является одной из самых известных. Упоминание о Добрыне мы можем встретить во многих летописях, и оно существенно отличается от его образа в былинах. Если бы русский народ просто нуждался в национальном герое, то им можно было бы сделать и любого другого персонажа, однако пример мы прослеживаем именно этот, что дает основание предполагать о реальности, изложенной выше теории. Летописи были доступны крайне узкому кругу лиц, истинные дела князя знали только приближенные воины из дружины, а они как раз и занимали статус феодальной знати. Получается героический эпос вполне мог появиться в кругах знати и быть распространенным в народных массах. А с течением времени приобрести ту форму, в которой ее обнаружили собиратели. Однако отказываться от изучения как истории возникновения этого былинного персонажа, так и исторических предпосылок создания былин мы не можем. Безусловно, с течением времени исказились многие сюжеты, мотивы, стерлись временные рамки и собиратели XIX – XX веков записали много, но далеко не все. Тут вступает в силу историческая закономерность: чем древнее эпоха, тем меньше о ней известно. Ученым остается стро-

ить догадки на этот счет и ждать новых открытий, подтверждающих существование того или иного события или какой-либо личности.

Литература

1. Гильфердинг А.Ф. Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. 2-е изд. Т. 1 – 3. Санкт-Петербург: тип. Акад. наук, 1894 – 1900. 3 т.; Т. 2. 1896. [2], IV, 710 с., 4 л. портр., нот.
2. Былины: Сборник /Вступ. ст., сост., подгот. текстов и примеч. Б.Н. Путилова. Ленинград: Сов. писатель, 1986. 552 с.
3. Крюкова М.С. Новины Марфы Семеновы Крюковой [Текст] /Запись и ред. Викторина Попова. Архангельск: Архгиз, 1939. 72 с. с заставками: портр.
4. Повесть временных лет / Пер. с древнерусского Д. С. Лихачева, О.В. Творогова. Коммент. А.Г. Боброва, С.Л. Николаева, А.Ю. Чернова при участии А.М. Введенского и Л.В. Войтовича. Ил. М. М. Мечева. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2012. 512 с.: 186 ил.
5. Пропп В.Я. Русский героический эпос. Москва: Лабиринт, 1999. 636 с.
6. Скафтымов А.П. Поэтика и генезис былин: Очерки /Проф. А.П. Скафтымов. Москва; Саратов: В.З. Яксанов, 1924. IV, 226 с.

НАРРАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ТРАДИЦИИ КОНТАМИНИРОВАНИЯ СЮЖЕТОВ В БЫЛИНАХ МЕЗЕНИ

А.А. Бабкин, И.В. Ржепянская

Московский государственный институт культуры

Аннотация. В статье рассматривается контаминирование сюжетов в былинах Мезени в качестве сказительского художественного приема. Выявляется набор функций и признаков, присущих для традиционных контаминированных текстов. Контаминация рассматривается как осознанный творческий процесс, пафос которого естественно ограничена местной традицией. В качестве аналитических примеров приводятся фрагменты былин. Общие черты при построении нарратива выявляются в контаминированных сюжетах, связанных с отдельными русскими эпическими героями – Добрыней Никитичем, Ильей Муромцем и Василием Буслаевичем. Через контаминацию былинных сюжетов выявляется желание сказителя создать полноценное эпическое произведение, героизировать и по-новому интерпретировать отдельные сюжеты.

Ключевые слова: контаминация, нарратив, традиция, народное творчество, эпос, фольклор.

В отечественной фольклористике и эпосоведении на данный момент есть много работ, посвященных поэтике, идейной, смысловой и сюжетной составляющей русских былин. Однако до сих пор не было создано достаточно больших работ, рассматривающих сказительство как осознанный творческий процесс. И как нельзя рассматривать былинку в отрыве от её напева, также и нельзя отрицать, что исполне-

ние эпоса – вокально-поэтический творческий процесс, а инициатор этого процесса – сказитель, выступает творцом, создающим уникальное произведение здесь и сейчас. Его творение, разумеется, находится в рамках тех вокальных и поэтических приемов, которые продиктованы местной традицией. И одним из таких приемов, к которым обращаются сказители в момент исполнения, является контаминация.

Термин контаминация происходит от латинского слова «contaminatio» – смешивание. В широком смысле фольклорная контаминация представляет собой процесс, при котором различные мотивы, сюжетные линии или элементы из разных культурных источников соединяются или фрагментарно переплетаются в одном нарративе (от латинского «narrare» – рассказывать, повествовать). Этот феномен возникает в результате взаимодействия различных культур, восприятия распространенных мировых «бродячих сюжетов», передаче нарратива через устное народное творчество и переосмысления мифологических тем. В данной статье контаминация как фольклорное явление будет рассмотрена в своем узком смысле, через призму взаимодействия былинных текстов в рамках локальной Мезенской эпической традиции. Рассмотреть традиционную контаминацию былинных сюжетов основываясь на русском эпическом материале в полном его объеме, оставаясь в границах статьи, не представляется возможным. Однако, выводы, сделанные на основе анализа контаминации мезенских былин, теоретически, могут быть применимы и к другим локальным очагам распространения русского эпоса.

О контаминации былин в ключе угасания былинной традиции коротко писал В.Я. Пропп: «Былины начинают контаминироваться, соединяться в большие эпические песни... Изучение контаминаций показывает, что при слиянии песен в одну страдает художественная полнота, полнокровность одной из былин за счет другой или обеих за счет их соединения» [7, с.755].

В целом рассмотрению традиции контаминирования былинных текстов не посвящено отдельных научных работ и статей. Контаминация часто упоминается в работах, посвященных русскому эпосу, но никогда не рассматривается как художественный сказительский прием, имеющий определенную нарративную функцию.

Спорным так же остается вопрос творческого или механического начала контаминации в фольклоре.

В этномузыкологии контаминация песенных текстов воспринимается как последовательное объединение разных текстов в рамках одной песни на основании единства напева. Для такой контаминации не важна нарративная функция итогового текста, механическая природа таких контаминаций очевидна. В прозаических жанрах фольклора, в частности, в сказках, тема спора разработана гораздо обширнее, так Н.М. Ведерникова пишет: «Творческая контаминация выполняет в сказке идейную и художественную функцию. Такая сказка воспринимается как единое художественное целое, в ней ощущается стремление осмыслить рассказываемое. Одна идея объемлет всё повествование действием» [3, с.7].

Отрицая это высказывание, В.П. Аникин видит в контаминации исключительно механический прием в соединении текстов: «Нет контаминаций, которые бывают творческими. Где творчество, там нет места контаминации» и исключительно разрушающее цельный нарратив явление [1, с.84]. В.П. Аникин выделил следующие характерные для этого признаки: отсутствие идейно-образного единства, неслаженность в композиции и стилистическую неоднородность [1, с.91].

Однако эти признаки во многом не свойственны контаминациям былин. Отсутствие идейно-образного единства невозможно в рамках русского эпоса ввиду того, что их большинство пронизано художественно правдивым идеалом единого русского государства, православной веры и лежащих в архаичной древности понятий чести и подвижничества, которые и формируют целостный мир героев-богатырей. Неслаженность в композиции является спорным признаком для былинных контаминаций и ввиду биографичности эпического повествования – разные сюжеты сменяют друг друга в рамках эпической географии главного героя. Стилистическая неоднородность, возможная в прозаическом устном жанре в исполнении неумелого сказителя становится совершенно невозможной, переходя в плоскость поющего эпоса, в котором однородность стиля обеспечивается поэтической формой текста подчиненного напеву. Рассматривая контаминацию в таком ключе, мы можем согла-

ситься с тезисом, выдвинутым Н.М.Ведерниковой, применив его к былинным текстам. Но с одной важной оговоркой: в эпосе не идея объемлет повествование, а главное действующее лицо – герой-богатырь.

Отметим, устное бытование русского героического эпоса – былин, исключает возможность механического заучивания текста наизусть. Большинство сказителей воспринимали былины от своих «учителей» – от родственников, односельчан или других сказителей на промыслах или вечерках. По этой причине каждое исполнение былины уникально – это не воспроизведение заранее выученного текста, а его воссоздание, в ходе которого используется вся многообразная палитра сказительских мнемотехнических и художественных приемов, сложившихся в традиционном исполнительстве. И одним из таких является контаминация нескольких былинных сюжетов в одно нарративно полноценное повествование. Творчество и сохранение традиции, по существу, не противоречит друг другу, былины сохраняются благодаря постоянному творческому воссозданию в момент исполнения. По мнению профессора Гарварда А.Б. Лорда, сказительским идеалом является хорошо и точно переданная история [5, с.42].

Сущностью хорошо и точно переданной истории в рамках эпоса является полноценный, законченный былинный сюжет, который может быть рассмотрен в рамках традиционной контаминации в качестве инварианта, обладающего, более-менее, неизменным набором мотивов и формул. Обогащенный дополнительно отдельной формулой или мотивом, это тоже становится частным случаем фрагментарной контаминации. Однако, рассматривая контаминации былинных сюжетов, мы все же говорим о целостном повествовании из двух и более изначальных инвариантов.

Приведем конкретный пример того, что не является контаминацией былинных сюжетов. В былине о сватовстве «Дунай Иванович», записанной А.М. Астаховой от сказителя Антонова Максима Григорьевича [2, с. 218] имя главного героя – Дунай, заменено на Михайло Потык. И это не контаминация сюжетов «Дунай-сват» и «Михайло Потык». Сюжетная канва остается классической для былины о Дунае Ивановиче, и может быть объяснена забыванием традиционного имени ге-

роя сюжета. В компендиуме русских былин «Своде русского фольклора», этот сюжет находится в разделе текстов о Дунае Ивановиче.

По информации этого академического свода всего на Мезени записано более 353 текстов [9], которые в рамках этого издания относятся к былинам. Однако с музыкальной и поэтической точек зрения к нему относятся только приблизительно 230 из них, остальные тексты по своей форме являются короткими припоминаниями былин, прозаическими пересказами и побывальщинами. Из более 230 былин приблизительно 35 являются контаминированными. Проанализировав эти тексты, мы выявили главный определяющий признак традиционных контаминаций и их нарративные функции.

Главным признаком традиционной контаминации, показывающим также высокое мастерство сказителя, является объединение сюжетов фигурой одного главного героя. По мнению фольклориста Б.Н. Путилова, одной из характерных черт славянского эпоса в рамках построения сюжета является соединение «биографического» и «исторического» [8, с. 34]. Эпосовед А.П. Скафтымов подчеркивает, что героическая биография не разделяет подвигов личного совершенства и божественную помощь [10, с. 61]. Контаминация позволяет осветить «эпическую биографию» наиболее полно в рамках одного исполнения. Абсолютное большинство контаминаций, традиционных для Мезени придерживаются этого признака. Героической фигурой Ильи Муромца объединяются сюжеты:

- «Исцеление Ильи Муромца» и «Илья Муромец и Святогор» или «Илья Муромец и Соловей-разбойник»,
- «Илья Муромец и Идолище» и «Илья Муромец и голи кабацкие».

Эпическая биография Василия Буслаевича освещается полностью от рождения до смерти в контаминированных былинах «Василий Буслаевич и Новгородцы» и «Поездка Василия Буслаевича в Иерусалим».

Добрыня Никитич совершает героический подвиг и борется за свою жену в сюжетах «Добрыня и Змей» и «Добрыня и Алёша».

Былинные сюжеты о героях, известных только одним подвигом в мезенском материале не контаминируются, что только ещё раз подтверждает правильность предположения, что единство героя – обязательное условие для контаминации. Эпосовед Н.В. Петров подтвер-

ждает правильность этой мысли выводом, что «для сказителя сюжет определяется...именем героя...» [6, с.72].

Важным в рамках данной статьи будет четкое отделение традиционных контаминаций от авторских, не всегда удачных новаций отдельных сказителей. Ярким примером такой новации является вариант былины «Дунай Иванович-сват», записанный А.Д. Григорьевым от сказителя Аникиева Василия Петровича [4, с.530]. Следует отметить, что Василий Петрович был образованным человеком, помимо былин знал исторические и летописные легенды. В его контаминациях авторское начало превалирует над традиционным, воссоздание эпоса в момент исполнения он заменил личным сочинительством. Дунай в его былине заменен Добрыней. Серьезный отход от традиции замечен даже в географических названиях и именах второстепенных персонажей – сватовство происходит не в Литву, а в Грецию, зовут невесту не Апраксия королевична, а царица Анна. Но наиболее важной деталью является то, что вопреки традиции во второй контаминированной части былины меняется главный герой и начинается сюжет «Илья Муромец и Идолище», что противоречит канонам построения былинного нарратива. И эта контаминация являет признаки, которые В.П. Аникин видел в контаминациях – отсутствие идейно-образного единства, неслаженность, разрушение целостности нарратива.

К нарративным функциям контаминации можно отнести формирование сказителем с её помощью более полного и долгого для исполнения текста, усиление сюжетного накала (от более простого противника герой переходит к более опасному антагонисту), героизация новеллистического сюжета и, в редких случаях, даже переосмысление одного из них.

Сказители исполняли эпические песни на промыслах морского зверя, во время совместных работ по плетению сетей, и было необходимо занимать окружающих людей долгим повествованием. Архаичные, разрушенные, малые по своему объему сюжеты уже не удовлетворяют этих слушательско-исполнительских потребностей. Происходит забывание изначальной идеи и смысла текстов. Таким сюжетом на Мезени является «Илья Муромец и Святогор», все поэтические варианты которого соединены с былиной «Илья Муромец и Идолище».

Простое получение силы от великана, возможно, уже не воспринимается народом как подвиг, интересное приключение, но не более. Сюжетно напрашивается, что после получения силы герой должен её применить на благо русского государства (по этой же причине происходит и более традиционная и распространенная контаминация сюжетов об исцелении Ильи и его первой поездки). Поэтому вполне естественно, что именно подвиг Ильи в освобождении столицы Руси от чудовища Идолища соединяется со сказочным сюжетом о получении силы. Основная нарративная функция контаминации сюжетов здесь собственно и заключается в построении полноценного нарратива. Отметим, что былина «Илья Муромец и Идолище» в чистом виде записана на Мезени всего один раз, но в составе контаминаций с другими сюжетами количество записей превышает 12.

Усиление сюжетного накала происходит в контаминациях былинных сюжетов «Илья Муромец и Разбойники» с «Илья Муромец и Соловей-разбойник» и «Три поездки Ильи Муромца». Победа над слабыми, но многочисленными разбойниками становится своеобразной подготовкой героя к встрече с чудовищем или опасной девушкой-обманщицей.

Героизация новеллистического сюжета происходит в контаминации двух былин «Добрыня и Змей» и «Добрыня и Алёша». Помимо того, что богатырский подвиг усиливает погружение в сюжет, а в наиболее развернутых текстах отъезд Добрыни из дома, мотивирующийся, как правило, весьма абстрактно, получает конкретную причину – Добрыня отлучается из дома, чтобы сразиться со Змеем. Получившийся сюжет становится более полноценным за счет четкой мотивировки действий героя.

И наиболее редкая нарративная функция контаминации, которая встретилась в ходе анализа мезенского материала всего один раз, однако являющаяся примером мастерского использования сказителем всех традиционных приемов, доступных ему в эпическом творчестве, это переосмысление одного сюжета в связи с другим. Имеется ввиду традиционная для всех северно-русских очагов бытования эпоса контаминация сюжетов «Илья Муромец и Идолище» и «Илья Муромец и голи кабацкие», записанная А.Д. Григорьевым от сказителя Рассолова Ермолая Васильевича [4, с. 318]. В контаминации этого типа отсутствие

Ильи Муромца в Киеве, когда его захватывает Идолище, объясняется произошедшей перед этим ссорой Ильи Муромца с князем (в сюжете о кабацких голях). В былине Рассолова сюжет о голях органично вплетен в основное повествование и выполняет функцию вставного эпизода. И появление в кабаке неузнанного никем Ильи Муромца приводит не к конфликту с целовальниками или князем, а напротив. Получив в заклад от Ильи Муромца его чудесный крест, хозяин кабака догадывается о скором конце власти Идолища и спешит к князю с добрыми вестями. Этот пример наглядно показывает, что контаминация не является одним из признаков затухания эпоса, а целенаправленный творческий прием сказителя, в котором старый сюжет способен наполниться новым нарративным смыслом.

Конечно, многие исследователи видели в контаминации признаки забывания изначальных сюжетов, однако как уже было сказано выше – контаминация один из традиционных приемов, с помощью которого хороший сказитель способен создать более полноценную и интересную эпическую историю. Другая постановка вопроса приводит к другим результатам и, рассматривая контаминацию не в историческом ключе развития русского эпоса, а как творческий прием, мы видим, что она является естественным инструментом в творческой палитре мастера-сказителя. Неумение менее талантливых сказителей использовать этот прием доказывает лишь их личное неумение пользоваться этим творческим инструментом. Понимание механизмов работы традиционной контаминации позволит современным исполнителям эпоса более грамотно работать с текстами при их подготовке к сценическому воплощению.

Литература

1. Аникин В.П. Теория фольклора / В.П. Аникин. Москва: Изд-во МГУ, 2000. 408с.
2. Астахова А.М. Былины Севера. Том I. Мезень и Печора. Москва – Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1938. [2]. 655 с.
3. Ведерникова Н.М. Контаминация русской волшебной сказки / Н.М. Ведерникова // Филологические науки. 1968. № 2. С. 7–15.
4. Григорьев А.Д. Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899 – 1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа: В 3 т. / Рос. акад. наук.; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Под ред. А.А. Горелова. Санкт-Петербург: Тропа Троянова, 2002 – 2003. (Полное собрание русских былин; Т. 2). Т. III. Ч. 4: Мезень. 2003. 704 с.: ил.

5. Лорд А.Б. Сказитель. Пер. с англ. И коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. Послесл. Б.Н. Путилова. Статьи А.И. Зайцева, Ю.А. Клейнера. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. 368 с.
6. Петров Н.В. Русский эпос: герои и сюжеты / Н.В. Петров. Москва: Неолит; Редкая птица, 2017. 280 с.
7. Пропп В.Я. Русский героический эпос. Изд. 2-е. Москва, 1958. 532 с.
8. Путилов Б.Н. Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса. СПб., 1999. 288с.
9. Свод русского фольклор. Былины: В 25 т. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; отв. ред. тома А.А. Горелов; подгот. текстов А.А. Горелова, Т.Г. Ивановой, А.Н. Мартыновой, Ю.И. Марченко, Ю.А. Новикова, Л.И. Петровой, А.Н. Розова, Ф.М. Селиванова; коммент. Ю.А. Новикова. Т. 3: Былины Мезени: Север Европейской России. 531 с.: ил. (Свод русского фольклора. Былины. В 25 т.)
10. Скафтымов А.П. Поэтика и генезис былин. Очерки. Саратов, 1924. 226 с.

ОБРЯДОВЫЙ КОНТЕКСТ «ГУЛЕВОЙ» ПЕСНИ КАЗАКОВ-СЕРЕДИНЦЕВ «ПРЯЛОЧКУ ВЗЯЛА, НА БЕСЕДОЧКУ ПОШЛА»

Ю.В. Козлова, И.В. Ржепянская

Московский государственный институт культуры

***Аннотация.** В полевых описаниях обрядовой песенной культуры донских казаков иногда встречаются сюжеты, обозначенные как «гулевая». Чаще всего такие песни звучат во время гуляний молодежи на улице или в избе во время и после посиделок, обычно заканчивающихся играми. На первый взгляд, такая песня никак не связана с обрядом, хотя и непостижимым образом всегда его сопровождает. Обряд «Фомин день» позволяет связать в единое целое и обозначение жанра и обрядовые действия, иногда упоминаемые в этнографических текстах как «бабы брыки».*

***Ключевые слова:** народная певческая культура, обряд, Фомин день, казачья песня, жанр, гулевая, бабы брыки.*

Народная певческая культура казаков в целом представляется как исконно мужская и военно-общинная, основанная на внешних (походных) и внутренних (домашних) формах быта. В основном казаки исповедовали православие, строго соблюдали посты и придавали большое значение обрядам, хотя многие из них по своей сути имели языческую основу. В исследованиях зафиксировано не так много оригинальных обрядовых особенностей, присущих казачьей культуре (новогодние поздравительные песни, масленичные гуляния и др.). Рассмотрим в контексте обряда песенный пример «Прялочку взяла», сюжет которой встречается у исследователей А.М. Савельева, Т.Б. Диановой и этнографа В.В. Сулаева, записавшего её на Среднем Дону в ходе экспедиции в станицу Нижний Чир в 1974 г. У каждого из них есть своё мнение на счёт определения жанра песни. Приведем её текст:

Прялочку взяла, на сиделочки пошла. Прясть не напярла, больше время провела. Прялочку под лавочку, сама с милам легла. Куры запели, лежу я полежу, Другия запели – я не думаю вставать. Трети запе(а)ли, заря занилась, Солнца взошла, да я домой пошла. Подхожу к двору, да старый ходить по двору: – «Где же ж ты была, сударыня, гуляла?»	– «На печи сидела я, верёвочки вила». Старому шуту на шею надела. Милому в окошку конец подала. Милай, потяни, душа-радость, затяни. Милай потянул, старый ноги протя- нул. Зубы оскалил, смеяться стал, Слюни распустил, да будто бесится, Руками он машет, будто чешется.
--	---

Историк-краевед Андроник Минаевич Савельев, опубликовавший полный поэтический текст в «Сборнике донских народных песен» (1866), отнёс ее к группе *семейных* (она обозначена с названием «Деревня, деревня, четыре двора»). В предисловии автор указал, что сюжет песни рассказывает о том, «как жена мужа удушила». Однако сегодня семейную драму, состоящую из побоев и брани с одной стороны, но скрытой мести с другой, заканчивающуюся кровавым актом или убийством, мы бы отнесли к *балладным*. Анализ статистических данных позволяет утверждать, что в казачьем сословии было особенно распространено преступление, совершавшееся в кругу семейного разногласия: «*Так из 80-ти случаев убийства за последние 10-ть лет, 43 были совершены женищинами-казачками над мужем, свёкром или перебойщицей-полюбовницей*». Такой жене Андроник Минаевич дал термин «**игреливая**»: «*игреливая жена, прогулявши целую ночь с милым дружкой, с восходом солнца возвращается домой*» [6, с.61].

Деревня, деревня – четыре двора,
 Четыре двора, изъ воротъ въ ворота;
 Пятый дворъ – живеть милый мой,
 Далече живеть, часты вести подаеть,
 Вести подаеть, человечка шлеть.

А я молода, **игреливая** была,
Прялочку взяла, на сиделочку пошла;
Прясти не пряла, всю ночь провела:
Прялочку подъ лавочку, сама съ милым
легла.

Выделенный текст именно и находится в центре нашего внимания. Во всех текстах он встречается практически без изменения. И с нашей точки зрения является ключом, связывающим все возможные смыслы песни. Однако, отнесение автором песни к жанру «*семейных*» можно считать лишь относительным, им не рассматривался этнографический контекст бытования.

Благодаря полевым записям Т.Б. Диановой, известно, что в некоторых районах Волгоградской области данный песенный сюжет интерпре-

тировался как *масленичный*. Основанием для подобного утверждения служили слова исполнительницы А.И. Земсковой о том, что после масленицы прясть нельзя (*«Прялочку под лавочку»*). В других же районах эту же песню обозначают иначе: «гулевая», «плясовая». И к этому определению автором также приводятся слова исполнителей: *«Это гулевая такая, это от раньше, когда собирались пряли, вот, коллективно, там вязали, вот это такая песенка, что вместе собираются»* [2]. Так как пелась она во время общего гуляния молодежи на посиделках в избе, где девушки обычно пряли, вязали, ткали, либо после работы во время игр. Нередко встречается вариант данной песни и во время свадебного обряда (второй день свадьбы), с распространённым на Дону зачином «Деревня, деревня, четыре двора». По утверждению Т.Б. Диановой, некоторые необрядовые песни могли быть «втянуты» в обрядовое действие случайным образом, в силу своей схожести с образами, мотивами, поэтическим текстом и т.д.

Непостижимым образом песня обнаруживает и генетическую связь с другим обрядом, повсеместно распространённым у донских казаков, и сохранившимся вплоть до второй половины XX века – Фоминым днём или же как его по-другому называют – Фомин Понедельник, Проводы Фомы, просто Хома, а в других регионах «бабьи брыки» и т.п. Праздновали его через неделю после Пасхи, в первый понедельник Святого апостола Фомы [3, с.424]. Данный обряд в церковных и народных календарях можно отнести к поминальным. Считалось, что души усопших спустившись с небес, в течение всей Пасхальной недели находились на земле, а после нуждались в «проводах». Поэтому донцы, начиная с Фомина понедельника и до воскресенья, осуществляли поминальные тризны, часто перетекающие в шумные застолья. Организаторами и главными героями этого обряда были только замужние женщины, в то время как мужчины, дети и молодые девушки и парни не допускались к участию в нём. Однако известно, что со второй половины XX в. этими правилами нередко стали пренебрегать.

Итак, главная цель поминального обряда Фоминой недели, по мнению В.К.Соколовой [7, с.120], заключалась в том, чтобы принести жертву душам предков, угостить их в знак памяти и с помощью этого заручиться поддержкой на будущий период. Однако, и в исследованиях

данного автора мы не найдём описаний о создании специального символа, характеризующего праздник, хотя наличие такого вероятно ранее было. Даже сохранились фотографии, подтверждающие этот факт. Нам они кажутся чрезвычайно любопытными, поэтому и приведем их далее по тексту статьи из публикации другого автора – М.А. Рыбловой, занимающейся изучением обрядов и праздников донских казаков [4].



По утверждению А.К.Байбурина, смысл обрядов-праздников, таких как Масленица, Ивана Купалы и тд., заключался в обновлении старого мира, а кукла, чучело, какой-либо предметный атрибут в данных праздниках выступает в качестве символа старого или чего-то уходящего из него, что очень схоже с обрядом Хомя [1, с.45-46].

В разных регионах обряд Проводов Фомы может различаться, но основные черты остаются неизменными: ранним утром в Фомин понедельник одна группа женщин шла на кладбище, другая же оставалась делать чучело. Голову делали из подушки, которую набивали конопляными очесами. После изготовления, чучело ставили на самое высокое место на краю селения, чтобы был поближе к небу, а рядом устанавливали высокую стелу с красной тряпкой для обозначения сбора женщин. Наряжали куклу в различные лоскуты ткани, которые сшивали в рубаху и штаны (из этого в простонародье бытует ещё одно название обряда – «Фоме штаны шить»). Особенность одежды Фомы – старая, рваная, непригодная для носки, которая символизирует принадлежность его к «другому миру» [4].



Фому также могла изображать «бойкая» женщина, участница обряда (либо две женщины, тогда одна из них обязательно выполняла роль мужчины). В понедельник утром, с наступлением Фоминой недели она, нарядившись в лохмотья, изображая Фому, с криком обходила дворы, тем самым приглашая других замужних к себе «Фоме портки шить». А затем они организовывали «пирушку», гулянки. Известны также сведения о проведении свадьбы Фомы, где невестой выступала либо женщина, участвующая в обряде, либо кукла. Обязательным атрибутом невесты являлись фата и венок.

Нередко встречаются упоминания от донских станичников, что Фому изображали в виде лошади. Четверо мужчин накрывались широкой завесью, а в руках у стоящего впереди был шест, на котором закреплён череп коня/лошади, обтянутый тканевым материалом. «Невестой» коню служила курица (в живом или варёном виде). *«Курица в народной мифологии также связана с водой. Однако семантика этих двух образов гораздо сложнее: они наделялись апотропеической силой, были также связаны с огнём; конь широко использовался как ритуальный эквивалент человека, и, наконец, был связан с образом мирового дерева. Символы курицы и лошади были, без сомнения, объединены в единый комплекс, что вполне объясняет их взаимозаменяемость в обряде проводов Фомы ... Очевидна связь образа коня с мужским, а курицы – с женским репродуктивным началом»* [3, с.427].

Праздничный поезд устраивали также как принято на свадьбу. Объезжали все дворы в селе, забирали еду, выпивали, а после наевшись, уезжали к следующему (в данном случае прослеживается связь с обрядовым попрошайничеством). Именно эта часть ритуала – сбор продуктов – является повсеместной. Этнографические материалы ука-

зывают, что в начале трапезы нередко исполняются специальные, возможно, обрядовые или несущие обрядовый контекст песни, насыщенные неприличной лексикой. Такой репертуар, как правило, исполняется во время свадебного пира или на второй день свадьбы, поэтому между ними есть определённое смысловое пересечение. Главным элементом, который объединяет и формирует такие песенные образцы, можно считать «ироничный», «легкомысленный» характер основного персонажа – молодой жены. Именно такой характер отражает в себе девушка из песни «Прялочку взяла». «Нескромными» песнями сопровождалась и не менее неприличные выходки женщин, обходивших дворы. Абсолютно нормальным считалось снять штаны, с первого встречного мужчины, попавшимся им на глаза, либо облить водой. При трапезе Фомы, наполняли его карманы кашей. Друг друга женщины нередко измазывали глиной, грязью, кидали в лужу, окатывали водой. Такое поведение М.А. Рыблова связывает с передачей «плодоносящей силы земле» [5], отсюда и канон об участии в обряде только замужних женщин. Они верили, что верно исполненное обрядовое действие принесёт им дождь, который вскоре подарит новые богатства – хороший урожай.

Интересной особенностью финала свадьбы является смерть Фомы и его проводы в загробный мир. В казачьих станицах «смерть» Фомы осуществлялась пусканием его на воду. Если Фома – кукла, то её могли перетянуть с помощью верёвок через реку. Если же женщина, переодетая в Фому, то достаточно было перевезти её на лодке до середины реки. Спрыгнув в воду, она снимала с себя роль «Фомы», условно переходя в мир «живых», а позже причаливала обратно на берег. Такая связь с водой и загробным миром приводит нас к ассоциации с рекой мертвых, по которой души умерших переправлялись в «иной мир».

Таким образом, мы обнаруживаем, что песни, на первый взгляд кажущиеся шутливыми и несерьёзными, могут иметь по своей сути глубокий смысл и нести в себе магическую функцию в рамках обрядового действия. Глубокий анализ поэтического текста, включая полевые записи, собранные от исполнителей или участников обряда, могут помочь в раскрытии роли песен в том или ином контексте.

Литература

1. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структур.-семант. анализ восточнослав. обрядов / А. К. Байбурин; Рос. АН, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). Санкт-Петербург: Наука, 1993. 237, [3] с.
2. Дианова Т.Б. Шуточная песня в обрядовом и внеобрядовом контексте: донские варианты песни «Прялочку взяла, на сиделочку пошла» и их ритуальное и текстовое окружение URL: <https://www.philol.msu.ru/~folk/files/lib/dianova3.pdf>.
3. Рыблова М. А. Весенние праздники у донских казаков в XIX – начале XX вв.: половозрастной аспект // Проблема истории, филологии и культуры. Москва; Магнитогорск; Новосибирск, 2009. С. 414 – 438.
4. Рыблова М.А. Календарные праздники донских казаков / Марина Рыблова; Южный науч. центр Российской акад. наук, Волгоградский гос. ун-т. Волгоград: Издатель, 2014. 189, [1] с. URL: https://vk.com/wall-142643357_1272
5. Рыблова М.А. Весенне-летняя обрядность донских казаков: половозрастной аспект (XIX-XX в.) // Проблемы истории, филологии и культуры. Москва. Магнитогорск; Новосибирск, 2009, №1 (23). С.414 – 438.
6. Савельев А.М. Сборник донских народных песен / Сост. А. Савельев. Санкт-Петербург: Дон. войсковой стат. ком., 1866. 174, VIII; 16.
7. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов, XIX – начало XX в. Москва: Наука, 1979. – 287 с.
8. Сулаев В.В. Архивы Саратовской государственной консерватории (по материалам экспедиции в станицу Нижний Чир Суровикинского района Волгоградской области // Науч. конф. нар. творч. Саратов: СГК, 1974.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ПОГАРСКОГО РАЙОНА БРЯНСКОЙ ОБЛАСТИ

И.Н. Сенина

*Брянский областной Дворец детского и юношеского творчества
имени Ю.А. Гагарина, Детская фольклорная школа «Калинушка»*

Аннотация. В статье рассматривается песенный фольклор календарных песен Погарского района Брянской области. Исторические предпосылки формирования традиционной культуры данного района. Диалектные особенности поэтического текста, структура календарных песен.

Ключевые слова: традиционная культура, Брянская область, Погарский район, стилевые особенности, календарные песни, хороводные песни.

Брянский край уникален, каждый район имеет свои традиции, обряды, обычаи. И говоря об особенностях традиционной культуры Погарского района, необходимо начать с некоторых моментов исторической судьбы этих земель.

Погарскую землю поистине можно считать древней. Одна из самых старых, обнаруженных на сегодняшний день стоянок человека в

Брянской области, с жилищами из костей мамонта, находятся именно здесь. Это одна из трёх в мире палеолитических стоянок кроманьонца возрастом в 15000 лет и данный заповедник – единственный в России. И это «сокровище» находится в селе Юдиново Погарского района Брянской области.

Археологические раскопки в пределах Погарского районного центра показали, что в начале VII-го века нашей эры здесь уже жили славянские племена. А на месте сегодняшнего Погара стоял город Радогощ, входивший в состав Киевского княжества – он упоминается в Ипатьевской летописи под 1155 год. Название, скорее всего, было дано в честь славянского языческого бога солнца, войны и плодородия Радогоста. В XIII веке город был разрушен в результате татарских набегов, а во второй половине XIV века перешёл во владение к Литве. И только в 1500 – 1618 вновь входил в состав Русского государства. В результате попыток вернуть город обратно в XVI веке он был четырежды сожжен в результате военных действий, но теперь борьба уже развернулась 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» [4]. Эти события и послужили поводом к 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: от реки Беседи на северо-западе, до рек Сейм и Северский Донец на юго-востоке, включая, в том числе, земли Погарского района. Интересный фактом является дата основания города – Погар на 8 лет моложе Москвы. И это один из древнейших городов Северщины.

Северский край даже в мирные годы оставался беспокойным пограничным районом. Города-крепости Северщины 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. Таким образом, территория современного Погарского района вошла в состав, теперь уже, Речи Посполитой на целых 30 лет. Но уже в 1654 году Погар уже вновь был занят сторонниками Богдана Хмельницкого. С 1763 г. Погар становится сотенным городом Стародубского полка, а с образованием в 1782 году Новгород-Северского наместничества, – уездным центром, затем переходит в Черниговскую губернию России. Таким образом, с 1654 по 1781г.г. Погар входил в состав Стародубского полка.

В 1654 году жители Погара принесли присягу на подданство русскому царю. 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 на Стародубовье нового самостоятельного и многочисленного сословия – казачества. В Погаре раньше всех сложилось и мещанское население. В этих условиях складывалось определенное двоевластие – мещанский магистрат и казачья сотенная и полковая канцелярия во главе с казацкими старшинами. Это ситуация вызывала конфликты между мещанами и казаками. Казаки селились по соседству с крестьянами и представляли собой легкое на подъем военное формирование. До 90-х годов XVIII века были не только свободными, но и освобожденными от государственных налогов. Однако, по указам Екатерины II 1767 – 1783гг. левобережных казаков низвели до положения солдат: они лишились казачьих прав и привилегий, хотя и назывались казаками, но фактически стали крестьянами. В 1782 году правительство упразднило администра-

тивное деление на полки и сотни, заменив губерниями и уездами, и территория современного Погарского района отошла к Стародубскому уезду Черниговской губернии, о чем уже говорилось ранее.

Есть и ещё одно интересное обстоятельство, о котором нельзя не упомянуть. В XVII веке Погар получил Магдебургское право. Это означает, что государство признало и подтвердило его городской статус как центра производства и денежно-товарного обмена. На территории современной Российской Федерации этим правом пользуются только четыре города юго-западной части Брянщины: Стародуб, Мглин, Почеп и опять-таки – Погар. Во время похода Карла XII (1708 г.), при приближении неприятеля, Погар надлежало сжечь в очередной раз. К счастью шведская армия прошла стороной, а за успешные действия против шведов Пётр подтвердил Погару Магдебургское право. На территории города проводилось три ярмарки в год. Купцам предлагались: масло, рыба, хлеб, лошади и мн. др. В XVII – XVIII вв. здесь имели хождение деньги Литвы, Речи Посполитой и России. Погарская пенька продавалась на Рижской ярмарке, в Кенигсберге (Крулевце) и через Архангельский порт – в Англии. В условиях усиления централизации, к концу XVIII века стало понятно, что Магдебургское право обречено на отмирание. И в 1831 г. в городах Малороссии оно было заменено Литовским статусом. 4 марта 1843 г. вышел указ, по которому малороссийские города были обязаны руководствоваться законами Российской империи. Стародуб и Мглин полномочия сложили сразу, но Погар, в силу своей провинциальности, какое-то время существовал по старинке. Именно поэтому он считается последним городом Магдебургского права [2].

Крепостного права в Погаре не существовало. Большая часть мещан умела читать и писать. Уровень жизни был выше, нежели чем в центральной России. В начале XVIII века Погар некоторое время находился во владении князя А.Д. Меньшикова, затем по жалованной грамоте был передан графу К.Г. Разумовскому.

За годы своего существования, земли Погарского района 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.

Погар – город-защитник, находящийся всего в 30 километрах севернее от границы с Украиной. Погарцы – особый тип людей, образовавшийся из смеси малоруссов, белоруссов и великоруссов, как и их язык: *«Куды ион пошов? – А хто яго зная?»*, – говорят в народе.

В говоре погарцев присутствуют: аканье (галава, салавей), яканье (бярэза, вясна), фриктивный звук «г» (нага, горад, дарога), смягчение окончаний (идуть, нясеть), старые формы слов табе и сабе (ана к табе), замена суффикса «л» в глаголах прошедшего времени на «в» (пришев, сделав, сказав), приставка при- произносится как «пры», «пря» (прыди, пряди, прыбавить, прябавить),; отсутствует звук [ф], заменяясь сочетанием «хв», «кв», «х» (канхвета, хвартук) и др. [1].

Процесс формирования традиционной культуры Погарского района достаточно сложный: хоть и воевали, защищали границы Российского государства, но и возделывали землю. В советские времена началось гонение на казаков, и многие семьи стали скрывать свое истинное происхождение. Но традицию не скроешь. Она становится «свидетелем» всех сложных перипетий, происходящих с народом. О многом могут рассказать и сохранившиеся песни, которые еще в недавнем прошлом можно было записать.

Традиционное музыкальное наследие Погарского района представлено разнообразными песенными жанрами – это календарные, семейно-бытовые, свадебные, протяжные, походные, городская лирика и др. И все эти песни люди старшего поколения называют **«старынные»**. Автором статьи они записывались в период с 1996 г. по 2021 г., и о некоторых из них можно сказать словами самих исполнителей. Уроженки села Новые Посудичи Погарского района Волкорез Анастасия Павловна (1936 г.р.) и Лысовская Валентина Ильинишна (1936 г.р.), говорили:

«Без песни раньша ня жили□. Как идем, бывалá, с пакосу, все пнем кругом, а уж на праздняки!!! На адной гаре стаять, да на дрўгой – гўкають. ... Тяперича ня то время...»

Особое место в системе песенных жанров занимают календарные песни. Крестьяне испокон веков жили, опираясь на земледельче-

ский календарь: перед Рождеством по домам ходили дети с пением **колядок**, прославляющих Христа и с пожеланием хозяевам добра и большого урожая. В селе Заречное была записана колядка:

Ой в ляску, в ляску, на желтом пяску.
Святы́й вечар, добрым людям!
А маменька (й)шла, перья на(й)шла.
Святы́й вечар, добрым людям!

В селе Суворово исполняли:

Не заряночка зазари́лася.
Святы́й вечар, добрым людям!
Красна девачка, приби́ралася.
Святы́й вечар, добрым людям!

Колядки отличались по назначению, девушке, например, обязательно пелось благопожелание. А накануне Старого Нового года хлопцы водили «по сялу казу, щедровали: павывярнуть тульпы на йзнанку и пайшли!». В селе Балыкино в таком же контексте упоминали про журавля, при этом наговаривая слова:

Щя́друю, щя́друю, калбасу чую!
Не падашь хлеба – стащым с печи деда!
Открывайте сундучки и давайте деткам пяточки!
Пели: «Го-го-го, каза, го-го-го серая,
Не хади каза па лясам, борам,
По лясам барам, по **щеры́м** барам...

Утром на Старый новый год дети и девушки ходили по домам засе́вать – сыпали рожь и пшеницу, желая богатого урожая:

Сею-вею, пасеваю,
з Новым годом паздравляю!
Шоб здаровеньки были,
много лет жили!

Свириденко Нина Викентьевна (1936 г.р.), уроженка села Юдиново, наговорила колядку, которую пели вечером перед Старым Новым годом:

Что в нашего пана, пана Йвана стояло дрэво,
Святы́й вечар, добрым людям!
Под тым дрэвом, стояла краватка.
На той краватке лежала Божья Матерь.
Святы́й вечар, добрым людям!
Божья Матерь сына радила, дала тры имя.
Святы́й вечар, добрым людям!
Первая – Рожество Христово.
Второе – Святое Василья.
Святы́й вечар, добрым людям!

А третье Крещение – всем на распуцэнье.
Святы вечар, добрым людям!

Нина Викентьевна, рассказывала: *«Вот матка мая пела, я малая слухала, да всё ужо позабывала. Багато было песен, як едут девки на покос, так и запевали. Я работала трахтаристкой, ноги вот болят».*

В селе Заречное, удалось записать только текст щедровки от Зубрицкой Татьяны Евгеньевны (1929 г.р.):

Як ходив Илья, да на Василя.
И с пугою, и с жасиную
Где шагне – махне, там жито расте.
Зароди Божа жита-пшаницу,
И всяку пашницу!
Поздравляем з Новым годом!
Усим родом!
Чтоб здоровеньки были!
Много лет жили!

А в селе Суворово напели, щедровку похожего содержания:

А и шов Илья, да(й) на Василя.
В яго пужачка, каласяночка и житяночка.
Куда не махне, там жита расте.
Зароди Божа, жита-пшаницу, всякую пашницу.
У поли ядром, у доми дабром!

В деревне Перегон (10 км. от с. Суворово) Окунь Александра Евдокимовна (1940 г.р.) говорила, что эту щедровку уже не пели, а наговаривали.

Бабушки рассказывали, что на Благовещенье девушки начинали водить карагоды: выходили на самую высокую горку, брались за руки и заводили карагод, двигаясь сначала в одну сторону, а на следующую строфу – в другую. При этом пели гуканки, в которых в конце строфы выводились возгласы «Гу!».

Кухаркина Мария Васильевна (1941 г.р.) из с. Стечна рассказывала: *«Пака в девках была, бегла в карагодах, а за мужаком стала – не было времени».* Особенно любима во всех селах карагодная:

Чтой с под лесоньку, лесу темнага,
Ой ли, вай, лю-ли, леса темнага. (вай в значении «ой»)
Шли три молайдца, парни бравые
Ой ли, вай, лю-ли, парни бравые.
Парни бравые, кучарявые,
Ой ли, вай, лю-ли, кучарявые...
Ани шли, прайшли, становилися,
Ой ли, вай, лю-ли, становилися...

В целом, гукальных песен удалось уже записать немного. В селе Дареевск, песню буквально собирали по строкам (от разных исполнителей) и в итоге она зазвучала:

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

Масленичный пласт песен представлен в основном припевками:

Масленка – корошенька!
Правожаем мы тябя хорошенька!
Масленка – любая мая!
Любит тябя зять, люблю и я.
Масленка – ты с ложку!
Як приехал к теще зять ув(ы) ночку!

Иногда масленичные припевки превращались в своеобразные дразнилки:

Масленица – белый сыр!
а кто не жанился, тот сукин сын!

Татьяна Евгеньевна (1929 г.р.) из с. Заречное вспомнила, что на Радунцу *«водили стрялу»*: девки собирались на разных концах села, выстраивались в шеренги вдоль улицы и шли с песнями в центр села, где все вместе устраивали уличное гуляние. Что обозначает этот обряд, она не помнит, но опираясь на экспедиционный материал Ново-зыбковского района Брянской области можно с уверенностью сказать, что он относится к ритуалам, отмечающим границу весны и лета. Под словом «стрела» подразумевают молнию, которая может внезапно ударить. Чтобы отвести беду и защитить себя, издавна проводили особые обрядовые действия, смысл которых заключался не только в том, чтобы избежать удара молнии, но и в увеличении урожая. На Троицу и Духов день тоже пели специальные песни. Дома, двор украшали ветками березы, на полы (мосты) клали явор (аир обыкновенный – лекарственное растение) – покрывали полностью всю хату. Девушки ходили в поле «завивать березки» – сплетали ветки на одном дереве в «косу». Живных (лирических подводных) автору статьи практически не удалось записать, исполнители коммен-

тировали: *«На жнивье пели, так толька matka мая такая ужo пясенница была, а я ужo все позабувала...»*.

Характеризуя в целом музыкальную стилистику песен, хотелось бы отметить, что в календарных и хороводных песнях Погарского района Брянской области чаще всего присутствуют строфические структуры: однострочные, двухстрочные и тирадные; преобладают лады с малообъемными звукорядами (чаще в объеме кварты-квинты); в многоголосии – гетерофония с фрагментарным отклонением (регламентированная, унисонного типа, бурдонно-гетерофонный тип). В календарных песнях часто основной напев находится в верхнем голосе и его исполняет один певец – подголосник, остальные поддерживают напев бурдоном, образуя секундовое или терцово-секундовое соотношение голосов. В некоторых песнях бурдон выдерживается на одном звуке, иногда смещается на секунду вверх или вниз, а к концу фразы переходит к унисону (перемежающийся бурдон). В стиховых структурах преобладает равнослоговая и неравнослоговая силлабика, иногда с небольшими отклонениями от нормы. Манера пения в целом отличается ярким грудным насыщенным звуком.

Песни Погарского района продолжают жить и поныне. Сто лет назад их здесь слушал и записывал А.И. Рубец [3]. Сегодня поют их детские фольклорные коллективы. И хочется верить, что эти песни будут звучать и дальше, – так велика их жизненная сила. Берегите традиции, когда-нибудь они станут вашей историей!

Литература

1. Антипова О.А. Говоры Унечского района Брянской области. URL: https://museum-unecha.ucoz.net/publ/issledovaniya/issledovaniya/govory_unechskogo_rajona_brjanskoj_oblasti/2-1-0-7 (Дата обращения: 20.02 2024).
2. Ершов М. Неизвестная Россия. Ч 5. Последний город Магдебургского права. URL: https://www.tourister.ru/responses/id_32327 (Дата обращения: 15.02 2024).
3. Рубец А.И. Шестьдесят народных русских и малороссийских песен /Перелож. на 3 женских или мужских голоса без сопровожд. А.И. Рубец. Москва: П. Юргенсон, 1880. 45с.
4. Филарет. Историко-статистическое описание Черниговской епархии: Общ. обзор. Чернигов: Губ. тип., 1861. 135 с.

ЛИЧНЫЕ ПЕСНИ САМОДИЙЦЕВ: СЮЖЕТЫ, ФУНКЦИИ, ОБЩИЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНО- ПОЭТИЧЕСКОЙ СТИЛИСТИКИ

Л.С. Сергеева, И.В. Ржепянская

Московский государственный институт культуры

Аннотация. В ненецкой песенной культуре важнейшей является «личная песня». Она появляется с рождением человека и меняется на протяжении всей его жизни. Напев песни ребенку дают родители при рождении, а содержание текста отражает пожелание ему хорошей судьбы. Текст «личной песни» всегда адаптировался к ситуации, проживаемой человеком. Собственные «личные песни» начинают исполняться при достижении совершеннолетнего возраста, в дальнейшем меняясь на протяжении всей жизни. Целью статьи является общая характеристика жанра традиционного ненецкого музыкального фольклора – «личных песен», а также краткое ознакомление с его разновидностями.

Ключевые слова: личные песни, Ямал, ненцы, ласкательные песни, тексты.

Территория расселения самодийцев весьма обширна. От Скандинавии до реки Енисей живут ненцы, на среднем течении Оби живут селькупы - самые северные оленеводы в мире – нганасаны, кочующие в центральной части полуострова, а самый малочисленный самодийский народ – энцы, заселяющие территорию низовья Енисея.

Из коренных народов российского Севера ненцы являются одним из самых многочисленных. Их численность на сегодняшний день составляет 44640 человек. По образу жизни они делятся на две группы: тундровые и лесные. Ненцы – производный термин от самоназвания народа («ненэць»), что в переводе на русский язык означает «настоящий человек» [1, с. 14 – 15]. Есть и другое название – «хасава» («мужчина»), бытующее среди ямальских и гыданских ненцев. Самоназвание «ненэц» считается более архаичным. Автор Л.В. Хомич в книге «Ненцы» (1994) упоминает и другое, старое название народа – *самоеды* [5, с.3 – 6]. По территории расселения ненцы делятся на две группы: европейские, проживающие в Ненецком автономном округе Архангельской области, и сибирские, населяющие Ямало-Ненецкий автономный округ Тюменской области и Долгано-Ненецкий Таймырский муниципальный район Красноярского края.

Лапсуй Олеся Сомтеровна (пос. Гыда, 25.01.1988 г.р.) рассказала о женской доле в условиях традиционного проживания в тундре: «*Больше*

всего мне, конечно, нравится насколько умело в тяжелых северных условиях женщины справляются со всеми трудностями, которые выпадают на их долю. Как они стараются морально проявить во всех сложностях самообладание. И они прекрасно понимают, что у них нет психологической поддержки, психологической помощи, которую могут оказать в цивилизованном мире. И женщина, конечно, рассчитывает только на себя. Она должна спокойно уважительно к своему мужу, детям...прекрасно понимает, что, если она с ними связь потеряет... Никакие организации, никакие службы специальные ей помочь в этом не будут. Еще они очень красиво шьют и у них нет специальных фабрик, но вся одежда, которая на них, она изготовлена своими руками...С заботой и любовью она шьёт одежду для своих детей. Конечно, среди национальных не только на праздники, но и вообще в жизни традиционной сравнивают между собой, у какой женщины красивая одежда, аккуратная. Не только своя: мужа, детей. Не сложно заметить опрятную хорошую хозяйку, настоящую хранительницу домашнего очага...».

Традиционная культура ненцев максимально приспособлена к условиям природы. В религиозных верованиях ненцев до сих пор преобладают анимистические представления. А ранее весь мир представлялся населённым духами. Хозяина-духа имели реки, озёра, явления природы. От их воли зависела жизнь и удача в промыслах. Все события, происходящие в жизни этого народа, принято связывать с деяниями сверхъестественных сил.

Самодийские народы связываются с потусторонним миром при помощи шаманов. Мировоззренческой основой шаманизма является универсальная идея о существовании трех миров (Вселенная состоит из трёх миров, расположенных друг над другом. Люди, животные и большинство духов живут в Среднем мире. Верхний мир – небо, жилище богов, а Нижний мир населяют души умерших, злые духи и таинственный народ сихиртя.) и возможности духовной связи между ними [2, с.11 – 13, 117 – 119]. Для самодийского народа важно защитить человека физически и духовно. Любое действие обосновывается целью. В музыкальном фольклоре ненцев широкое распространение

получил жанр – «личные песни», который, по мнению народа, является духовной защитой человека при рождении.

Термин «личные песни» получили название «Сё» или «Шё», что в переводе на русский язык означает «голос», «песня» [3, с.551].

Певица Ямала, Лар Татьяна Нюдихасововна (1961 г.р., гор. Салехард), отметила, что по-другому эти песни никогда и не называли: *«Личная песня, скорее, единственный термин этого вида песен. Испокон веков все всегда называли их личными песнями...»* (этногр. зап. 2023 г.). Данный термин подразумевает индивидуальный напев отдельного человека, на который наслаивается импровизация текста в соответствии с проживаемой ситуацией.

Существует два типа личных песен по назначению:

1. Напетые родителем ребенку;
2. Самостоятельно изложенные взрослым человеком о себе.

Личные песни имеют разное сюжетное назначение в зависимости от времени, места и ситуации. Их поют люди, достигшие совершеннолетия. Для ненцев личные песни сравнимы с душой человека. Поэтому существует множество запретов в исполнении личных песен.

Ласкательные или ласкающие песни являются типом личных песен, напетыми родителем для ребенка. Ласкательные песни в зависимости от ситуации делятся на два вида: напетые родителем при рождении и напетые родителем ребенку, вышедшему из статуса младенца. Первую личную песню (ласкательную) человек получает при рождении от одного из родителей с индивидуальным напевом. Текст в ней описывает желаемое будущее малыша (*«ты станешь охотником и помощником»*, *«ты пойдешь в школу»*), а окружающий мир наполнен знаками, по которым можно считывать сопутствующие рождению приметы. Покажем это наглядно:

Текст песни	Трактовка
Природа надела новую ягушку (ягушка – женская нац. верх. одежда)	Рождается зимней порой
Ямал снял свой белый совик (совик – элемент национальной мужской верхней одежды)	Рождается весной
Природа запела разными голосами природы	Рождается во время весны, когда птицы поют, журчат ручьи и т.д.
Белоснежный Ямал	Ямал покрыт снегом

Сказанное подтверждают слова Лапсуй Олеси Сомтеровны (1988 г.р., пос. Гыда Тазовского р-на Тюменской обл.): «Когда ребёнок рождается, бабушки, дедушки и родители придумывают ему песню. ...они ... получается, рассказывают о его характере, ... поведении, каким бы его хотели видеть... Пожелания, напутствия ему поют (этногр. зап. 2022г.).

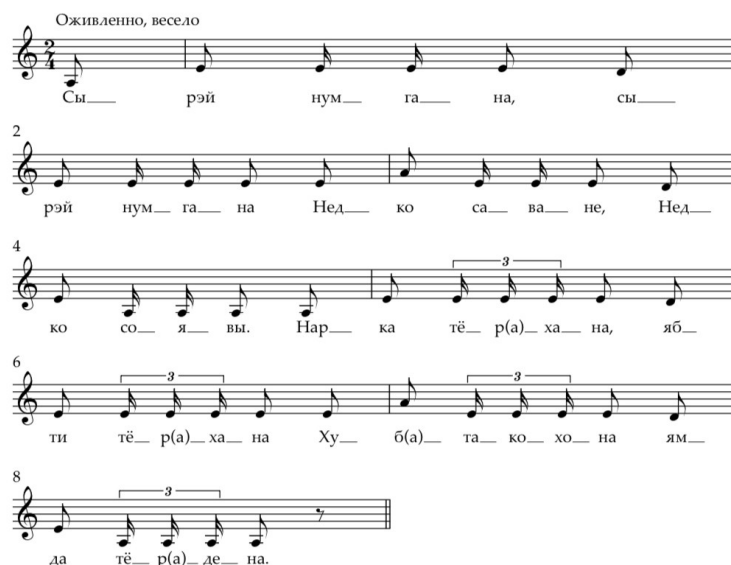
Зачин определяет время происходящих действий: «в зимнее время девочка хорошенькая, девочка родилась... Хорошенькая». Мотивом песни является благопожелание. В тексте присутствует наговор (магическая функция), который родители произносят за ребенка. Приведем текст подобной личной ласкательной песни «Не соявы» («Девочка родилась»):

Текст на ненецком языке	Текст на русском языке
<p>Сырей нумгана, сырей нумгана Недко сава не, Недко соявы Нарка тёрхана, ябти тёрхана Хубтакохона ямда тёрдена Нарка тёрхана, ябти тёрхана Ямда тёрдена, тарем' тёрдена: - Си 'ми' натевыней', Торовов' нэёв! - Сырэй' Ямалэй, сырэй' вы явэй. Тадхав тонадэйм', тадхав тодэйм'. Намгэ сава серам' ханядм' сертов' Небяхавами', нисяхавами' Сядндадахаюн', мэненгухуюн'. Си' ми сянда нинэй Сидда' сянадэйм'.</p>	<p>Зимнею порой, зимнею порой Недко хорошая девочка, Недко родилась. Громким криком, звонким криком С раннего утра всю землю разбудила Громким криком, звонким криком Всю землю разбудила таким криком: – Кто меня ждал, Всем привет! Зимний Ямал, зимняя тундра Вот, я родилась, наконец пришла. Много добрых дел планирую делать. Мою мамочку, моего папочку Буду беречь, любить. И всех моих родных Буду беречь.</p>

Данная песня имеет нестрофическую форму, в основе которой лежит попевоочный тип мелодики. В форме присутствует восходящее мелодическое движение одним скачком с последующим полуопеванием основного звука, и также восходящее движение скачком от основного звука и полуопевание основного звука.

Не соявы

Девочка родилась



В основе лада – ангемитоника. Напев имеет два опорных тона и это характерно для личных песен, которые не имеют богатого звуко-ряда. При широком амбитусе (квинта-октава) внутри него может встречаться всего 2 – 4 звука, как в примере выше.

Личные ласкательные песни, напетые родителем ребенку, вышедшему из статуса младенца, отличаются от напетых при рождении. В тексты песен добавляются описания подмеченных личных качеств, выделяется их похвала: насколько хороший и примерный ребенок, несмотря на возраст уже помогает родителям, имеет свои таланты относительно хозяйства. Это и есть основная мысль ласкательных песен такого типа. В качестве примера можно привести следующий текст, напетый Верой Хайвовной Худи своему сыну:

Текст на ненецком языке	Текст на русском языке
<p>Федя Худёв хэявов Навакахатов хэявов, Меркарков' хэявов, Хэявов, хэявов.</p> <p>Хульт хабтэйм' подертанов Сэр' хабтэйм' подертанов Навакахатов ханданов, Ханданов, ханданов.</p> <p>Хульт хабтэйм' подерпатов Нули' сацей паромбангув Навкахатов ханданов Ханданов, ханданов Федя Худёв хэявов,</p>	<p>Пусть Федя Худи К оленям пойдет Побыстрее пойдет Пусть, пусть.</p> <p>Оленя Хульт запряжет Белого оленя запряжет К оленям пойдет Пойдет, пойдет</p> <p>Оленя Хульт запряжет Очень быстро поедет К оленям пойдет, Пойдет, пойдет.</p> <p>Пусть Федя Худи,</p>

<i>Сэр ‘‘ Худёв хэявов, Навакахатов хэявов, Хэявов, хэявов.</i>	<i>Светлый Худи пойдет, К оленям пойдет, Пойдет, пойдет.</i>
---	--

Напутствие мотивирует ребенка к определенным дальнейшим действиям. В данном случае мать хочет, чтобы он стал хорошим оленеводом. И она повторяет это несколько раз, что наводит на мысль о том, что песня могла иметь изначально магическую функцию.

Напев, придуманный изначально родителем для ребенка, впоследствии приобретает новый текст, когда он становится взрослым и может уже сочинять (дополнять, корректировать) «личную песню» сам, исходя из определенной ситуации, прожитой им самим: «... *К восемнадцатилетию мужчины сами себе придумывают... Ну, они пасут оленей и поют. что он такой хороший охотник, рыбак. А женщины, получается, восхваляют своих детей, свою семью. И в этих песнях поют то, что они не делают в жизни, что бы они хотели... жалуются где-то на жизнь, потому что в реальной жизни они уже не жалуются, не рассказывают друг другу ничего такого, но в песне она передает...*» (Лапсуй Олеся Сомтеровна, пос.Гыда, 25.01.1988 г.р. – этногр. Зап. 2022 г.).

Отметим, в текстах таких песен монолог выступает как основная форма изложения. И для ненцев взрослая личная песня является музыкально-поэтическим воплощением эмоций, проявляющихся стихийно, которые неприято излагать при чужих людях. Слова Лар Татьяны Нюдихасововны подтверждают сказанное: «*Еще с детства нам запрещали сочинять личную песню при другом человеке. Это считается неприличным. Ни в коем случае нельзя просить ненца спеть его личную песню, это нетактично! Личная песня для ненцев – это эмоциональный всплеск чувств... Причем никто не должен петь личную песню чужого человека при том, чья эта песня...*» (Этногр. зап 2023 г.). В менталитете самодийских народов считается непристойным делиться переживаниями друг с другом. Данный факт вынуждал людей излагать личные песни в форме личного дневника [4].

В пример можно привести текст личной песни XVIII века «Мэбета» – «Силадч»:

Текст на ненецком языке	Текст на русском языке
<i>Хэтей, хэтей мебе ‘‘дэйм’, мэбе ‘‘дэйм’</i>	<i>Да, да я сильный, я очень сильный</i>

<p>Ервэй'', ервэй'' мебе''дэйм', мебе''дэйм' Тянгад, тянгад тюнти''те''ей, тя- но''те''ей Нелак, нелак тяно''те''ей, тяно''те''ей. Хэтей, хэтей мебе''дэйм', мебе''дэйм' Тароц, тароц сянакобэй'', сянакобэй'' Няхар'', няхар'' ненэцянгав, ненэцянгав Таров, тароедов'' юнгув'', юнгу''нивэй'' Хэтей, хэтей мебе''дэйм', мебе''дэйм' Ервэй, ервэй мебе''дэйм', мебе''дэйм' Сялани, сялани ныланов, ныланов Сидёв, сидёв менаруейм', менаруейм' Минарц, минарц пир''надэйм', пир''надэйм' Хэтей, хэтей мебе''дэйм', мебе''дэйм' Ервэй, ервэй мебе''дэйм', мебе''дэйм'. Тюку, тюку ныхымэй', ныхымэй' Нивэй, нивэй нар(а)цусэй, нули'' нивэй. Ныхыми, ныхыми таранов, таранов Ненэцьм', ненэцьм' нядабасей, нядаба- сей. Хэтей, хэтей мебе''дэйм', мебе''дэйм'.</p>	<p>Глянь, какой я сильный, я очень силь- ный Мускулы на моих ногах бугристые Мышцы на моих ногах массивные. Да, да я сильный, я очень сильный Для меня борьба как игра Трое, трое молодых людей Ни в каком состязании не смогут меня победить Да, да я сильный, я очень сильный Глянь, какой я сильный, я очень силь- ный Под мышками, под мышками Двух, двух здоровых оленей Смогу удержать, смогу удержать Да, да я сильный, я очень сильный Глянь, какой я сильный, я очень силь- ный Этой, этой силой, силой Ни в коем случае, ни в коем случае не хвальнось Сила моя, сила моя нужна, нужна Людям, людям помогать, помогать Да, да я сильный, я очень сильный</p>
---	---

Выражение «...я сильный...» повторяется много раз и как утверждение силы используется гипербола «...для меня пустяк поборо́ть трёх богатырей поборо́ть. Я могу под мышками держать двух быков». Это характерно для ненецких личных песен, в которых основной мотив (смысловой и мелодический) строится по принципу повторения (фразы, периода, предложения).

Мэбета
Силач
Личная ненецкая старинная песня

напела Вера Хайвовна Худи

Хэ тей хэ тей мэ бе'' дэйм', мэ бе'' дэйм'
мэ бе'' дэйм'. Ер вэй'', ер вэй''
мэ бе'' дэйм', мэ бе'' дэйм'.

На сегодняшний день жанр «личная песня» осталась в памяти старшего поколения ненцев. Для потомков это своего рода памятник культурного наследия ненецкого музыкального фольклора. В менталитете коренных жителей Ямала запрещено распространять «личные песни» среди чужих людей. «У нас нельзя петь личные песни другим людям... Считается, что будет горе...» (Лапсуй Олеся Сомтеровна, пос. Гыда, 25.01.1988 г.р. этногр. зап. 2022г.). По этой причине существует крайне малое количество нотных публикаций данного жанра.

Литература

1. «Неней ненэць» – настоящий человек: [о традициях ненцев] // Ямал сегодня. №7. 2001. С.14 – 15.
2. Иславин В.А. Самоеды в домашнем и общественном быту. Санкт-Петербург, 1847 / Владимир Иславин. Budapest: [б. и.], 1974. 10, 142 с.
3. Терещенко Н.М. Ненецко-русский словарь [Текст]: Около 22000 слов: С прил. краткого грамматиц. очерка ненец. яз. /Сост. Н.М. Терещенко. Москва: Сов. энциклопедия, 1965. 942 с.
4. Харючи С.Н. Социальные нормы коренных малочисленных народов Севера России: [обряды, обычаи, ритуалы, традиции, мифы, нормы морали, нормы права]: монография / С.Н.Харючи, К.Г.Филант, И.Ю.Антонов. Москва: ЮНИТИ: Закон и право, 2009. 277, [2] с.
5. Хомич Л. В. Ненцы. Санкт-Петербург: Просвещение: Санкт-Петербург. Отд-ние, 1994. 12, [3] с.: ил.(Серия «Народы Севера и Дальнего Востока»)

ФОРМИРОВАНИЕ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ

А.В. Цыганкова, В.Х. Назарова

Московский государственный институт культуры

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы формирования песенной традиции Красноярского края. Автор исследует три основных музыкально – этнографических слоя: старожильческий, смешанный или переходный и новопоселенческий. Каждый слой существовал в определенный временной период и включал в себя специфические особенности исполнительского стиля.

Ключевые слова: песенные традиции, музыкальный стиль, песенный репертуар, старожильческая песенная культура, новопоселенческий слой, смешанный слой, сибирская территория, лирические песни.

Красноярский край – один из крупнейших регионов России, расположенный в Восточной Сибири. Его история и культура наполнены множеством ярких и неповторимых традиций. Как известно из истории освоение Сибири русскими началось с конца XVI в, примерно в 1581г.

Основная часть русских на сибирские земли шла с северных рек Печоры, Двины, Мезени, Пинеги. Со временем они проникали вглубь Сибири по рекам Иртыш, Енисей, Ангара, Лена. Поэтому основу песенного фольклора составили традиции, корнями своими связанные с русским Севером. Благодаря такой яркой, пестрой картине в этом регионе сформировалась своеобразная народно-певческая культура.

Известные фольклористы в своих трудах выделяют три основных музыкально-этнографических слоя.

Известный исследователь Анатолий Михайлович Мехнецов в своих исследованиях пишет: *«рассматривая местные песенные традиции в обусловленности их формирования историко-этнографическими и другого рода предпосылками, оказывается возможным проследить по крайней мере два основных музыкально-этнографических слоя: старожильческий (фольклорные традиции в поселениях XVII–XVIII веков) и новопоселенческий (фольклорные традиции в поселениях второй половины XIX – начала XX века). Кроме того, в ряде поселений XIX века бытуют песенные традиции, которые условно можно определить, как традиции смешанного или переходного типа»* [3, с.121].

Формирование музыкально-поэтических традиций края связано с исследованием старожильческого комплекса. Поэтому первым объектом нашего исследования является культура старожильческого слоя. Как пишет А.М. Мехнецов: *«Специфика образования первоначального фольклорного слоя, так же как и комплекс условий его последующего развития, нашли отражение в особенностях песенных традиций отдельных групп старожильческих поселений»* [3. с.122]. Частные признаки своеобразия музыкального фольклора не нарушают основной черты старожильческой песенной культуры, которая проявляется в характеристике различных сторон: в значении песенных жанров, в формах бытования и исполнительских приёмах, а также в особенностях ладо-интонационного строения. Отметим, что средства музыкально-поэтической выразительности не имеют принципиальных отличий от используемых в различных областях России.

Центральное место в песенном репертуаре русских старожилов занимают лирические протяжные песни. Важное место отводится игро-

вым и хороводным песням, исполнявшимся на вечерках. В репертуаре также имеются острожные или тюремные, которые рождены в среде сибирских узников. Песни сибирских старожилов имеют характерные особенности музыкального стиля: выделенный зачин, исполняются в двухголосной фактуре, главный голос – нижний, верхний — подголосок, которые звучат параллельными терциями. В меньшей степени встречается трехголосная основа и октавное удвоение. Также характерным является использование низкого регистра, где рабочими нотами являются – ми, ре малой октавы. Ярким примером являются лирические песни из сборника И.Н. Горева «Протяжные песни Кежемского района» – «Бежал Ванюша дорожкой», «Сизокрыленький голубочек», «Шумели осиновые листья», записанные в с.Недокура Кежемского района, Красноярского края [2, с.28]. В нем преобладает аканье. Характерным приемом распевания песен старожилов является «качание» звука. Исполнитель начинает «раскачивать» интонацию внутри полутонов, на хорошем дыхании и это возможно только при исполнении песен в низкой тесситуре. Говор старожилов близок к литературному.

Следующим объектом исследования рассмотрим новопоселенческий слой. После отмены крепостного права и после столыпинской реформы на вольные земли в Сибирь заселялись поздние переселенцы. Они сохранили особенности говора и песни своей прежней родины. Поэтому в переселенческих селах можно услышать песни Смоленские, Курские, Воронежские, Украинские и Белорусские. Вопросами изучения новопоселенческого слоя занимались многие исследователи. В работе З.В.Ендржеевской «Любимые песни Красноярского ансамбля «Берегиня»» [1] ярко представлен новопоселенческий слой, основу которого составили четыре района: Ирбейский, Тасеевский, Абанский и Бирилюсский. Со строительством Транссибирской железной дороги большой поток новопоселенцев обосновался именно в этих районах, «захлестнув» бытующие старожильческие деревни. Сюда хлынули переселенцы Смоленской и Могилевской областей двумя большими деревнями, поселились компактно, отдельно и сумели сохранить родную культуру благодаря бережному отношению к обычаям и традициям, а также полному осознанию своей этнической принадлежности.

Музыкально-песенный стиль новопоселенцев характеризует: переменный лад, бурдонная гетерофония, а в двухголосии мелодия верхнего голоса оснащена мелизматикой (запев проходит в верхнем голосе и он же является основным), объем песни базируется в пределах квинты. Примером послужат песни из ранее уже упоминаемого сборника З.В.Ендржеевской: «Сама иду, да и бяду вяду», «А вот, родные, я уеду», «Ой, святой Покров», «Марусенька пшаниченьку жала» записанные в д. Ивановка Бирилюсского района Красноярского края [1, с.46 - 57]. В данных деревнях сохранился самобытный белорусский якающий говор, в котором: замена безударных гласных Е, И на Я (вяду, люлячка); замена Ё на О (бяроза); твердый Ч, произносится с округлым нёбом; фрикативный Г - с придыханием; замена окончаний УЮ на АЮ (лютаю); краткий неслоговой звук У (забориуса, упала); смягчение окончаний в глаголах (продаётъ).

Для слоя смешанного или переходного типа характерна трансформация первоначальных фольклорных привнесений с традициями старожильского слоя. Некоторые группы переселенцев размещались отдельными селениями, а другие интегрировались в межэтническом взаимодействии. Этапы адаптации к сибирским условиям жизни позволили приспособиться и внести изменения в коренные традиции. Представители смешанного или переходного слоя являлись носителями и исполнителями разных жанров: календарные, баллады, хороводные, вечерочные, шуточные, романсы, лирические. Манера исполнения приближена к пению старожилов: низкое грудное звучание, плотный объемный звук, прослеживается «качание» звука, сброс звука, словообрывы, например, «На горе там дождичек», «Эх, поля, ой, вы поля», «Черный ворон», «В островах охотник». Что же касается «календарных сибирских» песен, стоит отметить: широкий диапазон в троичных хороводах «Троица, троица», «Молодки, молодки», где подголосок вторит основному напеву, в конце строфы в октавном унисоне [1, с.66-79]. Как отмечает А.М. Мехнецов: *«Процесс внутреннего развития песенных традиций не прекращался вплоть до новейшего времени в силу постоянного притока разнородных фольклорных привнесений. Взаимодей-*

ствие различных этнокультурных, историко-стилевых явлений – важнейшая черта исторической жизни народных песен в Сибири» [4, с.23].

Таким образом, песенные традиции Красноярского края сложились благодаря трем основным музыкально-этнографическим слоям – старожильскому, новопоселенческому, смешанному (переходному). В Сибири бытует огромное разнообразие жанров и много локальных традиций. Исследуя основные три музыкально-этнографических слоя, мы имеем представления об этнических группах переселенцев в Сибирь, сохраняющих свои фольклорные традиции, песенный стиль, особенности говора.

Литература

1. Любимые песни Красноярского ансамбля «Берегиня» (методическое пособие для руководителей фольклорных коллективов) / (З.В. Ендржеевская) // Н.В. Леонова, С.В.Калинина. Железногорск: Диамант, 2017. 128 с.
2. Протяжные песни Кежемского района / (И.Н. Горев) // Е. И. Якубовская, А. Н. Сперанская. Красноярск: Верста, 2017. 120 с.
3. Народная традиционная культура: Статьи и материалы. К 150- летию Санкт-Петербургской консерватории. А. М. Мехнецов / Е.А. Валиевская, К.А. Мехнецова. Санкт-Петербург: Нестор – История, 2014. 440 с.
4. Народно-песенная культура русского старожильского населения Западной Сибири / А.М. Мехнецов // Е.А. Валиевская, К.А. Мехнецова. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2012. 208 с.

СТАРООБРЯДЧЕСКАЯ СВАДЬБА ПОДМОСКОВНЫХ ГУСЛИЦ:

по материалам экспедиций 80 – 90-х годов XX столетия

Е.Г. Боронина

Московский государственный институт культуры

***Аннотация.** Свадебный обряд деревни Степановка Дороховской волости Богородского уезда Московской губернии, ныне Орехово-Зуевского района Московской области представлен со слов и в напевах местных старообрядцев. Деревня издавна входила в состав Гуслиц – известного центра старообрядческой культуры Подмосковья. В статье анализируются этапы местной свадьбы, описаны обрядовые действия, приведены песни, сопровождающие каждый этап и контекстные этнографические сведения. Представленный материал достаточно подробен и является собой своеобразный этнографический срез локальной фольклорной традиции подмосковных Гуслиц. Описание свадебного обряда деревни Степановка сохранилось во многом благодаря Устинии Григорьевне Андрияновой (1924-2010 гг.), местному старожилу, энтузиасту, создательнице музея старообрядческой крестьянской культуры, уроженке деревни Степановка.*

***Ключевые слова:** свадебный обряд, старообрядцы, Гуслица, музыкальная этнография, обрядовый действия, Устиния Григорьевна Андриянова.*

Гуслица – территория по реке Гуслиянке, притоку Москвы-реки, издревле было местом расселения старообрядцев. Гуслица расположена в юго-восточной части Богородского уезда Московской губернии, на прилегающих землях Егорьевского уезда Рязанской губернии и Покровского уезда Владимирской губернии. Несколько столетий Гуслица существовала как волость. После ее упразднения прежнее название сохранилось благодаря проживающим здесь старообрядцам, историческая память которых бережно хранит «прежнюю» культуру.

На протяжении нескольких столетий старообрядцы-гуслики создавали уникальную культуру. Практически все крестьяне умели читать. В Гуслицах в специальных школах готовили мастеров для кустарных производств, действовала школа цветной графической штриховки с уникальной технологией использования цвета (красного и синего), затемнённого олифой. Известна певчая школа, где учили петь «по крюкам и солями». Далеко за пределами Подмосковья славились гуслицкая иконопись, медное литьё, а также рукописные богослужебные книги с яркой, самобытной росписью, получившей название «гуслицкой». Всей старообрядческой Руси служили изготовленные в Гуслицах медные крестики, образки и складни. Гуслицкая волость славилась превосходным хмелем, который был основной статьёй дохода Гуслиц. В истории этой местности известны сведения и о криминальном «промысле» - печатании фальшивых денег. Родом из Гуслиц был известный разбойник, покровитель бедняков Васька Чуркин.

Деревня Степановка, в которой был записан свадебный обряд, образовалась в начале XVII века при слиянии двух деревень Ульянино и Незденово. В начале XIX века в Степановке был основан Молитвенный Дом неокружнической общины старообрядческой церкви Белокриницкого согласия.

Усилиями местных энтузиастов в 1987 году при начальной школе деревни был открыт краеведческий музей. Его создатель – У.Г. Андриянова (1924 – 2010), старообрядка единоверческого толка, краевед. Устиния Григорьевна собирала в музей вещи, выбрасываемые за ненадобностью. Так в экспозицию попали одежда, посуда, хо-

зайственной утварь, в одной из комнат воссоздан интерьер старообрядческой избы.

Возле школы к 40-летию победы в Великой Отечественной войне усилиями У.Г.Андряновой и жителей Степановки был разбит мемориальный парк, где каждая из 186 голубых елей посажена в память о не вернувшемся с фронта жителе деревни. Здесь же расположен монумент землякам, погибшим в годы войны, а также большой, в два человеческих роста, старообрядческий восьмиконечный крест. Памятник в Степановке – единственный военный мемориал со старообрядческой символикой.

Что касается свадебного обряда, то жители деревни его хорошо помнят, охотно рассказывают. Воспоминает Анна Дмитриевна Попережнова (урожденная д. Стапановка, 1924-2010): *«По-о-мню свадьбу, помню. Свадьбу вот как атмичали: сначала брали ведро худое и такие палки здороваи и хадили вдоль диревни – прасватали! И уже знает народ, что её прасватали, эту девку... Барабаном валяем, стучим, пляшем. Ага... А тут две недели прайдет и жиних с матерью к невесте уже идут дагавариваца. А там девишник устроят. Падруг сваих приглашаит нивеста и аны пают. Жених стаит около ых, а мы все паем песни. Я вот забыла какие... «Па белому, чиво-то, личку патекут слезы» – вот так. Замуж-та иё атдают, плакали... Мать, атец стаяли, плакали. А невеста накрыта. Девки начнут песню плачевую, она и плачет».*

Свадьба деревни Степановка – сложное многосоставное действо. «Сценарий» свадьбы достаточно типичен для средней полосы России, но в нем представлены и специфические местные компоненты. Большая часть анализируемых материалов относится к 50 – 60 гг. XX столетия. Некоторые сведения более раннего времени, начала XX века, поскольку приводятся воспоминания родителей рассказчиков. В основе описания - рукопись У.Г. Андряновой (1924-2010) «Свадебный обряд д. Степановка бывшей Дороховской волости Богородского уезда Московской губернии, ныне Орехово-Зуевского района Московской области». Рукопись включает 6 страниц машинописного текста, датирована «29.03.1987 года», подписана «художественный руководитель этнографического ансамбля У.Г.Андрянова». Рукопись передана руководителю фольклорной экспедиции Е.Г.Борониной в

2006 г., ксерокопирована и возвращена автору. В статье обобщаются сведения, записанные в 1995-2006 гг. от жителей деревни Степановка Орехово-Зуевского района и от У.Г.Андрияновой, проживавшей на момент записи в городе Куровское Орехово-Зуевского района Московской области.

Приведем описание свадебного обряда деревни Степановка как типичное для старообрядческого населения подмосковных Гуслиц.

Начиналась свадьба со сватовства. Родители жениха приходили в дом невесты и вели разговор с ее родителями, договаривались об организации свадьбы: решали, когда проводят девишник и сколько человек в нем участвуют, назначали день свадьбы и обсуждали количество приглашенных на свадьбу, договаривались о приданом невесты и о сроках привоза постели и приданого.

Закончив обсуждение, родители невесты выносили подружкам, ожидавшим на улице, «худое» (старое, дырявое) ведро или заслон от русской печи, так называемый барабан. Девушки с песнями шли по деревне, приплясывая и громко стуча в барабан. Так односельчан оповещали о свершившемся сватовстве. Песен, исполняемых в сопровождении барабана, было много: «Заводили девушки моду», «По улице мостовой», «Во ку..., во кузнице», «Я по жердочке шла» и другие. В основном это приуроченные к свадьбе песни плясового характера.

Через две недели после просватанья устраивали девишник. Девишник, как и сватовство, проводился вечером в доме невесты. Обычное количество гостей 10-15 человек с каждой стороны (строго по предварительной договоренности). Усаживались за стол определенным образом: сначала жених с невестой, вокруг них – гости жениха. Они составляли так называемый «передний стол». И лишь после них рассаживались гости невесты. Всех угощали холодными закусками, соленьями.

Девушки-подружки за стол не садились. Они собирались в углу, поближе к молодым и пели величальные песни, а одна из них, самая бойкая, собирала «расплату»: брала блюдце, подходила к гостю (паре), спрашивала («просила разрешения»): «Можно ли спеть про вас песенку?». Гость весело, с шутками называл песню (иногда две). После исполнения девушка подносила блюдце и просила «расплаты». Гость

клат деньги, за что его величали благодарственной ой *«Благодарим, благодарим, /На ваших дарах, на богатых деньгах /Если будете дарить, то мы будем благодарить, /А не будете дарить, мы не будем благодарить./»*.

Начинали величание с жениха и невесты, исполняли песни: *«Четыре зазнобушки»*, *«Где же ты, голубушка, росла»*, *«Во горенке, во новой»* и другие. Для девушек: *«Землянички-ягодки»*, *«Во саду-садочку Оленька гуляла»*, *«Не ходи, девка, смолоду замуж»*, *«Не простая канарейка»*. Для молодого человека исполняли: *«На ком кудрюшки»*, *«А кто у нас богат?»*, *«Растет куст кудреват»*, *«А кто у нас моден?»*, *«Долина-долинушка»* и другие. Песнями для молодой пары могли быть: *«Раскачали в саду яблоньку»*, *«Во поле рябина, во поле кудрява»*, *«У голубя, у голубя золотая голова»* и другие.

Обычно девишник длился около двух часов. Девушки пели, пока не обойдут всех гостей, заработанные деньги уносили с собой.

Из более ранних источников известно, что за день до свадьбы невесту водили в баню, где она причитала. Выкупали рубаху невесты.

Перевоз постели и приданого к жениху происходил в день свадьбы (иногда накануне), пока молодые были в церкви. К дому невесты подгоняли украшенную лошадь в праздничной упряжи, грузили сундук (два - три), перину, одеяло, простыни, подушки и зеркало в деревянной оправе. Полотенца и подрушники (ватные, простеганные, сшитые квадратом подушечки, на которых клали земные поклоны во время «мольбы») девушки держали в руках и с песнями трогались к дому жениха. Ехали стоя на повозке, по дороге пели, плясали, размахивали полотенцами и подрушниками, иногда и зеркалом.

У дома жениха за постель требовали выкуп. *«Постель торгуют – крик, шум стоял, не пускают: «Выкуп давай!»*. Пели: *«Приехали по делам, / Привезли постелю вам»* или *«Ох ты, Сидор, на скупись, / За постелю расплатись. /»*. Между припевками исполняли разные припевы: *«В роще калина, / Темно, не видно, / Соловьишки все поют. /»* или *«Розовый, розовый, розовый цвет, / Он меня любит, а я его нет. /»* и другие.

До приезда молодых «от венца» *«убирается кровать приданым, привезенным от невесты: кладется перина, потом сколько есть про-*

стыней, все расстилаются, на простыни все привезенные одеяла, их должно быть не менее трех, а сверху - покрывало и подушки. Народ и соседи до свадьбы приходят смотреть постель и развешанную одежду невесты».

В день венчания особым образом были оформлены сборы жениха. Собираются молодые люди - друзья жениха, поют: «Разлюбезный братец мой», «Что не вьется валузей», «Как задумался парень жениться». Затем выводят жениха на улицу и свадебный кортеж едет к невесте.

Сборы невесты. В день венчания в доме невесты собираются девушки и готовят невесту к венцу: одевают подвенечное («венчальное») платье, расплетают косу и заплетают две, крепят их вокруг головы и покрывают шелковым платком по-старообрядчески, «под булавочку». В холодное время сверху накрывают теплой шалью. Когда «сборы» закончены, невесту сажают в «передней избе» и до приезда жениха девушки поют: «Ждем, ждем мы, наконец дождались друга», «За столом, столом дубовым», «Невзначай во двор гости въехали», «Повянули ветки во зеленом саду», «Дорогая наши гостьюшка».

Приезжал жених, и родители невесты благословляли молодых «под венец». Икону, покрытую рушником, держал отец, хлеб-соль - мать.

О свадьбах более раннего периода известно, что жених и невеста ехали в церковь на подводах врозь, а после венчания их вместе привозили к жениху.

Обряд венчания совершался по церковному чину. В конце пели «Многая лета». *«Певчие стоили дорого, не у всех были певчие раньше».*

«Во время венчания поп на голову невесте одевал шлык» (маленькая шапочка, сшитая из ткани, свадебный шлык был нарядным, шился специально для обряда) в знак того, что «девушка приняла женский обряд». На шлык снова надевали платок «под булавочку».

Свадьба. После венчанья молодых везли в дом жениха. На пороге встречали родители с хлебом-солью и провожали в горницу отдохнуть.

Собирались гости. Лучшая подружка - подневестница и друг жениха выводили молодых и сажали за стол, потом рассаживались родные невесты, затем родня жениха.

За первым столом. На столах стояли рыбные и мясные блюда, приготовления из грибов, соленые огурцы.

Сбор подарков. Сваха брала поднос, ставила две рюмки и обносила гостей, предлагала поздравить молодых. Гости угощались и клали подарок. Иногда подарок разворачивали, показывали. Сваху обычно сопровождал мужчина-балагур. Песен не пели до тех пор, пока не закончат обход гостей. Все шутили, смеялись, замечали - кто что подарил. После сбора подарков затягивали песни. Старались на свадьбу пригласить гармониста.

Между первым и вторым столами все шли гулять по деревне. Пели много песен: «Дайте, дайте мне младеньке», «Не будите меня, молодую», «Молодка-молодка», «Ох ты, Семушка», «По Тверской, Ямской», «У меня молодой муж гнедой», «Как задумал зять у тещи уго-реть», «Кумань, кумань, куманечек», «Уродилася Дуняша», «Как поехали к Дуняше милы братцы в гости звать», «Я вчера молода во пи-ру была», «Посею лебеду на берегу», «Поздно вечером из леса я ко-ровушку гнала» и другие.

После прогулки в доме жениха начинался второй стол, за кото-рым много шутили, разговаривали, пели меньше. На стол иногда по-давали первое, но чаще – *«холодное, солянки рыбные и капустные, свинина с яйцами и молоком»*.

Завершалось свадебное застолье чаепитием с пирогами, ситным, на сладкое подавали сахар, конфеты, мед. *«Варенья не было, ягодни-ков не растили, а из лесных ягод варенья не варили»*.

На второй день свадьбы, *«если это был период уборки или сено-коса, то все шли на работу в поле. Ходили и молодые. Придя с рабо-ты в обед, молодые шли в баню мыться. Потом собирались гости и снова садились за стол пировать»*.

Традиции второго дня – «проверяли молодую»: *«В поле хорошо работала, а умеет ли в доме убираться?»*. Гости собирали в глиня-ный горшок мелочь и разбивали его. Молодая жена искала веник, со-бирала деньги, а гости плясали на черепках, мешали, подтрунивали, что невеста нерасторопная и свекровь должна научить ее уму-разуму.

После этого садились за стол, «ужинали» и шли на улицу.

Еще одна традиция второго дня – ряженье. Рядились «женичины – военными, мужчины – девушками, кто во что горазд, да еще повесят подарки, полученные в первый день свадьбы. С шуткой, с песней идут, влезут на высоту (колокольню или крышу) и оттуда начинают кричать молодым, что если они не поцелуются дюжину раз, то не слезут. Или залезут в пруд в воду и много причуд, чтобы получить выкуп. Молодые до того нацелуются на улице, что на следующий день губ не подберешь».

В Степановке свадьба длилась обычно 2 дня, «а на третий у кого голова болела приходили опохмелиться».

В рукописи У.Г.Андряновой проставлено количество минут на каждую песню. Средняя продолжительность песен – 2-4 минуты, припевки «Благодарим, благодарим» по 0,5 минуты. Самые продолжительные песни – приуроченные к свадьбе: «Вдоль по морю» - 7 минут, «Во кузне» - 5 минут», «Не будите нашу молодую» - 5 минут.

Представленный в описании свадебный обряд деревни Степановка Орехово-Зуевского района Московской области относится к позднему варианту среднерусской свадьбы. Свадьба озвучивается как специфически свадебными песнями, так и широко распространенными, исполняемыми на праздниках в течение года. Последние сопровождали этапы свадьбы, реализуемые на улице. Можно выделить три таких момента: первый - на этапе сватовства, когда девушки шли с барабаном по улице, второй – на свадебном пиру, в перерыве между первым и вторым столами, когда гости шли гулять по деревне и исполняли песни «раздольные, плясовые». И третий – на второй день свадьбы, ближе к вечеру, во время прогулки с ряжеными. Причем, в этот список попали не только скорые, плясовые песни, но и хороводная «Вдоль по морю», троицкая «Поздно вечером из леса я коровушку гнала».

Величальные песни более всего сохранились и в памяти исполнителей, и в празднично-бытовой жизни деревни. Классический репертуар среднерусской свадьбы составляют следующие свадебные величальные песни д. Степановка: «На ком кудрюшки», «А кто у нас богат?», «Во горенке, во новенькой», «Землянички-ягодки», «Во поле рябина», «Раскачали в саду яблоньку», «У голубя, у глубя золотая голова», «Растет куст кудреват», «Во саду-садочку Оленька гуляла».

Практически не сохранились «плачевые» песни девишника, лишь одна из них «Повянули ветки», под которую невеста плакала, исполняется в момент сборов невесты. На этом этапе сохранились и песни ожидания поезжан: «Невзначай гости въехали», которая ранее исполнялась невесте-сироте. Кроме того, на различных этапах первого свадебного дня звучат традиционно свадебные песни: «Дорогая наша гостья», «За столом, столом дубовым». «Что не вьется ва лужей», «Разлюбезный братец мой» и некоторые другие.

Мелодический склад песен в основном двухголосный с эпизодическим расхождением до трех голосов. Склад письма - подголосочная полифония с ведущим нижним голосом. Песни куплетной формы без припева, исключение составляют припевки «Приехали по делам». В функции рефрена звучит припевка «Благодарим, благодарим» между песнями, исполняемыми по заказу гостей.

В рассказах жителей д. Степановка встречаются упоминания о том, что на свадьбе плясали *«плавно и женщины, и мужики»*. Вспоминают, что нередко держали в руках платочек и, медленно двигаясь по кругу, взмахивали им и кланялись друг другу. Платочек держали *«кто как»*, но больше *«за мысочек»*. Говорили, что платочки были разные, но на нашу экспедиционную встречу женщины деревни принесли небольшие белые платочки, обвязанные белыми нитками крючком самими исполнительницами. Имеются сведения, что плясали с платочком на песни «Не простая канарейка», «Во пиру была», «Выйду ль я на реченьку». Исполнение величальных песен нередко сопровождалось приплясыванием на месте, движением корпуса, рук. Платочек мог быть в руках и у мужчин.

ДУХОВНЫЕ СТИХИ В ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ СЕЛА БОБЫЛЁВКА РОМАНОВСКОГО РАЙОНА САРАТОВСКОЙ ОБЛАСТИ

В.Н. Саяпина, И.В. Ржепянская

Московский государственный институт культуры

Аннотация. В данной статье исследуется роль духовных стихов в песенной традиции, их связь с религиозными обрядами и поклонением богам, а также изменения, которые они приобрели со временем, чтобы адаптироваться к новым условиям. Мы рассмотрим традиции их использования, проанализируем тексты, выявим сходства и различия. Уделим внимание вопросу индиви-

дуального исполнения народной песни в Саратовской области. Также будет рассмотрено, как духовные стихи сохраняются местными старожилами села.

Ключевые слова: духовный стих, село Бобылёвка, полистадиальность, традиция бытования, поминально-похоронный обряд, поминальные сюжеты, тематика духовных стихов.

Духовный стих это: «Умиленное обращение к Богу, в котором душа изливает свои печали и радости, простые и бесхитростные человеческие переживания...» [1, с. 4]. История развития жанра насчитывает много веков, а его стилистика весьма неустойчива — менялась соответственно времени и обстоятельствам исполнения. Иногда этот жанр даже становится частью богослужений. Адаптировались духовные стихи и к современным культурным условиям и потребностям. И сегодня их может исполнять каждый желающий. Жанр духовных стихов обычно имеет свои особенности в музыкальном оформлении. Может быть торжественным, с использованием хоровых и оркестровых аранжировок, или простым и нежным, с мелодичной гитарной или пианистической поддержкой. Передать эмоции и подчеркнуть глубину содержания помогают не только слова, но и характерные музыкальные приемы [2, с. 11-19].

В 2001 году студенты Саратовского областного колледжа искусств (рук. С.Ю.Потенко, студенты Н.Струговщикова и Ю.Бобылёва, - г.Балашов) записали здесь несколько духовных стихов. Помимо стихов были также зафиксированы элементы традиционной свадебной обрядности, песни и обряды годового круга (фрагменты зимних Святков, Масленицы, Троицы); записаны плясовые, рекрутские, лирические, исторические, романсы, страдания, причеты и др.; наигрыши на гармони, балайке; есть сведения о сохранности женского традиционного костюма села. Традиция до сих пор жива в селе. Но в данной статье пойдет речь только о ее одной составляющей, очень значительной, духовных стихах.

В местной библиотеке о происхождении села сохранилась справка, основная суть которой сводится к следующему: имение Рязанов Брод в с. Бобылёвка, Саратовской губернии вместе с крестьянами было подарено в девяностых годах XVIII века императором Павлом I отцу Александра Николаевича Львова Николаю Александровичу, за участие в итальянском походе Суворова в 1799 г. В библиотеке Львова в одной из книг по вопросу легенды о происхождении названия села Н. Львовым

было сделано примечание *«наверное»*: село названо Бобылёвкой потому, что в Рязанском княжестве было такое село, из него прибыли первые переселенцы и назвали Бобылёвкой свое новое местожительство. По показаниям старожилов существуют и другие легенды о названии села.

Люди в селе более набожные, чем в других селах Романовского района. Раньше в селе было две церкви: каменная - во имя святой Троицы и деревянная - во имя Казанской Божией Матери [3, с. 307-329].

В селе сохранились разные формы исполнения духовных стихов – сольные, ансамблевые. Духовные стихи до сих пор поют по воскресным дням и в праздничные службы в местном Свято-Троицком храме, где песельницы собираются вместе; обычно они звучат в конце службы, в момент причащения прихожан. Очень востребована в Бобылёвке традиция приглашать певчих бабушек для отпевания и помин души усопших – на похоронах, поминальных обедах, куда их обязательно зовут родственники умерших – жители Бобылёвки и соседних сел Романовского района. В погребальной и поминальной обрядности в исполнении певчих женщин звучат молитвы, заупокойные псалмы из Псалтири, ектенья, каноны, после чего, перед поминальным (или, как говорят в Бобылёвке, «горячим» обедом) певчими исполняются поминальные духовные стихи. Таким образом, на данный момент духовные стихи в селе Бобылёвка самый распространенный и бытующий жанр. За всё время экспедиций студентами Саратовского областного колледжа искусств в г. Балашове в селе Бобылёвка Романовского района было зафиксировано более 60 произведений различной приуроченности духовного стиха. Их можно разделить по традиции бытования:

- церковно-календарной – праздники и памятные даты, периоды постов;
- и бытовой – принадлежащей к похоронному и поминальному обрядам.

В целом традиция поминально-похоронной обрядности в селе Бобылёвка находится в хорошей сохранности:

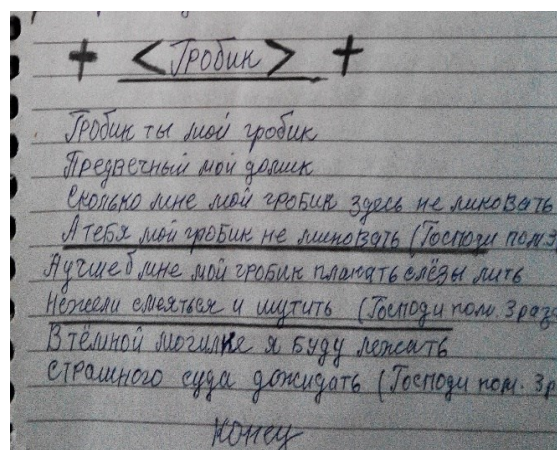
- сохранилось умение **причитать по покойнику** – и среди старожилов села и среди жителей среднего возраста;

- своеобразен **поминальный стол («горячий обед»)** с особым набором ритуальных блюд (среди привычных подают гороховый и ягодный кисели, сваренные вкрутую, порезанные на куски) и едят на поминках предназначенными только для этого ритуала деревянными ложками, хранящимися на данный случай в домах сельчан.

По традиции та же группа певчих на Пасху и Троицу посещает кладбище и по приглашению сельчан обходит с песнопениями и духовными стихами могилы усопших. В благодарность за работу – «помин души усопших» – певчие получают деньги, конфеты, сладости.

Выделим в целом **поминальные** сюжеты по внутригрупповой тематике (предназначению):

- стихи, поющиеся **на погребение** - «Ударил час нам расставаться», «Вы теперь меня простите», «Гробик» («Гробик ты мой, гробик, предвечный мой домик»), «Смерть» («Восстань, что же спишь ты, от сна пробудись»), «Омертвело мое тело»;



- стихи **поминальные на 9 дней** - «Сейчас хожу я возле дома, родные видят ли меня», **на 40 дней** «Здесь духовное собрание пришли душу посетить»;

- стихи, обращенные **к усопшей матери** «Спи, моя милая мама, в глубокой могиле сырой»; «От всех болезней отдыхаешь в могиле мрачной и сырой».

Духовный стих «Спи, моя милая мама» существует и в соседнем селе Усть-Щербедино (записан в 2021 г.) В целом они схожи и отличаются лишь метро-ритмическими особенностями. Покажем это наглядно:

Позиции сравнения	Бобылёвский р.-н	Усть-Щербединский р.-н
Ладовая организация	Пентахорд (в сексте) Диатонический, маж.	Пентахорд (в квинте) Диатонический, маж.
Тип стихосложения	Силлабо-тонический Амфибрахий	Силлабо-тонический Амфибрахий
Метроритмические особенности	6/8; 7/8; 8/8.	2/4; 4/8.

Скорее всего, кто-то из жительниц села Усть-Щербидено (восточная часть Романовского района) попыталась запомнить духовный стих в селе Бобылёвка, но со временем он исказился и утратил свой первоначальный вид.

Отличаются духовные стихи и по манере исполнения и по сюжетам, приуроченным к конкретным действиям. Сходными по двум позициям будут сюжеты «От всех болезней отдыхаешь в могиле мрачной и сырой» и «Спи, моя милая мама, в глубокой могиле сырой» с тем только различием, что первый сюжет исполняется только на погребение, а второй считается поминальным.

Различными и по сюжету и манере исполнения будут стихи: «Ударил час нам расставаться», «Вы теперь меня простите», «Гробик» («Гробик ты мой, гробик, предвечный мой домик»), «Смерть» («Восстань, что же спишь ты, от сна пробудись»), исполняемые на погребение и «Сейчас хожу я возле дома, родные видят ли меня», «Здесь духовное собрание пришли душу посетить», считающиеся поминальными.

Покажем по текстам это наглядно:

Общее по сюжету и манере исполнения

*От всех болезней отдыхаешь
В могиле мрачной и сырой.
Покойся, мама дорогая,
Господь там будет над тобой.
Покойся, мам дорогая,
Господь там будет над то-
бой...*

*Спи, наша мил(ы)я мама,
В глубокой могиле сырой.
Теперь у тебя жизнь другая,
Господь тебе будет судьёй,
Теперь у тебя жизнь другая,
Господь тебе будет судьёй...*

Различные по сюжету и манере исполнения

*Сейчас хожу я возле дома,
Родные видят ли меня?
Зайду, зайду я в дом родимый,
Они узнают ли меня?..*

*Восстань, и что же спишь ты,
От сна пробудись.
И горько восплачь ты,
И Богу помолись.
И горько восплачь ты,
И Богу помолись...*

В целом, по классификации, предложенной П.А. Бессоновым, разделяющей все русские духовные стихи на «старшие» (древние) и «младшие» (более поздние), стихи села Бобылёвка можно отнести к

«младшим», соединяющим в себе черты так называемой городской песенной стилистики (силлабо-тонический стопный тип стихосложения, куплетное строение, семиступенную ладовую основу с секвенционным принципом развития мелодии, гомофонно-гармонический склад многоголосия со второй) [5, с. 611-645]. Тематика их тоже разнообразна, это:

- духовные стихи **о Небесных силах** (об Иисусе Христе, Богородице, святых, ангелах): «Тебе, о Мати Пресвятая», «Пресвятая Варвара», «Как хорошо в Твоем храме, Владычица», «Мой Спаситель и Бог», «Ты моя Мати, Царица Небесная», «Прекрасный ангел света»;
- стихи **о душе и жизни человека** – «Ты куда идешь, скажи мне», «Незаметно век проходит», «Житейское море», «О, дверь предо мною в чертог твой открыта»;
- стихи, *приуроченные к календарной обрядности* – «Народился нам Спаситель», «Дорого яичко ко Христову дню», «На мрачной горе», «Христос с учениками»;
- **покаянные** духовные стихи – «Боже, зри мое смирение», «Душа моя прегрешная».

Интересно, как отражается в исполнительской традиции села характер самого жанра. Одним из характерных признаков саратовского певческого стиля является пение в открытой манере со своеобразным разграничением регистров голоса в пределах одного напева. Прием пения в разграниченных регистрах представляет собой сочетание разговорной манеры в грудном регистре с пронзительным пением «тонким» голосом в головном. Свободное владение подобной техникой пения отмечается как наиболее распространенное среди народных исполнителей [4, с. 7-10].

Все стихи исполняются очень сосредоточенно, собрано, с большим чувством, волнением, вызывая непременно слезы у слушателей. Ведь это важная часть культурного наследия песенной традиции села. Типичный способ передачи традиции исполнения – устно-письменный.

Мелодии исполнительницы помнят наизусть, а тексты любовно записывают в тетрадах, где отделяют друг от друга маленькими крестиками и словом «Аминь».

Самые важные слова обязательно выделяются, помогая ориентироваться в сложном мире и принимать мудрые решения. Хранятся эти тетради у жителей села в «красном углу», рядом с церковными книгами или за иконой, как святыни и мудрость предков.

Литература

1. Терентьева П. Пустыни красная: русские духовные стихи письменной традиции XV-XX веков с распевами по знамени и на линейной ноте/ П.Терентьева. Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2010. 84 с.
2. Федотов Г. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) /Вступ. ст. Н.И.Толстого; Послесл. С.Е.Никитиной; Подготовка текста и коммент. А.Л.Топоркова. Москва: Прогресс, Гнозис, 1991. 192 с. (Традиционная духовная культура славян / Из истории изучения).
3. Романовский район и его история: региональная энциклопедия: в 2 ч. / В.И. Грабенко. Саратов: Буква, 2014. 616 с.
4. Егорова И.Л. О саратовском певческом стиле // Егорова И.Л. Русские народные песни Саратовской области. Из репертуара ансамбля «Благодать». Саратов, 2010.104с.
5. Бессонов П.А. Калики перехожие: сборник стихов и исследование: 4-6 вып. Москва, 1861-1864. 944 с.

СОВРЕМЕННЫЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР СЕЛА КУЛИГА КЕЗСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ УДМУРТИЯ

У.С. Бобрикова, В.Х. Назарова

Московский государственный институт культуры

Аннотация. *Статья посвящена современному песенному фольклору села Кулига Кезского района Республики Удмуртия. Рассматриваются факторы формирования песенной традиции региона, его этническая история. Уделено внимание жанровой системе песен села Кулига и их характерным особенностям.*

Ключевые слова: *Республика Удмуртия, Кезский район, село Кулига, песенный фольклор, жанровая система, русские, старообрядцы.*

Территорию бассейна реки Кама исследователи обычно разделяют на ряд областей, таких, как: Верхнее Прикамье, Среднее Прикамье, Нижнее Прикамье, включая территории, прилегающие к Волге, а также бассейн реки Вятки и Юго-Восточное Прикамье, в которое входят бассейны рек Сылвы и Белой. Каждая из этих областей имеет свои особенности. В настоящее время в регион Верхнего Прикамья входят районы, занимающие территории вокруг истоков реки Камы. К ним относится Кезский район Удмуртии, а именно его северо-восточная часть, а также юго-западные Сивинский и Верецагинский районы, находящиеся на

юго-западе Пермского края. В Кезском районе как раз и располагается исследуемое село Кулига. Удмуртская часть Прикамья является одним из многонациональных регионов России. Большой процент из общего числа русского населения проживает по правому берегу Камы. Но также русские живут и по левому берегу реки. На территориях, находящихся в отдалении от Камы, часть русских поселений смешивается с удмуртами. Русские и удмуртские поселения распределяются по территории Удмуртии неравномерно. Русский народ живет в большинстве своем в Камбарском, Каракулинском, Сарапульском районах, которые находятся на юго-востоке региона. Остальная площадь исследуемой территории заполнена русскими неплотно, относительно вышеуказанных районов. На это указывает и С.В.Стародубцева: «В целом русское население рассредоточено как бы по окраинам современных границ Удмуртской Республики и концентрируется вокруг военно-промышленных городов: Ижевска, Воткинска, Глазова, Сарапула» [5, с. 10].

Рассмотрим некоторые вопросы, касающиеся истории русского населения современной Удмуртии. Основной выступает проблема установления времени освоения данной территории восточными славянами. Можно утверждать, что в XIII–XIV вв. заселять Вятские земли начали выходцы из Новгородчины и Ростово-Суздальского княжества. С XV в. к колонизации присоединились жители Поморья. Так образовывались очаги русского старожильческого населения. Но надо сказать, что на то время русское заселение территорий Верхнего Прикамья и Перми Великой несло малочисленный характер. Позже, в XVI веке, славянская колонизация Среднего Прикамья происходила путем переселения русских с территорий с Европейской части России. Миграция на данную территорию происходила и в последующие века, формируя этнокультурный облик Прикамья. Следующий ее поток начался, как известно, в конце XVII – начале XVIII века. Данная миграция была связана с расколом Русской Православной Церкви, который произошел в середине XVII века. В это время со стороны церкви и власти велось преследование раскольников. Раскол Русской Православной Церкви является достаточно драматической историей для русского народа, так как принес множество изменений в его общество, вынуждая часть

населения мигрировать как внутри страны, так и за ее пределы. На протяжении длительного времени старообрядцам регулярно приходилось переезжать с одних мест проживания на другие. Исследователи старообрядчества указывают на то, что старообрядцы, убегая от преследований, заселялись на неосвоенные земли, до которых трудно было добраться, иногда по несколько раз сменяя места проживания. Таким образом на новых землях появлялись старообрядческие центры.

Удмуртская Республика является одним из крупных сохранившихся центров старообрядчества. Исследователи данного региона И.В.Поздеева и Г.Н.Чагин считают, что первые поселенцы старообрядцы пришли в этот регион в XVII–XVIII веках «после церковного раскола середины XVII в. Верхокамье притягивало беглых Москвы, Заонежья, берегов Двины и Волги» [6, с. 38]. И.В. Поздеева указывает на то, что «именно через Верхокамье шел путь с Выга в Сибирь, прямое московское влияние в XVIII веке сменяет постоянное внимание Выго-Лексинской киновии. С этого времени устанавливаются постоянные связи с северной «столицей» поморской веры» [2, с. 17].

Переселение раскольников-староверов в Прикамье произошло по нескольким причинам. Дело в том, что труднодоступные места наиболее подходили старообрядцам для сокрытия от преследований. Также плодородные земли Прикамья имели большое значение для переселенцев, так как земледелие было неотъемлемой частью быта старообрядцев. И, наконец, до поселения в Верхнем Прикамье «многие из пришедших староверов жили в районе Русского Севера и Нижегородской губернии, соседствуя с другими финно-угорскими народами» [3, с. 135], следовательно, имели представление об их нравах и обычаях. Поэтому финно-угорская этническая среда нового места обитания для старообрядцев оказалась привычной.

Прибывшие старообрядцы оказали большое влияние на религиозные верования местного населения, которое тоже стало активно переходить в старообрядчество. Не остались в стороне удмурты и коми-пермяки, проживающие по соседству и называющие старообрядцев этой местности «кержаками», о чем было зафиксировано в документах.

Старообрядцы села Кулига считают себя беспоповцами поморского согласия. Жизненный уклад их характеризуется замкнутостью и стремлением к изоляции. Эти особенности позволили сохранить до наших дней очаги традиционной культуры Прикамья. Не является исключением и песенная культура. Однако, песенный фольклор русских старожилов северных районов Удмуртии исследован слабо, публикаций на эту тему совсем немного. И только в конце XX века появились первые из них, посвященные русским песенным традициям Камско-Вятского междуречья. Наше исследование проходило в данном селе в 2021 году.

Как известно, одной из важнейших составляющих народной песенной традиции является жанровая система. В селе Кулига она представлена свадебными песнями, хороводно-плясовыми, лирическими, колыбельными, духовными стихами и псалмами. Также известны наигрыши на балалайке и гармони. Это отдельная тема и мы ее лишь обозначили. Объектом нашего исследования являются следующие песенные жанры: свадебные, лирические, а также хороводно-плясовые песни.

Перейдем к более подробному рассмотрению жанров.

Свадебный фольклор села Кулига Кезского района Республики Удмуртия имеет ряд характерных особенностей. Самым главным из таких особенностей является то, что на исследуемой территории сложился своеобразный смешанный тип обряда. Произошло это путем слияния северной свадьбы-прхорон и южной свадьбы-веселья из-за смешения переселенческих традиций. «Пропорции этих двух типов в разных стилевых зонах выражены по-разному, но доминируют переселенческие традиции Русского Севера» [1, с. 5, 63]. Возможно, существуют и другие источники формирования свадебного обряда Прикамья. Например, раскрывающие взаимодействие русского обряда с финно-угорским населением. В исследуемом регионе ярким примером таких песен являются «Ой, не было ветров», «Ой, с-по лугу, лугу» и «Выдавали меня, молодую». Первые две песни в местной терминологии информанты характеризуют словом «встречальная», но только насчет песни «Ой, не было ветров» утверждают, что исполняли данную песню, когда приезжал свадебный поезд. В этот момент встречали жениха

и невесту, в доме жениха. Однако исследователь В.Г.Болдырева пишет, что данная песня исполнялась в тот отрезок обряда, который начинался с приезда жениха и заканчивался тем, как невесту увозили со двора [1, с. 70–72]. Информацию о том, кого именно встречали песней «Ой, с-по лугу, лугу», информанты не уточняют, но настаивают на такой же характеристике («встречальная»). Песню «Выдавали меня молодую» информанты характеризуют, как свадебную, имея виду, что она исполнялась на свадьбе. Но в какой конкретно момент звучала эта песня, в их памяти информация не сохранилась.

Центральное место в песенном репертуаре села Кулига занимают лирические песни. Как указывает Е.А.Склярова, «пели их «в любое время»: во время шествий гуляний на Троицу, Заговенье, традиционных застолий в дни семейных и престольных праздников, после сенокосных работ и помочей» [2, с. 19]. Следует отметить, что активное бытование лирических песен в системе годового круга является особенностью народных традиций севера Удмуртии. В собранном материале были обнаружены песни, принадлежащие к двум группам лирических песен, различающихся в старообрядческой традиции севера Удмуртского региона. Это лирические песни, в которых главную роль выполняют мужчины и песни, где в равной степени участвует как мужская, так и женская часть смешанного ансамбля. Но на сегодняшний момент все песни исполняются исключительно женским составом, поэтому судить о принадлежности тех или иных песен к конкретной группе мы можем на основании иных их особенностей. Итак, указанные две группы имеют отличительные признаки в поэтике, исполнительских особенностях и характере распространения песен.

Лирические песни, где в традиции ведущую роль выполняют мужчины, отличаются сюжетами. Немаловажным является и певческий стиль. Эти признаки определяют самостоятельность данной жанрово-стилевой группы лирических песен, собранных на территории Верхнего Прикамья. Во время исполнения песен на праздниках и общих работах, «на помочах» ведущую роль выполняли мужчины, которые, в основном, и запевали данные песни. Важными отличительными сюжетными признаками указанных выше лирических песен является тема разлуки

молодца с девицей, а также солдатская тематика. На данный момент подобные песни в репертуаре жителей деревни практически не наблюдаются, но незначительное количество нам удалось зафиксировать. К примерам лирических песен мужской традиции можно отнести две песни «За лесом солнце воссияло» и «Вы послушайте, стрелочки».

Следующая указанная группа – это лирические песни, исполняемые смешанными ансамблями. В исполнении песен данной группы участие принимали как женщины, так и мужчины. Данная группа песен твердо закрепились в местной традиции. Одна и та же песня могла звучать независимо от времени и при разнообразных обстоятельствах: как во время годовых праздников, так и семейных: «везде, на посиделках, когда помочь была, свадьба была, да ещё какая там гулянка», «это как бы застольные песни». Сюжеты песен, исполняемых смешанными ансамблями, обычно связаны с мужской и женской тематикой, а также в них присутствуют как мужские, так и женские поэтические образы. Примером данной группы являются такие песни, как «У ворот было, у ворот», «Посадили калинушку», «Расти, расти, моя калинушка», «На той ли на речке», «Ехали солдаты». Песню «У ворот было, у ворот» относим к данной группе, опираясь на работу Е.А.Скляровой, где исследователь относит её именно к такой группе, но также указывает, что её можно отнести и к женской певческой традиции [4, с. 141]. Сами информанты характеризуют песню как «встречальную» и упоминают, что она могла исполняться на свадьбе, но в какое именно время – неизвестно. С.В.Стародубцева относит данную песню к жанру календарных и семейно-бытовых песен.

Отметим, что сочетание мужской тематики и женской можно наблюдать в лирических песнях и других русских региональных песенных традициях. К ним относится Архангельская область, Прикамье, Средний Урал, Западная Сибирь. Относительно сопоставления с другими жанрами, «напевы лирических песен в большей степени сопоставимы с хороводными песнями и духовными стихами» [4, с. 219].

Немаловажное место в песенной традиции села Кулига занимают хороводно-плясовые песни. С.В.Стародубцева указывает на то, что многие их особенности можно определить близостью с особенно-

стями лирических песен традиций других регионов России: «северной [см.: А в Усть-Цильме поют 1992; Песни Печоры 1965; Песенный фольклор Мезени 1967], сибирской [см.: Хороводные и игровые песни Сибири 1982], вятской [см.: Мохирев, Харьков, Браз 1966], пермской [см.: Никитина 1982; Пушкина 1982; Чернышева 1982]» [5, с. 11]. Хороводно-плясовые песни русского населения Удмуртии имеют сходные черты, в большей степени, с песнями традиции северных регионов России, а также некоторые их особенности являются общими с фольклором Поволжья и Центра России.

Показательными являются такие песни, как «Посеяли девки лён», «Ой, вставала я ранёшенько», «Забадуриха», «Пойду к Сидору по сито», «Тоненька да берёзка» и «Как у нас было во бору». По словам информантов, эти песни могли звучать как на свадьбе, так и «на помохах», «на гулянках». Под эти песни плясали, «топались, кто как умел». Исполнение могло сопровождаться игрой на балалайке или гармошке, но чаще всего, как утверждают информанты, этих инструментов в деревне не было: «кто-то умеет на балалайке если играют, у кого-то гармошка есть, но мало-редко гармошки-то». Поэтому чаще играли на пиле, печной заслонке, косе, стиральной доске и кастрюлях. Таким образом, в певческой традиции старообрядцев села Кулига Кезского района Республики Удмуртия наблюдается тенденция к затуханию. Прежде всего это проявляется в исполнительской манере: сохраняется мелодика, но распев сжимается, многоголосие заменяется двухголосием, часть песен уходит из репертуара, а другие бытуют в упрощенном виде.

В настоящее время в селе в основном сохранились песни трех жанров: свадебные, лирические и хороводно-плясовые. Подавляющее большинство составляют лирические песни. Место свадебных песен в обряде забывается, а хороводно-плясовые песни, как правило, исполняются очень редко, ввиду преклонного возраста исполнителей. Причина того, что песенная традиция старообрядцев села Кулига находится на грани исчезновения заключается, на наш взгляд, в нескольких моментах. Наибольшее влияние оказывает уход из жизни носителей традиции преклонного возраста и распад преемственности традиций. Сильно искажается традиционная песенная культура под влия-

нием современной массовой культуры, которая проникает в жизнь старообрядцев села, разрушая их исполнительскую манеру. Сохранение в новых социальных условиях старообрядческой песенной традиции села Кулига имеет важное значение для традиционной музыкальной культуры Республики Удмуртия.

Литература

1. Болдырева В.Г. Русская свадьба Среднего Прикамья: локальные традиции, коды обряда, межэтнические связи: дис. ... канд. искусствоведения. Ижевск, 2018. 276 с.: ил.
2. Кому повем печаль мою: Духовные стихи Верхокамья. Исследования и публикации / Под ред. д.и.н. И.В. Поздеевой. Москва: Данилов ставропигиальный мужской монастырь, 2007. 332 с., ил.
3. Ощепков М.А. Время появления старообрядчества в Удмуртском Верхокамье (на примере села Кулига) // Историко-культурное наследие славянских народов волго-камского региона. 2017. № 3 С. 134-139.
4. Скларова Е.А. Музыкальный фольклор в календарных обрядах русских старожилов Удмуртской Республики: дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2015. 240 с. : ил. + Прил. (229 с.: ил.).
5. Стародубцева С.В. Русская хороводная традиция Камско-Вятского междуречья. Монография /Отв. ред. Владыкина Т.Г. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001. 421 с.
6. Чагин Г.Н. Заселение, материальная культура и быт русского населения Верхокамья // Димухаметова С.А. Мир вещей русских крестьян. XIX-XX вв.: Традиционная народная культура русского старообрядческого населения Верхокамья: Из собрания Пермского краевого музея: каталог. Пермь, 2010. С. 36-55.

Раздел 3. СОВРЕМЕННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА

О ПРИНЦИПАХ СОЗДАНИЯ УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ ПО РЕГИОНАЛЬНЫМ МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРНЫМ ТРАДИЦИЯМ РОССИЙСКОГО КАЗАЧЕСТВА

Д.В. Морозов

*Центр русского фольклора Государственного Российского
Дома народного творчества имени В.Д.Поленова*

Аннотация. В статье анализируются методы научного исследования музыкально-фольклорных традиций, их музыкально-диалектная дифференциация. Рассматривается специфика подготовки современных учебных пособий по музыкальному фольклору российского казачества.

Ключевые слова: музыкально-фольклорные традиции, музыкальная регионалистика, народное музыкальное творчество, песенные традиции российского казачества.

Музыкальная регионалистика в отечественной этномузыкологии имеет свою историю становления. В философии науки ученые выделяют несколько стадий эволюции в познании объекта: накопление данных, их классификация и индуктивное изучение, сведение знаний к общей теории. Подобную закономерность можно выявить и в музыкальной ареалогии, историю формирования которой наиболее последовательно представила Е.А.Дорохова в докладе «История музыкальной регионалистики в России» [2]. Ученый дает характеристику трем основным этапам:

- 1) формирование первичных представлений об этнокультурных ареалах (1950-е – 1960-е годы);
- 2) первые опыты исторической интерпретации результатов (1970-е – 1980-е годы);
- 3) создание типологии этномузыкальных систем (1990-е – 2010-е годы).

Важнейшими задачами этномузыкальной регионалистики являются: определение критериев дифференциации фольклорных традиций, их сравнительно-историческое исследование и картографирование музыкальных диалектов. Первым опытом изучения структуры русской народной музыкальной культуры стала статья В.М.Щурова «О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве»

(1977). В работе автор дает определение понятию «местная традиция», выделяя в качестве определительных признаков: специфику исполнения, стилевые особенности и условия бытования, и приводит характеристику семи музыкально-географических зон: северно-русской, южнорусской, среднерусской, западнорусской, средневожской, уральской, сибирско-алтайской. По мнению ученого, «традиции донских, оренбургских, терских казаков, при всей их оригинальности и характерности, не выходят по основным признакам из общего русла южно-русского искусства» [21, с. 31]. Позже Вячеслав Михайлович вносит коррективы в систематику региональных традиций, выделяя два самостоятельных ареала: уральско-сибирский и ареал казачьих традиций. Рассматривает понятие «стиль» в контексте народной музыкальной культуры: «стиль можно определить как комплекс таких черт, примет, признаков, которые являются типичными либо для определенного жанра, либо целой группы жанров, возникших в ту или иную историческую эпоху, либо для местной (региональной, локальной) традиции народного музицирования» [24, с. 25]. В районировании песенных традиций он предлагает использовать четыре иерархических уровня: ареальный, зональный, региональный и локальный.

Вклад в изучение и дифференциацию музыкально-фольклорных традиций внесли исследования Е.В. Гиппиуса, В.А. Лапина, М.А. Енговатовой, Е.А. Дороховой, Т.С. Рудиченко, Г.Я. Сысоевой и др.

Е.В.Гиппиусом были выявлены определительные признаки региональной песенной системы: «а) состав жанров; б) иерархические формы их взаимосвязей по отношению к централизующему жанру каждой песенной системы; в) определяемые данной жанровой системой типы напевов в конкретных формах интонирования и группы ассоциативно связанных с ними поэтических текстов» [1, с. 8]. Стиль в народной традиции рассматривался им как «система музыкально-фольклорных текстов, исторически сложившаяся на определенной территории во всей совокупности их формальных характеристик» [3, с. 20].

В понимании В.А.Лапина локальная традиция – это «целостный фольклорно-этнографический комплекс, включающий различные жанрово-исторические слои, то есть максимально глубокий по вре-

менной шкале и минимальный в территориальном отношении», а локальный стиль – «явление, дифференцированное в жанрово-историческом отношении, то есть относительно ограниченное по временной шкале и максимально развернутое на территории, ареальное по своей природе и истории» [13, с. 177 – 178]. Развивая введенное Е.В.Гиппиусом понятие «централизирующий компонент жанровой системы», Виктор Аркадьевич использует новый термин «жанрово-стилевая доминанта» под которым понимается «жанр (или группа жанров, или вид), который становится «централизирующим элементом» музыкально-песенной системы, то есть оказывает влияние на другие песенные жанры или тексты и образует из них внутри локальной традиции более крупные музыкально-стилевые единства или фольклорно-обрядовые комплексы; – это обусловленная внутренним развитием и исторически меняющаяся характеристика традиции, соответствующая продуктивному периоду развития того или иного песенного жанра или вида; это всегда межжанровое и чаще всего ареальное явление» [12, с. 93]. В целом русская народная музыкальная культура рассматривается ученым как система локальных традиций с разной степенью развертывания в пространстве и времени и разной степенью региональной специфики.

Используя структурно-типологический подход и метод картографирования, Г.Я.Сысоева выявляет дифференцирующие признаки, позволяющие выделить определенный локальный песенный стиль (стиль воронежско-белгородского пограничья в рамках южнорусской музыкально-фольклорной культуры) среди соседних, очертить его территориальные границы и выявить внутреннее членение. В исследовании она опирается на трехуровневую иерархию в районировании традиций: региональные – локальные – узколокальные. Региональная система соотносима с наречием в диалектологии, локальный песенный стиль – с группой говоров, а к узколокальным феноменам «следует отнести те, которые имеют яркие специфические характеристики в музыкально-лексическом словаре и ограничены пределами одного села или кустом сел (2-3)» [20, с. 70]. Музыкально-этнографические признаки позволяют выделить в рамках воронеж-

ско-белгородского пограничья три субареала (центральный, бутырско-горский и верхососенский), а также определить ядро традиции, зону периферии и зону интерференции [20, С. 138]. Позже в работе, посвященной воронежским локальным песенным стилям Г.Я.Сысоева называет ряд показателей для выделения музыкальных диалектов:

«— говор и лексика;

— система традиционных календарных и семейных праздников и связанных с ними жанров фольклора;

— система жанров музыкального фольклора с одинаковой иерархией доминирующих и периферийных жанров;

— музыкальное мышление и музыкально-интонационный словарь;

— репертуарный список бытующих песен;

— эстетика фонетической окраски звука;

— хореографические формы;

— традиционные музыкальные инструменты» [19, с. 16].

Несколько иную систему дифференциации песенных стилей предлагает А.С.Кабанов, исследующий многие годы традиционную музыкальную культуру донских казаков. Ученый рассматривает музыкальный диалект как совокупность песенных школ, состоящих из групп регулярно взаимодействующих фольклорных коллективов, каждый из которых представляет свой песенный стиль [8]. Стиль в песенном фольклоре он определяет как «систему художественного мышления с устойчивыми нормами музыкально-поэтического языка и определенными законами его использования в музыкальном исполнительстве» [7, с. 83]. Андрей Сергеевич подчеркивает, что «художественный стиль» всегда местное локально ограниченное явление.

Современный подход в музыкальной компаративистике региональных фольклорных традиций разработан Е.А.Дороховой. В его основе лежит структурно-типологический метод изучения феномена с точки зрения диахронии (развертывание культурной системы во времени) и синхронии (пространственный аспект ее бытования). Исследование синхронного среза традиции предполагает «ее рассмотрение в двух аспектах: структурном и функциональном» [3, с. 33]. Структурный аспект связан с исследованием организации культурных текстов, а

функциональный – с рассмотрением различных сфер функционирования этих текстов. Е.А.Дорохова выделяет четыре основных критерия систематизации музыкально-фольклорных традиций:

- 1) этнографический контекст локальных музыкально-фольклорных систем;
- 2) система музыкальных жанров;
- 3) конкретный набор музыкально-ритмических и звуковысотных форм, характерных для каждого жанра местной традиции;
- 4) этнография исполнения музыкально-фольклорных произведений [9, с. 33–34].

Подобный принцип изучения региональных традиций нашел отражение в учебнике и хрестоматии по народному музыкальному творчеству под редакцией О.А. Пашиной [16, 17].

Одной из активно разрабатываемых тем исследования в народovedческих науках является проблема изучения динамики локальных традиций. Так в коллективной монографии под редакцией И.А. Морозова и И.С. Слепцовой «Логика трансформаций: региональная и локальная специфика культурных и языковых процессов» на примере культурного ландшафта Костромского края, Верхнего Поволжья и Русского Севера показаны «культурно-языковые изменения в их связи с процессами социокультурных и политико-экономических трансформаций в обществе» [14, с. 6]. Связь динамических процессов с пространственными компонентами рассматривается в нескольких ракурсах: 1) региональность и локальность в контексте этнокультурных исследований отдельных регионов; 2) динамика трансформационных процессов в конкретных культурных формах; 3) культурная традиция в эпоху перемен; 4) культурные процессы и языковые изменения: социопрагматический аспект.

Музыкальная регионалистика в казачьей культуре представлена рядом исследований и публикаций фольклорно-этнографических материалов. Наиболее крупным исследованием является монография Т.С.Рудиченко «Донская казачья песня в историческом развитии» [18], многие положения из которой легли в основу обобщающих трудов по иным казачьим песенным системам.

В силу комплекса причин, и прежде всего практической (исполнительской) востребованности казачьего песенного и танцевального фольклора, в настоящее время растет популярность собраний музыкально-этнографических материалов и учебно-методических пособий по региональным казачьим традициям. К наиболее крупным современным публикациям относятся коллективные собрания, выпущенные Кемеровским государственным институтом культуры и Государственным центром народного творчества Красноярского края [5, 6], Государственным республиканским центром русского фольклора [9, 10] и Российской академией музыки имени Гнесиных [4]. Представим авторов.

Авторы материалов о казачьих региональных музыкально-стилевых особенностях: Н.А. Шульпеков (Волгоградская область, Красноярский край), В.И. Гришин (Краснодарский край), Т.С. Рудиченко (Ростовская область), А.Ю. Руденко (Оренбургская область), А.В. Глинкин (Челябинская область), Е.Я. Аркин (Омская область), М.Н. Сигарева (Алтайский край), Е.М. Бородина (Кемеровская область), М.А. Карышева (Иркутская область), Т.М. Зенкова, В.С. Решикова, Н.И. Решиков (Республика Бурятия и Забайкальский край).

Авторы разделов: Т.С. Рудиченко (Донская казачья песня в историческом развитии); А.С. Кабанов (Песни станицы Федосеевской и ее хуторов); Т.В. Дигун (Протяжные песни казачьих станиц на Северском Донце); А.Н.Иванов (Эпические песни казаков); В.Н. Никитина, Е.Л. Попок (Музыкально-фольклорная традиция казаков-некрасовцев); С.А. Жиганова (Музыкальный фольклор кубанских казаков); Е.М. Шишкина (Песенное наследие астраханских казаков); Г.Я. Сысоева (Казачий фольклор на территории воронежского края); Н.М. Савельева (Обряды и музыкальный фольклор казаков-оренбуржцев); К.А. Крылов (Музыкально-фольклорная традиция оренбургских казаков); В.И. Бодрова, Л.П. Махова (Казаки Сибирского казачьего войска (Бийская линия): песни села Тулата).

Антологические издания, составленные А.Н.Ивановым «Казачий эпос» (эпические традиции разных групп казачества), Л.М.Белогуровой и И.А.Никитиной «Золотая коллекция музыкального фольклора казаков России» (донские локальные стили, музыкаль-

ный фольклор кубанских, астраханских, уральских, оренбургских, сибирских казаков и казаков-некрасовцев), содержат мультимедийные приложения звукозаписей музыкального фольклора, что дает возможность практического освоения представленного материала.

В образовательной сфере казачьи традиции изучаются в рамках учебной дисциплины «Народные (областные) певческие стили» или как самостоятельный предмет «Казачьи певческие традиции». В образовательных учреждениях используются специализированные учебно-методические пособия и рабочие программы, хрестоматии по хоровому классу и вокальному ансамблю, которые в разной степени ориентированы на освоение специфики казачьего музыкального фольклора.

Развернутую характеристику казачьим песенным традициям дает В.М. Щуров в одном из последних учебных пособий – двухтомном издании «Региональные и локальные традиции русского народного музыкального творчества» [22, 23]. В ряду других этномузыкальных систем автор рассматривает казачьи стилевые зоны Европейской части России (музыкальная культура донских казаков, песенный фольклор уральского, гребенского, терского и кубанского казачества, искусство казаков-некрасовцев) и переселенческие казачьи традиции в рамках уральских и сибирских русских народных музыкальных диалектов.

Указанные учебно-методические издания требуют переработки с учетом современного подхода, разработанного отечественными этномузыкологами как в области теории фольклора, так и практического освоения песенных стилей.

В настоящее время растет потребность в квалифицированных руководителях казачьих творческих коллективов и специалистах для работы в центрах (отделах) казачьей культуры. Основные цели и задачи деятельности подобных подразделений сформулированы в Концепции формирования центров (отделов) казачьей культуры, войсковых культурно-просветительских центров, которая была одобрена Протоколом заседания Совета при Президенте Российской Федерации по делам казачества от 16 ноября 2016 г. № 16 [11]. Накопленный опыт научно-практического изучения фольклорных традиций россий-

ского казачества позволяет в ближайшей перспективе создать учебно-методическое пособие со звуковым приложением по народному музыкальному творчеству локальных групп российского казачества [15]. Для реализации поставленной задачи необходимо сформировать рабочую группу, которая объединит этномузыкологов, этнографов, филологов, историков и диалектологов – специалистов, способных комплексно описать региональную специфику казачьего фольклора.

Литература

1. Гиппиус Е.В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии): сб. тр. Вып. 60 / Отв. ред. М.А. Енговатова. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. С. 5 – 13.
2. Дорохова Е.А. История музыкальной регионалистики в России // FOLKZOOM. URL: <https://clck.ru/39ihdx> (дата обращения: 20.03.2023).
3. Дорохова Е.А. Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции. Песенный фольклор русских сел Курского Посемья и Слободской Украины. Санкт-Петербург.: Композитор. Санкт-Петербург, 2013. 460 с.
4. Золотая коллекция музыкального фольклора казаков России /Ред.-сост. Л.М.Белогурова, И.А.Никитина. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2023. 680 с.
5. Золотые россыпи народной песни России / Ред.-сост. Е.Засимова, Н.Шульпеков, С.Войтюк, В.Ковальчук. Кн. 1. Красноярск: Буква «С», 2009. 530 с.
6. Золотые россыпи народной песни России / Ред.-сост. Н.Шульпеков, Е.Засимова, С.Войтюк, В.Ковальчук. Кн. 2. Красноярск: Буква «С», 2010. 432 с.
7. Кабанов А.С. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства. Тр. 88. Москва: НИИК, 1980. С. 80 – 106.
8. Кабанов А.С. Многоголосие и ритмика протяжных песен донских казаков // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: Сб. науч. тр. Вып. 110. Москва: НИИК. 1982. С. 99 – 143.
9. Казачий эпос: Былины и исторические песни. Т. 1. Эпические песни / Подготовка фольклорного мат-ла к изданию, сост. и комментарии А.Н.Иванов. Москва: ГРЦРФ, 2012. 532 с. (Памятники русского музыкального фольклора).
10. Казачий эпос: Фольклорные материалы и исследование. Т. 2. / Сост. А.Н. Иванов. Москва: ГРЦРФ, 2014. 688 с. (Памятники русского музыкального фольклора).
11. Концепция формирования центров (отделов) казачьей культуры, войсковых культурно-просветительских центров // Сайт Министерства культуры Российской Федерации. URL: <https://clck.ru/39ocM9> (дата обращения 29.03.2024).
12. Лапин В.А. Очерки исторической проблематики русского музыкального фольклора. Санкт-Петербург: РИИИ, 2017. 440 с.
13. Лапин В.А. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): очерки и этюды. Москва: МГФЦ «Русская песня», РИИИ, 1995. 200 с.
14. Логика трансформаций: региональная и локальная специфика культурных и языковых процессов / Отв. ред. И.А.Морозов, И.С.Слепцова, авт. И.А.Морозов, И.С.Слепцова, Е.А.Самоделова, П.С.Куприянов, Е.Г.Чеснокова. Москва: Индрик, 2019. 992 с.

15. Морозов Д.В. Проблемы и перспективы реализации образовательных программ по традиционной культуре и музыкальному фольклору российского казачества в вузе // История и традиционная культура российского казачества: Мат-лы Всерос. науч.-практич. конференции (Москва, 25–26 сентября 2023 года) / Сост. Л.М.Белогурова, М.В.Медведева. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2023. С. 178–188.
16. Народное музыкальное творчество: Учебник /Отв. ред. О.А.Пашина. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 568 с.
17. Народное музыкальное творчество: Хрестоматия / Отв. ред. О.А.Пашина. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 336 с.
18. Рудиченко Т.С. Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов на Дону: РГК им. С.В.Рахманинова. 2004. 512 с.
19. Сысоева Г. Воронежские песенные традиции // Сторона моя, сторонка... Этнокультурные особенности Воронежского края: народные песни / Ред.-сост. Г.Я. Сысоева. Воронеж: Журнал «Подъём», 2021. С. 15 – 27.
20. Сысоева Г. Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья. Воронеж: Воронежская обл. типография, 2011. 392 с.
21. Щуров В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. Вып. 3 / Ред.-сост. А.А.Банин. Москва: Сов. композитор, 1986. С. 11 – 47.
22. Щуров В.М. Региональные и локальные традиции русского народного музыкального творчества. Т. 1. Москва: Современная музыка, 2020. 447 с.
23. Щуров В.М. Региональные и локальные традиции русского народного музыкального творчества. Т. 2. Москва: Современная музыка, 2020. 527 с.
24. Щуров В.М. Стилиевые основы русской народной музыки. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 1998. 464 с.

ПРОБЛЕМА ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ДЛЯ РАБОТЫ С ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИМИ ФОНДАМИ

К.В. Чеботарёв

*Центр русского фольклора Государственного Российского
Дома народного творчества имени В.Д.Поленова*

***Аннотация.** В статье анализируется сфера архивного хранения фольклорно-этнографических фондов в контексте развития современных технологий и образовательного процесса профильных учебных заведений. Рассматриваются различные типы архивов, цели запросов и перспективные направления их работы.*

***Ключевые слова:** архивные фольклорно-этнографические фонды, современные технологии, образование, объекты нематериального этнокультурного достояния.*

Фольклорные архивы на сегодняшний день по своему статусу и функционалу не соответствуют положениям предусмотренным архивным законодательством. Правильнее их было бы не называть архивами, по причине того, что ни одно из таких собраний не выдерживает правил хранения, утвержденных приказом Федерального архивного агентства (Росархив) от 31.07.2023 № 77 и ГОСТ Р.0.8-2013 [8].

По своей сути фольклорно-этнографические собрания больше подходят под тип библиотечного хранения, но сложившаяся повсеместно практика систематизации в фольклорных архивах не пошла по этому пути. Тем не менее термин «архив» в отношении фольклорно-этнографических собраний имеет исторически сложившееся употребление [2], далее под термином «архив» следует понимать любое собрание фольклорно-этнографических материалов.

Никакое собрание фольклорно-этнографических материалов не может обойтись без систематизации, в этом направлении уже существует наработанный в разной степени опыт в зависимости от возможностей и ресурсов каждого отдельно взятого архива. Безусловно есть методы организации материалов, получившие повсеместное распространение – систематизация по географическому и временному признаку. Есть изданные методики [4], и отдельная глава, посвященная систематизации в образовательном стандарте по специальности «Этномузыкология» [1].

Следует уточнить, что речь идет именно об этномузыкологических архивах, не филологических, опыт такого рода собраний еще предстоит изучить и взять на вооружение уже существующие наработки [9].

Необходимость в материалах фольклорных архивов очевидна и подтверждается многочисленными обсуждениями проблемы на конференциях, форумах и социальных сетях, однако реальная их востребованность не настолько велика. Функционирующие на сегодняшний день архивы можно разделить на пять категорий:

- архивы научных учреждений (Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Отдел фольклора Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН);
- архивы образовательных учреждений (Научный центр народной музыки им. К.В. Квитки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Фольклорно-этнографический центр им. А.М. Мехнецова Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова);
- архивы учреждений культуры (Центр русского фольклора Государственного российского дома народного творчества им. В.Д. Поленова, Государственный центр народного творчества Омской области);

- архивы творческих объединений (Творческое объединение «Казачий круг», фольклорный ансамбль «Народный праздник»);
- частные архивы (А.С. Кабанова, Е.А. Дороховой, М.Б. Чернышевой, В.Н. Скунцева) [5].

Обращения к архивам в большинстве своем связаны с написанием научных статей и монографий, дипломных и курсовых работ, изданием песенных сборников, составлением новых концертных программ. Стоит так же упомянуть, что согласно статистике обращений в архив Центра русского фольклора ГРДНТ им. В.Д. Поленова, нередко делают запросы потомки или родственники информантов.

Начиная с 2008 года в связи с активизацией работы по выявлению объектов нематериального культурного наследия, с последующим принятием Федерального Закона о нематериальном этнокультурном достоянии в 2022 году и утверждением в 2024 году Концепции сохранения и развития нематериального этнокультурного достояния до 2030 года Правительством РФ, появился еще один тип запроса к фольклорным архивам. Это выявление объектов нематериального этнокультурного достояния (ОНЭД).

Помимо проводимых Министерством культуры и региональными домами народного творчества экспедиций для выявления и описания ОНЭД, для полноценного их представления необходимы ретроспективные исследования. Это выводит значимость фольклорных архивов на новый уровень. Существенно возрастает и роль тех людей, кто напрямую занимается хранением и систематизацией. От качества организации и систематизации архива, компетенции сотрудников зависит полнота описания ОНЭД. Ситуация кадрового обеспечения в этой сфере требует внимания широкой общественности. Штатных единиц как правило в организациях не предусмотрено, работа в архиве выполняется в виде дополнительной нагрузки. Непосредственная работа с архивом требует больших временных затрат относительно конечного результата.

Профессионального образования или курсов переподготовки в данной сфере нет. Частично обучение в этом направлении проходит на кафедрах народного хорового и сольного пения в профильных ВУЗах, в рамках подготовки к учебной практике, студенты обучаются

первичной систематизации. Более расширенный курс студенты получают, обучаясь по профилю этномузыкалогия 070112 (054000).

Если говорить об имеющихся основаниях для расширения или введения в образовательные программы дисциплины «архивное хранение фольклорно-этнографических материалов», то в первую очередь стоит обратиться к сборнику учебно-методических материалов и нормативных документов специальности «Этномузыкалогия». Образовательный стандарт включает в себя изучение методики полевых исследований, в частности «Методика полевых исследований»:

- «Практические занятия с целью выработки у студентов навыков ведения аудио записи и осуществления фото, видеосъемки (со сдачей необходимого минимума)» – 6 часов [1, с. 533].

- «Задачи курса – привить студенту на основе принципов научной классификации явлений фольклора практические навыки систематизации и обработки документальных фольклорно-этнографических материалов, обучить основополагающим правилам хранения материалов, методам работы с базами данных.

- Студент должен владеть информационными технологиями обработки данных» [1, с. 564].

Сегодня помимо этих требований студентам и выпускникам данных направлений приходится иметь дело не только с составлением реестров и записью аудио. Оцифровка, редактирование цифрового звука и видео (нарезка, усиление громкости, удаление шумов, конвертация в различные форматы, подготовка фото к печати и прочее) – в этой области помимо новых компьютерных программ прочное положение заняли различные нейросети. Работа с цифровыми носителями, организация хранения, организация резервного копирования требуют умения или понимания принципов работы с различными типами сетевых хранилищ, облачными системами хранения, рейд массивами, специализированными системами цифрового архивного хранения.

Если говорить о сфере проектирования банков данных, то за последние 10 лет технологии ушли очень далеко от табличных процессоров типа Excel и баз данных типа Access. Эти инструменты хоть и не вышли из употребления, но уже давно не отвечают требованиям по-

строения многопользовательских, распределенных систем, с аутентификацией и делегированием различного уровня прав в системе. Такие системы успешно разрабатываются и внедряются в Научном центре народной музыки им. К.В. Квитки, Центре русского фольклора ГРДНТ им. В.Д. Поленова и пр.

Тем, кто работает с фольклорно-этнографическими фондами, регулярно приходится сталкиваться с различными WEB технологиями, проектировать сайты, системы учета и хранения. Для примера можно упомянуть недавно созданный проект Нематериальное этнокультурное достояние Вологодской области «ФОЛКВОЛОГДА», пополняемый материалами из собраний нескольких учреждений культуры Вологодской области – его идейный вдохновитель С.Р. Кулева; сайт «Этнокультурное наследие Белгородчины» Белгородского государственного института искусств и культуры и другие. Это направление является перспективным в области актуализации этнокультурного нематериального достояния.

Стоит упомянуть картографирование маршрутов экспедиций, ареалов распространения музыкальных и этнографических явлений. Этот метод анализа широко применяется в этномузыкологии [6] и требует соответствующих навыков. В качестве примера современной реализации картографирования можно привести разрабатываемую Центром русского фольклора ГРДНТ им. В.Д. Поленова карту экспедиций А.М. Листопадова [3]. Конечно, в теории такие задачи должны выполнять соответствующие специалисты – звукооператоры, инженеры, программисты и системные администраторы, но практика показывает, что на деле работа ложится на плечи непосредственно тех сотрудников, кто отвечает за хранение и систематизацию. Даже при наличии финансирования, в рамках проекта или на постоянной основе, специалистам в области хранения необходимо иметь представление о технологических возможностях и способах их реализации для корректной постановки задач, составления смет, технических заданий, планирования технологического процесса архива в целом.

Центром русского фольклора ГРДНТ им. В.Д. Поленова с 2014 года ведется работа в этом направлении. В частности, было издано пособие по фиксации и первичной систематизации архивных матери-

алов [10], начиная с 2016 года регулярно проводятся профильные семинары и вебинары на эту тему: «Методика видео- и фотофиксации объектов культурного наследия» – Всероссийский семинар-практикум «Фольклорно-этнографическая экспедиция: особенности организации и методы фиксации материала» (19 мая 2019 года, Москва); «Техника, технология и тактика полевой записи звука: опыт фольклорных экспедиций» – Семинар о полевых записях звука «Звук в поле» (19 февраля 2020 года, Москва); «Звуковые фольклорно-этнографические материалы: фиксация, обработка и систематизация» – Онлайн-проект «Folkzoom» (18 апреля 2020 года, онлайн); «Основы обработки фольклорно-этнографических звукозаписей» – Онлайн-проект «Folkzoom» (4 июня 2020 года, онлайн); «Запись и обработка фонограмм на примере ютуб-канала ВЕК» – Онлайн-проект «Folkzoom» (12 марта 2021 года, онлайн); вебинар по систематизации и фондированию фольклорно-этнографических материалов (14 января 2023 года, онлайн); «Основы систематизации и фондирования фольклорно-этнографических материалов» – Цикл вебинаров для новых регионов России (6 февраля 2024 года, онлайн). В том числе было проведено два Всероссийских семинара по архивным фондам фольклорно-этнографических материалов с участием Московской, Казанской, Ростовской, Санкт-Петербургской, Саратовской, Уральской консерваторий, Института Русской Литературы (Пушкинский дом) Российской Академии Наук, Российской академии музыки им. Гнесиных, Воронежского государственного института искусств, Бюджетного учреждения культуры Вологодской области «Центр народной культуры», Центра традиционной народной культуры «Истоки» (г. Подольск Московской области) и ансамбля «Казачий круг». Также в рамках первого из двух семинаров была проведена научно-практическая конференция «Фольклорные архивные фонды в свете актуальных проблем современной российской культуры». Оба семинара завершали круглые столы. В частности, в резолюциях была зафиксирована проблема отсутствия в штате большинства организаций хранителей фондов и специалистов, владеющих современными методами работы со звуко- и видеозаписями [7].

В сложившейся ситуации мы считаем целесообразным подготовить методические пособие по работе с фондами фольклорных материалов и организовать программы повышения квалификации и профессиональной переподготовки на базе Центра русского фольклора ГРДНТ им. В.Д.Поленова и Московского государственного института культуры для специалистов Д(Ц)НТ, ВУЗов и СУЗов.

Литература

1. Валевская Е.А. Обработка и систематизация фольклорно-этнографических материалов // Этномузыкология. Специальность 070112: Сб. учеб.-метод. матер. и нормативных документов /Науч. ред. А.М. Мехнецов. Санкт-Петербург: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2005. С. 563 – 596.
2. Горелов А.А. Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН: История. URL: <http://pushkinskijdom.ru/fonogrammarhiv/istoriya/> (дата обращения 08.04.2024).
3. Карта экспедиций Александра Михайловича Листопадова. URL: <https://listopadov.folkcentr.ru> (дата обращения 29.03.2024)
4. Кулев А.В. Собрание материалов по фольклору и этнографии (технологии формирования): Метод. пособие. Москва: ГРДНТ им. В.Д. Поленова, 2020. 80 с.
5. Морозов Д.В. Фонды фольклорно-этнографических материалов: современное состояние и проблемы сохранения // Живая старина. 2018. №3. С. 59 – 60.
6. Пашина О.А. Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. тр.: Вып. 154 /Сост. О.А. Пашина. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1999. 220 с.
7. Резолюция Круглого стола «Фонды фольклорно-этнографических материалов: проблемы и перспективы» II Всероссийского семинара по архивным фондам фольклорно-этнографических материалов. URL: <https://clck.ru/39rxaN> (дата обращения 04.04.2024).
8. Судебные и нормативные акты РФ. URL: <https://clck.ru/39rxPa> (дата обращения 30.03.2024).
9. Фольклорный архив Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». URL: <https://folklore.linghub.ru> (дата обращения 29.03.2024)
10. Чеботарёв К.В. Звуковые фольклорно-этнографические материалы: фиксация, обработка, систематизация: Метод. пособие. Москва: ГРДНТ им. В.Д. Поленова, 2020. 54с.

ОПЫТ ОСВОЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ ПРИАНГАРЬЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

А.В. Рогачевский

Иркутский Ансамбль Аутентичной Музыки, автор Международного арт-проекта «Затопленные песни» (Drowned Songs project), автор образовательной музыкальной программы «Основы традиционной культуры старожилов Приангарья»

Аннотация. Под современными условиями подразумевается, прежде всего, непрерывный поток новых культурных образований. В ходе исторического времени

он оказывает, хотя и в разной степени, постоянное влияние даже на самые консервативные формы народного творчества, каковой является его музыкально-песенная составляющая. Заметнее всего она чувствительна к переменам в ходе нарушения уклада традиционной народной жизни, будь то локальное сообщество или целый этнос. В свою очередь, даже незначительные, на первый взгляд, изменения в традиционной культуре и в частности песенной, способны нарушать и сам уклад народной жизни, угрожая при этом устойчивому геополитическому развитию его государственной надстройки, грозя утратой самобытности и суверенитета последней.

В этой связи, исследование и освоение общих и локальных аутентичных музыкальных традиций, находящихся в пограничном состоянии, на стадии затухания, или уже исчезнувших, как в Приангарье, приобретает неоспоримую актуальность, в условиях поиска стабилизирующих факторов или скреп в сплочении этноса, народа, нации.

Ключевые слова: аутентичная музыкальная традиция затопленных деревень, Приангарье, ареал бытования народного музыкального творчества, интерпретация локального музыкального наследия.

В культурной традиции безусловно закодирована информация для потомков о том, как жить в согласии с Природой, Богом и между Собой. То есть *традиция* (в разнообразном ее проявлении) есть отображение определенного устойчивого *порядка*, нарушение которого обращает к хаосу, которому культурная традиция в своем проявлении, как порядок и противостоит.

Проблема освоения традиционного музыкального наследия состоит в том, что оно достается новым поколениям все чаще, вырванным из связей, контекста и ситуаций традиционного земледельческого уклада жизни, в котором музыкальное народное творчество, ареал его бытования и развитие находились в естественных условиях своего формирования и передавалось из поколения в поколение, из уст в уста, из рук в руки во всех своих взаимосвязях с другими формами традиционной культуры на протяжении веков. И песня, в общем ее фольклорном восприятии закодированных смыслов, – это как раз про *связи*...

В новых культурных образованиях сверх индустриального Приангарья освоение и интерпретация локального музыкального наследия происходят уже опосредовано – не только в отрыве от традиционного уклада жизни, но даже в отрыве от ландшафтного ареала его формирования, что требует и новых форм, методов изучения/освоения, и механизмов трансляции заново раскодированных связующих ценностей. И

вот тут возникает главный вопрос всей проблематики *освоения* - в каких средах новых культурных образований городских и сельских, возможно становление проводников этих ценностей. Где, прикоснувшись к наследию, оно не будет в дальнейшем разменяно как блудными детьми, а приумножено в своем развитии как рачительными наследниками...

Опыт реконструкции музыкального наследия Сибирской Атлантиды – деревень затопленных при строительстве каскада ГЭС на Ангаре - может оказаться интересным фольклористам-практикам прежде всего тем, что сам проект Затопленные песни /Drowned Songs Project зародился в среде общеобразовательной школы и активно развивается уже более 30 лет, привлекая внимание не только российских но и международных культурных и просветительских сообществ, обращающихся к проблеме исчезновения в реке времени традиций Мировой музыки.

Первый опыт: знакомство и освоение аутентичной музыки необходимо начинать в детском возрасте, как это было при традиционном укладе жизни. Но только в новых культурных образованиях, это будет уже не семейная среда, утратившая эту способность, а разнообразные условия системных учебных заведений – детский сад, школа, вуз, с перспективой создания региональных школ локальных аутентичных искусств.

В 1992 году администрации и учащимся Иркутской экспериментальной школы №47, построенной на берегу Иркутского водохранилища (первая ГЭС на Ангаре), была предложена концептуальная идея использовать в качестве образовательного ресурса региональный компонент, представленный визуальной панорамой из всех окон нового учебного заведения. На вопрос директора школы, заслуженного учителя России Валерия Степанова – когда и в каком виде ожидать результат от предстоящей реконструкции нематериального, к тому же исчезнувшего наследия затопленных деревень, автор проекта обозначил срок ... в четверть века. Они пожали друг другу руки и не будь сибиряками по менталитету, наверное бы, разошлись навсегда. Но директора увлек масштаб идеи и лидерство в ее осуществлении, а автора проекта и данной статьи увлек, в свою очередь, девиз опытного и смелого педагога: «Учитель воспитай ученика, чтоб было у кого потом учиться».

Второй опыт: фольклор – один из самых устойчивых институтов образования и воспитания, поэтому важно добиваться и заручаться административной поддержкой.

Ровно через 25 лет Иркутский Ансамбль Аутентичной музыки в составе из выпускников школы был удостоен независимой Российской премии мировой музыки за лучший аутентичный проект. Но не награды и премии международных фестивалей были целью проекта, хотя они вдохновляли и материально обеспечивали регулярные экспедиции на поиски свидетелей, а если повезет - носителей, тогда уже угасающей песенной практики в сибирских деревнях. Основной задачей было возродить эту практику самобытного песнопения и создать на базе учебного заведения региональную школу освоения этого искусства, сохранив его аутентичную магию и сакральность. Для этой цели нужно было выработать инновационные методы и технологии с опорой на традиционные, которые тоже требовали нового осмысления. Ни музыкальных, ни филологических знаний, ни каких-либо других, разрозненно прилагаемых к достижению этой цели будет недостаточно. Необходим комплексный и коллегиальный подход, способный пробуждать генетическую память ребенка. Потому что учить детей ничему не надо, они сами всему обучаются если их увлечь. Субъективно, для внутреннего пользования, мы назвали это аналитически-интуитивным методом, изложенным в авторской образовательной программе, написанной для экспериментальной школы №47 и апробированной в междисциплинарных связях.

Третий опыт: фольклорная практика в новых культурных образованиях не может строиться обособленно, это не субкультура, она требует всестороннего вхождения в новую среду обитания и обоюдного взаимопроникновения. Учебные заведения могут стать первоначальной моделью решения этой проблемы.

В начальной школе в базовую программу были введены уроки традиционного пения. В старших классах на уроках физики, например, природа звука и вибраций обсуждалась с участием юных фольклористов, овладевавших основными приемами традиционного певческого звукоизвлечения. Внеурочные мероприятия в школе проводи-

лись с ориентацией на циклы народного календаря. На семинарах, коллоквиумах, конференциях обсуждались темы, поставленные в долгосрочном проекте «Затопленные песни». Надо заметить, что данное экспериментальное учебное заведение позиционировалось изначально как школа полного дня с расширенной системой дополнительного образования в том числе музыкального, художественного, театрального. Участники студии бального танца, например, с интересом ездили в этнографические экспедиции, а фольклорный ансамбль на пленэры юных художников. Общеобразовательная кафедральная система в школе была нацелена на интеграцию всесторонних знаний и практик. Достаточно сказать, что основу ансамбля составляли ученики из математического класса, в котором профильные педагоги, поклонники Пифагора оценивали музыкальные предпочтения своих подопечных в равной степени.

Где находится Сибирская Атлантида и кем были ее старожилы, мечтавшие построить рай на новой обетованной земле, заселенной чуть более трех столетий назад, о чем их песни и что пошло не так - это предстояло выяснить школьникам, отправлявшимся в регулярные экспедиции в поисках таинственного, закодированного музыкального наследия. И хотя на картах уже не было деревень старожилов, все же с десятков исторических названий было сохранено за современными поселками (в основном лесорубов), поставленных в стороне от гигантских водохранилищ. Но важно было понять и почувствовать геополитический и хозяйственно-экономический фон освоения этой территории, а уж потом обращаться к архивам и разучивать чудом сохранившийся в записях песенный материал, который уже был проанализирован и находился на руках у педагогов.

Опыт четвертый: без экспедиционной, фольклорной, этнографической, краеведческой практики начинать освоение аутентичного (тут в значении местного) пения со школьниками как и со студентами бесперспективно. Приведем выдержки из школьных рефератов по материалам экспедиций:

«...В основном локальные традиции песенной культуры русско-сибирского склада формировались в районах раннего расселения рус-

ских по всей Сибири на основе традиций, привнесенных из европейской части России в процессе их преобразования в новых условиях».

«...Переселенцы, преимущественно, выходцы с Русского Севера, интенсивно обживали берега Ангары – единственной реки, вытекающей из Байкала – с середины 17 века».

«...К началу 18 века, они, уже именуемые старожилами, создали устойчивую систему таежного земледелия с десятками крепких деревень вокруг Братского (1631), Илимского (1630) и Иркутского (1661) острогов (острог – деревянная крепость обеспечивающая защиту первых поселенцев от набегов местных кочевников). Этот куст поселений-мигрантов примерно из сотни деревень по Ангаре и ее притокам стал продовольственным форпостом, закрепившим и обеспечившим дальнейшее продвижение русских первопроходцев на Восток к берегам Камчатки и Аляски».

«...Целое столетие процветавшие в торговых и посольских делах Илимск и Братск постепенно уступили первенство Иркутску, где обосновалась резиденция генерал-губернатора, управляющего к тому времени почти половиной территории всей Российской империи. Иркутск нарекли некоронованной столицей с восточной стороны. Городу были присущи все столичные приметы, но его влияние на уклад жизни близлежащих деревень было незначительным. До середины 19 века песенную культуру на всей территории Приангарья и параллельно бегущей на Север реки Лены (экспедиции для сравнительного анализа в рамках проекта проводились в этом поречье регулярно – *прим. автора*), можно считать моностилевой. Праздники, свадьбы справлялись по единому канону как в деревнях, так и в небольших тогда по численности городах, о чем свидетельствует в своем очерке об Иркутске с приложением нескольких десятков свадебных песен, Екатерина Авдеева-Полевая (1837) над реконструкцией которых, работают в настоящее время участники проекта».

«...В целом ассимилируясь с местной природной средой (акустическим пространством Приангарского поречья) и частично с искусством владения звуком аборигенного населения, опирающегося на грудной резонатор, певческая манера старожилов Приангарья обрела

особенности своего музыкального стиля, которые, по словам Анатолия Мехнецова, состоят в том, что с одной стороны в них рельефно выступают жанрово определенные черты, обобщающие национально характерное в интонации, ладовом и метроритмическом строе ранних пластов русской песенности. С другой стороны, музыкальная форма, фактура, излюбленные исполнительские приемы, складывающиеся в музыкальном быту сибиряков в относительно поздний период русской истории, подчиняются художественным критериям нового времени. Отсюда возникают свойственные всем жанрам песенной культуры сибиряков-старожилов подчеркнутая уравнишенность песенной строфы, полнота хоровой партитуры при двух-трехголосном сочетании мелодически развитых линий, гармонически осмысленная вертикаль».

Опыт пятый: без сравнительного анализа, без опоры на научные исследования, без коллегиального и консультативного соучастия — освоение (в нашем случае) и реконструкция локального музыкального наследия оказалась бы безуспешной. В разное время нас консультировали, поддерживали и вдохновляли ученые и педагоги - Вячеслав Щуров, Анатолий Мехнецов, Нина Мешко, практики - Сергей Старостин, Андрей Котов, Борис Базуров, Вячеслав Асанов, Евгения Костина и многие другие, кого мы называем своими сталкерами – проводниками в безмерный и безвременный мир традиционной культуры.

Переселенцы в Сибирь позднего времени с начала XX века, как показала дальнейшая сравнительная экспедиционная практика в поречье Лены и Забайкалья представляли уже более пеструю музыкальную традицию, сложившуюся под влиянием новейшего периода истории освоения Приангарья и Восточной Сибири в целом.

Свои коррективы в общие очертания музыкального наследия внесли события революции 1917 года, гражданской и Великой отечественной войны, выкосившей почти все мужское население приангарских деревень. И, наконец, индустриализация второй половины XX столетия, в буквальном смысле изменившая не только характер песенного Фонда, традиционный уклад жизни, но и весь ландшафт локальной территории проживания старожилов Приангарья. Все деревни, плодородные пашни и пастбища, погосты и кладбища были затоплены в результате строи-

тельства трех гидроэлектростанций на Ангаре – Иркутская, Братская, Усть-Илимская. Три острога превратились в три крупных промышленных города. Между ними плещутся три гигантских искусственных моря – Сибирская Атлантида. Локальная территория затопленных песен стала в итоге длительного обследования и погружения в традиционную культуру Сибири основным объектом освоения для Иркутского Ансамбля аутентичной музыки и проекта Затопленные песни.

Шестой опыт: чем локальнее представляемая традиция, тем она привлекательнее. Сосредоточенность на малом с пониманием общего обеспечит глубокое проникновение в ее суть и, как следствие, вызовет неподдельный интерес к исполнителям, выходцам, как это не парадоксально, из городской среды, все более утверждающихся в качестве наследников и носителей региональной традиции.

Драма старожилов Приангарья подробно описана в повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой». В Приангарье это базовое литературное произведение в школьной программе и большинство подростков знакомы с этой темой именно по повести и ее экранизации Ларисой Шепитько, а также по экскурсиям в музеи деревянного зодчества, основу которых составляют дома и башни острогов, вывезенных с мест затопления. Но они не жилые. Это арт объекты в восприятии школьников, или артефакты – каковым является и чудом сохранившийся архив экспедиционных записей, сделанных студентами Московской консерватории (П.Лондонов, В.Агафонников) до затопления деревень под Братском в 1958 году. Этот архив, любезно предоставленный участникам проекта Вячеславом Щуровым, стал основой для освоения уникальной, «породистой» песенной практики таежных земледельцев с Ангары. Классификация, расшифровка архива ведутся до сих пор и помимо практического освоения требуют более глубокого научного исследования и анализа. В этом смысле проект нуждается в поддержке вузов, одним из которых мог бы стать и МГИК.

Новые культурные образования стремительно менявшие на протяжении трех столетий и определявшие в целом региональный уклад жизни сибиряка на территории Приангарья, сформировали новый ареал бытования и развития песенной традиции. Он переместился в город-

скую среду, в креативные сообщества, образовательные структуры, любительские ансамбли Братска и Усть-Илимска, все более наполняющие свой репертуар аутентичным материалом по примеру Иркутского ансамбля аутентичной музыки. Песни Приангарья «прорастают» заново и продолжают свое бытование в новых средах и ареалах.

Опыт седьмой: являясь частью Мировой музыки, бытующей за пределами исторического времени и обладая, вероятно, инстинктом самосохранения, музыкальное наследие Приангарья, утратившее прежнюю среду обитания, мигрировало в новую среду профессионального и любительского исполнительства, участники которого становятся теперь ее проводниками, сталкерами и в целом опосредованными носителями.

Свой 30-летний творческий юбилей Иркутский Ансамбль аутентичной музыки готовится отметить презентацией очередного концептуального альбома. Коллектив записывает на винил редкие свадебные песни Приангарья, собранные и опубликованные в 1837 году Екатериной Авдеевой-Полевой в первом очерке об Иркутске. Это новая кропотливая работа с архивами смежных традиций Русского Севера и Сибири, основанная на методе создания в школьной среде дебютного альбома «Братского острога песни». Вышедший 20 лет назад, в 2004 году, он сразу завоевал награду крупнейшего в Сибири этно-музыкального фестиваля Саянское кольцо/Мир Сибири. В 2005 году альбом удостоен премии европейского Brave фестиваля во Вроцлаве (Польша) и коллектив Ансамбля пригласили с песнями Братского острога на интернациональную постановку трагедии Шекспира Макбет (режиссер Гржегош Бралл). Премьера прошла в 2008 году в Стратфорде на Эйвоне (Англия) на знаменитом театральном форуме Royal Shakespeare Company. За это представление традиционной музыки Приангарья в мировом культурном контексте ансамбль включен в книгу рекордов и достижений Иркутской области. Песни Приангарья звучали в ландшафтах Китая, Венгрии, Словакии, Польши, Австрии, Великобритании, Франции, Италии. В 2019 году оригинальному проекту Ансамбля Затопленные песни/Drowned Songs Project присуждена независимая Российская премия мировой музыки за лучший аутентичный проект. Сегодня в этом проекте вместе с участниками Ансамбля

участвуют музыканты, актеры, художники из разных регионов России и других стран, ценящих исчезающие в реке времени уникальные традиции и несущие в себе будущим поколениям красоту и гармонию.

С участием российских и зарубежных исполнителей в рамках проекта Затопленные песни вышло два альбома Cannabis Sativa (2014) и Бела Тара (2016) с интерпретацией песен Приангарья в различных музыкальных стилях. При Ансамбле постоянно работает студия начинающих практиков старожильской традиции пения и наконец на песенное наследие Приангарья обратили внимание преподаватели и студенты системных вузов, в том числе одного из самых престижных – МГИК!

Главный опыт: возникает и формируется новая среда существования и развития локальной и общей традиционной песенной культуры, характерная в целом для многих регионов. Она ждет своих креативных исследователей, проводников и сталкеров (арт-директоров, продюсеров, импресарио), способных продвигать в ряду других, более молодых музыкальных жанров и стилей, не только на равных, но и на более привилегированных условиях, это классическое искусство при поддержке административно-государственного и, как следствие, материального ресурсов.

СПЕЦИФИКА И ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИОННОЙ РАБОТЫ С ФОЛЬКЛОРНЫМ МАТЕРИАЛОМ В ДЕТСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ КОЛЛЕКТИВЕ

К.С. Зайцева,

*Детская театральная школа «Семь Я», г.Долгопрудный,
Московский государственный институт культуры*

Аннотация. Данная статья посвящена актуальной проблеме взаимодействия фольклорного театра и народно-певческого исполнительства в рамках композиционного прочтения репертуарного материала детским фольклорным коллективом. В статье раскрывается ряд психофизических и вокальных проблем, решаемых средствами фольклорного театра. Также отмечены результаты работы, которые выразились в получении комплексного музыкального образования и развития творческого потенциала детей.

Ключевые слова: дополнительное образование, народная педагогика, этнопедагогика, детский фольклор, фольклорный театр, фольклорная композиция, детский фольклорный театр.

Дополнительное образование играет важную роль в общей системе образования детей. С помощью дополнительных образовательных программ создаётся систематизированный, комплексный процесс обучения, направленный на всестороннее развитие личности. Система дополнительного образования в настоящее время переживает период активного развития. Согласно данным проекта «Мониторинг экономики образования» НИУ ВШЭ, в 2023 году более 78% школьников в возрасте от 6 до 17 лет посещают различные учреждения дополнительного образования. Среди тех, кто не посещает дополнительные занятия, значительная доля проживает в сельской местности (33%), в то время как в крупных городах эта цифра составляет всего 11% [1, с. 12, 28-31].

Наиболее популярными и приоритетными учреждениями ДО являются профильные государственные и муниципальные учреждения:

- спортивные школы – 28%;
- художественные школы – 21%;
- центры детского творчества – 19%;
- дворцы или дома культуры – 16%;
- общеобразовательные школы (дополнительные занятия) – 6%;
- частные образовательные учреждения – 5%;
- онлайн-курсы – 5%.

Среди актуальных приоритетных направлений в системе дополнительного образования на 2023 – 2024 год можно выделить следующие:

- спорт – 54%;
- искусство – 41%;
- иностранные языки – 23%;
- школьные предметы – 21%;
- шахматы – 10 %;
- подготовка к олимпиадам – 10%;
- техника – 9%;
- подготовка к ЕГЭ/ОГЭ – 9%;
- ремёсла – 6%.

Сегодня мы наблюдаем, как в государственной образовательной политике России развитие дополнительного образования вновь становится приоритетным направлением. Распоряжением правительства РФ

от 31 марта 2022 г. № 678-р были 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 отметить расширение возможностей использования культурного наследия народов России в образовательном и воспитательном процессе, а также создание на базе школ технологических кружков, школьных спортивных клубов, школьных музеев, театров, медиacentров [4]. Приоритеты обновления содержания и технологий в художественной направленности включают содействие эстетическому, нравственному, патриотическому и этнокультурному воспитанию детей через приобщение к искусству, народному творчеству, художественным ремеслам и промыслам, а также сохранению культурного наследия народов РФ. Это доказывает заинтересованность государства в приобщении детей к народной культуре, ее традициям и обычаям.

План развития дополнительного образования включает обновление инфраструктуры и модернизацию содержания дополнительного образования. По данным Министерства просвещения РФ, в рамках проекта «Успех каждого ребёнка» национального проекта «Образование» к 2024 году планируется обеспечить дополнительным образованием 80% учащихся в возрасте от 5 до 18 лет. Для соответствия интересам детей с разными образовательными потребностями проект предусматривает обновление содержания в целом и вариативной части программ дополнительного образования, повышение их качества и реализацию в сетевой форме [5].

Основная цель проекта заключается в создании условий для самореализации и развитии талантов, а также воспитании «высоконравственной, гармонично развитой и социально ответственной личности». В концепции мы делаем акцент на художественной направленности. В реализации дополнительных общеобразовательных программ мы ставим следующие приоритетные задачи:

- создание условий для вовлечения детей в художественную деятельность по разным видам искусства и жанрам художественного творчества при сохранении классического искусства;

- развитие инфраструктуры дополнительного образования;
- обновление содержания образовательных программ;
- содействие эстетическому, нравственному, патриотическому, этнокультурному воспитанию детей с помощью приобщения к искусству, народному творчеству, художественным ремёслам и промыслам;
- сохранение культурного наследия народов РФ.

В настоящее время государство уделяет большое внимание развитию дополнительного образования, и мы видим, как оно расширяется. Особенно это касается художественной направленности, которая также активно развивается и предоставляет детям качественные образовательные услуги. Это напрямую связано с сегодняшней тенденцией – необходимостью воспитания патриотизма и восстановления культуры, а также с интересом общества к истории и культуре своей страны [2].

Большой запрос мы наблюдаем на развитие патриотического воспитания, формирование в умах молодежи желания улучшать свою страну, защищать её при необходимости [3, с. 240-243]. Одна из важнейших задач современного образования – воспитание патриота. Она может быть решена с помощью культурного развития граждан. Согласно перечню приоритетных направлений обновления содержания и технологий дополнительного образования на 2023 год, одно из приоритетных направлений художественной направленности - сохранение культурного наследия: фольклора, ремёсел, художественных промыслов, этнокультурных традиций народов России.

Сегодня есть востребованность и довольно высокий интерес на обучение музыкальному фольклору. Здесь важно отметить, что развитие получает не только клубная самодеятельность, но и профильное обучение по дополнительным образовательным программам. Открываются новые детские народно-певческие коллективы при ДМШ и ДШИ, которые в свою очередь реализуют дополнительные общеразвивающие и предпрофессиональные программы. Большое развитие получает обучение по дополнительным предпрофессиональным программам «Музыкальный фольклор». Создаются учебные группы, которые в рамках программы изучают теорию и практику. Сами детские народно-певческие коллективы ориентированы на поступление в музыкальный колледж.

С количественным развитием народно-певческих ансамблей сегодня особенно важно иметь определённое «лицо» коллектива. До недавнего времени такое требование выдвигалось студенческим, профессиональным коллективам, но сегодня применимо и к детским народно-певческим коллективам и их руководителям. Руководитель детского народно-певческого коллектива должен ясно понимать приоритетную направленность, особенность своего коллектива и его целостную концепцию обучения. Эта проблема часто обсуждается на круглых столах фольклорных фестивалей и конкурсов.

Проблемы детских народно-певческих коллективов:

- подбор репертуара коллектива, его соответствие возрасту и уровню подготовки детей;
- отсутствие идеи в композиционном решении песни посредством инструментального, хореографического и текстового материала;
- однотипность подбора репертуара;
- ощущение сценического пространства;
- образное существование в номере, понимание его содержания, идеи;
- эмоциональное наполнение, энергетический посыл;
- статичность, скованность, недостаток разыгрывания сюжета в песне.

Все эти проблемы могут быть решены с помощью работы в специфике фольклорного театра. Через театрализацию дети активно познают мир. Они могут оказаться в различных ситуациях и применить в них разные социальные роли. Поэтому знакомство детей с различными формами фольклорного театра является чрезвычайно важным для полноценного формирования личности.

Сами учебные занятия с элементами театрализации помогают:

- в формировании творческого интереса к народному творчеству;
- в активизации представлений детей о народных обычаях и традициях;
- в развитии эмоционального восприятия народной музыки;
- в развитии воображения, актёрских способностей;
- в воспитании комплексного восприятия народной музыки.

Средствами фольклорного театра решается и ряд вокальных проблем. Например, 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 личностное отношение к ней своего персонажа, 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.

У детей формируется представление об этнокультурной картине мира, где они учатся принимать на себя определённую социальную роль, развивая внутреннее понимание народной этики и культуры поведения. В процессе воспитательной работы фольклорный театр служит цели эстетического развития школьников, даёт понятие основ сценической культуры, раскрывает творческий потенциал ребёнка и его дальнейшую самореализацию. В процессе работы в специфике фольклорного театра дети получают полноценное комплексное музыкальное развитие, углубляя свои познания в области музыки, поэзии, танца, истории, традиций, промыслов. Это существенно влияет на психическое развитие ребёнка. Определённая роль даёт ему дополнительную палитру чувств и ощущений, помогает сформулировать личное мировоззрение, которое проявится в исполнительском репертуаре.

Работа педагогом на двух отделениях МБУ ДО детской театральной школы «Семь Я» (фольклорном и театральном) позволила выстроить концепцию преподавания, отличающуюся тесной связью с театральной деятельностью. Предмет «Фольклорный ансамбль» у учащихся фольклорного отделения во многом перекликается с дисциплиной «Актёрское пение» у детей театрального отделения. Это связано с комплексной междисциплинарной работой преподавателей по разным направлениям (актёрскому мастерству, художественному слову, танцу, актёрскому пению). Однако, главным здесь является предмет «Актёрское мастерство», формулирующий тему, идейный замысел, расстановку актёрских задач и т.д. Если на театральном отделении мы обращаемся к историям детских классических и современных писателей, то на фольклорном за основу берём народные сказки, ярмарочный фольклор, кукольный театр, обрядовые сцены, различные народные праздники и пр. Здесь важно, чтобы тема пересекалась с интересами детей, их пониманием этой темы, взрослением,

особенностями группы. Одна тема проходит с детьми целый год, поэтому важно, чтобы это большое учебное время было проведено интересно. Спектакль как форма аттестации проходит в конце года.

Параллельно с объёмной сценарной работой ведется работа над отрывками из спектакля, литературно-музыкальными композициями, конкурсными концертными номерами. Эти произведения также сочетают песню с актерской игрой, хореографией, игрой на музыкальных инструментах, объединённых общим идейным замыслом. В рамках этой композиции песня должна не только исполняться, но проигрываться, проживаться. Тогда она будет интересна сценически, и дети будут чувствовать себя более естественно и органично. Это непременно скажется на энергетической подаче песни. При этом не должно страдать качество исполнения. Важность правильного дыхания, звукообразования и звукоизвлечения, общего ансамблевого строя остается по-прежнему важной. Работа над приобретением необходимых певческих навыков занимает основную часть учебного времени.

Работа над композицией проходит у детей, занимающихся на театральном отделении, на предмете «Подготовка сценических номеров», а у детей из фольклорного на общих сводных репетициях. На них соединяются в работе педагоги по разным направлениям. Но работа над композиционной целостностью должна проводиться на каждом предмете. Например, разучивая песню на «Фольклорном ансамбле», мы обсуждаем роль песни в общей сценарной структуре: где исполняется, для чего, с каким отношением. Сразу подключаем необходимые предметы, реквизит и соединяем с движением. Работа над образом должна идти параллельно певческой работе, а не после, тогда может быть органично достигнута.

В рамках композиции подбор певческого материала исходит из темы, единой сценарной формы, общего текстового сюжета, основных персонажей, времени и места. В композиции обычно встречаются от 1 до 4 песен, объединённых помимо темы одной певческой традицией либо одним жанром («Небылицы в лицах»). Однако использование, к примеру, в сказках песен разных традиций возможно, если того требует сюжет и идейный замысел. Объединение песен разных

певческих традиций также возможно в теме, где это может произойти сюжетно (например, в теме «Ярмарка»).

Сама вокальная партитура в рамках композиции будет подвергаться редакции как в текстовом, так и мелодическом отношении. Это необходимо для достижения идейного замысла. Если мелодия звучит однообразно при резкой смене сюжета, можно обыграть это не только динамически, актёрски, но также изменением мелодии (домыслить вариант напева, втору). В работе в специфике фольклорного театра это можно, а иногда и необходимо делать. Работая над партитурой, важно почувствовать игру, движение, динамику в песне. Здесь задачей руководителя детского фольклорного ансамбля является не только хормейстерская работа, но и композиционно-целостная.

Для начального уровня освоения работы в специфике фольклорного театра предложен следующий план работы над композицией:

- Определение темы, идеи, единой сюжетной линии.
- Определение персонажей, места, времени, цели.
- Выбор песенного репертуара (1-4 произведения, подобранных с учетом возраста и состава исполнителей).
- Определение форм разыгрывания сюжета в песне.
- Редакция текста.
- Редакция вокального материала.
- Определение сценарной формы (выход, уход, средства для смены действий (картин); зачин, развитие, кульминация, итог).
- Средства фольклорного театра в номере.
- Определение реквизита, костюмов, декораций.
- Звук, свет, необходимость обеспечения и план работы.

Таким образом, в рамках композиционной работы сочетаются различные виды искусства, направленные на достижение единой идеи и сценарного замысла. Понимая идею, место, время и формы разыгрывания сюжета, ребёнок находит свой образ, развивает личное отношение к песне и, таким образом, решает многие вокальные задачи. Работа над композицией помогает в комплексном прочтении и понимании детьми музыкального фольклора.

Литература

1. Дополнительное образование детей в России: единое и многообразное /Сост. Я.И. Кузьминов, И.Д. Фрумин. Москва: Издательский дом высшей школы экономики, 2019. 280с.
2. Музыкально-певческий фольклор: программы обучения, сценарии, опыт: сборник материалов /сост. А.С. Каргин. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2012. 318с.
3. Шульженко, М.Э. Патриотическое воспитание современной молодёжи /М.Э. Шульженко. // Молодой учёный. 2017. №47 (181). С.240 – 243.
4. <http://static.government.ru/media/files/3flgkklAJ2ENBbCFVEkA3cTOsiypicBo.pdf>
5. https://edu.gov.ru/activity/main_activities/additional_edu_of_children

ФОРМИРОВАНИЕ РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ДЕТСКОГО СОЛЬНОГО НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

А.А. Горелова, О.В. Чернобаева

Орловский государственный институт культуры

Аннотация. В статье рассматривается проблема формирования детского репертуара в сольном народном исполнительстве. Описываются важные этапы работы педагога по подбору произведений, раскрываются наиболее значимые аспекты его деятельности в этом вопросе. Приводятся примеры источников, полезных каждому начинающему вокалисту и педагогу.

Ключевые слова: формирование репертуара, возрастные особенности, детское исполнительство, народная культура, вокальные навыки.

В виду стремительно растущей тенденции возрождения и сохранения народного песенного исполнительства и традиционной русской культуры, появляется внушительное количество как учебных, профессиональных народно-певческих коллективов, так и множество детских учебных и самодеятельных фольклорных ансамблей, базирующихся на основе учреждений дополнительного образования.

Наиболее популярным становится направление сольного народного детского пения, ведь в современном обществе важным аспектом является развитие индивидуальности, личности ребенка, раскрытие его потенциала, способностей.

Безусловно перед педагогом направления детского сольного народного пения стоит огромная задача: ответственно и осмысленно подойти к выбору репертуара для сольного исполнителя, учитывая ряд педагогических принципов и правил. Возникает сложность – где найти источники для формирования детского сольного народного репертуара, как сделать верный выбор, как не ошибиться с произведением?

Рассмотрим данный вопрос более основательно. Перед педагогом стоит целый ряд равнозначных задач, которые он решает с помощью верно подобранного репертуара:

- раскрытие индивидуальности и личности ребенка;
- постановка и развитие певческого голоса;
- устранение дефектов речи;
- устранение недостатков звучания детского голоса;
- формирование координации слуха и голоса;
- освоение и формирование певческих навыков.

При подборе репертуара педагогу следует придерживаться ряда правил, необходимых для плодотворной работы и конечного результата:

- учитывать возрастные особенности детей младшего школьного возраста;
- учитывать психологические особенности ребенка: темперамент, характер;
- учитывать вокальные возможности ребенка на разных этапах обучения.

Обязательным условием в формировании репертуара выступает и такой аспект – следование установленным методическим принципам: 1) репертуар должен быть полон разножанровыми произведениями, обладающими художественно-эстетической ценностью; 2) педагогу нужно использовать основное правило педагогики – от простого к сложному, благодаря чему происходит постепенное формирование певческих навыков; 3) работать на опережение возможностей: добавлять более сложное произведение в текущий репертуар, нацеленное на долгий учебный процесс, посредством которого достигаются новые высоты, совершенствуются умения; 4) произведение должно обладать доступностью – соответствовать возможностям исполнителя.

Стоит обратить особое внимание на художественно-эстетический аспект в выборе произведений, так как большое количество педагогов, стремящихся удивить публику, выбирают песни, не соответствующие возрасту ребенка. Сюжет произведения не должен выходить за рамки нравственности: не стоит исполнять ребенку любовные припевки; лирические песни, повествующие о несчастной

любви или измене; баллады о трагической судьбе и тяжелой кончине героя [3, с. 10].

Часто можно услышать, как школьник поет о неразделенной любви, о смерти, о неверной жене, педагогу кажется, что сюжет интересен и привлекателен для взрослой публики, при этом он совершенно забывает о том, что исполнитель – ребенок, и выступление приобретает вульгарный характер. Существует громадное количество сборников детских песен, не уступающих нисколько по красочности, развернутости, увлекательности, оригинальности.

Придерживаясь всех вышеперечисленных принципов и учитывая ряд правил, педагог может начинать поиск репертуара для своих учеников. На начальном этапе обучения, в большей степени для детей младшего школьного возраста, необходимо обратить внимание на ведущий вид творческой деятельности ребенка, это – игра, на втором месте – обучение [2, с. 140]. Целесообразно будет предлагать ребенку произведения игрового жанра с увлекательным сюжетом и простой, запоминающейся мелодией, ведь главная задача – увлечь ребенка, показать, что процесс обучения нетруден, интересен. На первом этапе можно рассмотреть произведения жанров: небылицы («Я на липке сижу»), потешки («А чу-чу»), скоморошины, прибаутки («Иванушка-рачик»), частушки («Здорово у ворот Егорова»). Именно посредством представленных примеров можно развить индивидуальность ребенка, помочь ему раскрепоститься и чувствовать себя спокойно, раскрыть его артистические способности, начать формирование вокальных навыков, увлечь народной культурой, познакомить с традициями и обычаями [2, с. 86].

Уже в дальнейшем учебном процессе педагог усложняет репертуар, добавляет более развернутые, развитые произведения, включающие: различные виды движения мелодии, скачки, синкопированный или пунктирный ритм, ладовые отклонения, опевание ступеней. От обучающегося уже требуется применение полученных вокальных навыков на первом этапе обучения, на новом более сложном репертуаре, посредством которого они укрепляются и формируются далее.

Одной из основополагающих задач в подборе произведений для конкретного исполнителя является формирование певческого голоса, его развитие, совершенствование, исправление недостатков звучания. Педагог четко и точно обязан понимать, какие поставленные цели он достигнет с помощью выбранного произведения. Заранее следует продумать план вокальной работы, выявив у исполнителя проблемы и дефекты, если они присутствуют.

Рассмотрим примеры распространенных дефектов звучания у детей:

- Форсированное звучание (крик, чрезмерно громкое пение, повреждающее голосовые связки). Здесь стоит подобрать произведение в удобном диапазоне для исполнителя, в его примарной зоне. По жанру более подходящим выступает произведение лирического характера, напевное и мелодичное.

- «Глубокий звук» (звук далекий, находящейся в горле). Уместно использовать произведения, требующие высокой певческой позиции, мажорного наклонения [1, с. 40]. Примером могут выступить свадебные величальные или плясовые песни, народные плясовые песни.

- «Зажатая» челюсть (нижняя челюсть в момент пения прижата, не дает полностью открыть рот и выпустить звук наружу). Произведение может быть разного характера: с распевами на гласную «а», в неспешном темпе, чтобы обучающийся следил за тем, как он открывает рот и распевает строфу, стараясь самостоятельно контролировать положение рта.

Обратимся к другому аспекту выбора репертуара. Немаловажным требованием является использование новых произведений, еще мало известных и не столь популяризированных среди исполнителей народной песни. Это могут быть традиционные песни той или иной области, авторские произведения современников для детей, написанные в народном стиле.

Примеры подлинных произведений следует искать в местных центрах народного творчества, записанные на аудио и видеоносителе, либо же в изданных сборниках традиционного песенного фольклора различных регионов России. Другим источником комплектования сольного репертуара может послужить творчество известных композиторов-современников, воспевающих свою малую

родину и ее народную культуру, таких как Е.П.Дербенко, А.П.Аверкин, В.А.Позднеев, В.Г.Захарченко и многие другие. Особенно ценно, что композиторы создали внушительное количество обработок традиционных песен различных регионов, которые успешно применяются для детского сольного исполнительства.

Пополнять репертуар правильно и полезно из сборников известных фольклористов, собирателей народных песен, в число которых входят сборники регионального песенного фольклора В.В. Бакке, С.В. Пьянковой, Г.Я. Сысоевой, Н.Н. Гиляровой, П.А. Сорокина, В.М. Щурова.

Важно обращаться к творчеству композиторов-классиков, сделавших неповторимые обработки народных песен – «Сто русских народных песен» Н.А.Римскова-Корсакова, «Русские народные песни» М.А.Балакирева, «8 русских народных песен» А.К. Лядова.

В век инновационных технологий каждому предоставлена возможность доступа к любому интернет-источнику: электронные библиотеки, сайты с нотным материалом различных направлений, где возможно найти большое количество полезного материала при его полноценном изучении. При необходимости педагог может сделать аранжировку или обработку той или иной песни, учитывая ряд возможностей исполнителя или исходя из поставленных задач вокальной работы. Еще одним источником пополнения репертуара выступает фольклорная экспедиция, но, к сожалению, в настоящее время осталось очень мало подлинных хранителей народного песенного творчества. Как можно заметить, источников пополнения и формирования репертуара огромное множество, стоит лишь уделить этому вопросу немного времени и сил.

Подводя итог, нужно сказать, что репертуар – это не просто учебный материал, это «лицо» сольного народного исполнителя, возможность открыть в обучающемся новые возможности, показать его с лучшей стороны, дополнительный инструмент в формировании вокальных навыков. Именно благодаря верному и правильно выбранному репертуару, складывается весь учебный процесс, направленный на совершенствование умений и навыков обучающегося. Не стоит забывать о

том, что именно на педагоге лежит вся ответственность при подборе репертуара и его формировании.

Литература

1. Демина Т.З. Постановка голоса: практикум /Т.З. Демина, Т.С. Стенюшкина. Кемерово: Издательство «Кемеровский государственный институт культуры», 2020. 80 с.
2. Попова Т.С. Психолого-педагогические и музыкально-теоретические основы работы с детским фольклорным коллективом /Т.С. Попова. Хабаровск: Издательство «Хабаровский государственный институт культуры», 2021. 182 с.
3. Стулова Г.П. Методика работы с детским хором /Г.П. Стулова. Санкт-Петербург: «Лань», 2023. 212 с.

РОЛЬ ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ В ПОВЫШЕНИИ ИНТЕРЕСА К ФОЛЬКЛОРНОМУ ТАНЦУ (на примере Всероссийского фестиваля-конкурса «Перепляс»)

В.В. Синяева

*Центр русского фольклора Государственного Российского
Дома народного творчества имени В.Д.Поленова*

Аннотация. В данной статье рассматривается влияние фестивалей и конкурсов на интерес к изучению традиционной хореографии фольклорными коллективами. Выявлена необходимость фольклорных экспедиций с целью записей образцов традиционной хореографии и сохранения их региональной специфики. Приведена статистика фестиваля-конкурса «Перепляс» (общее количество участников и регионы, которые они представляют). А также возможные пути развития данного мероприятия в расширении номинации не только танцевального искусства, но и научной деятельности в области этнохореографии и инструментального исполнительства, как неотъемлемой части традиционной культуры.

Ключевые слова: этнохореография, русский традиционный танец, фестиваль-конкурс, перепляс, пляска.

Фестивальное и конкурсное движение в хореографическом искусстве имеет полувековую историю. Во всем мире конкурсы являются катализатором для развития танцевальных направлений, определяют их тенденции и имеют значительное влияние на исполнителей, педагогов и методику преподавания танца. В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведова дано следующее определение: «...фестиваль – широкая общественная праздничная встреча, сопровождающаяся смотром достижений каких-нибудь видов искусства. Тогда как, конкурс – соревнование, имеющее целью выделить лучших участников, лучшие работы» [3].

«Перепляс» объединяет в себе эти два понятия. Фестиваль-конкурс – это именно та форма, которая позволяет сохранять дружескую радостную атмосферу мероприятий, но при этом выявляет лучшие коллективы, которые преуспели в изучении и реализации на сцене различных форм традиционной хореографии.

На данный момент мы имеем недостаточное количество конкурсов по традиционному танцу. В этом году пройдет XIII Межрегиональный конкурс по русской традиционной пляске «Молодо-зелено, погулять велено» в г. Тверь и X Всероссийский фестиваль-конкурс традиционного народного танца «Перепляс» в г. Липецк. Более 10 лет существования этих двух конкурсов повлияло на повышение интереса у фольклорных коллективов к этнохореографии.

«В научном знании о русской народной хореографии сегодня выделяются три содержательно и функционально различных направления, дисциплины:

- этнохореография – запись народных танцев, танцевальных движений, комментарии и пояснения к ним народных исполнителей, запись авторских произведений народно-сценического танца;
- этнохореология – научные представления и выводы о народном танце, основанные на научных фактах;
- хореантропология – философски осмысленная вершина этнофольклорного цикла и обобщающая фаза исследования, в которой суммируются данные кинетической составляющей человеческой культуры в процессе выработки основных положений ее как новой науки» [1, с. 11].

Руководители коллективов начали обращаться к своим экспедиционным архивам (если они имеются) и изучать не только вокальное искусство, но и хореографическое. Конечно, многие из ранних записей были некачественные с точки зрения расшифровки танца, ведь цель зафиксировать каждое микродвижение у танцора появилась позже. Как следствие этого, количество экспедиций с целью записать образцы фольклорного танца с каждым годом увеличивается.

Проводя различные фестивали и конкурсы, мы встречаем коллективы, которые нам всем хорошо знакомы. Будь то танцевальный конкурс или вокальный. Большинство детских ансамблей, которые

мы можем сейчас наблюдать изучают в совокупности всё традиционное творчество – инструментальное, хореографическое, вокальное, а также декоративно-прикладное.

Видеофиксация и публикация конкурсных выступлений в интернете дает возможность выявить наиболее сильных представителей фольклорного движения в России, обратиться к их деятельности для собственного развития. Проанализировав победителей всех конкурсов «Перепляс», мы можем сделать вывод о существовании конкретных школ традиционного танца в лице педагогов, чьи участники занимают призовые места. Сами конкурсанты, которые впервые приезжают на конкурс говорят о том, что они смотрят выступления победителей и учатся у них. Таким образом, мы обнаружили проблему в том, что наработки и своеобразную манеру определенных педагогов начинают перенимать другие коллективы. Это приводит к ситуации, в которой участники конкурса в категории «Сольная пляска» нередко дублируют танцевальную лексику друг друга, презентуя разные региональные традиции. Поэтому так важно изучать особенности региона, который будет представлен на конкурсе, ведь следование региональным традициям – один из критериев оценки жюри.

«В общерусской хореографической традиции выделяется несколько оригинальных региональных исполнительских стилей, которые значительно различаются своей танцевальной лексикой, манерой исполнения и жанрово-репертуарным составом. Именно это своеобразие различных регионов и определяет богатство русского традиционного танца. Важной задачей ближайшего времени должно стать не только изучение регионального своеобразия исследуемых территорий, но и определение границ распространения того или иного культурного явления народной хореографии» [5, с. 12].

Необходимо обращаться к первоисточникам танца по нескольким причинам:

1. Сохранение наследия традиционного танца, учитывая региональную специфику;
2. Точная передача форм (ведь конкурсные выступления зачастую подвергаются сценической обработке).

Каждый, кто выбирает путь изучения и популяризации традиционной хореографии, сталкивается с общей для многих проблемой. Мы не имеем достаточного количества качественных экспедиционных материалов, откуда можно взять образцы традиционного народного танца в свой репертуар. Тем важнее сохранить наследие русского танца каким его передали носители традиции. В наше время эту проблему отчасти решает Интернет, существует несколько электронных площадок, где можно найти записи фольклорных экспедиций и подлинный материал, проверенный научными сотрудниками и специалистами в области традиционной культуры.

- Pliaska.ru, портал, созданный известным хореографом, заслуженным работником культуры РФ Шилиным Алексеем Ивановичем. Там публикуются материалы из личного архива, а также доступные для публикации фольклорные экспедиции [6];

- Folkcentr.ru, раздел «Традиционная народная хореография» постоянно пополняется сотрудниками Центра русского фольклора [7];

- «Культура.РФ», раздел нематериального культурного наследия [8].

В 1968 – 1980 гг. был создан учебный кинокурс «Русский традиционный танец», где собраны материалы 20-ти регионов России и представлены традиционные танцы, кадрили, пляски. Автором кинокурса является Климов Андрей Андреевич – балетмейстер, народный артист РСФСР, профессор Московского государственного института культуры.

О необходимости разработки и внедрения государственной программы по сохранению и развитию фондов фольклорно-этнографических материалов, частью которых являются материалы по традиционной народной хореографии упоминает Д.В.Морозов: «Подчеркнем необходимость системного подхода при создании подобной программы, учитывающего все виды народного искусства зафиксированного на различного рода носителях» [2, с. 53], так как «это содержательное единство диктует необходимость комплексного подхода к изучению народной культуры и необходимость интерпретации каждого звена в контексте целого и во взаимосвязи с другими звеньями» [4, с. 31].

Участие коллективов или отдельных солистов в конкурсе приводит к поиску новых форм проявления традиционной хореографии на

сцене. Состязательный дух является неотъемлемой частью человеческой природы, а соревнования среди молодых талантов способствуют обнаружению новых художественных дарований, чье искусство обогащает нашу жизнь и открывает путь к совершенству. Такие мероприятия предоставляют возможность выявить тенденции и направления творческого поиска, а также оценить наследие русской культуры. Конкурс можно рассматривать как стимул для творческого развития, как способ накопления художественного опыта и созидательной энергии. Открытые конкурсные просмотры, где участники показывают себя и учатся у других в дальнейшем развитии играют особую роль.

Каждый год мы наблюдаем повышение уровня мастерства и открытие новых форм традиционного танца, которых ранее не было. Например, исполнение А.Мухамташиной мужской пляски «Я пошел», А.Безлуцкий несколько лет подряд являлся фаворитом конкурса и каждый раз удивлял жюри и зрителей введением в традиционный танец элементов современной хореографии, пляской без аккомпанемента. Также в 2021 г. У. Карлова получила Гран-при конкурса за конкурсный номер «Сухопляс». Ансамбль центра «Истоки» добавил просветительскую функцию в свои выступления путем обзорных рассказов по результатам экспедиций перед пляской. Опираясь на это, организаторы добавили условие обязательного рассказа о первоисточнике перед выступлением. Открытая школа народного танца в 2020 г. представила театрализацию хореографического действия. Успешным экспериментом также было выступление творческого объединения «Петр Валентинович», солисты которого представили цыганский танец.

Такой опыт оставляет как положительные, так и отрицательные отзывы у зрителей, привлекая к себе пристальное внимание. Новое всегда заставляет о себе говорить, в чем и есть задача конкурса. Никто не против экспериментов, за ними всегда интересно наблюдать, но не стоит их отождествлять с основами и сутью традиционности. Тут всегда важно помнить о первоначальных задачах конкурса — изучение, сохранение, реконструкция и популяризация традиционного народного танца. И жюри это отмечает, ведь неоднократно победителями становятся и те коллективы, которые с полной ответствен-

ностью и достоверной точностью показывают изучаемую традицию: костюм, исполнительская манера, сам танец и поведение на сцене.

Стоит обратить внимание на культуру поведения на сцене. Должно быть уважение к публике, своим коллегам, гармонисту, партнеру, к жюри. В традиции, которую мы транслируем на сцене как в любом нормальном обществе было особое уважительное отношение к старшим, дружелюбное к сверстникам и младшим. Для младшего поколения это особенно актуально, ведь они смотрят на старших участников, на их поведение на сцене и в глубине души хотят стать такими же, как их кумиры-победители. Каждый, кто участвует в фестивале-конкурсе должен нести себя с гордостью, ведь как только конкурсант попадает на сцену, он становится для кого-то примером.

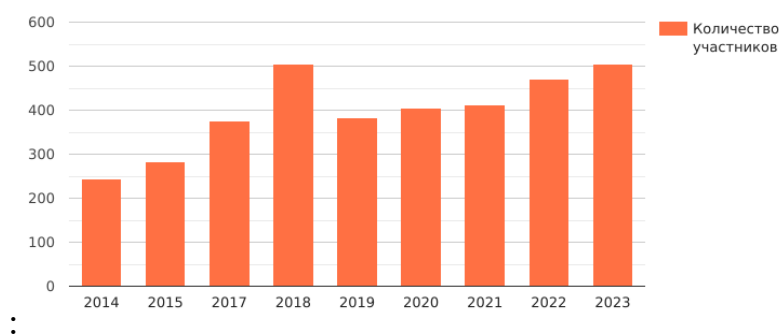
В этом году пройдет юбилейный «Перепляс», где появятся новые коллективы, новые солисты. С каждым годом все больше людей и регионов начинают изучать свою традиционную хореографию. С 2021 года конкурс начал проводиться в регионах России, чтобы обратить внимание местных коллективов на традиционный танец, расширить границы творчества и объединить опыт фольклорных ансамблей. Нам удалось добиться участия местных коллективов и теперь они стремятся стать участниками снова. Конкурс обращает на себя внимание и регионального правительства, которое начинает поддерживать фольклорные коллективы.

Представляем статистику Всероссийского фестиваля традиционного танца «Перепляс» (2014 – 2023 гг.), в ней показаны регионы – участники фестиваля-конкурса (по частоте участия):

1. Белгородская, Саратовская, Архангельская, Пензенская, Тюменская, Иркутская, Челябинская, Брянская области, Республика Татарстан, Республика Башкортостан
2. Пермский край, Ярославская, Волгоградская, Астраханская, Ульяновская, Тамбовская, Кировская, Рязанская, Новгородская области, Республика Коми
3. Красноярский край, Костромская область, Республика Карелия
4. Свердловская, Нижегородская, Омская области
5. Вологодская область
6. Москва, Санкт-Петербург, Московская, Ленинградская, Тверская области



Мы видим, что регионы, где развита танцевальная школа, принимают ежегодное участие в фестивале-конкурсе. Но более значимо для нас увеличение заинтересованных регионов после того, как Перепляс начал проводиться в разных городах (Рязань, Екатеринбург, Ярославль). Теперь представим наглядно общее количество участников фестиваля-конкурса:



Мы видим его ежегодный прирост. В 2019 году из-за эпидемии Covid-19 коллективы из регионов опасались привозить детей и участвовать в различных мероприятиях, но сейчас они вновь готовы принимать участие в творческих проектах, в том числе в другие города.

Мы хотим, чтобы в стране появлялось все больше фестивалей и конкурсов по традиционной хореографии, и они сосредотачивались не только в крупных городах, но и в регионах. В развитии фестиваля-конкурса «Перепляс» мы видим перспективы проведения отборочных этапов в регионах и финала сильнейших коллективов, куда приезжают участники, ставшие победителями в своем регионе. Получают развитие также номинации «Лучшее инструментальное сопровождение» и «Исследовательская работа по традиционному танцу». Мы наблюдаем за конкурсными прослушиваниями музыкантов, знакомимся с научными работами по традиционной хореографии и общаемся с их авторами. Все это даёт возможность к расширению масштаба Всероссийского фестиваля-конкурса традиционного народного танца «Перепляс», который с каждым годом привлекает к себе все большее внимание. Как следствие, вокальные коллективы обращаются к этнохореографии, стремясь попасть в конкурс, общие семинары (жюри и участников) воспитывает культуру поведения на сцене, позволяет исправить ошибки и дает стремление к улучшению мастерства исполнителей, расширению репертуара ансамбля. «Перепляс» в регионах привлекает всё более новых участников и зрителей, способствует росту интереса регионального

правительства к поддержанию подобных проектов и в целом - сохранении традиционной плясовой культуры.

Литература

1. Бадмаева Т.Б. Междисциплинарные аспекты этнической хореографии // Актуальные проблемы хореографического образования: материалы международной научно-практической конференции. Март 2007 г. //Под ред. Т.Б. Бадмаевой. Москва, 2007.
2. Морозов Д.В. Традиционная народная хореография: проблемы образования и воплощения в современных народно-хоровых коллективах // Сборник материалов научно-практической конференции кафедры Педагогике балета Института славянской культуры «От фольклора до сценических видов танца». Вып. 1. Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2019. С. 50-55.
3. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. ООО «А ТЕМП», 2006.
4. Толстая С.М. К проблеме комплексного изучения фольклора //Фольклор: Песенное наследие. Москва: Наука, 1991. С. 31–33
5. Шилин А.И. Специфика исследований региональных особенностей русской традиционной хореографии // Русская традиционная хореография: региональные исследования и актуализация: сборник научно-методических статей и материалов / Сост. В.В. Григорьева, А.И. Шилин; ред. Е.А. Дорохова, Д.В. Морозов. Москва: Государственный Российский Дом народного творчества им. В.Д. Поленова, 2020. 224 с.
6. <http://pliaska.ru/>
7. <https://www.folkcentr.ru/etnoхoreografiya/>
8. <https://www.culture.ru/traditions/culture-heritage/location-russia>

ОПЫТ УЧАСТИЯ И НАБЛЮДЕНИЯ ЗА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМИ КОНКУРСАМИ В РАМКАХ ФОЛЬКЛОРНОГО ДВИЖЕНИЯ

Е.М. Гусева

Самарское областное училище культуры и искусств

Аннотация. В статье рассмотрены общие и частные аспекты экспертной оценки конкурсного выступления фольклорных исполнителей. Выполнен анализ соотношения норм профессионального искусства и специфики фольклорного звучания.

Ключевые слова: фольклорное движение, экспертное сообщество, певческая культура, фольклорное интонирование.

Современная практика проведения конкурсов и фестивалей фольклорных исполнителей носит просветительско-этнографическую направленность и является существенным стимулом постижения традиций народной культуры. Стремление расширить представление о разнообразии узколокальных песенных стилей вовлекает в орбиту внимания собирателей, исследователей и поклонников народного музицирования. Общепринятая форма проведения подобных конкурсов-фестивалей имеет

многофункциональный характер, который обеспечивает творческое взаимодействие коллективов разных исполнительских уровней и осуществляет органичную связь народного и профессионального творчества. Опыт участия и наблюдения за профессиональными конкурсами в рамках фольклорного движения позволил выявить некоторые тенденции в оценке результатов творческих выступлений.

Популярность фестивалей традиционной культуры во многом объясняется желанием услышать мнение уважаемого экспертного сообщества. В жюри как правило входят истинные сподвижники музыкальной фольклористики, преподаватели учреждений профессионального образования, руководители фольклорных коллективов, специалисты домов народного творчества и центров русского фольклора.

Существуют общие аспекты восприятия конкурсного выступления фольклорных исполнителей. Среди них историческое происхождение песенного варианта, функциональное предназначение жанра и присутствие характерных стилистических признаков [5, с.7]. Кроме того, основной акцент при анализе конкурсного выступления приходится на оценку качества вокального исполнения. В то время как понятие вокальная культура является чуждым для самой природы фольклорного исполнительства.

Следует допустить, что термин «вокальная культура» в педагогическом обиходе и отождествляется с понятием «певческая культура». Определение «вокальная культура» (вокальное искусство) используется в отношении академической традиции пения и включает в себя: культивируемый идеал звучания; профессиональную вокальную школу; выдающихся последователей.

Необходимо отметить, что нормы профессионального искусства не вполне соотносятся со спецификой звучания фольклорного исполнителя и противоречат самому явлению. Изучение фольклора представляет собой процесс познания и имеет, по мнению этнографа А.А. Пыпина, *«определенное желание разыскать народную старину, как исторический поучительный остаток древних времен»* [3, с.26]. В фокусе внимания энтузиастов музыкальной фольклористики неизменно осознание «пения» как феномена, тесно связанного с бытием

человека. Пение представляет собой самостоятельное явление, связанное с духовностью и с телесностью человека. В основе пения лежит «свернутое многообразие» певческой культуры [1, с.24].

Под певческой культурой в таком контексте необходимо понимать границу преодоления чисто чувственной природы «звуковых явлений», и их переход в сферу феноменов, то есть «певческих звуков». Пение является вершиной «голосового звукотворчества». Оно изливается из самого сердца и становится своего рода звуковым «автопортретом» конкретного человека или ансамбля. А чтобы звук в традиционном укладе из своей механической сущности трансформировался в голосовое самовыражение он должен стать эмоционально-психологическим сопровождением жизненной ситуации.

Что может выступать мерилем красоты фольклорного звучания? Традиционный «фольклорный звук» обладает специфическим тембром и очень часто слухом профессионального музыканта воспринимается как фальшивое. У народных певцов резонаторы работают иначе, нежели у академических вокалистов. Грудной резонатор может придавать звуку жестковатость, а головной резонатор прибавлять носовой призыв. Вибрато у народных исполнителей может проявляться очень интенсивно, а может и вовсе отсутствовать. У народного исполнителя слышны все форманты, в том числе и низкие речевые. Это придает голосу «металлический» рокошующий оттенок. Женское народное пение (особенно в обрядовых жанрах) значительно ближе речи, плачу, крику, нежели пению в музыкальном смысле. Это обусловлено многими причинами этнографического свойства, в том числе тем, что женское народное пение формировалось вне воздействия церковнопевческой культуры, в отличие от мужского [7, с.2].

Народные исполнители имеют свои неписанные законы вокального мастерства, которые выражаются емким глаголом «ладить». Важнейшим условием такого «лада» является правильная (в условиях данной традиции) подача звука. В традиционной среде, в одной и той же диалектной зоне возможно существование под одной обложкой мелодий разных акустических строев, разных <...> звукорядов. Создается впечатление, что песни <...> пользуются разными «музы-

кальными веществами» и включают различные исполнительские звукоидеалы, несущие различную музыкальную семантику [2, с.12]. Базовый музыкальный термин – «чистота тона», в звучании фольклорного ансамбля более уместно обозначать как «состояние», которое может сообщать данный «тон» [1, с.23]. В традиционной песне «лад» и «звукоряд» не тождественны и отражают различный уровень организации музыкальной ткани. Звукоряд напева является его акустической материей, внешней звуковой формой глубинных ладовых механизмов [4, с.58].

К чему понадобились эти научные обоснования? Процесс оценивания фольклорного звучания в рамках конкурсного прослушивания в большинстве случаев носит условный или более того, субъективный характер. Ни в коем случае не хотелось бы усомниться в компетентности членов жюри, многократно подтвердивших свою приверженность в области теоретической или практической фольклористики, а также глубокое погружение в близкую «по духу» или «по звуку» локальную традицию.

В перечне частных аспектов оценки техники фольклорного звучания особое место занимает личный (собственный, тренерский) интонационный слух. Необходимо осознавать, что локальная песенная традиция воспринимается представителем экспертного сообщества в процессе длительного многолетнего изучения и имеет некий запас музыкальных интонаций (И.И.Земцовский), интонационный словарь (Б.В.Асафьев), интонационные типы (А.Н.Сохор). Это множество разнообразных и осмысленных единиц, включающие в себя отдельные, яркие и характерные звучания, тембры, звоны, выкрики, кластеры. Присвоенные приемы фольклорного интонирования дополняются большим количеством экмелических призывов-привычек физиологического происхождения, подъездами, спадами, глиссандированием, мелизматикой и т.д. Интонирование, голосоведение, живое дыхание, принцип развертывания музыкальной мысли, динамическое толкование мелодики, ритмические отклонения, соотношение сильного и слабого времени – всё измеряется личными эмпирическими критериями.

Существенной проблемой экспертной оценки конкурсного выступления является ревностное отношение к «перепеванию» исполнителями

хорошо знакомого фольклорно-экспедиционного материала. Здесь скрываются попытки невольного осуждения по типу: «Не по Сеньке шапка». Когда как, переинтонирование относится к основным динамическим константам в культуре устной традиции и является решающим фактором её обновления. *«Перепев (Б. Асафьев, Е. Ручевская), переинтонирование не убивает, а развивает традицию. Лишь срубленное дерево обнажает свою историю для холодного анализа – живое дерево свою историю прячет глубоко, и не каждому она дается»*. Важно не создавать препятствия для восприятия свежих наблюдений и учиться, как говорил Б. Асафьев «снимать археологические пласты, напев не умертвляя».

В заключение хочется отдельно отметить то, что участие в фольклорных конкурсных испытаниях обязывает фольклорных исполнителей выдвигать на первый план музыкально-поэтическую выразительность народной песни, тем самым оправдывая искусственность данной процедуры. Тем временем, истинную информацию об исполнителе может сообщить способность переосмысления фольклорного художественного текста. Только в этом случае, жизнь традиций фольклора и жизнь фольклористических традиций оказываются тесно и изнутри переплетенными. А иначе подобные конкурсы лишаются какого-либо прогрессивного смысла. Ведь тот, по убеждению исследователей начала XX в., кто поёт народную песню, извлекает *«из какого-то совершеннейшего, им одним ведомого прообраза <...> каждый раз новый, только для этого часа подходящий и нужный образ»* [6, с.355 – 356].

Литература

1. Гордеева Т.Ю. К вопросу определения понятия «Певческая культура». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-opredeleniya-ponyatiya-pevcheskaya-kultura> (дата обращения: 17.02.2024).
2. Земцовский И.И. Жизнь фольклорной традиции: Парадоксы и преувеличения/ Земцовский И.И. // Федер. агентство по культуре и кинематографии, Рос. ин-т истории искусств: сб. науч. ст. Москва, 2001. С. 5–24.
3. История русской этнографии / [Соч.] А. Н. Пыпина. Т. 1-4. Т.2: Санкт-Петербург, 1891. 425 с.
4. Народное музыкальное творчество: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений /А.Ф. Камаев, Т. Ю. Камаева. 2-е изд., испр. Москва: «Академия», 2008. 304 с.
5. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы: [Учеб. пособие для муз. вузов] /Ленингр. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Каф. истории музыки; Вступ. статья [с. 10-72] сост. и коммент. П.А. Вульфiusa. Москва: Музыка, 1979. 366 с., нот.

6. Русская мысль о музыкальном фольклоре / Сост. П.А. Вульфius. Москва, 1979. С. 355 – 356.

7. Утешева А. Тембро-интонационный комплекс русского фольклора и его индивидуальное преломление в творчестве композиторов-неофольклористов 60-х годов XX века (на примере жанра плача). URL: <http://gromadin.com/rmusician/archives/tag/a-utesheva> (дата обращения: 24.02.2024).

ОТ ЭКСПЕДИЦИИ К ПУБЛИКАЦИИ: ИЗ ОПЫТА ПОЛЕВОЙ РАБОТЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В КУРГАНСКОЙ И ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТЯХ

Крылов К.А.

*Фольклорно-этнографический центр им. А.М.Мехнецова,
кафедра этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной
консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова*

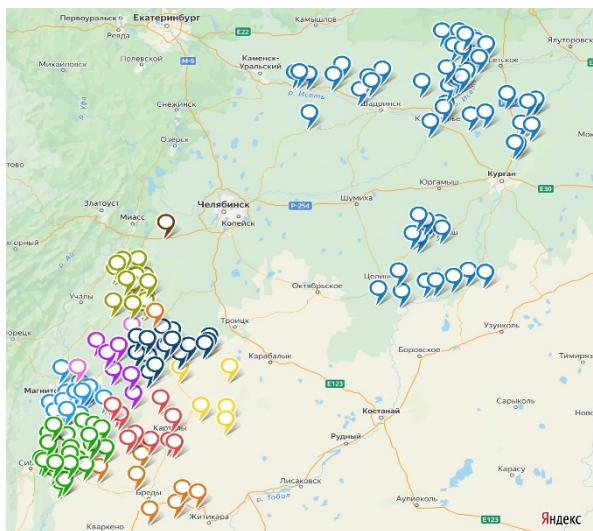
Аннотация. В статье охарактеризованы основные принципы проведения экспедиции в рамках фольклорно-этнографической практики. Впервые представлена карта обследованных поселков Курганской и Челябинской областей. Рассмотрены публикации, подготовленные на основе записанных в экспедициях материалов.

Ключевые слова: этномузыкология, методы полевых исследований, фольклорно-этнографическая практика, собирание музыкального фольклора и этнографических материалов.

Одним из ключевых направлений современного этномузыкознания является экспедиционная деятельность. Студенты музыковедческого факультета (направление подготовки 53.03.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство (уровень бакалавриата), направленность (профиль) программы – Этномузыкология) и сотрудники Фольклорно-этнографического центра имени А.М.Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова ежегодно с 2014 года (за исключением 2020 года) выезжают в Челябинскую и Курганскую области для проведения экспедиции в рамках фольклорно-этнографической практики.

Экспедиции носят характер фронтального обследования, целью которого является посещение каждого поселка района и общение с людьми, как с известными песельниками, инструменталистами, так и с теми, про которых нет молвы как о знатоках, но они зачастую являются носителя семейных традиций и хорошими рассказчиками, со-

хранившими в памяти воспоминания о традиционном укладе жизни, обычаях, традициях родного края.



*Карта обследованных поселков
в Курганской и Челябинской областях*

Таким образом, были обследованы Агаповский, Брединский, Варненский, Верхнеуральский, Карталинский, Кизильский, Нагайбакский, Пластовский, Чесменский, Уйский, Чебаркульский районы Челябинской области и Белозерский, Далматовский, Звериноголовский, Каргапольский, Катайский, Куртамышский, Це-

линный, Шадринский муниципальные округа Курганской области. Работа

проводилась в 108 поселках одиннадцати районов Челябинской области и 55 поселках восьми муниципальных округов Курганской области.

Метод фронтального обследования территории дает возможность сделать срез культурной традиции. Для этого фиксируются все жанры фольклора и контекст их бытования, а не только те, которые могут найти сценическое воплощение. Экспедиционерам удалось выполнить записи от представителей разных национальностей – русских, украинцев, казахов, башкир, татар, мордвы-мокша и эрзя, немцев. Зафиксированы жанры вокального исполнительства – лирические, свадебные, календарные, хороводные, плясовые песни, похоронные и свадебные причитания, духовные стихи, религиозные песни и молитвословия, а также описания календарных обрядов и праздников, народных гуляний, свадебного, крестильного, похоронного обрядов в виде репортажных бесед с народными исполнителями и фрагментов реконструкций обрядовых ситуаций. Помимо этого, записаны традиционные формы словесного фольклора – сказки, пословицы и жанры детского фольклора – колыбельные, пестушки, потешки, пальчиковые игры. Проведена видео съемка образцов инструментальной традиции – наигрышей на гармонике-хромке и «русского» строя, балалайке, семиструнной гитаре, курае, ложках и заслонке. По рассказам и фотогра-

фиям получены сведения о бытовании игры на скрипке, крыловидных гусях, мандолине и однорядной гармонике. При выявлении выдающихся исполнителей или ансамблей с ними проводились дополнительные встречи для повторной записи песен и наигрышей.

Проведению полевых обследований предшествует знакомство с опубликованными источниками о традиционной культуре края и работа в архивах. Составляются опросники по темам и готовятся репертуарные списки. Кроме того, обращается внимание на музыкальный фольклор регионов, из которых были произведены переселения людей в Челябинскую и Курганскую области. Важно отметить, что в экспедиции выезжают этномузыкологи – специалисты, сочетающие знания в области музыкального фольклора, а также этнолингвистики, истории и этнографии.

Экспедиционный выезд проводится на протяжении 21 дня и работа совершается несколькими группами по 2–3 человека: командир группы ведет беседу-репортаж с народными исполнителями, остальные записывают сеанс на аудио рекордер и видео камеру, а также фиксируют содержание репортажа в полевые дневники. Записанные материалы хранятся в архиве Фольклорно-этнографического центра имени А.М.Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова. Архивные материалы становятся основой для научных статей и изданий, последние из которых включают в себя аналитический раздел, раскрывающий жанровую систему представляемой традиции, описания календарных и семейных обрядов, нотации напевов и расшифровки поэтических текстов, фото традиционных костюмов, аудио-, и видеоприложение.

Необходимо подчеркнуть, что публикация именно звучащего материала дает возможность понять и перенять стилевую специфику традиции, то, что делает ее неповторимой и узнаваемой. Так были изданы сборник песен и монография.

Публикация «Песни казаков Южного Урала (по экспедиционным записям из Кизильского района Челябинской области). Сборник песен с аудио, - видео приложением (2 DVD)» [5] вышла в рамках проекта «На круги своя. Песни казаков Южного Урала», полученного от Федерального агентства по делам молодежи на форуме «Таврида» в 2018 году. В

сборник вошли 85 песенных и 1 инструментальный образец народной культуры Кизильского района. Кроме записей Санкт-Петербургской консерватории в сборнике представлены материалы экспедиций В.М.Щурова, профессора Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, сделанные им в 1991 году, а также песни из личного архива А.Г.Серова, – филолога, собирателя фольклора из г.Магнитогорска. В сборнике шесть разделов – календарно-обрядовый фольклор, свадебный фольклор, лирические песни, казачьи походные песни, плясовые песни и частушки, детский фольклор. В приложении публикуются дореволюционные фото казаков, современные виды поселков и портреты исполнителей. В аналитической части издания расположены описания свадебного обряда п. Симбирка Кизильского района и описания календарных обрядов, на основе которых возможно провести реконструкцию. В рамках проекта были проведены концерты-презентации сборника и передача его экземпляров в учреждения культуры Кизильского района. В данный момент готовится второе издание, дополненное и исправленное.

В 2020 году вышла в монография «Песенная традиция казачьего села Кулевчи Челябинской области» с аудиоприложением на 2 CD [2]. Книга издана Центром традиционной народной культуры Среднего Урала (г.Екатеринбург) и содержит аудиоматериалы из архива учреждения. В основной части работы приводится историко-этнографическая справка, раскрываются вопросы жанровой классификации музыкального фольклора, уделено внимание музыкальному стилю песен. В приложении размещены образцы напевов и поэтических текстов 53 песен, часть из которых выполнена с помощью метода многоканальной фиксации, – свадебных, лирических, хороводных и строевых, а также даны описания свадебного и календарных обрядов с.Кулевчи в рассказах местных жителей.

На основе записанных в экспедициях материалов ведется работа по описанию объектов нематериального этнокультурного достояния народов России. В 2016 году для портала Культура РФ были подготовлены два объекта:

1. «Песни в системе свадебного обряда поселка Арсинского Нагайбакского района Челябинской области». Описание содержит сценарий свадебного обряда и характеристику песенного материала, а также девять аудио и шесть видео примеров свадебных песен и фрагменты реконструкций свадебного действия.

2. «Творческое наследие М.Ф.Генераловой и И.А.Быстровой – исполнителей оренбургских казачьих песен». Он содержит 11 аудио и 5 видео примеров, информацию о народных исполнителях, о песнях, которые они поют, от кого были выучены песни, воспоминания о пении в семье, тексты песен.

Однако в 2018 году раздел «Нематериальное культурное наследие» портала Культура РФ перестал пополняться и описания объектов были опубликованы в виде статей. Аудио-, и видеоматериалы к ним размещены в виде QR-кода и гиперссылки [3; 4].

Записи экспедиций последних трех полевых сезонов (2021 – 2023 гг.) легли в основу шести объектов нематериального этнокультурного достояния Курганской области, подготовленных в рамках национального проекта «Культура». Организатором цикла фольклорных экспедиций является Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д.Поленова и автономная некоммерческая организация «Содействие развитию культуры и массовых коммуникаций “Культурный регион”». Выявленные объекты отражают местную специфику фольклорных традиций: «Традиция вождения хоро-вод на реке Ирюм» [9], «Инструментальное исполнительство в традициях старожилов Курганской области» [7], «Песенные традиции оренбургских казаков» [8], «Похоронно-поминальная обрядность старожилов Курганской области», «Свадебный обряд старообрядцев в селах Шадринского муниципального округа Курганской области», «Традиции ковроткачества в Зауралье (с. Канаши Шадринского муниципального округа Курганской области)» [10].

В 2023 году осуществлены два издания в рамках федерального проекта «Поддержка творческих проектов в сфере казачьей культуры» и при финансовой поддержке благотворительного фонда Фридриха Липса. Первое – книга «Золотая коллекция музыкального фольклора

казаков России», один из разделов которой посвящен музыкально-фольклорной традиции оренбургских казаков и включает записи 20 образцов казачьего фольклора, их нотации и поэтические тексты, а также характеристику традиции [1]. Второе издание – DVD «Песни оренбургских казаков в экспедиционных записях и в исполнении фольклорного ансамбля “Дорога”» [6]. В состав ансамбля входят три семьи – Данил и Ольга Изотовы, Кирилл и Мария Крыловы, Ярослав и Ксения Парадовские – выпускники Санкт-Петербургской консерватории. Специальной целью при записи альбома стала реконструкция многоголосной фактуры песен оренбургских казаков, сравнение и объединение мелодических вариантов по записям песен разных лет, стремление к овладению попевочным словарем локальной традиции.

Экспедиция является основой для научной, концертно-творческой, образовательной деятельности в сфере народной традиционной культуры. Полевая практика необходима для понимания принципов функционирования фольклора, которое должно сформироваться за годы обучения у этномузыкологов – специалистов в области музыкального фольклора и нематериального этнокультурного достояния.

Литература

1. Золотая коллекция музыкального фольклора казаков России / ред.-сост. Л. М. Белогурова, И. А. Никитина; Благотворительный фонд Фридриха Липса. Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023. 680 с. аудиоприложение (QR-код).
2. Крылов К.А. Песенная традиция казачьего села Кулевчи Челябинской области. Екатеринбург, 2023. 272 с.
3. Иванова М.Н., Крылов К.А. Творческое наследие М.Ф.Генераловой и И.А.Быстровой – исполнителей оренбургских казачьих песен // Объекты нематериального культурного наследия в фондах Фольклорно-этнографического центра им. А.М.Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова: Материалы Международной научной конференции «Звук в народной культуре: от фонографа до цифровых технологий», 23–25 декабря 2021 года / ред., сост. К. А. Мехнецова. Санкт-Петербург, 2021. С. 97–107.
4. Иванова М.Н., Крылов К.А. Песни в системе свадебного обряда поселка Арсинского Нагайбакского района Челябинской области // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. 2021. № 1 (1). С. 68–83.
5. Песни казаков Южного Урала (по экспедиционным записям из Кизильского района Челябинской области). Сборник песен с аудио-, видеоприложением (2 DVD) / сост., предисл. К.А.Крылов. Санкт-Петербург: Скифия-Принт, 2019. 192 с.
6. Песни оренбургских казаков в экспедиционных записях и в исполнении фольклорного ансамбля «Дорога» / сост. М. Д. Крылова, К. А. Крылов. Санкт-Петербург, 2023. (DVD).

7. Крылов К.А. Инструментальное исполнительство в традициях старожилов Курганской области. Дата обращения: 12.04.2024. <https://nkn.givc.ru/#/nkn/8e91c457-5242-7789-211d-9638552d5b7e>

8. Крылов К.А. Песенные традиции оренбургских казаков. Дата обращения: 12.04.2024. <https://nkn.givc.ru/#/nkn/31e7a509-04af-91b9-2778-5824a3a3e799>

9. Крылов К.А. Традиция вождения хороводов на реке Ирм. Дата обращения: 12.04.2024. <https://nkn.givc.ru/#/nkn/142c4c3e-8dbc-a2ce-a817-de39e0fdcf33>

10. Морозов Д.В. Традиции ковро ткачества в Зауралье (с.Канаши Шадринского муниципального округа Курганской области). Дата обращения: 12.04.2024. <https://nkn.givc.ru/#/nkn/9d480359-cde3-3218-46e1-da59623fc564.0>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабкин Александр Алексеевич – магистрант кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Байкова Елена Николаевна – почетный работник сферы образования Российской Федерации, профессор кафедры хорового и сольного народного пения РАМ имени Гнесиных

Баранова Наталья Борисовна – доцент кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Безлущий Антон Борисович – магистрант кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Бобрикова Ульяна Сергеевна – магистрант кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Боронина Елена Германовна – кандидат педагогических наук, доцент ВАК, профессор кафедры народной художественной культуры Московского государственного института культуры

Бушуйкина Татьяна Викторовна – доцент кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Горелова Александра Алексеевна – студентка кафедры народного пения Орловского государственного института культуры

Гусева Елена Михайловна – председатель предметно-цикловой комиссии сольного и хорового народного пения, преподаватель Самарского областного училища культуры и искусств

Зайцева Елена Александровна – кандидат искусствоведения, доцент ВАК, профессор кафедры теории и истории музыки Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации

Зайцева Ксения Сергеевна – преподаватель кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры, преподаватель детской театральной школы «Семь Я»

Каргополов Андрей Сергеевич – заведующий кафедрой народно-певческого искусства Московского государственного института культуры, доцент, солист Московского казачьего хора, хормейстер Государственного академического оркестра «Русские узоры»

Козлова Юлия Владимировна – магистрант кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Крылов Кирилл Анатольевич – ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А.М. Мехнецова старший преподаватель кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

Лю Фэйбин (Китай) – ассистент-стажер кафедры академического пения и оперной подготовки Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Михайлова Алевтина Анатольевна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Морозов Дмитрий Викторович – руководитель Центра русского фольклора Государственного Российского Дома народного творчества имени В.Д. Поленова.

Назарова Венера Хушиновна – кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры Республики Бурятия, профессор кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Наумкин Юрий Петрович – доцент кафедры хорового и сольного народного пения РАМ имени Гнесиных

Панкратова Валерия Игоревна – преподаватель кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры, артистка ансамбля «Россияне» МГАТ «Русская песня»

Путиловская Виктория Валерьевна – кандидат педагогических наук, член Фольклорного Союза, руководитель коллектива народного творчества «Покров», профессор кафедры вокально-хорового и хореографического образования Института художественного образования Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Рагозина Анастасия Александровна – заместитель директора по проектной деятельности Московского института творческих инициатив

Ржепянская Ирина Вячеславовна – кандидат педагогических наук, доцент ВАК, профессор кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Рогачевский Александр Владимирович – художественный руководитель Иркутского Ансамбля Аутентичной Музыки, автор Международного арт-проекта «Затопленные песни» (Drowned Songs project), автор образовательной музыкальной программы «Основы традиционной культуры старожилов Приангарья», отличник народного просвещения

Саяпина Виктория Николаевна – студентка кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Сенина Ирина Николаевна – педагог детской фольклорной школы «Калинушка» Брянского областного Дворца детского и юношеского творчества имени Ю.А. Гагарина

Сергеева Луиза Степановна – магистрант кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Серова Анна Геннадьевна – студентка кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Синяева Валерия Владимировна – эксперт по традиционной хореографии Центра русского фольклора Государственного Российского Дома народного творчества имени В.Д. Поленова

Фролова Рада Витальевна – студентка кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Цыганкова Анастасия Викторовна – магистрант кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры

Чеботарёв Кирилл Валентинович – заведующий сектором исследования и сохранения архивных фондов Центра русского фольклора Государственного Российского Дома народного творчества имени В.Д. Поленова

Чернобаева Оксана Вячеславовна – кандидат искусствоведения, доцент Орловского государственного института культуры

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ

*Сборник статей научно-практической конференции
(Москва, 9 – 10 апреля 2024 г.)*

Издательский центр МГИК
Директор *Т.Н. Суминова*
Зав. Редакционным отделом *О.Н. Коростелева*
Дизайн обложки *В.А. Анохина*

ISBN 978-5-94778-673-6



Подписано в печать 27.01.2025 г. Формат 60х90 1/16
Усл.-печ. л. 11,56. Тираж 500 экз.
Отпечатано в типографии
Московского государственного института культуры
141406, Московская область, г. Химки, ул. Библиотечная, д.7