



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ

*Сборник статей
XIV Международной научно-практической конференции
(10-11 апреля 2025 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
XIV Международной научно-практической конференции
(10 – 11 апреля 2025 г.)*

Москва 2026

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»

Мацневский И.В., доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств, академик РАЕН, академик Международной академии информатизации при ООН

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 XIV Международной научно-практической конференции (10-11 апреля 2025 г.) / Под науч. ред. И.В. Ржепянской. Москва: МГИК, 2026. 180с.
ISBN 978-5-94778-709-2

В сборнике статей XIV Международной научно-практической конференции «Музыкальный фольклор народов России» (10-11 апреля 2025 г.) рассматриваются проблемы традиционного музыкального наследия России, методики его освоения и современного исполнительства; исследуются вопросы вариантности фольклорных текстов, нарративные функции традиции, а также взаимодействие фольклора с современными музыкальными направлениями. Особое внимание уделено региональным традициям, включая обрядовый фольклор и инструментальные стили.

Издание, содержащее теоретические и практические рекомендации по работе с фольклорным музыкальным материалом, предназначено для педагогов и исполнителей.

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 978-5-94778-709-2

© Московский государственный институт культуры, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Дорохова Е.А., Морозов Д.В. ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ: ИЗУЧЕНИЕ И ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПОДДЕРЖКА	5
Байкова Е.Н. ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ПРАКТИКЕ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	36
Зайцева Е.А. РУССКИЙ ЭТНОМЕЛОС: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФОЛЬКЛОРНЫХ И КОМПОЗИТОРСКИХ ПОДХОДОВ	48
Гутова С.Ю. ХОРОВОД КАК СВОБОДНО ПРОДУЦИРУЕМАЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ МОДЕЛЬ МИРА: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА	58
Безлуцкий А.Б., Ржепянская И.В. ПАРНАЯ ПЛЯСКА КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ В НАРОДНОЙ СРЕДЕ	63
Файзрахманова С.Н., Крылов К.А. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ВЕРСИИ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН В ИСПОЛНЕНИИ НА СКРИПКЕ. (По материалам из Велижского района Смоленской области)	68
Зобова Е.А., Ржепянская И.В. ПРИЗНАКИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СЕЗОННО-ПРИУРОЧЕННОЙ ЛИРИКИ (На примере песни «По лугам, по болотам» деревни Талдыкино Дмитровского района Орловской области) .	77
Усманова А.Р. МЕХАНИЗМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ ТЮРКСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР РЕГИОНА ВОЛГО-КАСПИЯ	81
Таттибайкызы Акнар. ТЮРКСКИЙ КОБЫЗ В СОБРАНИИ РОССИЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ МУЗЫКИ	89
Кондратьева Т.Г. ПОЭЗИЯ А.С. ПУШКИНА И М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В ПЕСЕННОМ ТРАДИЦИОННОМ ФОЛЬКЛОРЕ ПЕНЗЕНСКОЙ ОБЛАСТИ	101
Рыжова Ю.С., Ржепянская И.В. МАТРИЛОКАЛЬНЫЙ БРАК ИЛИ КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ПРИМАКА В ТРАДИЦИОННОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	113
Таскаева Н.В., Сафонова Н.А. ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВЫЕ ТРАДИЦИИ ВЕСЕННЕ-ЛЕТНЕГО ПЕРИОДА РУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ Г. НИЖНЯЯ САЛДА СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ	117
Бабкин А.А., Ржепянская И.В. ТРАДИЦИЯ АРТЕЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ ЭПОСА НА МЕЗЕНИ	124

Лужкова М.Н., Экард Л.Д. ГУСЛИ: ОТ ЗАБВЕНИЯ ДО ВОЗРОЖДЕНИЯ	131
Левикина Д.В., Рагозина А.А. ФЕХТОВАНИЕ ШАШКОЙ В КАЗАЧЬЕЙ ТРАДИЦИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ И СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ	138
Трошина Н.А., Сафонова Н.А. ОСОБЕННОСТИ ПОХОРОННО- ПОМИНАЛЬНОГО ОБРЯДА МАРИЙЦЕВ Г. АША АШИНСКОГО МУНИЦИПАЛЬНОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ	143
Зубанова С.А., Экард Л.Д. НОЧЬ «ТВОРИЛА» НАКАНУНЕ ИВАНА КУПАЛЫ В КРАСНОЯРСКОМ КРАЕ	151
Глебушкин С.А. СОХРАНЕНИЕ, ИЗУЧЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО РЯЗАНСКОГО КОСТЮМА. (Из опыта работы автора)	156
Киселева И.Л. ЛИРИЧЕСКАЯ ЧАСТУШКА: ГЕНЕЗИС СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ	162
Назарова В.Х. ПЕСЕННЫЕ ЖАНРЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ОСЕТИН	168
Сведения об авторах	177

ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ: ИЗУЧЕНИЕ И ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПОДДЕРЖКА

Дорохова Е.А.,

*Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д. Поленова,
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук*

Морозов Д.В.,

*Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д. Поленова,
Московский государственный институт культуры*

Аннотация. В статье рассматривается длительный исторический путь становления научных взглядов и этапы формирования государственной политики в сфере традиционной народной культуры.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, этнокультурное достояние, ЮНЕСКО, государственная культурная политика, этномузыкология, фольклорно-этнографические экспедиции, фольклорные фонды и архивы.

Начало всякого научного знания связано с возникновением дистанции между исследователем и объектом его изучения, с «разрывом» в понимании лежащих в его основании глубинных смыслов. Обычно такое разделение обусловлено исторически и связано с формированием новой социокультурной парадигмы. В русской истории таким рубежом, «точкой разъединения» явился XVII век, когда в общество, объединенное единым мировоззрением, системой верований, во многом связанной с древним мифологическим сознанием, общими видами светского и церковного музыкального искусства – начали проникать новые веяния из западноевропейского мира. Эти новации достаточно быстро охватили самые разнообразные области общественного бытия – формы ведения хозяйства, торговлю, государственные структуры, конфессиональные организации, повседневный быт, систему празднично-обрядовой деятельности и связанные с ней культурные формы, и многое другое. Степень усвоения этих нововведений различными стратами российского общества была неодинаковой. Сельское население, составлявшее абсолютное большинство, в силу своей консервативности достаточно медленно поддавалось новым влияниям, которые с энтузиазмом были восприняты многими городскими жителями, прежде всего – состоявшими на государственной службе, молодежью и

представителями дворянской аристократии, многие из которых стали получать образование в западноевропейских университетах. Нововведения, приходившие из Европы, считались престижными, поскольку поддерживались властными структурами Российского государства. Возник новый слой культурных явлений, в частности, фольклорных текстов, зародившийся в слободах – рабочих пригородах. Там оседало население близлежащих сел, ремесленники из числа сезонных крестьян-отходников, отслужившие свой срок солдаты, торговцы, семинаристы. Жители слобод первыми впитывали основы городской музыкальной культуры, в том числе и ту ее часть, которую исследователи позже стали называть «книжной песней» [5, с. 343–373]. Она стала одним из «связующих звеньев» между городской и крестьянской культурой и способствовала проникновению нововведений в устоявшийся патриархальный быт русской деревни. По-видимому, в слободской среде, с ее вкусами, в немалой степени определявшимися культурными предпочтениями священников и семинаристов как наиболее просвещенной части населения, произошло слияние городских песен, большинство которых имело авторское происхождение, и псалмов, пришедших из монастырских школ. В результате появилось множество музыкально-фольклорных текстов, в которых эти источники переплелись весьма причудливо; некоторые из них ушли в сельскую среду, где их позже зафиксировали фольклористы.

В отечественной науке существует большое количество трудов по истории русской фольклористики, включающее и учебную, и научно-популярную литературу [3; 6]. Российская наука формировалась позже западноевропейской и на раннем этапе своего существования естественным образом заимствовала у нее многие идеи и положения. Так, несомненное влияние на нее оказало романтическое художественное направление с его идеализацией прошлого, острым интересом к древней мифологии и эпическому наследию. Вошло в моду собирание фольклорных редкостей, воспринимавшихся как отголоски давно прошедшего героического прошлого. Первыми собирателями фольклора стали просвещенные любители, увлеченные

идеями западных ученых мифологической школы (Бруно Бауэра, Давида Штрауса, Джона Робертсона, Уильяма Смита и др., а в области фольклористики – В. и Я. Гриммов, Э. Леннрота). На труды российских исследователей первоначально оказала влияние теория культурных заимствований, согласно которой все национальные проявления сводились к единому источнику, в качестве которого обычно выступала античная культура в своих разнообразных проявлениях.

Однако достаточно быстро сформировалось понимание особенного характера русской народной культуры, обусловленного оригинальностью и независимостью ее исторического развития. Следствием явились труды представителей исторической школы, главной идеей которых стали поиски источников русского фольклора в событиях отечественной истории. Наиболее яркими представителями этого направления были Н.И. Костомаров, Л.Н. Майков, в значительной степени – А.Н. Веселовский; К.Ф. Калайдович, в 1818 году написавший предисловие к сборнику Кирши Данилова; а в более поздний период – А.В.Марков, Б.М. и Ю.М. Соколовы. Благодаря их усилиям тема «Фольклор и историческая действительность» на долгие годы утвердилась как одна из магистральных в российской фольклористике.

Из других направлений вызывает большой интерес финская школа (Ю. Крон, А. Аарне), разрабатывавшая историко-географический метод, согласно которому, анализируя изменения в эпических сюжетах (возникающие, по мнению ученых, вследствие их миграции), можно определить, где находился их первоисточник. Фактически такие взгляды являются отдаленным первоисточником ареалогических исследований, получивших развитие во второй половине XX столетия. Нельзя не упомянуть и русскую школу, согласно установкам которой устная словесность, и в первую очередь эпические произведения и сказки, воспринимались не столько как памятники старины, сколько как живое явление крестьянской культуры. Для трудов представителей этого научного направления характерно пристальное внимание к разнообразным контекстам воспроизведения фольклора, к механизмам их трансмиссии, а также к

личности носителя традиции: сказочника, эпического сказителя. Однако потребовалось еще несколько десятков лет, чтобы эти первые наблюдения оформились в самостоятельное антропологическое направление отечественной науки.

Сложная комплексная природа объекта изучения – устных фольклорных текстов – способствовала возникновению и развитию направлений отечественного народоведения, большинство из которых не только было сосредоточено на изучении какой-то одной сферы фольклорных явлений, но и порождало свои исследовательские стратегии. Рассмотрим этот процесс на примере этномузыкологии, изучающей музыкальную (и шире – звуковую) сферу народной культуры. Как научная дисциплина она сложилась достаточно поздно, о чем свидетельствует и ряд названий, которые она носила на первых этапах своего существования: сравнительное музыкознание, музыкальная этнография, музыкальная фольклористика и, наконец, этномузыкознание (этномузыкология). В них отразились сменявшие друг друга представления о предмете и целях его исследования, о методах, принятых на вооружение учеными.

Устный способ трансмиссии текстов, абстрактный характер самой музыкальной материи обусловили большое значение форм научной деятельности, связанных со способами фиксации музыкально-фольклорных текстов, а также с восстановлением контекстов их бытования в традиционной народной культуре. Чрезвычайно важным, определяющим облик этномузыкологии как научной дисциплины является принципиальная комплексность объекта исследования, объединяющего слово, музыку, движение, а зачастую еще и игру на музыкальных инструментах и звуковых орудиях. Именно эта сложная внутренняя структура объекта постепенно привела к возникновению «дочерних» научных дисциплин: этноорганологии /этноорганофонии, изучающих строение традиционных народных инструментов, а также исполняемую на них музыку, и этнохореологии – науки о народном танце.

Раньше других дисциплин, изучающих народную культуру, этномузыкология обратилась к данным смежных наук: этнографии и

этнологии, лингвистики, исторической географии; а затем и к более отдаленным семиотике, теории систем, социологии, синергетике и др. Наиболее тесными были связи с филологической фольклористикой – через труды по народному стиховедению, оказавшиеся базисными для осознания природы музыкально-фольклорных текстов, а также с этнографией, зарождавшейся и развивавшейся параллельно с этномузыказнанием.

Материалом для первых исследований народной музыки послужили слуховые записи народных песен, многие из которых включались в рукописные, а затем и печатные песенные собрания. Их составителями были литераторы, композиторы и музыканты-исполнители на различных инструментах, которые предназначали свои издания в первую очередь для бытового любительского музицирования. Вплоть до 1860-х годов произведения музыкального фольклора записывались от горожан-любителей народных песен. В быту песни исполнялись ими сольно в сопровождении гитары, гуслей или фортепиано, а во многих сборниках были представлены переложения для трех- или четырехголосного хора. Обращает на себя внимание и тот факт, что подавляющее большинство исполнителей, от которых были записаны песни – мужчины, в то время как в русском музыкальном фольклоре, особенно обрядовом, преобладает женское пение.

Содержание ранних собраний народных песен также отражало преимущественно мужскую исполнительскую традицию: это были лирические песни, в большинстве своем связанные с городской культурой, а также популярные плясовые и хороводные песни, звучавшие в пригородных слободах. Одновременно сохраняя связи с сельской средой, они явились проводниками, привнесшими в нее новые веяния из города.

Наряду с русскими в издания включались и украинские (малороссийские) песни. Особую позицию среди ранних нотных публикаций занимает сборник Кирши Данилова (1818 г.), созданный в среде горнозаводских рабочих Урала, трудившихся на приисках П.А. Демидова – в нем основное место отведено эпическим

произведениям (былинам, ранним историческим песням, духовным стихам), причем представленным в инструментальном (скрипичном) исполнении.

К середине XIX столетия сформировались представления о том, что достоверный материал для изучения фольклора необходимо собирать в сельской среде. Некоторые любители русской старины на долгие месяцы уходили «в народ», странствовали по отдаленным, глухим уголкам России, записывая образцы местных диалектов, песни, сказки и мифологические рассказы. Одним из первых таких собирателей был П.И. Якушкин – член славянофильского кружка, руководимого писателем, собирателем древних рукописей П.В. Киреевским и поэтом Н.М. Языковым. Собирательская деятельность значительно активизировалась в конце 1840-х годов в связи с учреждением Русского географического общества, продолжающего свою деятельность и в наши дни. Важным итогом экспедиций 1860-х – 1880-х годов стало осознание многоголосной природы русской вокальной традиции и поиск способов ее фиксации; понимание региональной специфики музыкального фольклора, существующего в обширной совокупности вариантов, закрепленных за конкретными местностями, что требовало их подробной и точной паспортизации. Так складывались основы документирования источников, необходимого для их дальнейшего аналитического исследования.

Накопление материала естественным образом приводило к развитию музыкальной науки о традиционной народной культуре. Этапными явились труды В.Ф. Одоевского, утверждавшего своеобразие и коренное отличие русской традиционной музыки от западноевропейской в устройстве не только звуковысотного, но и ритмического ее облика. Вместе с тем он впервые интуитивно ощутил «истинное сродство» русских народных песен с песнопениями знаменного роспева. Важнейшим достижением научной мысли стала статья композитора и музыкального критика А.Н. Серова «Русская народная песня как предмет науки», опубликованная в 1869–1871 годах в нескольких выпусках газеты «Музыкальный сезон» под

редакцией А.С.Фаминцына, подводившая итоги раннего периода ее собирания и изучения. Он впервые обосновал комплексный характер науки о народном музыкальном творчестве, находящейся «в теснейшей связи» с физиологией звука, этнографией, историей культуры, филологией.

В конце 1880-х годов был издан труд П.П.Сокальского «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки» [12]. В нем содержались многие идеи, получившие развитие в отдаленном будущем: региональный характер не только песенного репертуара, но и самого музыкального языка; необходимость исследования фольклора с позиций эволюционизма, внедрение системного подхода и физико-акустической теории музыкального звука и музыкального времени в изучении особенностей традиционной музыкальной культуры.

Начало XX века было ознаменовано созданием в Москве Музыкально-этнографической комиссии (МЭК) в структуре Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. МЭК стала первой структурой, объединившей в своей работе важнейшие направления деятельности в области традиционной культуры, сохраняющие актуальность и в наши дни: собирание, описание, изучение, популяризацию (актуализацию). Участники МЭК впервые в отечественной экспедиционной практике осуществили фиксацию произведений музыкального фольклора с помощью звукозаписывающего аппарата – фонографа, незадолго до этого изобретенного Томасом Эдисоном. Как писал этнограф Д.Н.Анучин, «изобретение фонографа <...> дало новое орудие для этнографа и лингвиста: явилась возможность записывать с точностью, подобной фотографированию, народное пение, звуки и говор на различных языках, народные песни, былины, сказания, религиозное служение, заклинания, шаманское камлание и т.д.» [1, с. 271].

Магистральная линия в изучении фольклорного наследия и практической деятельности на его основе определила облик отечественной науки на три десятилетия, вплоть до начала 1930-х

годов. Однако рубеж 1920-х – 1930-х годов был связан не только с кардинальными изменениями в жизни русской деревни, с разрушением сельской общины; но и со значительным усилением идеологического диктата в области культуры, с внедрением «классового подхода» к образцам народного творчества, запретом на изучение «вредных» и «чуждых советскому строю пережитков» русской старины. Так, исключалась запись духовных стихов и заговоров, православных песнопений народной традиции. С этого времени разрешалось и приветствовалось только исследование новых фольклорных произведений: частушек, песен о колхозах, о Красной армии, революционных песен и т.д. В кругу изданий музыкального фольклора стали преобладать песенники и репертуарные сборники, адресованные коллективам сельской клубной самодеятельности. Известным сказителям заказывалось создание «новин» — эпических текстов о реалиях советского строя и коммунистических вождях, над которыми им помогали работать профессиональные литераторы и фольклористы. Многие старинные исторические песни сохранялись в крестьянском быту только благодаря перетекстовкам – замене имен героев песенного повествования (так, вместо народного героя – казака Платова стал упоминаться Ленин).

Изменился и сам характер науки: ее мировоззренческие основания не подлежали рассмотрению, изучаться должны были лишь сами фольклорные тексты, причем абсолютный приоритет принадлежал слову как главному носителю идеологического содержания. Музыкальная этнография превратилась в музыкальную фольклористику – дисциплину, призванную лишь иллюстрировать идеи и достижения филологии. Для того, чтобы избежать политической ангажированности и репрессий, многие этномузыковеды сосредоточили свое внимание на исследовании собственно музыкального склада народных мелодий: особенностей ритмики, мелодики, многоголосия. В перспективе это привело, во-первых, к развитию структурно-типологического направления в этномузыкологии, а во-вторых, определило принципиальное различие между отечественной и западноевропейской этномузыкологией.

Разъединившись с филологической фольклористикой (по идеологическим причинам) и с этнографией (вследствие гонений на эту дисциплину), музыкальная наука о традиционной народной культуре перешла в ведение классического музыковедения, где рассматривалась как научное направление, изучающее источники творчества российских и советских композиторов. Исследователи должны были иметь обязательное консерваторское образование, в отличие от своих западноевропейских коллег, которые совершенствовались в университетах, где в наибольшей степени были направлены на изучение антропологии, этнографического и социального контекста. Следствием явилось господство в отечественном этномузыкознании аналитических трудов, предполагающих абсолютное преобладание синхронного анализа музыкальных текстов при невнимании к исторической проблематике, неизученности процессов трансформаций, которые, как сейчас уже ясно, определяют современный облик традиционной народной культуры. Преодоление этих тенденций сформировало главное, наиболее актуальное направление современной отечественной этномузыкологии в конце XX века и в первые десятилетия XXI века.

В 2022 году, объявленном Годом культурного наследия России, был принят Федеральный Закон о нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации — долгожданный государственный документ, работа над созданием которого продолжалась более 10 лет. Однако история отношений между государством и народной культурой уходит корнями в прошлое; она была драматичной, иногда даже трагической, переживала взлеты и падения, но вплоть до наших дней по многим причинам не была осознана и описана.

Первые факты относятся к середине XVIII столетия, к эпохе царствования Елизаветы Петровны, когда в российском обществе обозначилась реакция на массовую интервенцию западноевропейской культуры, приносимой иностранными специалистами, переселявшимися в Россию по приглашению правящей элиты, а иногда и по собственной инициативе – в поисках богатства и лучшей доли. Этот процесс, начатый при Алексее Михайловиче, значительно

усилился благодаря политике Петра I и достиг своего апогея в эпоху царствования Анны Иоанновны.

Елизавета, напротив, всячески поддерживала идею ценности всего русского, национального самоутверждения, увлекалась народными песнями и даже сама, согласно бытовавшим в народе убеждениям, сочиняла песни в народном духе. Именно в эти годы появляется большое количество рукописных, а позже и печатных песенников, в которые, наряду с популярными в российских городах песнями, включаются и сочинения русских поэтов «в русском стиле». Тогда же формируются первые основы будущей науки о быте и верованиях народов России – этнографии (позже – этнологии). Показательно, что уже с 1730-х годов, когда историком В.Н. Татищевым была составлена Программа по сбору исторических и географических сведений, а также народных обычаев, обрядов и др., эта деятельность курировалась военными структурами и была в центре внимания представителей царской семьи и воспринималась как чрезвычайно важная для государственной политики, наряду с изучением природных ресурсов Российской империи.

Без сомнения, важнейшим периодом с точки зрения интересующей нас проблемы, стали годы правления императора Николая I, когда графом Сергеем Семеновичем Уваровым создавалась идеология официальной народности. С.С.Уваров, блестяще и разносторонне образованный человек, знаток античности, начинал свою деятельность на дипломатической службе, но позднее благодаря родственным связям перешел в Министерство народного просвещения. Уже в молодом возрасте стал членом (а позднее – президентом) Российской Академии наук, помощником директора Императорской публичной библиотеки, почетным членом Общества любителей русской словесности. В 1833 году был назначен министром народного просвещения и оставался им вплоть до 1849 года. В циркуляре, составленном при вступлении в должность, обнародовал свою основную идею, которая позднее стала восприниматься как сжатое воплощение *русской государственной доктрины*: «Общая наша обязанность состоит в том, чтобы народное

образование совершалось в соединенном духе православия, самодержавия и народности».

В непрекращающейся полемике «западников» и «славянофилов» по поводу того, по какому пути следует развиваться государству Российскому: идти по пути присоединения к сообществу западноевропейских народов или отстаивать свои собственные ценности, С.С.Уваров придерживался умеренно славянофильской позиции. Он отрицал идеи демократических свобод как не соответствующие внутренним устремлениям народов России, дух индивидуализма и рационализма, определяющий для народов Европы. Вместе с тем, Уваров всемерно способствовал развитию «университетской культуры» по самым передовым европейским образцам, сам основывал университеты в ряде российских городов (например, в Санкт-Петербурге и Киеве) и стремился превратить их в интеллектуальные и культурные центры. Таким образом он, как и многие его соратники по обществу «Арзамас», допускал заимствования из западноевропейской культуры, но только те, которые шли на пользу России и укрепляли ее своеобразие.

В своей триаде «Православие – Самодержавие – Народность» он использовал термин «народность», введенный князем П.А.Вяземским в 1823 году для обозначения того, что в наши дни именуется «национальной идентичностью», причем понимаемого в историческом развитии. Именно *народность* как мировоззренческое начало, по разумению С.С.Уварова, является основанием и для православия, и для самодержавия. И здесь важно отметить, что русская народность в восприятии Уварова не идентична славянам и великороссам, потому что не все славяне творили русскую историю, а великороссы – слишком узкое понятие на фоне множества народов, населяющих земли государства Российского.

Одним из главных событий, связанных с эпохой деятельности Уварова, стало основание Русского географического общества 6 (18) августа 1845 года. Выдающийся путешественник и общественный деятель П.П.Семенов-Тянь-Шаньский писал: «Основная идея учредителей Общества – привлечь к изучению родной земли и людей,

на ней обитающих, все лучшие силы русской земли». О важности этой организации и возложенных на нее обязанностей свидетельствует тот факт, что оно было создано по представлению министра внутренних дел Российской империи графа Л.А. Перовского, а первым его председателем стал великий князь Константин Николаевич. Впоследствии официальными председателями (президентами) РГО также были члены российской императорской семьи; вице-президентами – выдающиеся путешественники и ученые, а попечителями – сами императоры. Эта традиция сохраняется и наши дни: в течение долгого времени РГО возглавлял глава Совета безопасности С.К. Шойгу, в мае 2024 года на эту должность был избран Министр обороны Российской Федерации А.Р. Белоусов, а главой Попечительского совета с 2009 года является Президент Российской Федерации В.В. Путин.

Важнейшей инициативой Русского географического общества стало создание Этнографической программы «с целью собрать сведения о простом русском человеке, о народном быте коренного русского населения», как указывалось в сопроводительной записке к ней. Создателями Программы стали деятели РГО Н.И. Надеждин, К.А. Неволин и В.И. Даль.

Н.И. Надеждин занимал должность председателя Отдела этнографии РГО и одновременно являлся чиновником Министерства внутренних дел; был одним из крупных исследователей старообрядчества и русского сектантства. Один из его трудов – «Об этнографическом изучении народности русской» – был опубликован в Записках РГО, № 2 за 1847 год.

К.А. Неволин осуществлял свои исследования на стыке истории, этнографии и правоведения; В.И. Даль более всего известен как автор капитального многотомного труда «Толковый словарь живого великорусского языка», но деятельность его была намного более многогранной, он проявил себя не только как этнограф, фольклорист, диалектолог и лексикограф, но и как талантливый врач.

Созданная ими Программа, разосланная по губерниям в количестве 7000 экземпляров, включала 6 разделов: внешний облик

местных жителей, язык и его диалекты, домашний быт, общественный быт, умственные и нравственные характеристики населения, народные предания и обычаи. В 1848 году в Отчете ИРГО было дано описание этой программы, в котором рекомендовалось обратить внимание на: «...2) язык – главный орган народности – во всем разнообразии местных наречий и говоров»; 3) домашний быт, «в котором вернее всего сохраняется древнее наследие первобытных нравов и обычаев»; ...6) народные предания и памятники – «эту живую, беспристрастную историю, в которой народ высказывает себя как он есть, без всякого притворства и самообольщения» [2, с.460 – 471].

В первый же год было получено свыше 500 ответов на эту программу; впоследствии появилось несколько ее расширенных переизданий, более подробных, с разъяснениями по поводу ответов на вопросы. В 1858 году появилась отдельная Программа по свадебному обряду. Основными корреспондентами стали представители сельской интеллигенции – учителя, врачи, священники. В течение 1840-х – 1850-х годов их ответы составили 115 этнографических архивных коллекций, включавших более 13 000 единиц хранения. Часть материалов до сих пор остается неопубликованной.

Последние десятилетия XIX века и начало нового, XX века были ознаменованы небывалым размахом экспедиционной собирательской работы, что стало возможным благодаря значительному увеличению ее государственного финансирования. Примечательно, что заказчиком выступили военные ведомства. Это было связано с изменениями, произошедшими в составе Российской империи во второй половине XIX столетия.

В 1864 году, закончилась Кавказская война. К 1894 году завершилось завоевание Средней Азии, и была утверждена южная граница государства на Памире. В состав России вошли огромные территории, которые были столь велики и удалены от центра, что их трудно было содержать и контролировать. Именно этим была вызвана продажа Русской Америки. Хотя принято считать, что расширение России происходило мирным путем, тем не менее эпизодически возникали конфликтные межэтнические ситуации. Для

того, чтобы предотвратить эти конфликты и проводить гибкую национальную политику в таком полиэтническом государстве как Россия, царское правительство пошло по единственно правильному пути – оно стало поддерживать народоведческие науки и поставило перед ними задачу изучения традиционной культуры многочисленных народов, населяющих Российскую империю с целью выработки оптимальных механизмов управления этими народами и ликвидации угрозы межнациональной розни.

Для того, чтобы грамотно и эффективно выстраивать отношения с народами, присоединившимися к России, необходимо было изучить их обычаи, верования, особенности национальной идентичности. Большой интерес военных вызывало и донское казачество, в связи с чем было принято решение о финансировании полевых исследований выдающегося собирателя, знатока традиций донского казачества А.М. Листопадова [10, с. 7–15].

В первые годы советского государства (вплоть до 1930-х годов) внимание властных структур было сосредоточено на военно-политических, социальных и экономических проблемах. Позже, поставив своей целью разрушение крепкой крестьянской общины и проведение новой культурной политики, внедрение социалистической идеологии в патриархальный мир русской деревни, советское государство предприняло для этого ряд достаточно жестких мер, коренным образом изменив облик традиционной народной культуры.

В послевоенные годы возникла острая необходимость в человеческих ресурсах для восстановления российских городов. Для того, чтобы привлечь как можно больше трудоспособной молодежи к выполнению этой задачи, был использован идеологический механизм создания негативного образа отсталой деревни, всячески поддерживаемый кинематографом и средствами массовой информации. Молодежь стала стесняться своего деревенского происхождения, охотно покидала родные места, где оставались одни старики. И если коллективизацию и раскулачивание традиционная народная культура с большим трудом смогла выдержать, то от этого удара она уже не смогла защитить себя. Всем ученым, проводившим

полевые исследования в 1970-е – 1980-е годы, довелось ясно ощутить два «слома» народных традиций: некоторые из них активно бытовали только «до колхозов», а оставшиеся угасли в послевоенные годы. С этого времени информация о фольклорных традициях хранилась преимущественно в памяти сельских жителей старшего поколения.

Параллельно, начиная с 1930-х годов, стал создаваться официальный образ «народного творчества» – массового, оптимистического, принципиально коллективного, обезличенного и легко управляемого. Главным инструментом для этого стали государственные народно-певческие коллективы, далекие от эстетики подлинного народного искусства. Начиная с 1970-х годов это способствовало созданию негативного образа народных хоров и постепенному отторжению, неприятию их творчества просвещенными слоями общества. Последствия такой опрометчивой политики приходится преодолевать до сих пор.

Некоторые изменения в государственной культурной политике наметились лишь в конце 1980-х годов под влиянием нарастающего общественного процесса, получившего название «фольклорного движения». К этому времени информация о традиционной народной культуре была прочно забыта широкими кругами населения нашей страны, а молодежь была полностью оторгнута от своего культурного наследия. Первоначально фольклорное движение развивалось в среде столичной интеллигенции и студенчества, позже охватило и провинциальные города, и сельскую местность.

И все же значительные сдвиги в государственной культурной политике наметились лишь в начале XXI столетия после принятия ЮНЕСКО Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия 17 октября 2003 года [4]. Этот первый в мировой истории правовой акт, направленный на сохранение области человеческой деятельности, не связанной напрямую с созданием материальных ценностей, был с энтузиазмом воспринят мировым сообществом и ратифицирован большинством государств. Российская Федерация первоначально весьма оптимистично отнеслась к Концепции 2003 года. Был создан Комитет по делам ЮНЕСКО,

рекомендованы объекты для включения в Международный реестр мирового нематериального культурного наследия, начал разрабатываться национальный Каталог объектов нематериального культурного наследия. Огромный вклад в эту работу в нашей стране внес Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д. Поленова [9, с. 11–17]. В конце 2008 года была утверждена Федеральная целевая программа «Сохранение нематериального культурного наследия народов Российской Федерации на 2009–2013 гг.», во многом опиравшаяся на положения Конвенции ЮНЕСКО. В ней впервые в нашей стране декларировалось понимание традиционной народной культуры как механизма, способного решать важнейшие политические, социальные и экономические проблемы, стоящие перед государством: воспитание патриотизма, укрепление семейных ценностей, восстановление и развитие сельских территорий и др.

Однако уже к началу 2010-х гг. стала очевидной утопичность многих положений как российской Государственной программы, так и Концепции ЮНЕСКО. Международный реестр обнаружил свой номинальный характер, никаким образом, не гарантируя заявленную поддержку объектов нематериального культурного наследия, а сами объекты отбирались поверхностно и субъективно и были неудовлетворительно атрибутированы. Кроме того, условия западноевропейской действительности и правовые основания Концепции ЮНЕСКО не соответствовали исторически сложившимся реалиям российской общественной жизни и государственной культурной политике. Как следствие Федеральная целевая программа не была полностью реализована; к началу 2010-х гг. ни одно из запланированных в ней глобальных начинаний не осуществилось, поскольку не имело правовой базы и необходимого обоснования. Назрела острая необходимость в принятии собственного Федерального закона, который регулировал бы деятельность в сфере нематериального культурного наследия народов Российской Федерации, исходя из анализа современного состояния традиционной народной культуры и ее роли в российском обществе.

В этот период при практически полном отсутствии каких-либо официальных документов важнейшее, программное значение приобрели материалы заседания Госсовета 26.12.2006 г. «О государственной поддержке традиционной народной культуры в России» и прежде всего выступление на нем В.В. Путина. Приведем несколько цитат из стенографического отчета этого заседания, которые приобрели остро актуальное звучание в наши дни. «Идеологический вакуум, образовавшийся после крушения коммунистической идеологии, заполняется, и он обязательно будет заполнен или экстремизмом, шовинизмом, разрушающим нас национализмом и национальной нетерпимостью, или при нашей с вами активной поддержке – гуманистическими общечеловеческими ценностями. Для нас с вами важно, чтобы эта работа строилась на нашей традиционной национальной культуре, если мы не хотим утратить своего своеобразия и идентичности в глобальном мире, в условиях глобализации. <...> Наша общая задача – не только решать финансовые проблемы, но и повышать престиж профессий, связанных с традиционной культурой. Важно также приобщать молодежь к процессу сохранения народного наследия. Сделать все необходимое, чтобы опытные мастера могли передать им свой опыт и увлеченность традиционной культурой народов Российской Федерации» [13].

Работа по подготовке Федерального закона и сопутствующей ему Концепции сохранения и развития национального этнокультурного достояния продолжалась в течение 10 лет, в ней принимали участие подведомственные учреждения и организации Министерства культуры Российской Федерации, а для обсуждения этих документов привлекались ведущие ученые, практики, представители творческих коллективов и государственных структур. Попутно создавались региональные законы, многие из которых действуют до сих пор. В них учитывается система межэтнических, хозяйственных, социально-экономических, конфессиональных связей, исторически сложившаяся в конкретных регионах, что обеспечивает актуальность и действенность этих документов.

Первый вариант «Концепции сохранения и актуализации нематериального культурного наследия народов Российской Федерации на период до 2030 года» был создан в 2017 году. Он имеет ряд инновационных черт, многие из которых можно оценить положительно; об этом свидетельствует, в частности, тот факт, что некоторые его положения были перенесены во второй вариант Концепции, принятый и утвержденный в 2022 году. Так, в первом варианте была намечена магистральная линия деятельности в области НКН: выявление объектов – их описание – исследование – архивное хранение – защита – популяризация (использование) – трансмиссия (передача от поколения к поколению). Важной положительной деталью Концепции следует признать присутствующие в ней определения ключевых понятий, таких как «традиционная народная культура», «фольклор», «профессиональное народное искусство», «любительское народное художественное творчество», «фольклорно-этнографический коллектив», «носитель нематериального культурного наследия», «объект» и «описание объекта нематериального культурного наследия», «фольклорно-этнографический фонд», «сохранение» и «актуализация нематериального культурного наследия».

Вместе с тем, первый вариант Концепции не лишен ряда существенных недостатков, главным из которых является отсутствие точных указаний на то, кто должен осуществлять весь гигантский объем указанных в ней видов деятельности. Не учитываются многие реалии отечественной культурной жизни. Следует также отметить неконкретность и расплывчатость второго раздела («Условия сохранения и актуализации НКН»), и, напротив, чрезмерную подробность различных численных показателей, достижение которых в условиях российской действительности не может не вызвать обоснованных сомнений.

В октябре 2022 года был принят и одобрен долгожданный Федеральный Закон о нематериальном этнокультурном достоянии. Безусловно это событие стало этапным в истории нашего государства, подвело итоги многолетней работы в данной области культурной политики и определило ее перспективы на долгие годы. Вместе с тем,

подробный анализ этого документа выявляет его слабые места, которые нуждаются в определенной корректировке и разъяснении. Это должно быть компенсировано с помощью подзаконных актов, один из которых появился в начале февраля 2024 года. Таким документом стал 2-й, итоговый вариант «Концепции сохранения и развития нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации до 2030 года». Рассмотрим некоторые положения этих двух государственных актов, определяющих «цели, задачи и принципы государственной поддержки в области нематериального этнокультурного достояния».

Первое, что бросается в глаза – замена ключевого определения: вместо «наследия» теперь употребляется понятие «достояние». Можно предположить, что причиной послужило желание окончательно отмежеваться от Концепции ЮНЕСКО и утвердить свой собственный путь в данной области. Думается, однако, что истинный смысл лежит гораздо глубже. «Наследием» именуется то, что было передано нам предыдущими поколениями жителей нашей страны, причем оно может быть не активным, то есть храниться только в памяти его носителей. В связи с таким пониманием первостепенное значение приобретают действия по его актуализации, включению в современную общественную жизнь. Понятие «наследия» также подразумевает его изначальную, не подвергаемую сомнению ценность, поскольку оно передавалось в течение долгого времени не благодаря, а часто вопреки внешним обстоятельствам.

«Достояние» – означает «то, что мы имеем сейчас», вне зависимости от того, когда оно было обретено, и таким образом может и не быть связанным с наследием, во всяком случае по своим формальным признакам. С одной стороны, такое понимание соответствует современному состоянию традиционной народной культуры, когда нововведения в ней начинают преобладать над изначальными формами, и она стремительно меняет свой облик. С другой стороны, обращаясь исключительно к современным формам, мы рискуем потерять то, что было накоплено в течение веков предшествующими поколениями россиян.

Вероятно, отчасти в стремлении исправить недостатки первого варианта Концепции в окончательной ее версии утверждается ведущая роль культурно-досуговых учреждений как хранителей этнокультурного достояния и основных исполнителей обозначенных в ней задач. Вообще в Концепции дается только три определения: «народное творчество», «культурно-досуговое учреждение» и «фольклор», причем фольклор оказывается полностью идентичным народному творчеству. Такое понимание, существовавшее еще в середине прошлого столетия, сейчас выглядит узким и несовременным, поскольку исключает мировоззренческую составляющую традиционной народной культуры и ее системный характер.

Хотя в заглавиях разделов Концепции заявлен анализ текущего состояния фольклора, в реальности он отсутствует, что вполне объяснимо. Для того, чтобы осуществить его, необходимо организовать и провести мониторинг сохранившихся форм традиционной народной культуры (а не мероприятий по ее поддержке, поскольку в настоящее время не вполне ясно, что и как необходимо поддерживать) по специально разработанной подробной программе, причем согласно правилам мониторинга обследование необходимо проводить регулярно, по крайней мере раз в три года.

Еще одним важным положением и Закона, и Концепции является то, что достоянием по факту может быть признано только то, что выявлено и включено в региональные и федеральный электронные реестры объектов нематериального этнокультурного достояния. Это положение, хотя и вызывает целый ряд вопросов, имеет большой позитивный смысл, поскольку привело к финансированию и организации крупнейшего проекта Министерства культуры РФ, проводимого Государственным Российским Домом народного творчества имени В.Д. Поленова, – «Цикла фольклорно-этнографических экспедиций по выявлению и фиксации объектов нематериального этнокультурного достояния», и осуществляемого, начиная с 2022 года, в большинстве регионов Российской Федерации.

В реальности данный проект выполняет целый комплекс задач просветительского, методического, координационного характера,

поскольку объединяет ведущих ученых: этнологов, филологов, этномузыкологов и практиков – сотрудников региональных Домов (центров) народного творчества. Помимо форм полевого исследования данный проект предполагает семинары, мастер-классы, творческие лаборатории по освоению форм необходимой документации и архивации объектов нематериального этнокультурного достояния. Именно благодаря этой деятельности в последние годы стало складываться реально и эффективно работающее сообщество специалистов, способных грамотно и на высоком профессиональном уровне осуществлять задачи, заявленные в Федеральном Законе о нематериальном этнокультурном достоянии и Концепции по его сохранению.

Народная культура, являясь сложной системой, обеспечивающей жизнеспособность социума, вырабатывает определенные механизмы адаптации, которые помогают ей оперативно реагировать на постоянно изменяющиеся условия окружающей среды: природной, социально-политической, экономической, информационной и т.д. Как и любая другая, традиционная культура реализует стратегию выживания общества и не может рассматриваться как реликт, сохраняющийся в современности только благодаря своей консервативности.

Новое понимание главного объекта исследования народоведческих наук определяет магистральную линию современного изучения фольклорных явлений. Одна из задач антропологов, фольклористов, этнографов, культурологов, лингвистов и ученых других специальностей состоит в изучении культурных механизмов, обеспечивающих самосохранение народных традиций в неизвестных ранее социокультурных условиях.

XX век предоставляет уникальные возможности для культурологического анализа ситуации в российской деревне, поскольку представляет собой эпоху стремительных изменений во всех областях жизни общества. За этот период произошло несколько экстремальных событий, которые не могли не отразиться на облике традиционной культуры: это раскулачивание и коллективизация 1920–1930-х годов, Великая Отечественная война, наконец, полная

смена социально-политической парадигмы на грани 1980 – 1990-х годов. В этот ряд входят и экологические катастрофы, связанные с затоплением территорий из-за строительства электростанций, радиоактивным загрязнением в местах возведения атомных и космических объектов, в том числе из-за аварии на Чернобыльской АС. Все эти события, безусловно, оказали негативное воздействие на народную культуру и в то же время активизировали ее адаптационные возможности, которые могут и должны быть изучены, пока еще живо поколение носителей традиции, являющихся непосредственными свидетелями изменений в культурной жизни русской деревни. Их воспоминания, дневники, факты личных биографий имеют большую научную и историческую ценность и могут быть использованы в культурологических исследованиях.

Особого внимания заслуживают изменения в бытовании обрядов, праздничных гуляний, форм традиционного досуга и певческой практики, а также в жанровой системе, функционировании произведений музыкально-поэтического фольклора и их структуре в условиях русской деревни XX века. Занимаясь анализом фольклорных текстов, исследователи часто не обращали внимания на специфические для каждого культурного региона и исторического времени формы бытования фольклора, высвечивающие актуальную для народной культуры ценностно-нормативную систему. Новые культурные функции музыкально-фольклорных текстов могут быть определены путем анализа всех возможных контекстов (традиционных и нетрадиционных) их функционирования, являющихся для них порождающими. В этом отношении методологически важными являются работы этнолингвистов (Н.И. и С.М. Толстых, Л.Н. Виноградовой, Т.А. Агапкиной и др.) и этнологов семиотического направления (А.К. Байбурина, Г.А. Левинтона), в которых разрабатываются вопросы семантики, прагматики и культурных функций фольклорных текстов.

Главное внимание специалистов должно быть сосредоточено на жизни музыкально-фольклорных традиций. Музыка имеет огромное значение для всех восточнославянских народов, так как принадлежит к

числу их естественных ценностей и создает базу для поведенческих моделей различных групп населения. Кроме того, сама музыкально-фольклорная традиция является сложно организованной культурной подсистемой с достаточно жесткими связями и взаимообусловленностью всех ее компонентов. Изучение музыкально-фольклорных традиций немыслимо вне самого широкого культурного контекста, поскольку функционирование музыкально-фольклорных текстов определяется как этнографическим окружением, так и мифологическими представлениями о магии поющего человеческого голоса и возможности его воздействия на окружающую среду.

С функциональной точки зрения народная музыка обладает исключительной пластичностью. Она прекрасно вписывается практически в любые ситуации жизнедеятельности человеческого сообщества и отдельных индивидов. Музыка способна снимать психологические стрессы, организовывать работу, создавать праздничную атмосферу, структурировать время и пространство, приспосабливаться к любым изменениям в жизни деревенского социума.

В последние десятилетия в науке утвердились две магистральные линии, принципиально важные для исследования современных процессов в традиционной культуре. Первая связана с характером изменений, которые происходили в ней, начиная с 1920-х годов, в результате кардинальной перестройки государственно-политического, экономического, социального устройства российского общества и воздействия господствующей идеологии. А вторая предполагает сопоставление двух точек зрения на данные культурные процессы: глазами носителей традиции (изнутри) и глазами исследователей (извне). В результате этого сопоставления высвечиваются культурные механизмы, управляющие фольклорной традицией, а также последствия влияния на нее государственной культурной политики, современных технологий, средств массовой коммуникации и др.

Эти механизмы имеют универсальный характер, что дает возможность ретроспективного понимания процессов, происходивших в более ранние исторические эпохи при взаимодействии традиционной

культуры с другими культурными парадигмами (например, после христианизации Руси). Такая точка зрения перекликается с ретроспективным исследовательским методом Д.К.Зеленина, состоящем в последовательном движении вспять – от явлений, наблюдаемых в настоящем, к реконструкции более старых и исчезнувших культурных форм, и обуславливавшей их мировоззренческой системы. Такой подход дает понимание динамики культурных процессов.

Накопленные в последние десятилетия материалы позволяют выделить основные факторы, которые в течение XX века влияли на культурную жизнь традиционных сообществ и на сохраняемое ими нематериальное этнокультурное достояние. Так, в первой половине XX столетия определяющими явились:

— изменения в социально-экономической сфере (раскулачивание и коллективизация; миграционные процессы в связи с послевоенным восстановлением народного хозяйства и упразднением неперспективных деревень);

— изменения в хозяйственном укладе деревни (механизация сельского труда, смена хозяйственных приоритетов и т.п.);

— государственная культурная политика в деревне (создание клубов и клубной художественной самодеятельности, проведение смотров и фестивалей народного искусства, внедрение системы советских праздников, школьного образования, средств массовой информации);

— возрастание статуса личностного начала в культуре, которое привело к ускорению темпов культурных трансформаций;

— усиление влияния городской культуры, а вместе с ним воздействие письменности и авторских текстов;

— взаимоотношения государства и церкви;

— Великая Отечественная война и восстановление народного хозяйства в послевоенные годы.

Во второй половине XX столетия возникли новые факторы, влияющие на состояние традиционной народной культуры:

— современные военные конфликты;

- экологические катастрофы и природные катаклизмы;
- фольклорные экспедиции и молодежное фольклорное движение;
- уход из жизни старшего поколения носителей традиций, смена эстетических предпочтений, а также стилевых параметров фольклорных текстов;
- постепенное стирание региональной специфики произведений музыкально-поэтического фольклора в связи с исчезновением или изменением его контекстов.

Наконец, в 2010-е – 2020-е годы существенное воздействие на фольклорные традиции стали оказывать экстрафольклорные факторы, лежащие за пределами внутренних процессов саморазвития этнокультурных систем:

- государственная политика в области нематериального этнокультурного достояния, появление законодательных актов в данной сфере;
- развитие СМИ, особенно цифровых технологий, интернета, во многом диктующих художественные ориентиры и нередко способствующих распространению недостоверных сведений о народной культуре;
- интенсификация деятельности культурно-досуговых учреждений, которая имеет как позитивные, так и негативные последствия [11, с. 201–208].

Безусловно положительным является сохранение, пусть и частичное, традиционного репертуара и традиционных технологий в деятельности клубных музыкальных коллективов и объединений, поддерживающих мастеров декоративно-прикладного искусства.

Даже учитывая все потери, связанные с изменением условий бытования фольклорных произведений, со сценическими формами их репрезентации, сейчас мы ясно ощущаем последствия работы культурно-досуговых учреждений. Практически хотя бы фрагменты музыкально-фольклорных текстов традиционного слоя сохранились лишь там, где в течение длительного времени существовали клубные коллективы этнографического характера.

Позитивным результатом современной деятельности КДУ и особенно их участия в экспедиционных проектах последних лет является повышение статуса как самих носителей традиционной культуры, так и хранимых ими знаний.

А наиболее вредоносным следует признать продвигаемое во многих регионах восприятие фольклора как явления сугубо развлекательного, призванного веселить народ и внушать ему оптимизм и ощущение поверхностного эстетического комфорта. Такое искажение глубинных смыслов традиционной культуры неминуемо приводит к их фальсификации, что мы и наблюдаем в массовых масштабах.

Процессы, происходящие в фольклорных традициях под воздействием указанных выше факторов, неравномерны, очень сложны и не могут оцениваться однозначно негативно или позитивно. Результаты подобных воздействий в некоторых случаях трудно прогнозируются и зависят от множества субъективных причин, в частности:

- от того, в какой фазе своего развития находится та или иная традиция (продуктивной, деструктивной или консервативной);

- от самосознания определенных субэтнических общностей, сохранения стержневых концептов, присущих традиционному коллективному сознанию;

- от степени сохранности природной среды, в которой сформировалась та или иная традиция;

- от хозяйственной практики, которая либо актуализирует некоторые элементы фольклорной культуры, либо вытесняет их из обращения;

- от степени сохранности структуры деревенского социума, выражающейся в соотношении коренного и пришлого населения, различных половозрастных групп, в сохранении традиционного семейного уклада и др.;

- от степени востребованности отдельных элементов данной фольклорной традиции обществом, государственными и культурными

институтами, средствами массовой информации и их включенности (в тех или иных формах) в культурный оборот.

Ситуации, складывающиеся в разных регионах, порождаются различными комбинациями множества факторов. Исследования процессов этнокультурных трансформаций заставляют нас во многом пересмотреть прежние представления о темпах развития традиционной народной культуры, о ее консервативности, о допустимых масштабах подобных изменений, а также с бóльшей осторожностью относиться к попыткам реконструкции того облика фольклорных традиций, который, по нашему мнению, они имели в прошлом.

Последние десятилетия XX века стали для российской науки о музыкальном фольклоре эпохой интенсивного накопления информации. За эти годы существенно возросло количество организаций, занимающихся собиранием музыкально-фольклорных текстов: региональных центров традиционной культуры, факультетов гуманитарных вузов, различных общественных институций. Повысился профессиональный уровень работающих в них специалистов, чему немало способствовало открытие во многих учебных заведениях культуры и искусства отделений по специальности «этномузыкология». Расширение и оптимизация собирательской работы, в частности разработка и внедрение методики фронтального обследования территорий, значительно повысили результативность экспедиций. Ежегодно архивы различных научных, учебных, общественных организаций, а также личные собрания пополняются десятками тысяч аудио- и видеозаписей музыкального фольклора. Важной составляющей этого процесса стало постоянное совершенствование техники звукозаписи, появление аппаратуры, позволяющей даже непрофессионалу получить фонограммы высокого качества.

Результатом явилось резкое, невиданное ранее увеличение объема информации о традиционной музыкальной культуре, касающейся и собственно культурных текстов, и контекстов, в которых они функционируют. При этом очевидно, что любые выводы, к которым располагают новые сведения, не могут считаться окончательными, поскольку процесс сбора материалов продолжается.

В научную практику, помимо полевых записей, вводятся коллекции провинциальных архивов, в том числе личных, ждавшие своего часа не одно десятилетие. С пугающей легкостью произведения народной музыки тиражируются на дисках сомнительного качества, предлагаются к неограниченному копированию в Интернете, чему немало способствует всеобщая безграмотность в области авторских прав на запись музыкального фольклора.

Очевидно, что такой информационный скачок требовал осмысления, систематизации новых данных и их соотнесения с базовыми теоретическими положениями этномузыкознания, сформулированными в 1970-е – 1980-е годы. Многие из этих положений носят общий характер и нуждаются в детальной проработке, а иногда и в существенной коррекции. Это касается, в частности, представлений о видах народного многоголосия, о специфике и соотношении региональных традиций и др.

В результате на рубеже XX и XXI столетий в области знаний о традиционной музыкальной культуре обозначился круг новых проблем, как внутренних, так и внешних, требующих оперативного рассмотрения. Эти годы обозначили начало очередного этапа развития отечественной науки, черты которого пока еще только намечаются; однако уже ясно, что сложившаяся ситуация явилась результатом воздействия большой группы факторов, среди которых есть как внутренние, непосредственно касающиеся дальнейшего становления науки и состояния объекта ее изучения, так и внешние, лежащие в сфере отношений науки и общества, науки и государства.

Рассмотрим эти новые тенденции на примере регионалистики. Начиная с конца 1950-х гг. происходило стремительное накопление базы источников, чему способствовало увеличение количества ученых, специализирующихся на изучении явлений традиционной народной культуры, возрастание объемов и результативности полевых исследований музыкально-фольклорных традиций, модернизация материально-технической базы научно-исследовательских и образовательных учреждений, регулярно осуществляющих экспедиционные обследования территорий. В результате существенно

изменилось понимание структуры этнокультурных массивов и их внешних границ, что в свою очередь повлияло на содержание музыкально-фольклорных изданий. Если ранее региональный фольклор рассматривался в рамках административных границ, то к концу XX века стал преобладать иной принцип расположения материала, основанный на территориальном закреплении этнографических реалий и структурных компонентов музыкально-фольклорных текстов. Внедрение комплексных и междисциплинарных методов изучения привело к формированию музыкальной ареалогии, базирующейся на методике картографирования, а выбору релевантных единиц способствовало развитие структурно-типологического направления в российской этномузыкологии. В 1990-е – 2000-е годы в отечественной науке сложилась система представлений о музыкально-фольклорных традициях как о территориально закрепленных системных объектах с весьма сложной внутренней структурой. Были разработаны понятия «централизуемый компонент жанровой системы» и «жанрово-стилевая доминанта», принятые научным сообществом. Появились первые опыты системных описаний различных видов этнокультурных систем и создания типологии таких системных объектов.

Не последнюю роль в развитии отечественного этномузыкального знания сыграло фольклорное движение, зародившееся в 1970-е годы и окончательно оформившееся к концу 1980-х годов. Хотя в целом это общественное движение первоначально имело стихийный характер, в числе первых его участников и лидеров было немало профессиональных музыкантов и будущих ученых. Именно это уже на начальном этапе существования определило научную составляющую зарождающегося явления общественной жизни. Оно способствовало формированию нового направления в науке о традиционной музыкальной культуре, которое сейчас считается одним из наиболее перспективных во всем мире – практического этномузыкального знания [8, с. 115–123]. У его истоков стоял один из основоположников отечественной музыкальной фольклористики Е.В.Гиппиус. Его внимание к новым тенденциям естественным образом вытекало из постоянного интереса к проблемам аутентичных исполнительских

традиций и к вопросам сценической интерпретации фольклора. Как и некоторые другие этномузыковеды, Гиппиус в течение долгого времени сотрудничал с народными хорами и осуществлял звукозаписи «фольклорных групп», в середине XX века существовавших при некоторых народно-хоровых коллективах [7].

Ученый приветствовал создание «ансамблей-лабораторий» по практическому освоению певческих, инструментальных и хореографических традиций; по его мнению, именно такие исполнительские группы могли найти ответы на ряд вопросов, касающихся особенностей интонирования народных мелодий, формирования определенных исполнительских приемов и техник.

Впоследствии определился круг проблем, которые можно было решить только в области практического этномузыкознания. Среди них — соотношение структуры певческого коллектива и локальных воплощений многоголосных традиций, то есть важнейшего «системного узла» локальной этнокультурной системы, в котором сходятся сферы исполнительства (интонирования, артикуляции) и структурных параметров музыкальных текстов, входящих в ту или иную традицию. Именно развитие практического этномузыкознания привело к созданию во многих музыкальных вузах отделений по профилю «Этномузыкология». Многие из выпускников таких отделений приходят работать в культурно-досуговые учреждения, и первые результаты такого соединения науки и практики уже благотворно сказываются на деятельности по сохранению этнокультурного достояния в регионах России.

Еще одной важной тенденцией, обозначившейся в первые десятилетия XXI века, является повышение значения архивных фондов фольклорно-этнографических материалов, звуковых коллекций, существующих в учебных заведениях, академических научных организациях, в учреждениях культурно-досуговой сферы, а также в личных архивах собирателей. Однако в этой области пока ситуация складывается не слишком благополучно. Фольклорно-этнографические фонды не имеют специального статуса, а следовательно, не попадают в сферу юридического регулирования, поскольку действующее архивное

законодательство не учитывает их специфики. Ситуация усугубляется тем, что с естественным угасанием многих форм традиционной народной культуры такие фонды становятся единственным источником сведений об их бытовании в прошлом [14, с. 13–24.]. Показательно, что большинство выпускных квалификационных работ бакалавров и магистерских диссертаций в наши дни создается именно на архивных материалах, собранных предшествующими поколениями ученых. Для решения множества существующих проблем, связанных с условиями доступа к архивным материалам, смежными правами собирателей, урегулированием контактов между фондодержателями необходима разработка и внесение в правительство предложений по изменению законодательно-правовой базы, регулирующей защиту фольклорно-этнографических материалов и определяющей правила пользования ими. С целью систематизации информации по архивным фондам в 2018 году в Государственном Российском Доме народного творчества имени В.Д.Поленова был создан сектор исследования и сохранения архивных фондов, одним из проектов которого является формирование реестра российских фольклорно-этнографических экспедиций [6]. В течение последних лет были проведены всероссийские совещания и семинары по проблемам систематизации, формирования и сохранения архивных фондов. Такая деятельность, вне всякого сомнения, будет и в дальнейшем способствовать успешной подготовке и повышению квалификации специалистов учреждений науки, образования и культуры и в конечном итоге – сохранению нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации.

Литература

1. Анучин Д.Н. О применении фонографа к этнографии и в частности о записи шаманского камланья в Средне-Колымске, Якутской области // Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при этнографическом отделе Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. Том II. М.: Тов. Скоропечатни А.А. Левенсон, 1911. С. 269–284.
2. Васкул А.И. Этнографическая программа Русского географического общества // Русский фольклор. СПб.: Наука, 2012. Т. 36. С. 460–471.
3. Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века: 1900 – первая половина 1941 гг. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. 799 с.
4. Конвенция об охране нематериального культурного наследия // Организация объединенных наций. URL:

https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml
(дата обращения: 29.03.2025).

5. Лапин В.А. «Книжная песня» XVII–XVIII вв. и фольклорные песенные традиции (К проблеме устного и письменного в традиционной культуре) // Лапин В. А. Очерки исторической проблематики русского музыкального фольклора. СПб.: РИИИ, 2017. С. 343–373.

6. Лобкова Г. В., Иванова Т. Г. История фольклористики и этномузыкологии (конец XVIII – XIX век). СПб.; Саратов: Амирит, 2020. 396 с.

7. Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, О.А. Пашина. М.: Композитор, 2003. 213 с.

8. Морозов Д.В. Практическая этномузыкология: проблемы и перспективы // IV Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. науч. ст.: В 3 т. Т. 1: Народная музыкальная культура: история, современные исследования, проблемы актуализации / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, Д.В. Морозов. М.: ГРДНТ им. В.Д. Поленова, 2019. С. 115–123.

9. Пуртова Т.В. Государственная поддержка нематериального наследия народной культуры в Российской Федерации: задачи, опыт, перспективы // V Всероссийский конгресс фольклористов: Современная научная мысль о традиционной народной культуре: Сб. науч. статей / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, Д.В. Морозов. М.: ГРДНТ им. В.Д. Поленова, 2022. С. 11–17.

10. Рудиченко Т.С. Музыкальная этнография на рубеже веков и творческая личность А.М. Листопада // Памяти А.М. Листопада: Сб. науч. тр. / Ред.-сост. Т.С. Рудиченко. Ростов н/Д: Изд-во Гефест, 1997. С. 7–15.

11. Рудиченко Т.С. Традиционное бытовое пение в Донском регионе (по данным полевых исследований 2000-2010-х годов) // Фольклор в культуре повседневности: Сб. ст. / Науч. ред. Н.И. Жуланова, Л.В. Фадеева; отв. ред. Т.Н. Суханова. М.: ГИИ, 2019. С. 201–208.

12. Сокальский П.П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков: Тип. А. Дарре, 1888. 368 с.

13. Стенографический отчет о заседании Государственного совета «О государственной поддержке традиционной народной культуры в России» // Президент России. URL: <http://special.kremlin.ru/events/president/transcripts/23986> (дата обращения: 29.08.2025).

14. Черных А.В. Фольклорные собрания и архивы: проблемы сохранения и перспективы развития // Традиционная культура. 2022. Т. 23. № 2. С. 13–2

ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ПРАКТИКЕ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Е.Н. Байкова,

Российская академия музыки имени Гнесиных

Аннотация. В статье рассматривается вопрос относительно роли народно-песенного материала как необходимого элемента репертуарно-концертной программы современных отечественных хоровых коллективов. В этом контексте прослеживается концепт «народная песня» в различных гранях его проявления. Среди них: специфическая природа звукоформы, основанная на

принципе доминирующего значения мелоса, а также певческо-голосовой феномен, определяемый свойствами самого песенного архетипа. Благодаря данной мотивации прослеживается тенденция сквозь призму кристаллизации фундаментальных позиций народно-песенного творчества в аспекте развития исполнительского компонента (любительская и профессиональная деятельность отечественных хоровых коллективов).

Ключевые слова: народная песня, исполнительский компонент, хоровой коллектив, фольклор, звуковой материал, фактура, многоголосие.

Роль народно-песенного репертуара в рамках хорового вида деятельности аргументируется необходимостью его включения в составление концертных программ. Ведь, «Исполнение народной песни, по утверждению И.В. Ржепянской, – это механизм трансляции русской национальной идеи» [8, с.13]. Безусловно, этот факт имеет принципиальное значение для сохранения отношения к народно-песенному наследию как национальной основе народно-певческой культуры в целом. «Народная песня целостно воспроизводит систему стереотипов, восходящих к прошлому, через призму современного восприятия» [8, с.13]. Бесспорно, что для того или иного вида направленности исполнительских коллективов (академическое-народное) данная проблематика предстает в своеобразном аспекте своего восприятия, а, следовательно, и осмысления.

Для народно-певческого направления – это та фундаментальная позиция, в которой априори отражается стратегия практической деятельности руководителей народно-певческих коллективов. Поскольку народная песня и есть то базовое начало, где в полной мере преломляются специфические черты данного вида исполнительской культуры. «Однако, традиция многоголосного пения, по мнению А.А. Юрлова, мало пропагандируется, слабо охраняется и слабо развивается» [12, с.174].

Следует заметить, что в рамках этого направления народная песня предстает в двух доминирующих ипостасях: или как явление фольклора, или в абрисе более поздней традиции, воплощенной в рамках городской песенно-бытовой культуры. И в каждом таком жанрово-историческом контексте народная песня репрезентируется в значении феномена устной традиции, затрагивающей различные

пласты своего жанрово-стилевого архетипа (аутентичная традиция исполнения: трудовые, календарно-обрядовые и, напротив, примеры, не приуроченные к жизненному укладу – лирические, лирические протяжные песни). Ведь, «в народе, считает А.А.Юрлов, хранятся памятники музыкальной старины непреходящей ценности» [12, с.174].

Для другого вида направления, существующего в рамках певческо-хорового вида деятельности, – академического – народная песня предстает в качестве образца «авторского сотворчества», где опосредованно выявляется тот или иной жанрово-стилевой прототип народно-песенной лексики (лирические, плясовые, хороводные) в аспекте его творческого восприятия автором обработки. Речь идет о профессиональном подходе к определенному способу апробации интонационно-мелодического материала в границах песенной звукоформы на основе креативно-личностного решения в трактовке «первоисточника». Данная тенденция весьма актуализируется при ссылке на высказывание А.А. Юрлова, с точки зрения которого, «Русская народная песня не музей» [12, с.174].

Поэтому вполне, очевидно, что в концертно-исполнительской практике в рамках академического вида направления, народная песня становится объектом художественно-эстетического интереса и со стороны интерпретирующего субъекта (исполнителя), и слушательской аудитории. И здесь факт привнесения личностной инициативы (автор обработки, руководитель коллектива – дирижер) трактуется как знаковое явление в моменте репрезентативности песенного материала своему адресату-слушателю.

Имеется в виду, качество преподносимой звукоформы, где сочетается мастерство «создателя» обработки с интонационно-песенной первоосновой («мелосом»), растворенной в стихии певческого многоголосия. Это использование различных средств выразительности, воплощенных в тех или иных приемах хорового письма, что предусмотрено практикой профессионального вида хорового исполнительства (нормативный тип изложения: унисоны, подголосочная полифония, голосоведение, кантилена, распевность интонируемого слова).

Факт обработки народной песни есть путь к раскрытию ее безграничных возможностей как уникального жанрово-стилевого образца в полноте того креативного ресурса, который открывается в аспекте этого музыкально-звукового объекта (феномен мелоса – основа подголосочной фактуры как средство «симфонизации» хоровой ткани). И, кроме того, творческий опыт автора обработки, воплощенный сквозь призму его креативного решения (типы классических обработок, приемы современной технологии в способах изложения песенного материала), становится мощным импульсом для расширения концертного репертуара ряда певческих коллективов академического направления. Сквозь призму данной тенденции маркируется перспектива дальнейшего раскрытия вокально-певческих возможностей хора, как инструмента.

При этом выстраивается и особая логика восприятия народной песни слушательской аудиторией, включающейся в процесс музицирования на уровне «сотворческой единицы». И тогда народно-песенный материал предстает необходимым элементом слушательской рецепции, актуализируя свое значение как ценностно-важный ориентир для современного зрителя. Такого рода направленность данной информации в полной мере актуализирует активно-созидательный характер ее отражения в аспекте эмоционально-слушательской рефлексии на «увиденное-услышанное».

Важно отметить, что и в народном, и в академическом видах направлений народная песня репрезентируется как объект культурно-исторического наследия. В этом статусе значение народной песни воспринимается достаточно широко: и как акт сохранения исторической памяти нашего народа с присущей ей динамикой событийности, и в масштабе мощного пласта национальной культуры. Ведь «Песня, по убеждению Б.Асафьева, – живая, говорящая, звучащая о прошедшем летопись» [1, с.27].

Что касается онтологической составляющей, то, безусловно, речь идет об огромной культурно-просветительской направленности феномена народной песни. И, прежде всего, имеется в виду, тот культурно-генетический код, который априори существует в

национальном сознании нашего народа. Это и есть факт подтверждения внутренней силы и значимости явления народно-песенного материала в реалии нашей жизни в проекции на современного слушателя. Как полагал А.В.Свешников, «Велико и могуче стремление нашего народа к искусству, к музыке. В нем живет сознание больших творческих сил, непреодолимое влечение к художественной деятельности» [9, с.61].

Кроме того, в центре внимания оказывается и проблема эстетического восприятия, преломленная сквозь призму воздействия такого предметного объекта, как народная песня. Безусловно, это соотносится с фундаментальными свойствами рассматриваемого феномена. Среди них: черты яркого мелоса, проявляющиеся на фоне вариационного принципа развития (система подголосков), широта песенной кантилены, отраженная в пластике внутрислоговых распевов, «свобода» певческого дыхания, ощущаемая в распределении звукового потока, глубина интонируемого слова, неразрывно связанная с сущностным началом самого певческого процесса. В этом контексте важно учесть и мнение В.В. Минина, который на вопрос интервьюера (В.О. Семенюка), «Когда и откуда родилась ваша исполнительская эстетика, отвечает так: «она формировалась постепенно, беря что-то от того, что-то от другого. Но, скорее всего, истоки в живой речи, которая меня всегда прельщала в народных хорах» [5, с.69].

И в данном контексте стихия народно-песенного музицирования охватывает главные позиции исполнительского действия в целом, объединяя его участников в едином стремлении к сотворчеству в процессе интонирования. При этом общая проблематика, касающаяся песенного содержания, становится централизующим фактором в акте коллективно-певческой инициативы, охватывающей масштабы всего песенно-звукового материала в момент его трансляции своему адресату-слушателю.

Данная тенденция в равной степени актуализируется и в народной, и в академической практике музицирования, где базовым

элементом становится исполнительское мастерство всех участников певческого процесса, что отражается в их высоком профессионализме.

Рассмотрим те моменты, в которых преломляется исполнительская интенция в аспекте раскрытия художественно-эстетических достоинств народно-песенного материала. Безусловно, данная проблематика направлена на установление корреляционных связей между свойствами предметного объекта – «народная песня» и характера их проявления в практическом подходе дирижера в трактовке звукоформы.

Одним из значимых компонентов песенно-музыкального языка становится мелос, где фокусируется интонационно-содержательная часть всего информационного ресурса представленного образца. Еще Р. Вагнер убежден был в том, что «единственная форма музыки – мелодия, что без мелодии музыка просто не мыслится, что музыка и мелодия нераздельны» [3, с. 528]. С этим связаны и другие составляющие общего звукового потока, раскрывающиеся через хоровую фактуру, голосоведение отдельных хоровых партий, процесс интонирования в целом.

Кроме того, специфические признаки организации темброво-звуковых линий проявляются и через вариационный метод развития песенной формы. Благодаря этому концепт мелоса реализуется сквозь призму ряда подголосков, функционирующих на фоне процесса интонирования в условиях устной певческой традиции. И это, вполне, очевидно, поскольку, по мнению Б.В. Асафьева, «Народная музыка – объективно данный процесс, всегда действенный. Процессом этим управляет живая интонация – звукообщение людей, – как и в словесной речи» [1, с.13].

Но и позднее, в аспекте жанра обработки народной песни данная тенденция существует как базовый принцип организации всей звукоформы. Тем самым, на основе подголосочного способа изложения выстраивается система темброво-мелодических связей, пронизывающая каждую «песенно-композиционную единицу».

Особенности народно-песенного мелоса в полной мере проявляются через голосоведение всех хоровых партий. Определяя

интонационно-мелодический тонус движения в границах относительно удобного тесситурно-регистрового контекста, выстраивается вполне естественный для певческого акта звуковой диапазон. Такое качество музицирования мотивирует органику восприятия коллективного действия в объеме всей хоровой фактуры.

И, как следствие, на фоне распетого слова – главного стимула мелодического развертывания рождается песенная форма в полноте ее интонационно-смыслового дыхания. Так, исследуя феномен русской протяжной песни, И.И. Земцовский, утверждает: «распевная мелодия является главным фактором их выразительности» [4, с.46]. И еще одно важное высказывание этого ученого: «Широкий мелодический распев определяет способ произнесения текста, а в значительной степени и его внутреннюю организацию» [4, с.46]. В результате кристаллизуется фактурный абрис хорового многоголосия, объединяющий в структуре звукового потока темброво-мелодические линии, сквозь призму которых раскрывается интонационно-содержательный ресурс всей песенной формы.

Воплощаясь в некоем мелодическом образе, это информационно-знаковое начало предстает обобщенно и целостно на каждом этапе своего становления во времени и в пространстве (от куплета к куплету и до «финала»). В.Н. Холопова считает: «На мелодии свертывается также и вся музыкальная форма, весь процесс формообразования. Мелодия принимает естественное участие в формообразовании уже потому, что через мелодику осуществляется тематическое развитие – все мелодические участки произведения функционально соотнесены друг с другом и по отношению к целому» [10, с.16].

В качестве важных элементов самого процесса развития являются и те средства хорового изложения, в которых фокусируется энергетическая плотность песенно-звукового материала в ее последовательном распределении по всему локусу композиционного ландшафта. И в этом контексте главными сегментами коррекции интонационно-звукового поля становятся унисоны и цепное дыхание.

Во-первых, унисоны есть та конструктивная основа, благодаря которой аккумулируется интонационно-энергетический императив

мелодического развития в целом. И здесь важно отметить роль выдержанных звуков, существующих в условиях феномена «унисон» в оптимально-устойчивой мере их сбалансированности по отношению к общей инициативе ритмического движения.

Помимо унисона, (во-вторых) как некоего конденсатора коллективно-звуковой энергии, распределяемой между куплетами, возникает и другое важное явление. Оно непосредственно связано с сугубо вокально-практической составляющей, что определяется свойствами самого песенного мелоса.

Речь идет о цепном дыхании, как особом качестве певческого мастерства, рождающемся в процессе интонируемого слова. Это – один из главных признаков песенно-мелодической формы, где аккумулируется вокально-голосовая стихия исполнительского действия в коллективно-певческом характере ее воплощения.

В данном контексте актуализируется и взаимоотношение таких компонентов музыкального развития, как фактура и динамика. Благодаря феномену народной песни (истоки, уходящие в русло устной традиции) в сочетании с импровизационной природой исполнительского решения рождается особая темброво-акустическая среда, когда сила певческого звука (динамика) распределяется в точном соотношении с тесситурно-регистровой диспозицией голосов в объеме всей хоровой фактуры.

Что касается практического опыта, формирующегося в сфере хорового народного пения, то необходимо выделить и еще один важный аспект, касающийся коллективного способа действия. Это – ансамбль, включающий не только характерные признаки своей нормативности (определенная мера согласованности звукоэлементов), но и нечто большее, связанное исключительно с иной формой координации певческого единства (без участия дирижера).

Несомненно, речь идет о специфическом качестве музицирования в рамках данного вида исполнительства, затрагивая различные виды ансамблевого исполнения. Во-первых, это фактурно-ритмический ансамбль, где объединяются множественные звуко-энергетические линии в одном фактурном поле. И, во-вторых, –

темброво-динамический ансамбль, в котором сочетается темброво-фонический компонент (голос) с темброво-акустической составляющей в отражающем эффекте резонанса (динамика).

И в одном, и в другом случае необходимо выделить главный сегмент общего структурного целого – феномен многоголосия, рождающий разнообразные варианты синтеза звуковых линий. Возникающие примеры корреляции певческих голосов – свидетельство многопланового способа координации композиционно-тематических сегментов, среди которых, главными являются основная мелодия и система подголосков, окружающих ее.

В этом пространстве взаимодействия ощущается подлинная природа органичной связи внутри звукового материала, что прослеживается на тех или иных фактурно-тембровых уровнях его представления. В результате такого рода мотивации рождается мощный стимул для непрерывного обновления фактурно-звукового сценария в рамках всей песенной композиции.

На фоне особых свойств функционирования предметного объекта «народная песня» маркируется еще одна уникальная черта народно-песенной культуры, связанная с природой певческого исполнительства. Это – удивительная возможность развития голоса в объеме его певческих ресурсов, равномерно распределяющихся в масштабе естественных границ звукового диапазона. Согласно высказыванию А.В.Свешникова, «Народные певцы, сочинявшие песни, обладали замечательным музыкально-поэтическим даром. Они как бы рисовали с натуры, они видели, слышали и думали одновременно» [9, с.60].

Данное качество певческо-звукового материала в полной мере ассоциируется с мелосферой самого песенного образца, сосуществующего в естественной акустико-фонической среде с его темброво-фоническим «носителем» (голосом). Благодаря этому обстоятельству формируется определенная логика соотношения звучащего материала (певческий элемент) с его интонационной первоосновой (мелос), в условиях импровизационного принципа развития.

Сквозь призму указанной выше закономерности кристаллизуется важное свойство народно-певческой культуры, раскрывающееся в некоем «двуединстве» импровизационно-тематического элемента (мелодия) и его ретранслятора – исполнительского компонента (голос). И, как следствие, возникающий феномен пения, репрезентируется во взаимодействии двух составляющих в структуре певческого процесса: непосредственно песенного образца и темброво-фонического сегмента («коллективно-певческое я»), что и рождает уникальное темброво-акустическое и интонационно-тембровое пространство. При этом поражает масштаб внутреннего развития самой композиции, а именно развернутость «темброво-певческого поля» в аспекте полного единства с его интонационным «первоисточником» (системный характер мелодических связей: принцип распева, подголосочная фактура как способ изложения звукового материала).

Отметим, что «Произведения музыкального фольклора создаются непосредственно в процессе исполнения, что обусловлено устной природой народного творчества», считает М.В. Медведева и, как следствие, «Народно-песенные традиции сохраняются и развиваются благодаря сотворчеству исполнителей – носителей фольклора» [6, с.60]. И далее, «Они бережно сохраняют традиции, опираясь на установившиеся в народном творчестве формы музыкального мышления, и одновременно творчески преломляют их, свободно интерпретируя однажды найденный и впоследствии закреплённый музыкально-поэтический образ» [6, с.60].

Помимо концепта пения, как одного из уникальных свойств народного исполнительства, существует и еще один немало важный структурный сегмент, оформляющий общее исполнительское действие. Это – эффект сценографии, создающий дополнительное впечатление о характере звучащего песенного образца. Имеется в виду все то, что более полно раскрывает идею его содержательного наполнения, включая сценическую форму воплощения с привлечением актерской игры (миманс, яркость восприятия происходящего), элементов

театрализации (различного рода перестановки, мизансцены) и, безусловно, хореографический компонент.

В результате все средства выразительности, используемые в процессе коллективно-певческого действия, способствуют активному характеру раскрытия «песенного сюжета». Речь идет о художественном образе, составляющем фундаментальную основу лирической и лирической протяжной песни, где образно-содержательное начало выполняет конструктивно-драматургическую роль. Н.К. Мешко отмечает такую отличительную особенность народно-певческой практики как: «Образно-смысловой способ мышления», который, по мнению Нины Константиновны, «является возбудителем и движущей силой творческого действия» [7, с.40].

В других жанрово-стилевых примерах, как-то: обрядово-календарные, хороводные или плясовые песни, концепт художественного образа как бы «растворяется» в специфике самого песенного архетипа (приуроченность к определенному моменту восприятия, фактор моторики движения). В данном контексте смыслообразующая функция художественного образа реализуется весьма опосредованно в границах происходящего «звукового события» ввиду закономерно возникающих жизненных обстоятельств (фольклор, этника).

Тем самым, народная песня, обладая различными признаками своей идентичности, априори утверждает концепт народно-певческого искусства, как яркое творческое явление русской национальной культуры. Феномен народной песни, проявляясь достаточно широко, экстраполируется и в сферу антропологии (характер этнотипа), и в область культурно-исторического наследия (жанрово-стилевая панорама в целом+певческий компонент), а также в аспекте мощного фактора культурно-просветительской деятельности (профессиональное и любительское хоровое искусство, репертуар исполнительских коллективов).

Безусловно, стихия народно-песенного творчества есть уникальная возможность для объединения «коллективно-певческого я» в единую общность – «русский народ». В этом масштабном

проявлении роли народно-песенной культуры определяется и функция ее «носителей», кристаллизирующаяся в исполнительском мастерстве участников фольклорных ансамблей, государственных профессиональных коллективов, учебных хоров, представляющих традиции, связанные или с аутентичной манерой музицирования, или в направлении утверждения принципа народно-певческого искусства.

И в заключение, возвращаясь к проблеме составления репертуарно-концертных программ, несомненно, следует учитывать, что «Каждый коллектив, полагает Л.В. Шамина, по-своему решает вопросы репертуара, исполнительского стиля, костюмов, соблюдения элементов народного синкретизма, диалектной специфики. В исполнении проявляется множество точек зрения на способы сценической интерпретации фольклора, и особенно на способы интонирования в народном пении» [11, с.49].

Необходимо обратиться и к аналитической позиции, высказанной В.А. Булычевым, «развитие хорового пения не может ограничиться лишь одной целью исполнения уже существующих произведений. Окрепши на почве исполнения последних, оно, очевидно, будет искать новых путей в областях звуковых и художественных» [2, с.36]. И в этом контексте место (роль) народной песни будет мощным фактором расширения не только информационно-певческого материала, но и сферой дополнительных креативных открытий в границах фактурно-тембрового пространства русского многоголосия. Поскольку, «В области хоровой звучности, утверждает В.А. Булычев еще в начале XX столетия, чувствуется стремление более ее разнообразить путем сознательного пользования тембрами голосов, которые в пределах данного вида голоса, представляют большое разнообразие» [2, с. 37], что весьма актуально для исполнительской практики современных отечественных народных и академических хоровых коллективов.

Ведь, бесспорно, концепт репертуара становится в наше время стимулом для решения творческих задач на пути освоения феномена «русская народная песня» в полном объеме его художественно-содержательного значения и своеобразия жанрово-стилевой специфики (мощный пласт национальной музыкальной культуры).

Литература

1. Асафьев Б.В. О народной музыке /Сост. И.И. Земцовский. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
2. Булычев В.А. Хоровое пение как искусство. Публичная лекция в Историческом музее, 5 марта 1904 г. Москва, 1910. 42 с.
3. Вагнер Р. Музыка будущего //Избранные работы Рихарда Вагнера. М., 1978. 572 с.
4. Земцовский И.И. Русская протяжная песня. Ленинград: Музыка, 1967. 194 с.
5. Минин В.Н. Соло для дирижера. СПб.: Композитор, 2010. 152 с.
6. Медведева М.В. Методика импровизационного распева народных песен // Культура народного пения: традиции и искусство. Материалы научно-практической конференции 13-16 мая 2000 года. М.: МГИМ, 2001. С.60-65.
7. Мешко Н.К. Искусство народного пения. Практическое руководство и материалы обучения искусству народного пения. Часть 2. Москва: НОУ «Луч», 2002. 80 с.
8. Ржепянская И.В. Идеи русского мира в традиционных ценностях фольклора //Музыкальный фольклор народов России: материалы научно-практической конференции (Москва, 15 марта 2023 г.) / Науч.ред. И.В.Ржепянская. Москва.: МГИК, 2024. С.5-14.
9. Свешников А.В. Хоровое пение – искусство истинно народное // Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания /сост. С.С.Калинин. М.: Музыка, 1998. 328 с.
10. Холопова В.Н. Мелодика: Научно-методический очерк. М.: Музыка, 1984. 88 с.
11. Шамина Л.В. Основы научно-певческой педагогики. Москва, 2010. 202 с.
12. Юрлов А.А. Осторожно: «Карлссон»! //А.А.Юрлов Сборник статей, материалов и воспоминаний /Сост. И. Марисова. М.: Советский композитор, 1983. С.174-176.

РУССКИЙ ЭТНОМЕЛОС: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФОЛЬКЛОРНЫХ И КОМПОЗИТОРСКИХ ПОДХОДОВ

Е.А. Зайцева,

Военный университет имени князя Александра Невского

Аннотация. Статья посвящена изучению русского этномелоса. В ней применён компаративистский метод. Общие и отличительные черты этномелоса разных культур позволят выявить специфику традиционной этнической и авторской музыки. Исследование этномелоса – важнейшая научная цель, которая поможет посредством изучения музыкальных традиций предков как самоидентификации индивида, так и коллективной этноидентификации, столь необходимой в настоящее время.

Ключевые слова: этномелос, русский музыкальный фольклор, композиторское творчество.

Когда мы слушаем народную музыку, особенно той национальной культуры, к которой мы принадлежим, то испытываем особенное чувство связи со своими родовыми корнями: под плясовую – ноги невольно пускаются в пляс, слушая протяжную – душа

«разворачивается». Человек через музыку ощущает свою сопричастность этнической общности. Возможно, так проявляется генетическая память. В процессе этногенеза у каждого народа с древнейших времён формировалось своё музыкальное мышление, именуемое этномелос.

Этномелос – это многоуровневая мелодическая система определённого народа, имеющая такие характеристики как жанр и стиль, отражающая ментальность этноса.

Исследуя феномен этномелоса, необходимо применить компаративистский метод. Это важно, чтобы, с одной стороны, разделить «своё» и «чужое», а с другой, – анализируя свойства произведений музыкального фольклора, сравнить их с композиторским творчеством. Общие и отличительные черты этномелоса разных культур помогут выявить специфику традиционной этнической и авторской музыки.

Рассмотрим, прежде всего, *способ передачи информации*.

Фольклор часто называют устным народным творчеством. «Из уст в уста» передаются сказки и песни. Однако, если задуматься, то процесс сохранения фольклорного феномена сложнее, ибо из уст, включая мозг, дыхательную систему, голосовые связки, напев и текст воспринимается слухом и эмоциями субъекта. А при воспроизведении обрядов, хороводов и плясок подключается и «память тела». Общение в фольклорных экспедициях с носителями традиций поражает объёмом их памяти, который трудно измерить в байтах. Вспоминая песню за песней ассоциативно, пожилые люди открывают феноменальное хранилище этномелоса. Это все «архивируется» в памяти и с уходом человека может исчезнуть, поэтому так важна роль собирателей, записывающих информацию рукописно, на фонограф, затем при помощи магнитофона и видеокамеры, нотирующих её и сохраняющих в письменном, печатном или цифровом (электронном) виде.

Композиторы записывают свои сочинения нотами. Известно, что нотация была изобретена Гвидо д' Ареццо (итал. Guidod' Arezzo) – ок. 990-1050 гг. – в начале XI века. Современные авторы

пользуются компьютерным набором, позволяющим воспроизвести партитуру. Однако рукописи композиторов прошлых веков, например, И. С. Баха, В. А. Моцарта ветшают и нуждаются в тиражировании при помощи печатных или электронных изданий. Часть бесценных шедевров может быть утрачена. Так, например, исследователи творчества Д. Скарлатти, утверждают, что рукописи его сонат погибли при извержении вулкана в Испании. Экземпляр рукописи партитуры «Героической» симфонии Л. ван Бетховена находится во Дворце Лобковицей в Пражском Граде и представляет собой стопку серой бумаги, которая, кажется, на глазах рассыплется, ведь этим нотам более двух веков. Благодаря зрительной и слуховой памяти М. А. Балакирева и кучкистов были дописаны сочинения А.П. Бородина и М. П. Мусоргского.

Следует отметить, что письменный способ передачи информации существует и в народной музыкальной культуре. Трёхголосные канты и поздние духовные стихи, начиная с конца XVII века, а с конца XIX – частушки и даже гармошечные наигрыши передавались из поколения в поколение в том числе и письменно. Рукописные тетради хранителей народной культуры упрощают поиски собирателей. Санкт-Петербургский этномузыколог И. С. Попова зафиксировала свыше тысячи образцов письменной фиксации музыкального фольклора, как инструментального, так и песенного [4, с.140-146].

Таким образом, и в народной музыкальной культуре, и в композиторском творчестве переплетаются как устный, так и письменный способ передачи информации с преобладанием первого в фольклоре, а второго – в авторских сочинениях.

Охарактеризуем *автора* этнической и профессиональной музыки.

Преимущественно коллективный и анонимный автор создал народные песни, наигрыши, хороводы, обряды. Конкретный единичный – профессиональную музыку. И в данном случае имеется немало исключений из правил. А. П. Бородин и Н. А. Римский-Корсаков вдвоем написали оперу-балет «Млада». Члены «Беляевского кружка»: Н.А. Римский-Корсаков, Ц.А. Кюи и А.К. Лядов создали парафраз на детскую неизменную тему для

фортепиано в три руки «Тати-Тати», оркестрованную Н.Н. Черепниным, а А. П. Бородин на эту же тему написал «Requiem eternam» для тенора-соло, мужского хора и большого оркестра.

В истории музыки, как отечественной, так и зарубежной, существует множество примеров, когда начатое, но незавершенное сочинение дописывал другой человек. Реквием В. А. Моцарта завершал его ученик Ф.К. Зюсмайер. Оперу М.П. Мусоргского «Хованщина» оркестровал Д.Д. Шостакович.

В музыкальном фольклоре стерлись имена конкретных композиторов и поэтов, чьи мелодии и стихи давно считают народными. «Пчёлочка золотая» на текст Г.Р. Державина, «Узник» на стихи А.С. Пушкина, «Коробейники» Н.А. Некрасова, «Среди долины ровныя» на стихи А.Ф. Мерзлякова, «Вечерний звон» – музыка А.С. Алябьева, стихи английского поэта Томаса Мура «Those evening bells! Those evening bells!» в переводе Ивана Козлова. «Липа» Ф. Шуберта на стихи В. Мюллера из цикла «Зимний путь» стала немецкой народной песней, причём в ней повторяется только минорный запев. Песня В. А. Моцарта «Тоска по весне» «подправлена» в соответствии с народными вкусами. Доктор искусствоведения, профессор Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки Э.К. Петри называет целый ряд авторских сочинений, ушедших в народ и фигурирующих в немецких песенниках, среди них: И. Брамс. «Колыбельная», Ф. фон Шиллер, музыка придворного капельмейстера Ансельма Вебера «С луком и стрелой» (охотничья песня, «Вильгельм Телль»), Г. Гейне, музыка Ф. Мендельсона «Тихо звучит в душе» («Leise zieht durch mein Gemüt») и другие.

Важным признаком фольклорного произведения является *вариантность* как метод коллективной шлифовки первоисточника. Мобильными элементами музыкального языка являются мелодия, ритмика, многоголосие, вербальный текст. К стабильным относятся обычно стиховой ритм и структура напева.

Рассмотрим варианты песен.

Три варианта напева баллады на исторический сюжет «Как за речкою да за Дарьею» приводит Н.А. Римский-Корсаков в сборнике

«Сто русских народных песен» – № 8,9,10 [5, с.22-27]. Как следует из примечаний к сборнику, «Все три напева песни про татарский полон записаны М. А. Балакиревым с пения Якушкина» [5, с.27]. Существует несколько вариантов вербального текста этой песни. Н.А. Римский-Корсаков приводит два, а именно: по П.И. Якушкину [14, с.79] и по Стаховичу [9, с.6].

Названная выше баллада стала колыбельной песней, бытующей на юге России – в с. Подсереднее Алексеевского района Белгородской области. Сравним два образца, записанных собирателями в 1964 и 1981 годах, и обратим внимание на ладовую специфику каждого из них. Первый вариант – ангемитонный тетракорд в объёме увеличенной кварты (целотоновый). А второй – также тетракорд, но опевающий уменьшённую кварту.

НП № 1. «Там татаре шли» – колыбельная Белгородской области (запись и нотация В. М. Щуров) [10, с. 53-56].

Там та - та - ре ш(и) - ли, ох, та - м(ы) та -

та - (о) - ре ш(и) - ли, о - ни ко - вы - - - лу жгли

НП № 2. «Татары шли» – колыбельная Белгородской области (запись В.Н. Медведевой и А. Н. Иванова, нотация В. М. Щурова) [11, с.13-14].

Та - та - ры шли, ко - вы - лу жгли, ка - шу ва - ри - ли. По - е - в(ы)-ши ка - шу, лю -

де - й дя - ли - ли. А ба - ю бай, бай ба - й, бай бай.

Лирическая протяжная «Ты взойди, взойди, красно солнышко» имеет немало вариантов. Один из них зафиксирован в европейской

части России Н. М. Лопатиным и В. П. Прокуниным от П.И. Якушкина [3, № 55], а второй – в азиатской, на Нижней Тунгуске [12, № 1]. Первый – в диатоническом ладу, а второй затрагивает хроматические ступени (e-es, h-b). В обоих вариантах распевы достигают десяти звуков.

Примеры баллады на исторический сюжет, колыбельной с похожим сюжетом, лирических протяжных песен позволяют осуществить сравнительный анализ песен, зафиксированных в разных регионах, от различных информантов, порой с существенным временным промежутком.

Изменяемость напева в разных строфах одной песни чаще происходит в начале строфы или в предкаденционной зоне. В вариантах могут быть контрастные лады, ритмика, фактура, темп, отличаться вербальный текст.

Существует и вариационность, рассредоточенная по времени. Когда собиратели, записывавшие одни и те же песни с разницей в 15-30 лет, обнаруживали изменения в конкретной песне, казалось бы, уже застывшей в традиции.

В композиторской музыке также не все прописывал композитор. Так, например, мелизматика обозначалась определенными знаками, а их расшифровка уже принадлежала исполнителю. Каденции инструментальных концертов до Л. ван Бетховена не выписывались автором. Инструменталист должен был продемонстрировать свою логику музыкального мышления, владение тематическим материалом и виртуозность. Запись и воспроизведение ритмики и мелодики в джазе также существенно отличаются. Свинг и глиссандирование – основы джазового исполнительства.

Таким образом, спонтанность, импровизационность наряду со стабильностью структуры оказываются свойственны как фольклору, так и композиторскому творчеству.

Процесс спонтанного рождения песни прекрасно запечатлен в рассказах И.С. Тургенева «Певцы» из «Записок охотника», а также М. Горького «Как сложили песню».

Как мы увидели из сравнительного анализа вариантов песен, музыкальный фольклор обладает *региональной спецификой*. В народе говорят: «Что ни город, то норы, что ни деревня, то обычаи». И в каждом регионе, ареале и локусе поют по-разному. Северные, преимущественно одноголосные, былины отличаются от многоголосных распевных казачьих. Южнорусские круговые карагоды не похожи на орнаментальные хороводы Московской области. Инструментальная традиция каждого региона также имеет свои отличительные черты.

Стадиально-историческая принадлежность и проверка временем является чертой, свойственной и народной, и композиторской музыке.

Когда появилось произведение, к какому этапу жизни народа его можно отнести, какие события, идеи, переживания оно отражает и транслирует? Если в истории музыки, это относительно ясно, благодаря многогранной деятельности исполнителей и искусствоведов, то в народной музыкальной культуре ещё таится много загадок и гипотез, которые раскрывают ученые-фольклористы в многочисленных концепциях, посвященных этой проблеме. Аргументы в их трудах могут быть обусловлены политическими мотивами, направлениями в смежных науках, новыми открытиями археологии, истории, музыкальной фольклористики, которые в настоящее время, в отличие от прошлых веков, можно почерпнуть как в научных архивах, так и в мультимедийном пространстве. Концепции П.П. Сокальского [8], К.В. Квитки [2], А.В. Рудневой [6, с.158-164], В.М. Щурова [13, с.50-77], Е.А. Зайцевой [1], связанные со стадиальными фазами развития музыкального фольклора заслуживают специального изучения.

Назовём примеры песен, сложившихся на разных стадиях эволюции музыкального фольклора.

Образцом раннего происхождения является весенняя хороводная песня «Просо». Ознакомившись с вербальным текстом, мы понимаем, что речь идет о подсечно-огневом земледелии, характерном для раннего периода истории нашего народа. Да и просо

как земледельческую культуру – мелкосеменное травянистое растение – выращивали преимущественно в древности, о чем свидетельствовали в том числе путешественники иностранцы. В припевных словах «Ой, дид-ладо!» упоминается имя древнерусской богини красоты, любви и счастья Лады.

Хоровод этот водится «стенка на стенку», что отражает архаический способ общения родов, совершаемый во время весенних брачных игр для выбора невесты. Каждая восьмая доля соответствует одному шагу. Мелодия, основанная на пяти нотах, опирается на олиготонный лад, характерный для раннего этапа развития этномелоса. Структура её, в отличие от песен поздних, неквадратна – 3+3 такта. Форма песни *aa* представляет собой периодичность или простой повтор напева, что также свидетельствует о его древности. Записанная М.А. Балакиревым в XIX веке одногласно, гипотетически исполнялась на много голосов, о чем свидетельствуют другие варианты её фиксации собирателями. По музыкально-поэтическим и хореографическим признакам хороводная песня «Просо» относится к ранней фазе русского музыкального фольклора.

Историческая песня «Разорённая дорожка от Можая до Москвы» [7, с.5] не могла сложиться ранее 1812 года. Её словесный текст содержат топонимы: Можай (Можайск), Москва, Париж. Неприятель очевиден – «злой француз». Поэтизировано кровопролитное изгнание врагов с русской земли словами «разоривши ту дорожку, в свои земли жить пошёл». В тексте воспета красота нашей столицы. Москва, расположенная на семи холмах («на горе») «вся садами убрана, белым камнем выстлана, песком жёлтым сыпана». Охватывает гордость при распевании слов «Распрекрасная Москва, Всей России красота». Стих сформирован по четверостишьям в конце песни с элементами рифмы (убрана, выстлана, сыпана), что типично для стихосложения после XVII века.

Бинарная (чётная) ритмика при умеренном темпе скорее напоминает марш, что удобно для пения в строю.

Респонсорное (один – все) вступление голосов приводит к многоголосию: гетерофонное двух- и трёхголосие переходит в

аккордовое, в котором чётко ощущается логика тональных функций. Начавшись с терцового тона фа мажора, песня заканчивается на доминантовом звуке. В отличие от модального, основанного на звукоряде, лада «Просо», «Разорённая дорожка» тональна, что также подтверждает её позднее по сравнению с предыдущим образцом происхождение.

Таким образом, анализируя многие элементы музыкально-поэтического языка, привлекая знания по этнохореографии, истории, географии, словесности и другим областям знания, можно гипотетически определить принадлежность песни той или иной стадии развития русского этномелоса.

Обе песни преодолели время, то есть дошли до наших дней.

Как же происходит проверка временем в композиторской музыке?

Рассмотрим два примера.

Первый показ оперы Ж. Бизе «Кармен» 3 марта 1975 года в парижской «Опера-комик» был ознаменован провалом, хотя некоторые критики поддержали постановку. Согласно воспоминаниям либреттиста Галеви, первое и половину второго действий зрители восприняли с воодушевлением, однако затем публика стала «холодеть», а последнее действие прошло при полном молчании зрительного зала. Через три месяца композитор умер. Пётр Ильич Чайковский, видевший первые постановки оперы, предрёк: «Лет через десять „Кармен“ будет самой популярной оперой в мире...». Он оказался абсолютно прав. В редакции Эрнеста Гиро это произведение не сходит со сцены театров. Одноактный балет Р.К. Щедрина «Кармен-сюита» переоркестрованный для струнных и ударных, исключая духовые, созданный в 1967 году, дал жизнь этому шедевру в хореографическом переосмыслении. Перечень композиторов XIX – XXI веков, создавших транскрипции для различных составов исполнителей, поражают разнообразием! Среди них: В. Горовец – для фортепиано, П. Сарасате, Ф. Ваксман, О. Хубаи, Д. Цыганов – для скрипки и фортепиано, С. Лукин – для домры и фортепиано, Ф. Борн – для флейты и фортепиано, А. Розенблат – для кларнета и фортепиано, Н. Попов, назвавший сочинение «Страсть и грех» (по страницам оперы Ж. Бизе „Кармен“), для духового квинтета и

другие. Отсняты художественные фильмы с бессмертной музыкой Бизе. Более того, многие мелодии из оперы Ж. Бизе «Кармен» преподносятся современным туристам, посещающим Севилью, как испанское национальное искусство фламенко, возникшее в XV веке в среде андалузских цыган, сочетающее пение (*cante jondo*), импровизацию гитаристов и танец (*baile*).

Второй пример касается музыки французской революции XVIII века. Полагаю, что даже профессионал вряд ли сможет напеть несколько тем из опер Гретри, но вот одна - пережила своего создателя и поистине прошла через века. Речь идёт об арии графини из оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама», исполняемой на французском языке. Вспоминая молодость, графиня поёт арию из оперы А. Гретри «Ричард львиное сердце».

Сопоставляя композиторскую музыку и фольклор, следует отметить *эстетическую направленность* этих видов творчества. Если красоту и совершенство классической музыки может ощутить каждый, то народная музыкальная культура у современного человека может вызывать неоднозначную реакцию. Представления наших предков о гармонии и красоте, выраженные в музыкально-поэтическом и хореографическом наследии, представляют собой стройную многоуровневую систему, изучив которую можно осознать величие и талант народа.

Исследуя русский этномелос, сравнивая его с другими культурами, иноэтничными, с одной стороны, и композиторским творчеством, с другой, мы выявили как общие, так и отличительные черты народной и композиторской музыки.

Изучение этномелоса – важнейшая научная цель, которая поможет посредством изучения музыкальных традиций предков, как самоидентификации индивида, так и коллективной этноидентификации, столь необходимой в настоящее время.

Литература

1. Зайцева Е. А. Музыка русского народного календаря в контексте традиционных верований. Исследование. Saarbrücken, 2015. 414 с.
2. Квитка К. В. Избранные труды: в 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского. М., 1971. 423 с.

3. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1956. 458 с.
4. Попова И. С. К проблеме этноотирования инструментальной музыки // Известия СОИГСИ. 2017. № 26 (65). С.140-146.
5. Римский-Корсаков Н. А. Сборники русских народных песен. ПСС, т.47. М., 1952. 310 с.
6. Руднева А. В. Об эволюции стиля в народном творчестве // Руднева А. В. Русское народное музыкально творчество. Очерки по теории фольклора. М., 1994. С.158-164.
7. Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Ярковым с 1890 по 1930 г. Муз. Записи от русского народного хора П. Г. Яркова – А. Рудневой; ред. и предисл. Е. В. Гиппиуса. М.-Л., 1951. 144 с.
8. Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888. 393 с.
9. Стахович М. А. Собрание русских народных песен. Тетрадь 4. СПб., 1864. 46 с.
10. Щуров В. М. Белгородское Приосколье. Вып.1. Песни Усёрдской стороны. М., 1995. 360 с.
11. Щуров В. М. Белгородское Приосколье. Вып.3. Песни над тихой Сосной. Белгород, 2005. 124 с.
12. Щуров В. М. Песни Нижней Тунгуски. М., 2014. 40 с.
13. Щуров В. М. Стилиевые основы русской народной музыки. М.: 1998. 465 с.
14. Якушкин П.И. Народные русские песни из собрания Якушкина. СПб., 1865. 288 с.

ХОРОВОД КАК СВОБОДНО ПРОДУЦИРУЕМАЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ МОДЕЛЬ МИРА: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

С.Ю. Гугова,

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

***Аннотация.** В настоящей статье предпринята попытка концептуализации процесса формирования пространственно-временного континуума в рамках фольклорной традиции. Рассмотрена возможность преломления хромотических характеристик как в объективной реальности, так и в искусственно конструируемом творческом пространстве, примером которого служит хороводное действо. Установлено, что хоровод, представляющий собой свободно моделируемую пространственно-временную структуру, характеризуется наличием свойств, обеспечивающих синергетическое взаимодействие континуальных и дискретных форм темпоральности. Данный феномен позволяет создавать состояние, в котором категория времени как таковая нивелируется, что обуславливает уникальность хоровода с точки зрения моделирования пространственно-временной картины мира.*

***Ключевые слова:** фольклорное сознание, пространственно-временная модель, хоровод, фольклорная традиция, фольклор, хромотоп.*

Обращаясь к проблематике пространственно-временного восприятия музыкальной фольклорной традиции, в том числе и хора, необходимо отметить, что данная тема является недостаточно освещенной и нуждается в детальном осмыслении. Чтобы разобраться в поставленном вопросе, обратимся к концепции мышления человека традиционной культуры и физическим свойствам пространства-времени как таковым.

В архаичном сознании носителей русской традиции и их обиходном музицировании проявляется сигнал, отражающий глубинные аспекты славянского менталитета и являющийся фундаментальным элементом русской культуры. Этот импульс выражается в развитии этнобытового наследия, обеспечивающего генетически обусловленное самосохранение национального культурного кода и идентификацию народа с ним. Он также включает в себя создание и реорганизацию особого сакрального пространства, характеризующегося благоприятной хронотопической структурой социальной среды. Иными словами, традиционная музыка формирует упорядоченное и благоприятное для социума временное и пространственное измерение, пронизанное обрядовым смыслом.

Влияние энергетического биополя Земли на акустические характеристики природной звуковой материи обуславливает тесную связь между стереофоническими свойствами фольклорной мелодики и окружающей средой. Это взаимодействие способствует информационной передаче и коммуникации с внешним миром на эмоциональном уровне посредством субъективного или группового этнотворчества. Будучи важным компонентом личности, данные элементы подвергаются трансформации и переинтонированию в соответствии с ритуально-эстетическими принципами. В художественном акте это перестраивает не только восприятие, но и окружающее пространство, оказывая существенное влияние на формирование и сознание культурного ландшафта. По словам П. Флоренского, характеризующего искусство как стереоскопически-временную структуру, «цель художника – преобразить

действительность. <...> т.е. организовать его по-новому, устроить по-своему» [8, с.7].

Разбираясь в пространственно-временных категориях музыки устной традиции, отметим, что с одной стороны фольклорная константа имеет черты линейного восприятия действительности и связана с настоящим историческим вектором, организующим причинно-следственные связи, приуроченным к какому-либо событию и не имеющим аутентичную точку творения. С другой же, она подчиняется космогонической модели, в основе которой лежат циклические действия и события бесконечно повторяющиеся и замыкающиеся в едином процессе. Последняя, по замечанию Б.А. Успенского, обладает «первоначальным, исходным состоянием, которое как бы никогда не исчезает – в том смысле, что его эманация продолжает ощущаться во всякое время» [7, с.26].

Восприятие времени в архаических обществах характеризуется дискретностью хронологической модели, свойственной детскому мировоззрению. В этой структуре темпоральность локализована и связана с конкретными объектами и действиями, лишена целостного протекания, одновременности и равномерности. При этом континуальный поток как хронотопная макросистема объединяет фрагментарные части общего, формируя целостное видение картины Мира. В этом плане сознание носителя традиционной культуры олицетворяет модификацию представленных пространственно-временных моделей, которые, по утверждению И.А. Голованова «находятся в отношениях комплементарности, напряженного взаимодействия и взаимовлияния. Синтез этих двух уровней <...> создает у носителя фольклора стереоскопичность видения мира» [2, с.6]. Данный факт в конечном счете и определяет «художественную сущность фольклора» [4, с.94], которую И.И. Земцовский объясняет как «интрамузыкальный» хронотоп «перцептуально регистрируемый» [4, с.94].

Хронос в аутентичной среде осмысливается как субстанция подвижная и гибкая, имеющая различные уровни проявления и независимая от внешних обстоятельств. Хоровод же как часть

этнокультурного пласта в этом смысле выступает не только идеальной акустической конструкцией с точки зрения образования резонансных зон [3], но и универсальной моделью, представляющей все категории времени. Вбирая в себя такие компоненты музыки устной традиции, как темброинтонацию, фонически-шумовые и визуально-телесно-пластические сочетания, он является ярчайшим представителем экзистенциального мгновения, при котором происходит антропологический переход из жизненного времени в точечное, а из дискретного наступают состояния вневремени (что характеризует сакральное пространство фольклорной традиции). Из последнего возможно продуцирование любого пространственно-временного континуума. Наблюдается «пересечение рядов и слияние примет <...> время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [1, с.235], – утверждает философ М.М. Бахтин.

Если первые два состояния, имеющие геохронологический оттенок и связанные с приуроченностью (историчностью) и обрядовостью (точечностью) события, являются понятными и психологически ощутимыми категориями, то трихотомия вневремени остается сферой сугубо личностного восприятия и может быть, по утверждению Н.С. Петренко, «сжатым или растянутым, насыщенным или бес событийным» [6, с.138]. Другими словами, ему присуща способность выходить за пределы континуальности и дискретности. В хороводном действе астрономическая и эмоционально-индивидуальная стороны хронотопа соединяются и взаимно дополняют друг друга, образуя синергичное пространство, а также представляя способ совершения креативной воли отдельно взятого коллективного сообщества.

Как осуществляется данное функционирование?

Профессор Н.А. Козырев выдвигает гипотезу о существовании в природе вневременного канала передачи информации о причинах и следствиях. Он считает, что такая трансмиссия деформирует структуру

пространственно-временного континуума, вызывая в нем колебания [5, с.40]. Мы предполагаем, что эти вибрации согласно законам музыкальной акустики соединяются с ареалом звуковых волн группового тембротворчества и зацикливаются внутри хороводной системы. Подчеркнем, что для фольклорного мышления натуралистические процессы являются априори неразделимые от жизненного уклада личности или общины. То есть, этнофор изначально создает звучащую материю, свойственную окружающему миру, а после подстраивает ее под свои бытовые нужды. В итоге образуется некий пространственно-временной коридор, который ведет во вневременные границы.

В физическом проявлении преломление времени связано с движением Земли вокруг своей оси и солнечной орбиты. Так, хождение по ходу Солнца (вправо), на восток, ускоряет ход времени, а вращение против Солнца (влево), на запад, напротив замедляет хронотоп. Примечательно, что данное свойство прослеживается не только на психическом уровне, но воздействует и в астрономическом плане. Понимая такие природные процессы, люди приспособливают свойства темпоральности, что в современном понимании тождественно смене часовых поясов. Кругообразное вождение является не только пространственно-временным моделированием, но и в действительности как будто «ломает» законы Вселенной и заставляет время двигаться в нужном для общины темпе, географически оставаясь в одном месте.

Данное утверждение может показаться надуманным и неправдоподобным. Однако теоретические измышления астрофизика Н.А. Козырева и опыты, проведенные им в середине XX века, а также научно-исследовательские работы ученых филологов и философов, частично представленные в статье, свидетельствуют, что данное явление существует, хотя малообъяснимо в настоящий момент.

Таким образом, вневременное пребывание является априори для народной традиционной культуры, которое есть плод преодоления континуального и дискретного сопричастия времени, в том числе и экзистенциальное мгновение творческого «озарения» и «религиозного» подвига. Хороводное действо, выступающее свободно продуцируемой пространственно-временной моделью мира, выполняет функцию

хронологического перехода в другие темпоральные измерения, а для фольклорного сознания несет магически-обрядовую функцию. Это свойство архаического мировоззрения, которое тождественно аутентичности мировосприятия.

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Голованов И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной поэзии Урала (XX-XXI вв.): автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.09. М., 2010. 45 с.
3. Гутова С. Ю. Акустическая магия русских хороводов: стереофонический аспект // Музыкальная летопись: сборник материалов XV Международной научно-практической конференции «Музыкальная летопись», 12.02.2025. Краснодар: КГИК. Вып. 15. С. 93–104.
4. Земцовский И. И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии // Пространство и время в искусстве. Межвузовский сборник научных трудов / отв. ред. и сост. О. И. Притыкина. Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1988. С. 93–100.
5. Козырев Н. А. Причинная или асимметричная механика в линейном приближении. Пулково: Академия наук СССР, Главная астрономическая обсерватория, 1958. 41 с.
6. Петренко Н. С. Идея своевременности как часть контекста теории персональной модернизации // Знание. Понимание. Умение. 2008. №2. С. 156–142.
7. Успенский Б. А. Избранные труды. 2-е изд. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 606 с.
8. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобретательных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 321 с.

ПАРНАЯ ПЛЯСКА КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ В НАРОДНОЙ СРЕДЕ

*А.Б. Безлуцкий, И.В. Ржепянская,
Московский Государственный институт культуры*

Аннотация. В данной статье предпринята попытка описать и выделить характерные черты парной пляски различных регионов России. Разновидности парной пляски рассматриваются как особенности мужского и женского танцевально-психологического взаимодействия в отличие от другой его формы — перепляса. В качестве примеров для описания пляски использованы доступные материалы из сети Интернет, чаще всего зафиксированные в советское время, начиная с 1980-х гг.

Ключевые слова: парная пляска, перепляс, оплясывание, импровизация, взаимодействие.

В наше время приведено большое количество примеров описательного характера о русской народной пляске (танце), но порой

этого недостаточно для ее правильного воспроизведения в том или ином регионе. В сети Интернет существуют видеозаписи с фрагментами народных плясок, в которых показано мастерство исполнителей, бережно хранящих традиционное наследие наших предков. Это весьма редкие записи, хоть и сделаны они сравнительно недавно, тем не менее они являются образцовыми и показательными примерами, по которым мы можем выявить характерные признаки, манеру исполнения, чтобы приблизиться к пониманию насколько уникальна наша народная культура.

Парная пляска и перепляс, как две яркие формы взаимодействия, имеют свои особые задачи и отличаются друг от друга. Стоит учесть, что важная характеристика, составляющая разницу обозначенных понятий («парная пляска» – «перепляс») – состязательность. В «парной пляске» партнёры всегда противоположного пола, это парень и девушка, взаимодействие которых имеет определенную цель – развитие романтических взаимоотношений. В «переплясе» же, во-первых, участвуют исключительно мужчины или женщины; во-вторых, главенствует показ индивидуальных, особых навыков с целью показать себя сопернику интересней, техничнее и ярче.

Если народная пляска существует, в первую очередь, как средство самовыражения, то парная пляска – средство социальной коммуникации и адаптации в народной среде. Партнёры общаются через манеру исполнения и степень близости каждого из них, в движении оказывая внимание друг другу с помощью разных типов плясового взаимодействия:

- линейного (определенно-направленно – в гости, к встрече, домой);
- кругового (со сменой направления);
- противопоставленного (словесный, ритмический).

Необходимо выделить также свободное взаимодействие, в основе которого заложена импровизация - сочинение и сочетание всех перечисленных типов взаимодействия в момент исполнения.

В традиции мы можем наблюдать различные типы, локально закрепленные за конкретными сёлами. Выражается это в исполнении

конкретных плясовых связок, целях и задачах парного взаимодействия.

Показательным примером является парная пляска села Дорогорское Мезенского района Архангельской области из фильма А.А. Климова «Основные виды русского народного танца». Приведем описание этой парной пляски: выходила заводящая пара, которая демонстрировала свое мастерство. Наплясавшись, они делали завершающее колено с кручением в паре, после чего мужчина посредством «оттопа» – удар ногой в пол – приглашал другую барышню. В ответ девушка могла согласиться, в движении обрисовав петлю (поворот вокруг себя на месте), или же отказаться, ударив ногой в пол («оттоп»). Во время такой пляски происходит эмоциональное взаимодействие через обмен частушками и выдачу движений для привлечения внимания друг друга. Стоит отметить, что пляска каждого участника импровизационна, но в ней есть закрепленные движения отказа или согласия.

В Костромской области зафиксирован вариант мужской парной пляски – «Пыщугский трепак». Дадим его описание. Выходят двое мужчин и кричат по частушке, после чего делают совместный оттоп – сигнал, представленный двумя точечными ударами под аккорды гармонии. Далее импровизационно участники добивают момент дробями, демонстрируя свое мастерство, после чего меняются сторонами, проходя на место соседа. После этого снова кто-то из мужчин выкрикивает частушку. Так мы наблюдаем перепляс, где каждый участник умело демонстрирует свой исполнительский стиль движений.

Другой интересный фрагмент – пляска «На парочку» Нюксенского района Вологодской области. Тоже дадим краткое описание. Парень приглашает девушку, свободно выдавая различные движения (хлопушки, дробы), частушками завлекая барышню. Девушка тем временем ходит по кругу шагом «утушки», легко и точно перебирая ногами. Здесь мы замечаем «оплясывание» – приём, при котором мужчина, красуясь, организует пространство для девушки, при этом с каждым разом выдавая все более сложные коленца, чтобы её завлечь и показать всю свою привлекательность.

Похожее «оплясывание» мы находим и в казачьей парной пляске. Казаки по своей социальной принадлежности – люди военные и это отражается в характере и манере пляски у мужчин. В парной пляске девушка совершает проходку, комбинируя её дробями, а мужчина сопровождает девушку, также выдавая разнообразные движения и как бы оберегая и защищая свою партнершу от любой поступающей угрозы.

Интересным моментом парной пляски, зафиксированной в селе Долгоруково Липецкой области, является её переход в массовую. Пара свободно выходит и пляшет, выкрикивая частушки, свободно выдавая произвольные коленца. Постепенно к ним добавляются желающие поплясать и все действие переходит в групповую массовую пляску. Похожий переходный вариант мы находим в Московской области на Измайловском пятачке, где с целью привлечения внимания и привлечения людей в пляску, на «пятачок» выходят плясуны. В процессе развития парная пляска переходит в массовый перепляс, участники которого состязаются в умении и знании плясовой лексики, а также в особенности выговорить частушку посмелее. Целью такого переходного варианта является объединение компании людей в один единый коллектив.

Парная пляска не ограничивается простыми приемами оплясывания. Некоторые элементы перешли в пляску из игры. Например, когда девушка филигранно размахивает платочком, дразня парня, чтобы он смог его отнять и получить символический приз – поцелуй или же разрешение проводить или же сплясать парно-бытовой танец. В таких ситуациях итог игры-пляски зависит от присутствующей публики, ведь именно она решает, насколько «ценный приз» за выхваченный платочек получит парень:

«Из Москвы пришел указ целоваться тридцать раз».

«Из Москвы пришел диплом – с целованием облом».

«Из Москвы еще диплом – целоваться под платком» и пр.

Отдельно нужно упомянуть женские и мужские парные пляски. Взаимоотношения здесь будут раскрываться через разные (конкурирующие или дружелюбные) связи, в зависимости от пластики тела, настроения исполнителей и наличия частушек. Некоторые из

таких плясок имеют строгую форму (определенное направление или конкретный общий для всех элемент-коленце в начале или конце), но при этом обладают свободным воспроизведением движений каждого участника. Встречаются и отдельные особые парные взаимодействия, в которых пляска воспроизводится свободно, а сюжет развивается и приводит к итоговому результату в зависимости от обстоятельств во время взаимодействия.

Интересный вариант женской парной пляски зафиксирован в селе Белынь Пачелмского района Пензенской области, по словам самих исполнителей определяемый как «посиделочная». Под ритмичные удары по печной заслонке на пляску выходят две девушки и одновременно выбивают два шага. Это могут быть крупные или же более частые втаптывания. Продвигаясь линейно на встречу друг другу, девушки доходят до противоположной стороны, по совместному сигналу делают поворот во внутреннюю сторону и одновременно бьют дробь снова. Далее линейное движение повторяется. Целью этой парной пляски является соперничество, которое измеряется в подаче настроения через приемы выразительности – шаги, а также использованием особой пластики тела и рук, при соблюдении строгой формы пляски.

Парная пляска настолько универсальна, что встречается в разных видах, со своими интересными моментами и характерными особенностями. Она неповторима в следствие определенного воспитательного регламента, а также колоритного проявления темперамента и характера исполнителей, и, конечно, их внутреннего эмоционального мира и жизненно приобретенного опыта и впечатлений.

На основе представленных примеров выявляется, что парная пляска это, прежде всего, союз мужчины и женщины, позволяющий осуществить определенное взаимодействие и раскрывающий особую историю их отношений. Парная пляска — это также система эмоциональных состояний: любовных, дружеских, созидательных, сопереживательных, сопернических. Однако, именно перепляса не может быть между девушкой и парнем, потому что цель пляски между ними – налаживание любовных отношений.

А перепляс – это противостояние отдельно парней или девушек, которые существуют в своей обособленной группе по своим правилам и находятся в ситуации решения, где неважно какие частушки произносятся, в каком характере будет воспроизводиться пляска, насколько мило девушки будут беседовать или общаться и решать общую проблему, пусть они подружки, каждая, в свою очередь будет что-то доказывать и вести определенную мысль. Содержание перепляса раскрывается через конкурирующее взаимодействие – состязательность, поэтому и воспринимается как соперничество.

Отметим, что у мужчин возможности воспроизвести арсенал движений больше, они сильнее, поэтому и стиль у них – доминирующий, рискованный, агрессивный, в пляске они демонстрируют выносливость, доблесть и достоинство. У девушек набор движений меньше, они физически слабее, но более эмоциональны, поэтому и в пляске олицетворяют все прекрасное в движении и эмоциях.

Итак, парная пляска – явление позднее, вероятно, возникшее параллельно с появлением частушки и на сегодняшний день не утратившее своих исходных задач среди молодежи, поэтому развивающееся. Её изучение, как и в целом всех традиционных танцевальных жанров, только набирает силу. Остро стоит вопрос и о научных публикациях, выделении единой типологии жанров и уточнении терминологии в сфере изучения традиционного танца.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ВЕРСИИ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН В ИСПОЛНЕНИИ НА СКРИПКЕ.

(По материалам Велижского района Смоленской области)

С.Н. Файзрахманова, К.А. Крылов,

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова*

***Аннотация.** В статье продемонстрированы лирические песни, исполненные скрипачами А.Г. Солодковым и И.А. Дементьевым из Велижского района Смоленской области. Представлен анализ образцов лирики раннего историко-стилевого пласта на мелодическом, ритмическом, ладо-гармоническом и композиционном уровнях с целью выявить преобразование напева при исполнении его на скрипке. Исполнение лирических песен на скрипке говорит о возникновении специфической инструментальной формы.*

Ключевые слова: русская традиционная инструментальная музыка, инструментальные версии лирических песен, Смоленская область, Велижский район.

Смоленская область – заповедная территория бытования традиционной культуры. Одной из характерных черт смоленской традиции является широкая включенность музыкальных инструментов в различные сферы сельской жизни. Наиболее ярко представлена скрипка. Скрипичная музыка функционирует в рамках календарной, свадебной обрядности, а также сопровождает пляску и бытовые танцы. Большой интерес представляет воспроизведение песен на скрипке одновременно с пением. Такое явление было охарактеризовано О.В. Величкиной в выпускной квалификационной работе «Скрипичная музыка в народной русской свадьбе» [2], защищенной в 1987 году (дипломная работа защищена в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Научный руководитель О.В. Величкиной – А.Н. Иванов). Объектом исследования стали свадебные песни, исполненные на скрипке, которые определены как «инструментальные версии» [2, с.27]. Изучением лирических песен и их инструментальных версий занималась также Т.Н. Казанская. Разработке этой темы отчасти посвящены статья [4] и отдельная глава в ее диссертации «Традиционное искусство смоленских скрипачей» [5].

Основной проблемой статьи является определение места лирических песен, исполненных на скрипке, в жанровой системе Велижского района Смоленской области. Для ее решения ставится цель – установить степень преобразования лирических песен в их инструментальных скрипичных версиях.

В ходе достижения цели решаются следующие задачи:

- 1) найти возможные «прототипы» инструментальных версий лирических песен, записанных от велижских скрипачей;
- 2) провести структурный и стилевой анализ инструментальных версий лирических песен на мелодическом, ритмическом, ладо-гармоническом и композиционном уровнях;
- 3) сопоставить вокальные и инструментальные версии лирических песен и выявить сходство и различие, а также причины, которые их обуславливают.

Инструментальные версии лирических песен были зафиксированы в ходе экспедиции Ленинградской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова в 1964 году в Велижском районе Смоленской области (на момент записи 1963–1965 Велижский район был временно упразднен и населенные пункты относились к Демидовскому району). Материалы хранятся в архиве Фольклорно-этнографического центра имени А.М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (далее – ФЭЦ СПбГК). Записи сделаны от двух скрипачей: Афанасия Гапеевича Солодкова (1896 г.р.) из с. Староселье и Ивана Амосовича Дементьева (1887 г.р.) из д. Вязьмёны. Ими были исполнены наигрыши и песни, представляющие в сумме практически весь спектр включения скрипичной музыки в жанровую систему Велижского района Смоленской области. Среди них: наигрыши, сопровождающие свадебный обряд, пляску, бытовые танцы, а также инструментальные версии лирических песен. Было зафиксировано только исполнение лирических песен на скрипке, без пения.

Скрипачи исполнили песни раннего историко-стилевого пласта: А.Г. Солодков – «Несчастливая Машенька зародилась» и «Что ты запривныла, Маша», а И.А. Дементьев – «Как у нынешнем, прошедшем было у году». Кроме того, второй скрипач сыграл и песни авторского происхождения – «Как при лужку, при лужку» и «Катюша», а также позднюю в историко-стилевом плане народную песню «Чудный месяц» (все указанные песни обозначены согласно их объявлению собирателем на записях; таким же образом они обозначены в реестрах).

В рамках статьи представим песни «Несчастливая Машенька зародилась» и «Как у нынешнем, прошедшем было у году». Отметим, репертуар А.Г. Солодкова впервые был представлен Г.В. Лобковой в статье «Музыкально-хореографическая форма “Камаринского” в народных традициях Смоленской области // Фольклор: историческая традиция и современные полевые исследования. Материалы Четвертой международной научной конференции памяти А.В. Рудневой / ред.-сост. Н.Н. Гилярова, Е.В. Битерякова. М., 2012. С.63.; ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 012-11 [6]. Нами были найдены песенные образцы, которые послужили примерами для сопоставления с инструментальными

версиями. В 1976 году Т.Н. Казанской было зафиксировано совместное звучание певческого ансамбля и скрипки и сделано две записи: одна – от самого А.Г. Солодкова и Е.Р. Богдановой, вторая – от них же и с участием ещё одной необъявленной исполнительницы. Впоследствии эти образцы были опубликованы в Смоленском музыкально-этнографическом сборнике «Традиционное искусство смоленских скрипачей. Экспедиционные материалы и исследование Т.Н. Казанской» [7, с.326–327]. Стоит отметить, что исполнение лирических песен вокальным ансамблем (или соло) в сопровождении скрипки известно и в других традициях: в Брянской области [1] и у донских казаков [3].

Перейдем к сравнительному анализу лирической песни «Несчастливая Машенька» и ее исполнению на скрипке. Поэтический текст песни организован по принципу силлабической системы стихосложения (7+5 слогов в строке). Такое строение обуславливает ритмическую организацию, проявляющуюся в обеих версиях – вокальной и инструментальной. Однако, в инструментальной версии скрипач нивелирует некоторые долготы, проявляющиеся в слогоритмической модели песни, заполняя их мелодическими оборотами, в результате чего ритмика становится более дробной. Таким образом ритмическое развитие инструментальной мелодии становится более развитым и усложненным в сравнении с напевом.

Ладовая основа напева опирается на квинтовую ячейку, где побочными опорными тонами являются 4 и 5 ступени. Такое ладовое строение тождественно и для инструментальной версии. При этом ее амбитус значительно шире квинты и разворачивается в диапазоне большой терцдецимы. При составлении ладовой схемы обобщается гармоническая основа, развертывающаяся в мелодической линии наигрыша (Схема 1). Такое обобщение отражает варьирование мелодии, разворачивающееся на основе указанных в схеме трезвучий. Вследствие этого, видно, что в исполнении на скрипке мелодия песни разрастается и развивается уже в гармонической системе. Как итог – мелодия лирической песни в ее инструментальном исполнении оказывается более развитой в ритмическом, мелодическом и гармоническом плане.

Схема 1.
Сопоставление вокальной и инструментальной версий песни
«Несчастливая Машенька»

The image shows a musical score for the song "Unhappy Masha" (Несчастливая Машенька). It is divided into two systems, each with two staves. The top staff in each system is for the violin (А. Г. Солодков), and the bottom staff is for the voice (Е. Р. Богданова). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Не - сча - стная - я Ма - шень - ка за - ро - ди - лы - ся, не - сча - стная - я Ма - шень - ка зы - ро - ди - лы - ся." The instrumental version features a wide interval of a fourth, while the vocal version uses a narrower interval of a second.

А. Г. Солодков
(скрипка)

Е. Р. Богданова
и необъявленная
исполнительница
(пение)

Не - сча - стная - я Ма - шень - ка за - ро - ди - лы - ся,

не - сча - стная - я Ма - шень - ка зы - ро - ди - лы - ся.

Инструментальная версия лирической песни «Как у нынешнем, прошедшем было у году» записана не только от И.А. Дементьева (см. Пример 1), но и от других смоленских скрипачей – Ф.Н. Маркина (с. Монастырщина, Монастырщинский р-н.) [7, с.329] и Г.Н. Бабынина (д. Колодня, Заднепровский р-н).

Одним из возможных вокальных «прототипов» является песня, исполненная дуэтом Н.А. Барневой и А.Е. Кибисовой из д. Боярщина Демидовского района (ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 009-03. – см. Пример 2). Она реализуется в натуральном миноре, как и ладовая организация инструментальных версий этой лирической песни, обозначенных выше. Однако есть определенные различия. В инструментальных версиях задействован более широкий звукоряд, чем в вокальной, ввиду исполнительских возможностей инструмента: он охватывает чистую квартдециму. Скрипач И.А. Дементьев использует звучание нижних

открытых бурдонирующих струн, соседних с теми, на которых исполняется мелодия. Наиболее часто – на основном тоне e^1 , вследствие чего образуется интервал чистая квинта – e^1-a . Такое созвучие можно отнести к функции субдоминанты. В результате основной тон приобретает окраску неустойчивости. Помимо этого, И.А. Дементьев в своем исполнении неоднократно использует повышенную VI ступень, что не встречается в остальных скрипичных и вокальных вариантах. Это может служить маркером стремления к мелодическому идеалу, который характерен в большей степени для скрипичной музыки. Об этом пишет Т.Н. Казанская: «...скрипач приспособливает необычный для него материал к привычным формулам инструментального изложения, при этом существенное изменение мелодического рисунка представляется ему вполне логичным» [7, с.115]. Данный вывод Т.Н. Казанская делает на основе опроса скрипачей, в игре которых встречались заметные отклонения от мелодии песни, которую они перед этим пропевали. Ответом было – «так лучше», «так играют». Речь идет также в большей степени о песнях советского периода, однако, можно предположить, что и И.А. Дементьев, который исполнял песни и раннего, и позднего историко-стилевых пластов, стремился к некоему знакомому звучанию, которое формировалось за счет характерного для него стиля игры.

Ладо-мелодическое развитие инструментальной версии и напева близко и происходит за счет сопоставления двух попевок, каждая из которых содержит три мелодических звена (см. Схема 2). В первой попевке значимыми становятся 1, 3, 5, 7 ступени, во второй – 1, 4 и 5 и II ступени лада. При этом во всех трех скрипичных вариантах мелодия исполняется по-разному, сохраняя основной ладо-мелодический контур. Объяснить это можно бытованием различных друг от друга напевов на территории Велижского, Монастырщинского и Заднепровского районов. Но помимо этого, стоит отметить применение во всех вариантах мелизматике: форшлагов и трелей. Игра И.А. Дементьева и в этом случае отличается обилием мелких ритмических дроблений изначально распевной мелодии. Об этом явлении Т.Н. Казанская писала так: «Важнейшими отличительными

признаками инструментальных вариантов по сравнению с вокальным первоисточником являются более дробное ритмическое деление, мелизматика, разнообразная артикуляция» [7, с.112].

*Пример 1.
Инструментальная версия песни
«Как у нынешнем, прошедшем было у году»*

• = 84

*Пример 2.
Вокальная версия лирической песни
«Как у нынешнем, прошедшем было у году»*

• = 128

Ой, как у ны - неш - нем, пра - шед - шем бы - ла у га - ду,
ой, как у ны - неш - нем, пра - шед - шем бы - ла у га - ду.

Схема 2.

Сопоставление вокальной и инструментальной версий песни
«Как у нынешнем, прошедшем было у году»

The image displays a musical score comparing instrumental and vocal versions of the song "Как у нынешнем, прошедшем было у году". The score is organized into two systems, each with three staves. The top staff in each system is for the violin (И. А. Дементьев), the middle for the piano (Ф. Н. Маркин), and the bottom for the voice (Н.А.Барнева, А.Е. Кибисова). The vocal line includes the lyrics: "Как у ны - неш нем пра шед - шем бы ло у го - ду,". The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines that mirror the vocal melody. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures (3/4, 4/4, 3/4), notes, rests, and slurs. The bottom system concludes with double bar lines and repeat signs.

Рассмотрение инструментальных версий лирических песен и сравнение их с песенными образцами, позволяет нам сделать выводы:

- наблюдается сходство на композиционном, ритмическом и ладо-мелодическом уровнях. При этом некоторые принципиальные различия инструментальной и вокальной версий лирических песен

свидетельствуют об интерпретации музыкантами мелодии напева в новом ключе, характерном для мышления инструменталистов. К таким различиям относятся изменение ладового наклонения в отдельных мелодических попевках, мелкое ритмическое дробление изначально долгих нот, варьирование мелодии напева в соответствии с исполнительским стилем, характерным для скрипача;

- активно применяется бурдон, за счет которого амбитус инструментальной версии оказывается больше, чем вокальной, а также появляются новые гармонические созвучия. Ввиду увеличения диапазона изначальная гетерофонная песенная фактура, характерная для велижской песенной традиции, изменяется, становясь более развитой. Такое явление обуславливается конструктивными возможностями инструмента и настройкой струн, а также гармоническим мышлением скрипачей;

- в исполнении велижских скрипачей А.Г. Солодкова и И.А. Дементьева используются приемы, отражающие местную специфику игры на скрипке: частое дробление мелодии, украшение ее мелизматикой – форшлагами и трелями.

Лирические песни, исполняющиеся на скрипке, не являются самостоятельным жанром, при этом они имеют свои уникальные черты, приобретенные за счет инструментального мышления скрипачей и воплощения в их характерном стиле игры. Сами народные исполнители указывают на то, что скрипач не подыгрывает, а играет вместе с пением. Исходя из этого, инструментальные версии песен считаются еще одним полноправным вариантом песни, а не ее аккомпанементом.

Литература

1. Антология фольклора Брянской области. Вып. 5, Ч. 2: Музыкальный фольклор села Мишковка в записях 1950-х годов / сост., предисловие и коммент. Е.В.Битеряковой; подгот. текстов Е.В.Битеряковой, О.В.Ивановой. Брянск: Автограф, 2023. 54 с.
2. Величкина О.В. Скрипичная музыка в русской народной свадьбе. М., 1987. 117 с.
3. Давыдов А.М., Крылов К.А. Скрипка в народных традициях донских казаков (х. Солонцовский и ст-ца Мигулинская Верхнедонского р-на Ростовской обл.) // Традиционная культура и фольклор российского казачества: изучение, сохранение, актуализация: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции «Листопадовские чтения – 2024» (Москва, 13–15 сентября 2024 года) / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, Д.В. Морозов. М.: Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д. Поленова, 2025. С. 61–70.

4. Казанская Т.Н. Традиции народного скрипичного искусства // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в 2-х ч. М., 1988. Ч. 2. С. 78–106.

5. Казанская Т.Н. Традиционное искусство русских народных скрипачей: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1990. 303 с.

6. Лобкова Г.В. Музыкально-хореографическая форма «Камаринского» в народных традициях Смоленской области // Фольклор: историческая традиция и современные полевые исследования. Материалы Четвертой международной научной конференции памяти А.В. Рудневой / ред.-сост. Н.Н. Гилярова, Е.В. Битерякова. М., 2012. С. 60–73.

7. Смоленский музыкально-этнографический сборник. М., 2022. Том 6: Традиционное искусство смоленских скрипачей: Экспедиционные материалы и исследования Т.Н. Казанской. 346 с: нот., ил.; аудиоприложение (QR-код).

ПРИЗНАКИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СЕЗОННО-ПРИУРОЧЕННОЙ ЛИРИКИ (на примере песни «По лугам, по болотам» деревни Талдыкино Дмитровского района Орловской области)

***Е.А. Зобова, И.В. Ржепянская,**
Московский государственный институт культуры*

***Аннотация.** Данная статья актуальна для изучения региональной (Западнорусской) песенной традиции, а также поэтических аспектов сезонно-приуроченной лирики. Приводятся доказательства принадлежности песни «По лугам, по болотам» дер. Талдыкино Дмитровского района Орловской области к сезонно-приуроченной лирике посредством выделения характерных черт рассматриваемого жанра.*

***Ключевые слова:** сезонно-приуроченная лирическая песня, календарная лирика, Орловская область, народно-певческий жанр, фольклор.*

Сезонно-приуроченные лирические песни – самый ранний пласт русской песенной лирики, своеобразное связующее звено между календарно-обрядовыми и протяжными лирическими песнями. Внутритекстовые связи лирических песен в той или иной песенной традиции проявляются в типологической близости этих напевов к обрядовым. Степень типологического родства выявляет и региональный характер напева. Одним из ярких феноменов такого рода является приуроченные лирические песни Запада России, напевы которых, несмотря на свою индивидуальность, находится в той же типологии, что календарные и свадебные песни. Существенным фактором, отличающим сезонные лирические песни от календарных,

считается то, что они, являясь стадияльно более поздними, «ложатся» на уже готовую структуру годового цикла, сформированную обрядовым комплексом календаря [1].

По сравнению с обрядовыми сезонными песнями, приуроченные лирические песни обладают уникальными жанровыми особенностями. Прежде всего, это песни с особой поэтикой, своеобразием музыкально-поэтических форм и строго фиксированным поэтическим текстом. Механизм приуроченности отличается от календарных песен, позволяя разделить лирические и календарные напевы, несмотря на их общее народно-жанровое наименование [2, с.6-8].

Исполнение лирических приуроченных песен в контексте сельскохозяйственного календаря выявляет в них преобладание музыкально-выразительных возможностей (тесситурно-тембровых, фактурных, динамических и т.д.), наиболее полно раскрывающих принадлежность этой песенной формы к календарно-обрядовой: важность ее коммуникативной функции и выразительность. С другой стороны, в иных ситуациях образность и образно-поэтический подтекст выступают в качестве основной смысловой доминанты, утверждая лирический характер повествования, что сказывается не только на исполнительском, но и на структурном уровне организации песенного текста и напева.

В зимний период исполнение лирических песен тесно связано с основными ритуальными комплексами Святков и Масленицы. Временные условия исполнения четко обозначены и определены границами святочного и масленичного времени. Как правило, фольклорные тексты строго привязаны к обрядовому периоду того или иного праздника [3].

Основой для представленной работы послужила запись песни Орловской области «По лугам, по болотам», привезённая из экспедиции выпускником Московского государственного института культуры кафедры русского народно-певческого искусства Ю.А.Андроповым в 2002-2003 гг. (научный руководитель – Ржепянская И.В.). Песня записана от ансамбля из 3-х участниц: Александры Карповны Бабошиной, Валентины Фроловны Сенькиной

и запевалы – Татьяны Григорьевны Сычовой в дер. Талдыкино Дмитровского района Орловской области. Приведем доказательства принадлежности данной песни к приуроченной лирике. Об этом свидетельствуют особенности поэтики и образно-символические связи в содержании текстов (*вода полилась – печаль изнемоглась*):

*По лугам, по болотам вода полилась,
и мне, молодёшеньке, на печаль изнелось.*

В жизни замужней женщины было немного моментов, когда она могла свободно навестить родную семью. Одним из таких периодов являлся масленичный. На масленичной неделе было принято наносить визиты всем родственникам. И героиня, будучи в чужой семье (замужем), хочет побывать в родительском доме, повидаться с отцом, угоститься вкусной едой.

Невзирая на то, что нет точных сведений о приуроченности конкретно данной песни к Масленице, есть несколько аргументов в пользу её приуроченности. Есть песни со схожим сюжетом. Например, в Жуковском районе Брянской области есть песня «*Куда разлюбезный муж поехал*», в ней происходит компиляция сюжетов, среди которых появляются практически идентичные «По лугам, по болотам» строки:

*Давно я давно в батюшки была,
В роднава была, люле, в роднава была.
Дарожка моя муром заросла,
Калина-малина панависла.
Когда захочу, к батюшки пройду,
Траву притопчу, листья пригрябу,
Калину-малину поломаю.
Я у батюшки побываю,
За тясовым столом посижаю,
Зелена вина вапиваю,
Батьку с маткой повидаю [4].*

В анализируемой песне после зачина (По лугам, по болотам вода полилась, / и мне, молодёшеньке, на печаль изнелось.) идет основной сюжет, схожий с приведённым выше. Из различий стоит отметить, что трава во второй песне называется «муром» или муравой. Мурова – это

молодая, ярко-зелёная, густо растущая трава, – от старославянского слова «мур» («трава») [5]. Упоминается в ней и «зелёное вино» (особый вид водки, сдобренной пряными, ароматическими или горькими травами; название происходит от старославянского «зелие» – «трава, злак») [6]. Также во второй песне больше уточнений («*листья пригрябу*», «*за тясовым столом посижаю*»).

Похожее содержание встречаем и в «маслинской» песне «*Давно, давно да я в батюшки была*» села Плёхово Суджанского района Курской области. В ней снова упоминается «калина да малина», которой «позанесло» дорожку к батюшке, также героиня её «приламает», но финал у песни весьма трагичен. После воспоминаний о том, как батюшка угощал героиню и слёзно провожал назад, следуют строки:

*Да ты, ель моя зеленая,
При пути при дороге стояла,
Не вода тебя, ель, сподмывала,
Да не буйные ветры засушили.
Засушили тебя, заглушили.
Своего батюшку я сама провожала,
Под тобой, зеленой, стояла,
Да слезами тебя я, ель, сподмывала,
Да кручиною я тебя засушила [7].*

Тот же образ воды как аналогия слёз, наряду с другими образами горя свидетельствуют о том, что батюшки героини повествования уже нет в живых. Героине остаётся только горевать об утрате близкого ей человека. Вероятно, это наиболее полный вариант рассматриваемого нами сюжета.

Таким образом, можно сделать вывод, что песня «По лугам, по болотам» является лирической песней, приуроченной к Масленице. Об этом говорят следующие черты в структуре:

- особенности поэтики с образно-символическими связями в содержании текстов (*вода полилась – печаль на печаль изнемоглось*);
- при этом, преобладание отвлеченного подтекста (*давно не была, дорожка заросла, траву притопчу, калину-малину приломаю, у*

батюшки побываю), связанного с обычаем посещать родителей на Масленицу;

• и при этом – коммуникативная функция обращена не на мир природы, а на обращение к собственным переживаниям (черта лирической песни).

Литература

1. Жукова Н.Ю. Смоленские семейно-бытовые песни русско-белорусского порубежья (Генезис. Вариативность. Поэтика). Москва, 2010. С.16-39.

2. Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 3. Сезонно приуроченные лирические песни. Москва, 2005. 672 с.

3. Королькова И.В. Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России. Государственный республиканский центр русского фольклора, Москва, 2010. 24 с.

4. Масленичные обряды и песни Жуковского района Брянской области URL: <https://www.culture.ru/objects/2942/maslenichnye-obryady-i-pesni-zhukovskogo-raiona-bryanskoi-oblasti> (Дата обращения: 21.12.2024).

5. Энциклопедический словарь. 2009. URL: <https://gclnk.com/Uh2qnass> (Дата обращения: 21.12.2024).

6. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В. В. Виноградов. 2-е изд., доп. /Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. М.: Азбуковник, 2000. 139 с.

7. Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикروفонной записи., М.: Советский композитор, 1979. 69 с.

МЕХАНИЗМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ ТЮРКСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР РЕГИОНА ВОЛГО-КАСПИЯ

А.Р. Усманова,

Астраханская государственная консерватория

Аннотация. Механизмы, определяющие процессы межкультурного взаимодействия различных этносов или этнических групп, неразрывно связаны со сравнительным изучением фольклора, с выявлением как индивидуальных черт и признаков, так и общих, возникших в процессе историко-культурного развития. Особенно актуальными они являются для так называемых «открытых» ареалов и приводят к раскрытию феномена диалога культур.

Ключевые слова: механизмы, межэтническое взаимодействие, музыкальные параллели, тюркские этнические группы, Астраханский край.

Изучение взаимосвязей и музыкальных параллелей в контексте этногенеза народов, соседствующих между собой, либо объединенных общим историко-географическим развитием, является неотъемлемой частью музыкальной фольклористики. Формы этнокультурных

взаимодействий, связанных с параллелями, заимствованиями, взаимообменом, восприятием, требуют особых методологических и теоретических подходов. В отечественной науке накоплен солидный объем теоретических обобщений, категорий, подходов, классификаций, направленных на структурирование и выявление особенностей межкультурного взаимодействия, позволяющих определить, как устойчивость, так и изменчивость, восприятие или взаимопроникновение культур, различного вида трансформации артефактов музыкальной культуры.

В XX веке особый исследовательский интерес к рассмотрению культуры возник с позиций ее диалогической природы. Вопросы межэтнического взаимодействия обусловили необходимость раскрытия проблемы диалога культур. В 60-80-е гг. XX в. культурологами тартуско-московской школы: Ю.М. Лотманом, Б.А. Успенским, Вяч.Вс. Ивановым, В.Н. Топоровым, Е.М. Мелетинским, идеи диалогизма рассматривались в культурно-семиотическом контексте. Раскрытие сущности диалога культур во многом принадлежит выдающемуся русскому ученому, философу М.М. Бахтину [3, 4].

Понимание диалога культур как диалога смыслов: «своего» и «чужого», нашло свое продолжение в трудах 60-х, 80-х годов XX века: В.С. Библера, М.С. Кагана, Ю.М. Лотмана, С.А. Арутюнова. В межнациональном общении расширение диалога является конструктивным моментом. По точному определению Д.С. Лихачева, «Межкультурное взаимодействие представляет собой благоприятную основу для развития всех видов отношений – межэтнических, межнациональных, межличностных...» [11, с. 212].

В музыкальной фольклористике методы исследования и классификации материала в области межэтнических взаимовлияний и раскрытия процессов ассимиляции, также являлись объектом исследования этномузыковедов, фольклористов XX в. Основополагающими в сравнительном изучении музыкальных культур и выявлении их параллелей являются методы К. Квитки. Выявление механизмов взаимодействия на примере культуры венгров и соседних народов, подробно изложены еще одним основоположником в этом

направлении Б. Бартоком [2]. Продолжил его научные изыскания в данном контексте в начале 1970-х г. XX в. выдающийся российский теоретик, фольклорист В.Л. Гошовский [6], отмечавший необходимость сравнительного изучения исторических аспектов взаимосвязей с точки зрения музыкальной ассимиляции [14, с. 271-291]. Его методика выявления проникновения артефактов музыкальной культуры одних народов в другие в процессе исторического развития остается до нашего времени более чем актуальной.

Механизмы диалога культур, как прямого взаимодействия, взаимопроникновения, процессы соприкосновения музыкальных культур, раскрываются в работах замечательного российского ученого в области музыкальной фольклористики А.Г. Юсфина. Он рассматривает диалог как «духовное (интеллектуальное, эмоциональное) между Я и не Я, образующее зазор между ними [14, с. 276].

Диалоговую парадигму музыкального взаимодействия, порождающую «плодотворную интеграцию собственных и инонациональных элементов» отмечает современный исследователь в области теории культуры А.Б. Каяк. Осуществление взаимовлияния совместного влияния и отбора взаимоприемлемых элементов каждой из музыкальных культур при сохранении собственной идентичности относятся исследователем к механизмам музыкального взаимодействия [7, с.22].

Методологические подходы историков и теоретиков культуры, фольклористов в области межкультурных взаимодействий применимы к материалу тюркских музыкальных культур Волго-Каспийского региона.

Астраханская область носит принципиально многокомпонентный полиэтничный характер. Тюрко-мусульманские этносы (юртовские татары, средневожские татары, ногайцы-карагаши, казахи, туркмены) представлены на данной территории с XVI века и связаны с формированием Астрахани как важного южного форпоста Российского государства. Левобережье Волги издавна привлекало кочевников, живших в поселениях юртах. На протяжении XVIII века они переходили к оседлому образу жизни, в процессе расселения

которого на территории края закрепились самобытные локальные этнические группы со своеобразным пластом материально-духовной культуры и диалектами речи. В результате всевозможных контактов перечисленные этнические группы испытывали многовековое смешение и взаимовлияние в сфере языка, общественного и семейного быта, материальной и духовной культуры. Этнолингвист Л.Ш. Арсланов отмечал, «что отдельные случаи контактов между предками ногайцев Дешт-и-Кипчака и предками казанских татар – булгарами происходили еще в золотоордынский период, т.е. до выделения Ногайской Орды из Золотой Орды» [1, с.6].

Этнокультурные параллели тюркских этнических групп Астраханского края возникали в процессе общего исторического развития, способов жизнедеятельности, конфессиональной принадлежности и миграционных процессов, происходящих на протяжении нескольких веков на территории современного ареала. По классификации А.Г. Юсфина взаимодействие данных этнических групп вписываются в категорию как «спонтанного диалога», так и «контактного», что объясняется длительным общим историко-географическим развитием и соприкосновением этносов.

В то же время, формирование рассматриваемых групп исторически тесно взаимосвязано с основными массивами этносов: находясь в территориальном отдалении от них, средневожские татары, туркмены, ногайцы, казахи сохраняют свои этнические жанрово-стилистические особенности музыкально-поэтического фольклора.

В.Л. Гошовский выделял четыре формы ассимиляции [6, с.213]:

1. *Протоассимиляция*, когда образцы распространяются в иной культуре в своем первоначальном виде и фольклор обогащается за счет заимствованных песен. В группу ассимилированных (в традиции юртовских татар, ногайцев-карагашей, туркмен) входят преимущественно лирические песни средневожских татар со специфически выраженными национальными жанрово-интонационными признаками, с сохранением напевов и ладоритмической организацией (*Ай был-былым*, *Кичер мине гафу ит* и

др.). Их включение связано с межэтническим «коммуникативно-фольклорным» (термин А.П. Шаховского) [12, с.21] общением. Поздняя, средневожско-татарская песенная культура, ранее других проникла в традицию юртовских татар, и через них в традицию ногайцев и туркмен.

2. *Мезоассимиляция*, при которой народный напев сохраняет свою основу, но может приобретать новую манеру исполнения, орнаментику. Примером можно считать астраханский вариант средневожской песни «*Ату кырлары*», распространенный среди юртовцев и карагашей, и в котором начальная нисходящая ангемитонная интонация в объеме квинты *g-f-es-c* (2-2-3) преобразуется исполнителем в гемитонную: *g-es-d-c* (3-1-2).

Еще одним примером является в татарско-ногайском варианте наигрыш «*Лезгинка*», в ладовой организации которой сохраняется гемитоника с четко обозначенными ладово-опорными тонами, а ритмическая организация «*Лезгинки*» обнаруживает общность наигрышами юртовцев *бию кий*.

3. *Дейтроассимиляция*, когда образцы, претерпевая изменения в структуре, проникают в глубь мышления другого этноса/группы.

Результатом влияния музыкального мышления одного народа на другой можно считать русскую песню «А мы просо сеяли, сеяли», бытовавшую как среди юртовских татар, ногайцев-карагашей, так и ногайцев Северного Кавказа. При сохранении жанрово-стилевых признаков, игровой формы исполнения, песни бытовали у каждой из групп на своем языковом диалекте.

4. *Мелосинкрязия* – процесс скрещивания музыкальных явлений двух народов, в результате которых появляются новые песни, музыкальные образцы, архетипы которых отсутствуют как в национальном фольклоре, так и у соседних народов. Ярким образцом данного процесса можно считать уникальный инструментальный жанр *сазда солэйшу* (разговор на сазе), объединяющий юртовские и карагашские традиции, в котором отсутствуют ярко выраженные национальные черты или диалекты, мелодические или ритмические архетипы. Бытуя во множестве вариантов преимущественно в женском

исполнительстве на саратовской гармонике, зафиксированные в записях конца XX века в юртовских и карагашских селах, они опираются на свободное строение мотивов и их варьирование. Объединяющими являются семиступенные диатонические звукоряды, сцепление коротких мотивов, имитирующих речевые фразы, повторяемость фраз.

При этом каждой из музыкальных культур свойственны механизмы сохранности своих собственных признаков и черт преемственности. Это наталкивает на необходимость обращения к типологии диалога культур не только с точки зрения «горизонтально-пространственного», где культуры существуют в едином времени, но и в культурно-временном, «вертикально-историческом» [9, с. 7].

Остановимся на классификации А.Г. Юсфина, выделяющего следующие типы музыкального диалога: 1. а) диалог на уровне национальных культур; б) диалог в творчестве композиторов-профессионалов, 2. а) спонтанный диалог, реализующийся в условиях совместного проживания различных народов; б) организованный диалог, 3. а) контактный диалог; б) бесконтактный диалог, при котором одна культура воздействует на другую без соприкосновения [14, с.274].

Примером второго (в результате совместного проживания) и третьего (контактного диалога) типов по А.Г. Юсфину можно считать свадебные песни *Яр-Яр* (*юрт, тат.; карагаи*), *Ёр-Ёр* (*турк, тадж, узбек.*), *Жар-Жар* (*казах.*), объединяющие рассматриваемые традиции, а также традиции узбеков Ташкенской области Узбекистана, сибирских и крымских татар [13, с.132], ногайцев Северного Кавказа [8, с.65; 5, с.55]. В архивных источниках фраза «Яр-Яр» в переводе означает как «Милый, милая».

Другим примером контактного диалога можно считать песни открытия лица невесты *бет ашар*, бытовавшие в традиции астраханских ногайцев-карагашей, ногайцев Северного Кавказа, астраханских казахов и казахов регионов Казахстана.

В результате контактного диалога возможно возникновение уникальных образцов, артефактов, появление которых связано со

скрещиванием художественных явлений двух этнических групп. К такому относится эпический жанр общий для уникальных групп: юртовцев и карагашей – *хушаваз*. Не имеющий аналогов ни в традиции ногайцев основных массивов расселения, ни в традиции средневожских татар; данный импровизационно-сказительный жанр бытовал по единым законам поэтической формы с сохранением языкового диалекта у каждой из этнических групп до конца XX века. По классификации В.Л. Гошовского «скрещивание» образует новые явления, так называемой четвертой формы ассимиляции – *мелосинкразии* [6, с.214].

В то же время данный жанр вписывается в категорию «фольклорного двуязычия» В.А. Лапина, при котором возникают отдельные фольклорные биэтнические формы, возникающее при длительном и глубоком межэтническом этнокультурном взаимодействии и, в свою очередь, формирующее специфическую фольклорную среду» [10, с.31].

Изучение межкультурных взаимодействий на современном этапе связаны с историко-этнографическими процессами, происходящими в прошлых столетиях. Жанровые параллели и пересечения свидетельствуют о разной степени интенсивности межэтнических контактов среди тюркского населения Астраханского края. Причиной тому служат разница во времени формирования тюркских групп региона, компактность или дисперсность их расселения, активность бытового контактирования. Так, соприкосновение юртовских и туркменских жанровых систем связано с близостью их многовекового проживания и межэтническими браками. Компактность расселения казахских сел служит объяснением наибольшей локализованности их жанров.

Из вышеизложенного становится ясно, что в истории музыкальной фольклористики существует много авторских методов и подходов, направленных на систематизацию характеров и типов, форм взаимодействий этномузыкальных культур.

Тема взаимодействия этномузыкальных культур, с проблемами специфики, самобытности и общности и различий культур разных

этносов и этнических групп остается актуальной на протяжении многих десятилетий. При множестве концепций и методов, необходимо отметить, что механизмы взаимодействий при исследовании каждой из культур опираются на их взаимодополняемость, поскольку каждая культура индивидуальна в своей самобытности и неповторимости. Самобытность каждой из культур приводит к диалогу, в результате которого происходит взаимообогащение и полифоничность, что ярко проявляется на примере полиэтничного региона Астраханского края.

Литература

1. Арсланов Л.Ш. К вопросу о ногайско-татарских фольклорных связях //Традиционная народная культура и этнические процессы в многонациональных регионах Юга России: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Астрахань: ОГОУ ДПО АОИУУ, 2004. 164 с. С. 6–8.
2. Барток Б. Народная музыка венгров т соседних народов. М., 1966.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
4. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. М.,1984.
5. Беков Алим Морфологические и стилистические особенности узбекских свадебно-обрядовых песен «Ер-Ер» Ташкентской области *Saryn art and science journal*. 2022 № 3 (36). С. 53-59.
6. Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. М.: Советский композитор, 1971. 316 с.
7. Каяк А. Б. Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты. Автореф. дисс.на соиск.уч.степ. д. культур. 31 с.
8. Карданова Б. Б. Обрядовые песни ногайцев. К характеристике жанров // Вопросы искусства народов Карачаево Черкесии: сб. науч. тр. Черкесск: Адыгея, 1993. С. 60-76.
9. Ковальчук О.В. Цивилизационные модели диалога светской и религиозной культуры: Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук: 24.00.01 / Белгород. гос. ун-т. Белгород, 2004. 21 с.
10. Лапин В.А. Фольклорное двуязычие: Феномен и процесс // Искусство устной традиции. Историческая морфология. Сб. науч. ст., посв. 60-летию И.И. Земцовского /Отв. ред. и сост. Н. Ю. Альмеева. СПб.: РИИИ, 2002. 350 с. С. 28–39.
11. Лихачев Д.С. Заветное. М., Издательский образовательный и культурный центр «Детство. Отрочество. Юность», 2006. 368 с.
12. Шаховской А.П. Народно-песенная культура бесермян/ Ред. Э.А. Алексеев. М.: NB Магистр, 1993. 171 с.
13. Шерфединов Я. Звучит кайтарма. Ташкент: изд-во лит. и искусства им. Г.Гуляма, 1979, 232 с.
14. Юсфин А.Г. Диалог музыкальных культур как модель духовного собеседования // Онтология диалога: Художественный и философский опыт. СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 2002. 322 с.

ТЮРКСКИЙ КОБЫЗ В СОБРАНИИ РОССИЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ МУЗЫКИ

Акнар Таттибайкызы,

*Академический оркестр казахских народных инструментов
имени Дины Нурпеисовой*

г. Атырау, Республика Казахстан

Аннотация. Возникновение культуры толерантной цивилизации, являющейся одним из показателей устойчивого развития человеческого общества – одна из главных характеристик новой постиндустриальной эпохи, в которую вступает человечество в настоящее время. Основанные на взаимном уважении межэтнические отношения являются одной из ключевых составляющих гармонизации общества. В основе этих процессов лежит не что иное, как достоверная информация об истории, традициях и этнокультурных особенностях народов мира.

Ключевые слова: *тюркский кобыз, объекты культурного наследия, коренные народы РФ, темброфоны, коллекция инструментов среднеазиатских народов, портфолио музыкальных инструментов.*

Сравнительно недавно по историческим меркам наследие коренных народов находилось вне поля научного и общественного интересов. В настоящее время исчезающие объекты культуры стоят в приоритете всего мирового сообщества, их сохранение включено во Всемирное наследие ЮНЕСКО. Последние несколько десятилетий отмечены усилиями многих влиятельных международных организаций, направленными на сохранение особенностей культуры этносов, формирование внутренней политики государств с учётом принципов взаимоуважения и толерантности.

Музеи являются одними из главных участников сохранения культурного наследия коренных народов. В их хранилищах сосредоточено собрание памятников истории и культуры: и духовных, и материальных.

Согласно Уставу Международного Совета музеев (ICOM), музей – это некоммерческое постоянно действующее учреждение, созданное в интересах развития общества, открытое для общественности, которое приобретает, сохраняет, исследует, передает и экспонирует нематериальное и материальное наследие

человечества и его окружающей среды в целях образования, науки и удовлетворения культурных потребностей человека [13].

Функции музеев по сбережению и передаче культурного наследия этносов, объективного представления сведений об их истории, сложно переоценить. Можно утверждать, что музей – это форма коммуникации между прошлым и будущим. Благодаря музеям формируется правильное восприятие исторических фактов, воспитывается уважение к культуре своего и других народов.

Несмотря на высокую социально-культурную и научную значимость, большинство музеев редко имеют в своем штате профессиональных этнологов, а также не всегда располагают пространственной возможностью представления всех экспонатов посетителям. В результате многие экземпляры объектов древней культуры хранятся без экспонирования, требуют изучения и представления обществу. Именно этим можно объяснить тот факт, что богатство культуры коренных народов до сих пор не отражено должным образом в научных и популярных изданиях, мультимедийных средствах.

Актуальность этой проблемы в настоящее время понимают [6, с.29; 7, с.16; 12, Р.332] все участники мероприятий по сохранению культурного наследия коренных народов, все научное и мировое сообщество. Работа по популяризации древней культуры ведётся, тем не менее, очевидно, что полное решение этих вопросов в ближайшее десятилетие не представляется возможным.

Одной из черт наступающей новой постиндустриальной эпохи становится также смена приоритетов: всё большее внимание уделяется не музейным экспонатам, а интересам посетителей. Это, в свою очередь, приводит к тому, что музеи начинают осознавать необходимость нового, современного подхода к своей деятельности и отражать его в своих культурных проектах. Состав выставок, коллекций формируется с учётом главной цели – пробудить интерес потенциального зрителя. Для этого целесообразно использовать принцип динамики в презентациях: организовывать смену представляемых экспонатов. Но как для представления, так и для

публикации сведений каждый экспонат должен быть описан, что опять ставит на повестку дня вопрос об инвентаризации музейных предметов. Особенно актуальна эта задача для крупных музейных комплексов.

Одним из таких является Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Российский национальный музей музыки» (далее – Музей музыки), ранее носивший название «Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М.И. Глинки». Музей включен в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов РФ и объединяет уникальное собрание памятников музыкальной культуры, не имеющее аналогов ни среди частных коллекций, ни среди государственных. Являясь научно-просветительным и исследовательским учреждением, музей содержит многопрофильный фонд, насчитывающий около миллиона единиц хранения [8].

В коллекциях музея хранятся исследования по истории культуры, редкие книги, рукописи и монографии, нотные издания, большое количество аудио- и видеозаписей произведений музыкального искусства. Особое место занимают экспонаты музыкальных инструментов.

Фонд музыкальных инструментов насчитывает более 3000 единиц хранения, все они уникальны и имеют высокую историческую и культурную ценность. Первыми источниками были дары частных лиц, поступления от государственных учреждений и общественных организаций. В коллекциях собраны как традиционные народные инструменты различных этносов, так и профессиональные.

Коллекция музыкальных инструментов начала формироваться с 1880 года, преимущественным направлением первого десятилетия было этнографическое. Это было обусловлено распространением традиций коллекционирования, которое развивалось параллельно с научными экспедициями в разных странах мира. Прежде всего, речь идёт о коллекции Августа Эйхгорна.

Профессиональный музыкант А. Эйхгорн, член комиссии по организации представленности Средней Азии на политехнической

выставке (Москва, 1872 г.), собрал и описал уникальную коллекцию народных инструментов и изучил особенности исполнения на них. Как отмечает доктор искусствоведения Т. Джани-заде, А. Эйхгорн относился к азиатской культуре уважительно и показал удивительное для того исторического времени непредвзятое отношение к традиционному искусству Востока [3, с.24].

А.В. Затаевич утверждал, что А. Эйхгорн отличал музыкальную культуру казахов от других среднеазиатских народов [5, с.56], хотя в тот период этнографии и применялось общее название «киргизы». Подход А. Эйхгорна к своему предмету исследования можно охарактеризовать словами М.Н. Дрожжиной «мы нередко сталкиваемся с отношением к традиционному инструменту не просто как к элементу темброформы, обогащающему, расцвечивающему последнюю, но как к концепту-образу традиционной культуры» [4, с.67].

Следует отметить объективность исследователя в его этнографической деятельности, глубокий сущностный анализ. Так, анализируя глубинную природу казахской народной музыки, А. Эйхгорн приходит к выводу, что она близка к диатонической и чужда древнеарабским системам, «не стоит с ними ни в какой связи» [10, с.5]. Описывая кобыз, он называл его в связи с этим «большой скрипкой».

**№ 4. КОУСЪ, известный также под именем кобызъ.
Большая скрипка о двухъ струнахъ изъ конскаго волоса, со
смычкомъ. (Очень древній и рѣдкій экземпляръ; съ подвѣшенными
железными погремушками).**

Рис. 1. Фрагмент из книги А. Ф. Эйхгорна

Ниже представлена фотография этого кобыза, описанного А. Эйхгорном [10, с.5].



*Рис. 2. Фотография экспоната Музея музыки № МИ-843
и стоп-кадр исполнения на нём автором статьи*

Подобного подхода (сравнения кобыза с европейской системой музыкальных инструментов) придерживался и Ч. Валиханов, который утверждал, что по своему диапазону, строю и тембру кылкобыз ближе к альту [2, с.201].

Коллекция инструментов среднеазиатских народов, собранная А. Эйхгорном в 1870-1883 гг., стала частью одного из значимых культурных событий уже в 1985 году: открытию в Музее музыки глобальной экспозиции «Музыкальные инструменты народов мира» [11]. Эта экспозиция вызывает неизменный интерес у посетителей музея уже 35 лет. Но сегодня назрела необходимость представления общественности всех экземпляров кобызов Музея музыки с детализацией их описания и звучания, что позволит продолжить дело А. Эйхгорна в новом тысячелетии.

С этой целью нами были исследованы 12 экземпляров кобызов Музея музыки и дополнено, и уточнено их описание (см. таблицу 1).

Таблица 1.

Расширенное описание кобызов Музея музыки М. И. Глинки
Составлено автором статьи на основе дополнения и уточнения списка
материалов из фондов Музея музыки

n_p - количество ракурсов имеющих фото
 n_{pn} - предлагаемое количество ракурсов фото

№	Учётные обозначения	Автор, название, датировка	Материал, техника	n_p	n_{pn}
1	МИ-557 ГЦММК КП-3349/360 М9 ГК 4734681	Кобыз-контрабас (оркестровый) Музыкальная мастерская Казахстан, г. Алма-Ата 1936 г. Подлинник	Дерево тутовое (?), лак (чёрный), кожа, бумага	4	6
2	МИ-698 ГЦММК КП-3349/359 М ГК 4735698	Кобыз Музыкальная мастерская Казахстан, г. Алма-Ата 1937 г. Реконструкция	Дерево (бук), лак, кожа, 2 жильные струны. Нет подставки. Шейка инкрустирована перламутром	4	7
3	МИ-832 ГЦММК КП-3349/358 Н ГК 4735785	Кобыз (кобуз) Неизвестный мастер Казахстан, Кара-Калпакская До 1939 г. Подлинник	Дерево, кожа (нижняя часть деки), волос конский (струны). Шейка короткая изогнутая, в фигурную головку вбито два деревянных колка. Струны внизу прикреплены к кожаным ремешкам	4	7
4	МИ-843 ГЦММК КП-65 М2 ГК 4735782	Узб.: кубуз, ковуз; Казах: кобыз кобыз (кобуз; коус), кыяк Неизвестный мастер Казахстан Середина XVIII в. Подлинник. Кобыз А. Эйхогорна	Дерево ореховое (?), кожа, сталь, долбление, ковка, украшения токарные (на колках) – металлические погремушки, покрытые ржавчиной, из них 2 утрачены. Имеются следы ремонта шейки при помощи металлических прокладок (скобок). Колки более позднего изготовления (3-я четверть XIX в.) без отверстий. Сколы материала и трещины по корпусу	5	12
5	МИ-847 ГЦММК КП-67 М 1'К 4735808	Узб.: кубуз, ковуз; Казах: Кобыз кобыз (кобуз; коус) Неизвестный мастер. Киргизия (долина Ангрэн близ селения Тилау) 3-я XIX в. Подлинник. Кобыз А. Эйхогорна	Дерево фруктовое (груша или орех), кожа, сталь, долбление, ковка, украшения токарные (на колках)	4	7

6	МИ-848 ГЦММК К] 1-68 Х ГК 4735858	Узб.: кубуз, ковуз; Казах: кобыз кобыз (кобуз; коус) Неизвестный мастер. Киргизия (горы Алатау) XIX в. Подлинник. Кобыз А. Эйхогорна	Дерево фруктовое (черешня, груша или тутовое дерево), кожа, сталь, долбление, ковка.	5	6
7	МИ-900 ГЦММК КП-3349/357 М ГК 4735925	Кобыз, кобуз Неизвестный мастер. Казахстан, г. Алма-Ата. Первая половина XIX в. Подлинник	Дерево, кожа верблюда, металл желтый, медь красная, перламутр, долбление, ковка, чеканка. Окантован медными накладками с орнаментом и подвесками. Внутри корпуса перламутровые накладки в форме колец. На корпусе много трещин, в головке дерево прогнило	7	14
8	МИ-1423 ГЦММК КП-6076/3 ЗГ ГК 4736334	Кобыз Касымов Камар (мастер). Казахстан, г. Алма-Ата. 1961-1962 гг. Подлинник	Клен, ель, дерево ореховое, кожа, лак, пластмасса, перламутр, стекло, инкрустация.	5	7
9	МИ-1429 ГЦММК КП-6047/25 М ГК 4737154	Кобыз Неизвестный мастер. Казахстан. 1959 г. Подлинник	Клен (корпус), ель (верхняя часть деки), кожа (нижняя дека), сталь (2 струны), жилы (2 струны), лак. На деревянной части деки вырезаны фигуры по мотивам казахского орнамента	4	7
10	МИ-1457 ГЦММК КП-6415/3 МГК4736309	Кобыз-прима Романенко М. И. (мастер). Казахстан, г. Алма-Ата. 1963 г. Подлинник. Реставрирован мастером Л. Н. Кривоносом 11.03.1979 г. (вставлены рейки в корпус инструмента, на деревянной чашке верхней деки заклеена трещина)	Береза (корпус), ель (верхняя часть деки), кожа (нижняя дека), кишки (2 струны), металл (1 струна), лак. Дерматиновый футляр, внутри обделан бархатом.	4	8
11	МИ-2091 ГЦММК КП-8653/82 № ГК 4736763	Кобыз Неизвестный мастер. Казахстан. 1973 г. Подлинник	Дерево, волос конский (2 струны), ель (дека), кожа (нижняя часть деки). Подставка не родная. Корпус сделан из отдельных клепок и покрашен в оранжевый цвет	4	6
12	МИ-2456 ГЦММК КП-10151/2 № ГК 2894514	Кобыз Антропов Т.Д. (мастер при Алма-Атинской консерватории). Казахстан. 1965 г. Подлинник	Дерево, лак, кожа, металл, пластик. Подставки нет. Требуется ремонт, на корпусе и деке имеются трещины	4	10

Следует отметить, что в мире только в этом музее представлено полное семейство кобызовых: с четырьмя металлическими струнами бас-кобыз и контрабас-кобыз, трехструнный кобыз (с 2 жильными и 1 металлической струной) и кылкобыз с двумя волосяными струнами. Представленный выше кобыз, описанный А. Эйхгорном, представляет собой именно кылкобыз («кыл» переводится с казахского как «конский»).

Ниже представлены уже результаты его более поздних реконструкций для исполнения в оркестре.

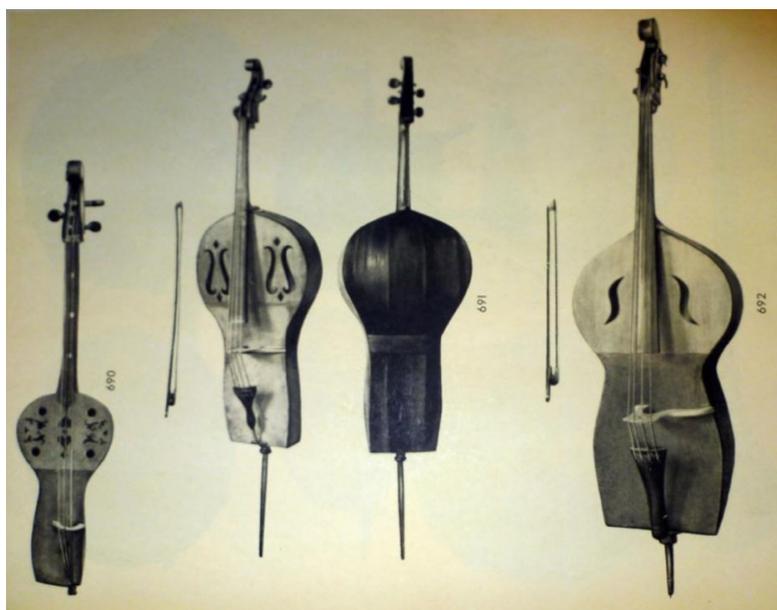


Рис. 3. Трехструнный и четырехструнные кобызы

Примечание: 690- альт, 691 – бас, 692 – контрабас

Размеры музыкальных инструментов в описи целесообразно представлять подробно с учётом их структуры, что обеспечит не только точную идентификацию конкретного образца, но и основу для научных исследований [1].

*Таблица 2.
Размеры кобызов Музея музыки в морфологическом разрезе*

Параметр, см.	№ кобыза											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
L инструмента	173	68	70	84,6	67,5	63,3	96	59,4	61,1	57,5	62	58
W корпуса	61,5	14,5	17	27	15,4	15,1	35,5	15	14,7	14,5	16	15,5
L открытой части	72	11,6	11	23	16	14	23,5	11,6	9,7	11,5	13	11
H открытой части	42	8,5	8	8	7,85	3,8	10	8,4	7,5	9,8	8,9	8,5
h открытой части	24,3	7,5	7,5	7,5	7	3	6	7	7,3	7,5	7,6	8,1

L закрытой части	28,9	12,5	20,5	24	20	12	23	17,5	19	15	12,7	16,5
W закрытой части	45	5,6	8	9,2	5,9	9	10	5,8	8	6	6,8	8,5
h закрытой части	*	5,5	5	6,5	5	3,4	5,9	5	4	5	4,3	5
H закрытой части у открытой	9	6	6	8	5,5	3,69	7	6	8	5	3,5	5
H закрытой части у основания	25	5,3	5,4	2,5	4	11,5	4	5,4	5	6	3,5	5
L шейки	11	37	34,9	40	34,4	32	47	38,5	32,5	31	32	31,7
L шейки без головки	94,7	26	21,4	20	23,6	21	26,3	27,4	17	20	23	17,2
H шейки у корпуса	72	*	2,9	6	6	2,5	6,5	3,6	8,4	2	4	4
H шейки у головки	5,5	*	11,9	3,7	3,7	1,5	2,2	2,7	4	2	2	2,8
L головки	20	*	12,9	20	10,2	11	19,5	11	14	10,6	9	14
W головки	3,4	*	11	17,8	8,3	7	15,5	2,6	3,5	2,4	3,4	4
H с колбовой коробкой	10	*	*	16	7,3	10	16	6,8	9	3	6,9	7
H колбовой коробки	6	*	*	17,5	67	13,2	21	11,9	6	3	*	*
L колки (с рукояткой)	14,4	*	*	17,3	15	6	*	6	6	*	6,7	11,9
L смычка	*	*	*	54	*	7,5	*	*	*	*	*	60,8
Вес, грамм	842	338	600	2400	727	526	2550	469	280	225	344	360

Примечание:

№ кобыза – по таблице №1;

L – длина, W – ширина, H – высота, h – глубина.

** – данные отсутствуют в связи с несохранностью данных частей инструмента или невозможностью прямого измерения*

Приведённое описание может быть использовано также в целях создания цифровых копий кобызов. Сегодня это актуальное направление для совершенствования работы музеев в современном информационно-коммуникационном пространстве. Разработка Концепции создания цифровых страховых копий музыкальных инструментов с использованием современных технологий велась в 2012-2018 годах и была начальным этапом работы над созданием мультимедийной энциклопедии музыкальных инструментов народов Евразии. Необходимость такой работы обусловлена большим количеством уникальных музыкальных инструментов на территории Российской Федерации. Сохранение инструментальных традиций разных народов большой страны требует создания новых условий по хранению и экспонированию коллекций музыкальных инструментов

с использованием современных технологий и стандартов, включая их виртуализацию.

В Проекте Приказа Министерства культуры РФ «О единых правилах организации формирования, государственного учёта, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций» предлагается производить фото- и цифровую съёмки при инвентаризации (п. 15.1): «Инвентаризация представляет собой развернутое описание визуальных характеристик предмета, позволяющее идентифицировать предмет и индивидуализировать его в ряду аналогичных ему предметов, а также подробное описание состояния его сохранности. Производится фото-, цифровая съёмка или сканирование музейных предметов» [9].

Мы предлагаем создавать портфолио для каждого экземпляра музыкального инструмента, включающего в своей обязательной структуре описание, фото в разных ракурсах (6 ракурсов и дополнительные на особые детали), видеозапись экземпляра и его частей 360 градусов (или интерактивный 3-D-ролик).

В дополнительной части портфолио, исходя из сохранности инструмента и целесообразности его использования; может быть представлена аудио- и /или видеозапись исполнения на нём традиционного для данного инструмента произведения (с привлечением профессиональных исполнителей). При возможности представляется нотная запись исполняемого произведения и других произведений, которые традиционно исполнялись на музыкальном инструменте. Кроме этого, данная часть портфолио должна содержать раздел «Интересные сведения», в который могут включаться общеизвестные легенды, частные рассказы носителей данного музыкального искусства и другие дополнительные сведения, представляющие инструмент как концепт-образ традиционной культуры.

Предложенная структура портфолио представлена на рисунке 4.

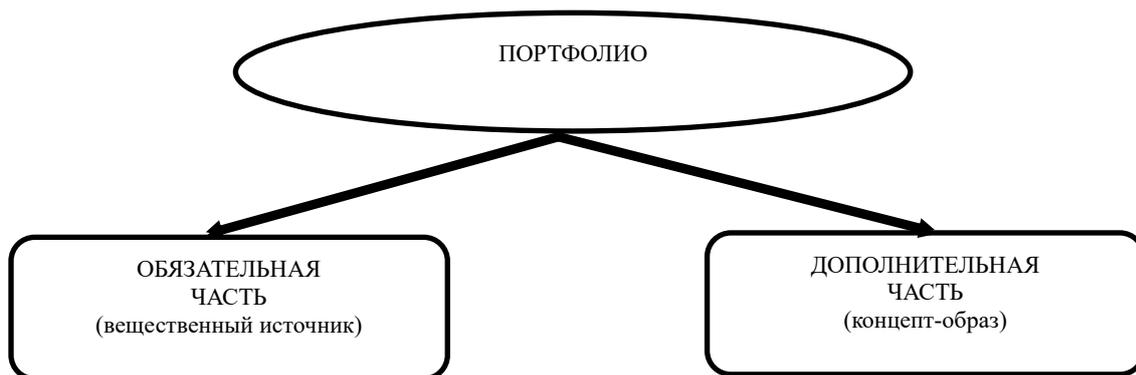


Рис. 4. Структура портфолио традиционных музыкальных инструментов

В отличие от паспорта, ценного для автоматизированных учётных систем, такое портфолио более информативно и может быть использовано как в научных целях, так и в целях экспонирования музыкальных инструментов, интересного для посетителей музея. Формальный учёт, таким образом, заменяется переходом на новый уровень представления музейных фондов. Предложенное портфолио позволит экспонировать кобыз не просто как музыкальный инструмент в обычном его материальном представлении, а именно как концепт-образ казахской традиционной культуры. Впервые звучание всех 12 кобызов было воспроизведено автором статьи и записано в аудио- и видео- форматах (хранится в Музее музыки), что может быть использовано в дополнительной части их портфолио. Уже сегодня в формате интерактивных экскурсий посетителям музея предоставляется возможность прослушать, как звучит кобыз (см. рис. 5).

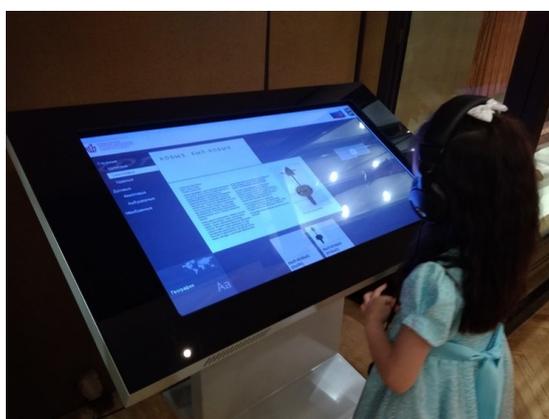


Рис. 5. Фотография посетителя Музея музыки, прослушивающего звучание кобыза

К созданию портфолио целесообразно привлечь учёных соответствующих специальностей. Последним необходимо предоставить бесплатный доступ к экспонатам, в том числе с правом выноса отображающей экспонат информации, созданной учёным, в любом виде для продолжения исследований. Активное и открытое сотрудничество с учёными и музыкантами – важный принцип музейной политики. Такую политику сегодня, например, проводит Российский этнографический музей (Санкт-Петербург), опыт которого целесообразно заимствовать для Музея музыки.

Таким образом, коллекция кобызов Российского национального музея музыки уникальна по своему составу. Их совокупность является историческим, культурным и этнографическим наследием. Этнокультурное пространство представлено, по сути, научными исследованиями и мероприятиями музеев, направленными на сохранение и приумножение ценностей культуры. Важно объединить потенциал науки и музеев для сохранения исторического наследия и передачи его будущим поколениям.

Литература

1. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. В изд. Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии / под ред. И.З. Алендер. М.: Государственное музыкальное издательство, 1969. 275 с.
2. Валиханов Ч. Собрание сочинений в 5 т. В изд. Академии наук Казахской ССР, Ин-т истории, археологии и этнографии им. Ч. Валиханова / сост. В. Я. Басин. Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1984. 432 с.
3. Джани-заде Т. Музыкальная культура Русского Туркестана (по материалам музыкально этнографического собрания Августа Эйхгорна, военного капельмейстера в Ташкенте (1870–1883 гг.)). М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2013. 132 с.
4. Дрожжина М. О роли традиционных инструментов в опусах композиторов молодых национальных композиторских школ //Вестник музыкальной науки. 2017. № 4. С. 63-69.
5. Затаевич А. Доклад А.В. Затаевича Народному комиссариату просвещения о своей командировке в г. Ленинград с целью изучения трудов А. Эйхгорна. В кн. А.В.Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы / сост. П.В. Аравин, В. П. Дернова, Б. Г. Ерзакович. Алма-Ата: Казгослитиздат, 1958. 112 с.
6. Иванова А. Формирование культурной идентичности у детей народов Севера //Вестник Томского государственного педагогического университета. 2018. № 3. С. 28-33.
7. Кабульдинов З. «Разное происхождение» или история формирования населения полиэтнического Казахстана (к вопросу о реализации «Доктрины национального единства Казахстана») // Казахский национальный педагогический университет имени Абая. 2016. № 2. С. 15-18.

8. Музей музыки. О музее. Официальный сайт Российского национального музея музыки. URL: <https://music-museum.ru/museums/music> (Дата обращения: 08.03.2020).
9. О единых правилах организации формирования, государственного учёта, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций //Проект Приказа Министерства культуры РФ от 08 декабря 2009 г. № 842. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/56597787/> (Дата обращения: 08.03.2020).
10. Эйхгорн А. Музыкально-этнографические материалы. Ташкент: Издательство академии наук УзССР, 1963. 195 с.
11. Эйхгорн А. Полная коллекция музыкальных инструментов народов центральной Азии. СПб.: Типография У. Штауфа (I Fishona), 1885. 16 с.
12. Copeland J. Racial discrimination and biological dysregulation among Indigenous adults: The role of culture // European Journal of Public Health. 2019. № 3. P. 332 - 341.
13. ICOM. Standards and guidelines. Museum Definition. URL: <https://icom.museum/en/standards-guidelines/museum-definition/> (Дата обращения: 08.03.2020).

ПОЭЗИЯ А.С. ПУШКИНА И М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В ПЕСЕННОМ ТРАДИЦИОННОМ ФОЛЬКЛОРЕ ПЕНЗЕНСКОЙ ОБЛАСТИ

Т.Г. Кондратьева,

Пензенский музыкальный колледж имени А.А. Архангельского

***Аннотация.** Народные песни литературного происхождения – уникальное явление фольклора, позволяющие проследить, раскрыть многие тайны процессов фольклорного творчества; на современном этапе результаты изучения песен литературного типа пока что позволяют в большей степени задавать вопросы, а не получать ответы. Данная статья написана по результатам диссертационного исследования автора, сделанного в 2017 году [1].*

***Ключевые слова:** народные песни литературного происхождения, пути проникновения, фольклоризация, трансформация.*

Творчество многих поэтов нашло своё отображение в фольклорной песенной традиции Пензенской области. Было выявлено около 70-ти авторов, стихи которых превратились в народные песни и обрели популярность, но в данной статье мы остановимся на творчестве двух величайших гениев: А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.

В народной песенной традиции Пензенской области (на данный момент) зафиксировано бытование трех стихотворений Пушкина («Казак», «Чёрная шаль», «Узник») и пяти - Лермонтова («Тростник», «В полдневный жар, в долине Дагестана», «Выхожу один я на дорогу», «Казачья колыбельная», «Тамара»). Процессы внедрения

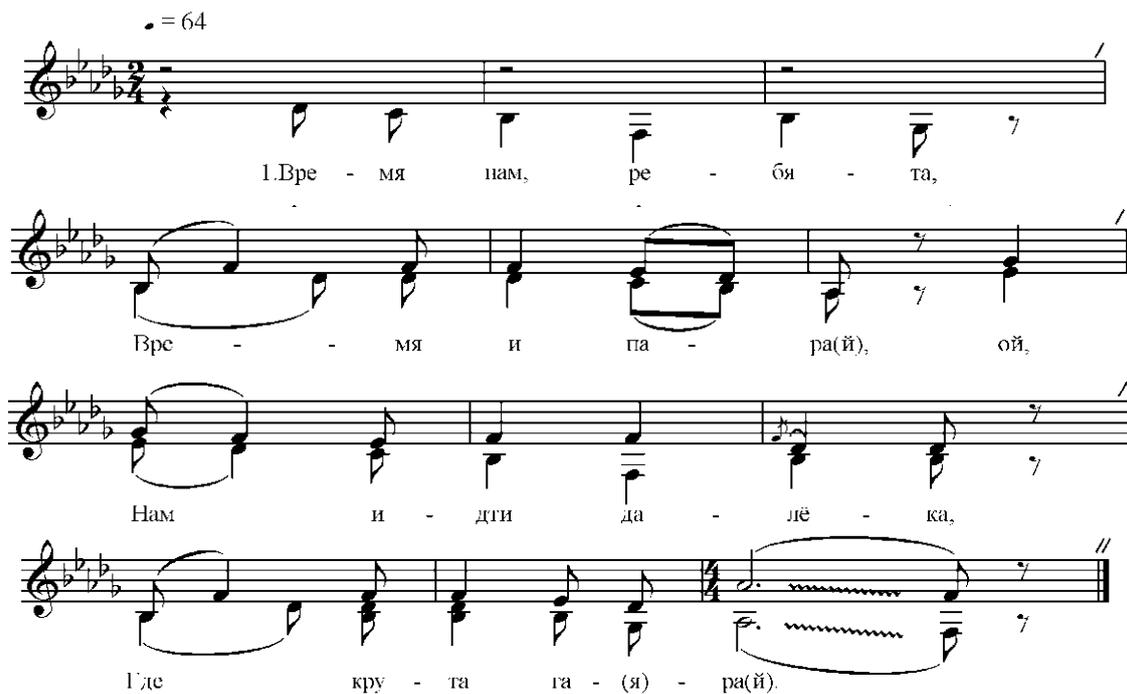
литературных авторских произведений различных направлений в фольклорную традицию начались в конце XVII века, когда под воздействием разных факторов постепенно стал разрушаться многовековой крестьянский уклад жизни. Трансформация мироощущения людей привела к формированию новых художественных ценностей, и возникновению нового фольклорного пласта - народных песен литературного происхождения (органичный сплав традиционного и «нового» городского стиля). Можно с уверенностью предполагать, что песни литературного типа на стихи известных и неизвестных поэтов, придя в деревенскую культуру из городского быта, прочно вошли в репертуар деревенских исполнителей, посредством «массированной атаки» со стороны городской среды, проходившей по разным направлениям, это:

- различные сборники (рукописные, лубочные, печатные);
- празднично-развлекательная культура городов и сёл, уличное исполнительство и другие коммуникативные формы;
- концертное исполнение – эстрада, включала в себя всё самое модное и популярное, основанное на вкусах всех слоёв общества;
- разнообразные средства массовой информации (граммофон, кинематограф).

Стихотворение «Узник» А.С. Пушкина «прочно укоренилось» в народной традиции повсеместно и изучение фольклоризированных вариантов этого произведения началось уже в конце XIX века. В Пензенской области фольклоризация зафиксирована в четырёх мелодических (поэтических) версиях:

1. Корпус отдалённых вариантов стихотворения (соответствует пензенским образцам «Время нам ребята, время и пора») вероятно, более раннего происхождения, и является давней фольклоризацией Пушкина, а возможно, и контаминацией этого произведения с известной народной песней; в пензенских вариантах – прослеживается только сюжетно-мотивное сходство с оригинальным стихотворением, при этом напевы традиционной стилистики в разных версиях «Время нам ребята, время и пора» с. Марьевка Малосердобинский р.;

♩ = 64



1. Вре - мя нам, ре - бя - та,
Вре - - мя и па - ра(й), ой,
Нам и - дти да - лё - ка,
Где кру - та га - (я) - ра(й).

2. «Локальная» версия, (напев традиционной стилистики с локальными чертами); первая часть песни «Узник» – затем переход к первой группе текстов (зап. в с. Белынь Пачелмского района в 2010 г. Мальковым Н.С., Бареевой Ф. – Архив ГБОУ СПО ПКИ отделения «Сольное и хоровое народное пение». Нотация Бареевой Ф.):

♩ = 52



1. Си - жу за ре - шё - ткой в те - мни - це, в те - мни - це сы - рой,
Ка мне при - ля - та - (а) - ет, эх, а - рёл, ска - жем, ма - ла - дой.
2. Ка мне при - ля - та - (а) - еть а - рё - л(ы), ма... а - рёл ма - ла - дой,
О - н(ы) кры - лья - ми ма - шеть и га - ва - ри - т(ы) он са мной.

3. «Тюремная» версия, где первая часть песни восходит к «Узнику», а затем происходит переход к новой, узнической теме (напев позднегородской стилистики – с. Новая Студёновка Сердобского р. – зап. в с. Новая Студёновка Сердобского района в 2002 г. Анашкиной О. от ансамбля. – Архив ГБОУ СПО ПКИ отделения «Сольное и хоровое народное пение». Нотация Кондратьевой Т.Г., Анашкиной О.). Этот напев требует отдельного изучения, возможно, его истоки находятся в песнях, напевах, распространённых в революционной среде (примерно вторая половина XIX века; один из вариантов этого напева можно услышать в исполнении Гос. Академ. Русск. хора под упр. А. В. Свешникова). Литературный историк В. Кошелев высказывает родственную версию: «...Узник сразу по выходе был положен на музыку А.Н. Алябьевым (1832), потом – ещё восемью композиторами, а во второй половине XIX века стал народной песней... её напев возник на основе песенной традиции русской каторги».

♩ = 59

1. Си - жу за ре - шё-ткой в те - мни - це сы - рой,

Вскор - млён-ный вне - во - ле о - рёл мо - ло - дой.

Мой гру - стный то - ва - рищ ма-ха-я кры - лом

Кро - ва - ву - ю пи - шу клю - ёт перд о - кном.

Кро - ва - ву - ю пи - шу клю - ёт перд о - кном.

4. Точная версия, с весьма незначительными отступлениями от стихотворения Пушкина (зап. в с. Малая Сердоба Малосердобинского района в 2001 г. Николаевой С. от ансамбля. – Архив ГБОУ СПО ПКИ отделения «Сольное и хоровое народное пение». Нотация Кондратьевой Т.Г., Николаевой С.) Этот вариант представляет корпус вариантов одного напева позднегородской стилистики разных стадий.

$\text{♩} = 104$

1. Си - жу за ре - шё - ткой, в те - мни - це сы - рой,

Вска - рмлённой в не - во - ли а - рёл ма - ла - дой,

Мой гру - стный та - ва - рищ, ма - ха - я кры - лом,

Кра - ва - ва - ю пи - шу клю - ёт пад а - кном,

Исходя из сводной таблицы вариантов, можно наглядно увидеть разные временные и качественные потоки фольклоризации стихотворения:

<p>А.С. Пушкин «Узник»: и Малая Сердоба (диалектно изменённая)</p>	<p>с.Михайловка Лунинского р. Вариант текста записан Е.К.Медянцевой от своей тётки П.П.Медянцевой 68 лет.в 1947 г. Опубликовано: "Песни и сказки Пензенской области" состав. А.П.Анисимова под ред. Э.В. Померанцевой. Пензенское книжное издательство 1953г. С.135-136.</p>	<p>с.Марьевка Малосердобинского р.: Вариант записан Рудневой М. в 2002 г. Архив ГБОУ СПО ПКИ отделения «Сольное и хоровое народное пение». Нотация Рудневой М., Кондратьевой Т.Г.</p>	<p>с.Белынь Пачелмского р. Записан в 2010 г. Мальковым Н.С., Бареевой Ф. от ансамбля в составе: Батракова М.В.(1953 г.р.), Савинова А.Т (1937), Юдина М.Ф. (1940), Князева Л.В. (1951), Гудкова Т.П.(1953), Кошелева В.В. (1960).</p>	<p>с.Новая Студёновка Сердобского р.: Записана в 2002 г. Анашкиной О. от ансамбля в составе: Карасёва П.В. (1920), Шутихина Л.П. (1931), Вилкова К.Г. (1931), Копова Е.М. (1932), Потапова А.М. (1937), Аникина В.М. (1937), Князева А.А. (1941), Коняхина М.И. (1941)</p>
<p>Сижу за решеткой в темнице сырой. Вскормленный в неволе орел молодой, Мой грустный товарищ, махая крылом, Кровавую пищу клюет под окном, Клюет, и бросает, и смотрит в окно, Как будто со мною задумал одно. Совет меня взглядом и криком своим И вымолвить хочет: „Давай, улетим! Мы вольные птицы; пора, брат, пора! Туда, где за тучей белеет гора, Туда, где синеют морские края, Туда, где гуляем лишь ветер... да я!...“</p>	<p>Эх, время нам пора Нам идти домой далёко, где крута гора. Эх, где крута гора. Где у нас солнце не всходит - месяц никогда. Эх, месяц никогда. Где буйны ветра гуляют, со ветрами мальчик я. Эх, со ветрами я. Во зелёном во садочке соловей громко поёт, Эх, соловей поёт. Он и петь-то распевает, зазнобу мне даёт Эх, зазнобу даёт. Зазноба моя зазноба, не маленькая. Эх, не маленькая. Зазнобила мой сердце, моё скажем и твоё, Эх и твоё. Как твоё-то и моё- то сердечушко ретиво, Эх, сердечушко ретиво</p>	<p>Время нам рибята Время и пара(й) Ой, нам идти далёка Где крута га(я)ра. Нам идти далёка, Где крута га(я)ра, Где солнца не светит - Месяц никагда. Где солнца не светит - Месяц никагда, Ой, где ветра бушуют - Там гуляю я. Где ветра бушуют- Там гуляю я, Ой, буряю играю В зелё(ё)нам са(я)ду. Буряю играю В зелё(ё)нам са(я)ду, Ох, в зелёнам садочки Салавей паёт. В зелёнам садочки Салавей паёт, Ой, салавей паёт(ы) Зазнобу завёт. Ой, салавей паёт(ы) Зазнобу завёт, Ой, зазноба, зазноба, Твая и мая.</p>	<p>Сижу за решёткой в темнице, в темнице сырой, Ка мне прилятая, эх, арёл, скажем, маладой. Ка мне прялятает арёл(ы) ма... арёл маладой, Он(ы) крыльями машеть и гаварит(ы) (й)он са мной. [...] гаварит са мною: – Таварищ, таварищ, эх, давай у... улетим. Давай улетим. На берег далёкай и за тёмны да ну ляса. За тёмны ляса. Где(а) солнце сияеть, синеють моря.</p>	<p>Сижу за решёткой в тимницы сырой. Вскормлённой в ниволе арёл маладой, Мой грустный товарищ, махая крылом, Крававую пищу клюёт перд акном. Клюёт и брасает, да смотрит в окно, Как будто са мною задумал адно. Завёт миня взглядом и крикым сваим, И вымалвить хочит: "Давай улетим! Мы вольныя птицы; пара, брат, пара! Туда, где за морем билеет гора, Туда, где за морям синеют маря, Туда, где гуляют лишь ветер...да я! "Нильзя мне, таварищ, с табою литеть, Здесь мне суждено мне в тюрюме памиреть... Закованы руки и ноги в цепях, Нет силы магучей в иссохших руках.</p>

В с.Невежино Белинского района А.Г. Тарховым был записан интересный вариант фольклоризации баллады А.С. Пушкина «Казак» [3, с.140-142], в народной традиции - «Эх, не по полю расстился не густой туман». Куплет песни - строфической двухстрочной формы, припев состоит из четырёх строф и полустрофы-финала.

T A + (B+C+D+E+F)

H A + (B+B'+B''+B''' +C)

Такая композиция поэтического текста близка тирадной форме (широко употребляемой в шуточных кантах):

• = 66

1. Эх, не по по - лю рас - сти-ла-лси не гу - стой-(и) ту - ман,
 Не по по-лю рас-сти-ла-л(ы)-си не... не гу - стой ту-ман.
 Де - ньги лью - тся, де - ньги лью - тся, де - ньги лью - тся как во - да,
 Ай, тиль, вы - со - тиль, чёрны бро - ви го - рбу - на,
 А ба - ры - шни за - зна - ю - тся, пря - мо чи - ста - я бе - да.
 На что мать ро - ди - ла, чтоб де - ву - шка лю - би - ла.

Ка - ва - ле - ры на бу - ма - ге, а ба - ры - шни ни - по - чём,
 Гай, гай, гай, гай, гай зе - ле - не - нькай,
 Са - ми пьют хо - ло - дну во - ду, за - ку - са - ють ки - рпи - чом.
 На что ми - ня по - лю - би - ла де - вка мо - ло де - нька.
 О - на лю - бить я - во, вы - шла за - муж за ня - во.

В Пензенской области многие известные песни приобрели куплетно-припевную форму, ранее им не присущую. Вероятно, это связано с празднично-застольной ситуацией и активным привлечением аккомпанемента.

«Казачья колыбельная песня» М.Ю. Лермонтова написана в 1838 г. в разгар Кавказской кампании и в 1840 г. была дважды опубликована; уже в 1842 г. она появилась в хрестоматии для детей, в «Русской хрестоматии или отборных сочинениях русских писателей в стихах». Фольклоризация стихотворения обнаружена в нескольких пензенских сёлах и зафиксирована в двух формах бытования;

- в первом варианте присутствуют все черты традиционной колыбельной песни – неторопливый темп, монотонность и малораспевность, сохраняется только малая часть стихотворения Лермонтова – 8 строк;
- второй вариант – (например, из с. Подгорное Мокшанского р.) имеет совершенно иные мелодические черты, ориентированные на авторскую музыку.

Проанализировав разнообразные материалы, выяснилось: в кругу профессиональных музыкантов большое признание получила песня, созданная А. Варламовым, но также обнаружилось, что по популярности исполнения и издания на граммофонных пластинках дореволюционного периода лидирующую позицию занимала песня А. Гречанинова. Именно с мелодией Гречанинова вариант с. Подгорное и имеет очень большое мелодико-интонационное сходство.

Также повсеместное распространение в различных фольклоризированных вариантах получило другое стихотворение поэта – «Тростник», у народных исполнителей – «Сидел рыбак весёлый» (зафиксирована в Белинском районе – с. Никульевка, с. Тарханы, Пензенском – с. Соловцовка, Бессоновском – с. Вазерки). Баллада создана на материале сказочного сюжета о чудесной дудочке, выросшей на могиле девушки, убитой своей сестрой. Лермонтов только осложнил и романтизировал этот народный сюжет (виновницей всех бед стала мачеха и её сын).

Варианты напевов можно условно обозначить, как напевы «контаминации». С такими напевами в процессе экспедиционной работы сталкивается каждый фольклорист: начальные строфы произведения иногда и отличаются некой самобытностью (в ладовом, ритмическом, звуковысотном отношении), а последующие постепенно «припеваются» к популярной «инвариантной модели» (схожей и интонационно, и ритмически). Лирическая баллада «На Муромской дорожке», «Сидел рыбак весёлый» и популярная песня «Живёт моя отрада» (источник – стихотворение С. Рыскина «Удалец» 1882 г.) даже при поверхностном сравнительном анализе обнаруживают свою музыкальную близость. Возможно, существование таких напевов – свидетельство угасания традиции, ввиду редкого момента трансляции, когда забывается и мелодическая линия и вербальный текст, а память услужливо подсказывает вероятную «инвариантную модель».

«На Муромской дорожке» – записана в с. Лермонтово (Тарханы) Белинского района в 1994 г. Имена исполнителей не сохранились. Нотация Кондратьевой Т.Г.:

♩ = 200

1. На му-ро-мской до-ро-жке сто-я-ли три со-сны,
 Про-ща-лся са сной ми-лый до-бу-ду-щее ве-сны.

«Сидел рыбак весёлый» - записана в с. Соловцовка Пензенского района в 2005 г. Голосных А. - Архив ГБОУ СПО ПКИ отделения «Сольное и хоровое народное пение». Нотация Кондратьевой Т.Г., Голосных А.:

1. Си-дел ры-бак ве-сё-лый на бе-ре-гу ре-ки,
 А пе-ред ним па-ве-тру-ка-ча-лись тро-стни-ки.

Общерусский вариант «Живёт моя отрада»:

1. Жи-вёт мо-я о-тра-да в вы-со-ком те-ре-му,
 А в те-рем тот вы-со-кий нст хо-да ни-ко-му.

«Сидел рыбак весёлый» - записана в с. Никульевка Белинского района в 1985 г. Гавриковой Н. от ансамбля в составе: Амбросимова Р.Ф. (1926 г.р.), Белова В.И. (1926). - Архив ГБОУ СПО ПКИ отделения «Сольное и хоровое народное пение». Нотация Гавриковой Н.

1. Си-дел ры-бак ве-сё-лый на бе-ре-гу ре-ки,
 А пе-ред ним па-ве-тру-ка-ча-лись тро-стни-ки.

«Сидел рыбак весёлый» с. Лермонтово (Тарханы) Белинский р. [2, с.16.]:

1. Си - дел ры - бак ве - сё - лый на бе - ре - гу ре - ки,
А пе - ред ним па ве - тру ка - ча - лись тро - стни - ки.

В Малосердобинском районе в двух сёлах – с. Малая Сердоба и с. Шингал зафиксированы фольклоризации стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». Более тридцати композиторов написали музыку на это произведение, но поистине популярным стал романс Елизаветы Шашиной – мелодическая версия которого легко угадывается в народной фольклоризации.

В исполнении жителей с. Шингал удалось записать единственный вариант другого стихотворения Михаила Юрьевича – «Сон» (в народной версии «В полдневный жар, в долине Дагестана»). Поэтический фольклоризированный текст имеет много отличий от авторского оригинала: сокращается текст – последняя строка в народном варианте «...шёл разговор весёлый обо мне» (также исчезают «непонятные» для традиционных певцов слова и ситуации), подключаются диалектные особенности местного говора:

Сон (текст с Шингальским вариантом):

В полдневный жар(зной) в долине
Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась (в груди
чернела) рана,
По капле кровь точилась (сочилась)
моя.
Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня – но спал я мертвым
сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой (далёкой)
стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами
(цветами),
Шел разговор веселый обо мне.
Но(и) в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает, чем была погружена;
И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей

В фольклорных вариантах видно влияние традиционной стилистики – двухстрочная строфа строится на повторении одной строки: выделенный сольный запев (с большой долей импровизации в каждой строфе) и ансамблевый подхват. Подхват, в отличие от запева, изложен в более медленном темпе. Такое строение можно наблюдать в Пензенских вариантах песен «Выхожу один я на дорогу», «Сижу за решёткой в темнице сырой». Народные варианты структурно изменяют авторскую музыку согласно традиции, превращая классический период в ритмическую форму иного характера: строфа с выделенным запевом и подхватом, в котором инвариантная модель излагается укрупнёнными длительностями (с добавлением ферматы).

К концу XIX в. народные песни литературного происхождения значительно потеснили традиционную песню, смогли проникнуть в календарную, свадебную, рекрутскую, похоронно-поминальную обрядность, в фольклор для детей. Войдя в крестьянскую традицию, они сразу включились во все процессы, непрерывно происходящие в певческом фольклоре: стали бытовать анонимно, передаваться устным путём, варьироваться. При этом каждое фольклоризированное произведение, со времени его создания, вхождения и дальнейшего движения в народной традиции, «обросло» большим количеством различных музыкально-поэтических «наслоений», изучение которых может превратиться в отдельное, самостоятельное исследование.

Данная статья написана по результатам диссертационного исследования автора, сделанного в 2017 году [1].

Литература

1. Кондратьева, Татьяна Геннадьевна. Типология народных песен литературного происхождения в контексте музыкального фольклора Пензенской области: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 /Кондратьева Татьяна Геннадьевна; [Место защиты: Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова]. Саратов, 2017. 303 с.

2. Песни тарханских крестьян: Для фольклор. ансамб. без сопровожд. / Сост. и авт. предисл. А. Тархов; Муз. ред. Е. Каплунова; Отв. за вып. Л.Алексеева; Всерос. муз. о-во, Муз. о-во Пензен. обл. Москва, [1992]. 41, [1] с.

3. Тархова А.А. Реченька – река, крутые берега. История создания и становления фольклорного ансамбля «РЕЧЕНЬКА» им. Заслуженного работника культуры РФ А.Г. Тархова. Пенза, Ростра, 2008. 300 с., ил., нот.

МАТРИЛОКАЛЬНЫЙ БРАК ИЛИ КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ПРИМАКА В ТРАДИЦИОННОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

*Ю.С. Рыжова, И.В. Ржепянская,
Московский государственный институт культуры*

Аннотация. Крестьянская свадьба в жизни русского человека ранее была обставлена с большей торжественностью, чем другие события семейной жизни. И хотя массовый отток населения из сел и деревень в города поменял жизненный уклад, свадебный обряд по-прежнему сохраняет значимость. В нем могут сохраняться термины и особенности уже мало понятные современному человеку. Так, например, уже не существует ярко выраженного отличия между переходом жениха в дом невесты или невесты в дом жениха, но, возможно, ранее такой момент в обрядовых свадебных действиях и был обозначен, и ему придавалось важное значение. В данной статье будут рассмотрены некоторые причины, повлиявшие на формирование концепции матрилокального брака и явления примачества.

Ключевые слова: примак, матрилоркальный брак, свадебный обряд, ритуальное действие, матриархат, муж, жена.

В русской певческой традиции мы часто встречаем слова нам уже непонятные, полузабытые или забытые вовсе, утратившие свой первоначальный смысл. В разряд пассивной лексики переместились и многие термины родства. Взамен появились выражения типа «седьмая вода на киселе» или «двоюродному забору троюродный плетень». Таково и устаревшее слово «примак», обозначающее мужчину, переходящего в семью жены («примать, т.е. зять, принятый в семью жены»). Термин локален, отмечен в Курской и Псковской губерниях, а также в Малороссии [5].

В русском языке есть много подобных терминов. Большинство из них обладают простой внутренней формой, обусловленных причинами, по которым фиксируется данное значение. Анализ лексического значения слов, описывающих мужа, пришедшего в семью жены, позволяет более полно понять ключевые концептуальные особенности его статуса, в целом детерминированных организованной совокупностью знаний о реальности и формирующих общественное, групповое или индивидуальное сознание [3]. Таким образом, функционально термин *отражает механизм появления нового члена семьи* в рамках ритуального действия.

Смысловое значение акта перемещения жениха и невесты из отчего дома в дом супруга в контексте обряда осмысливается по-разному. Невеста в родной дом больше не возвращается, а в новой семье появляется в качестве нового субъекта, с приданым, теряя права на семейное имущество, в то время как ее супруг не может претендовать на родное жилище жены. Символически данный акт перемещения осмысливается как ритуальная смерть/перерождение.

Появление мужа в семье жены воспринимается в качестве объекта, переходящего из одного дома в другой (принятый зять, приёмух, приёмный – Олонецкая, Архангельская, Вологодская, Новгородская, Псковская, Московская, Вятская, Брянская, Курская, Орловская, Краснодарская области). В случае примачества, муж приобретал право на имущество своей супруги, оставшейся жить по каким-либо причинам в доме родителей (включая родительский дом). Советский историк Вадим Александрович Александров в труде «Обычное право крепостной деревни России» писал, что в таком случае семья жены обговаривала с мужем условия его вхождения в дом. Ученые называют это матрилокальным браком [1, с.189–199], распространенным при матриархате обычае проживания супругов в общине жены. Термины принятого в дом жены мужа отражают его *положение и статус как нового члена семьи* – его кормят, он живет за счет принявшей его семьи (кормыш, хлеборад, доживало, доможир – Архангельская область) и *акцентируют внимание на появлении нового, чужого* человека в новом для него, но обжитом месте. Обжитое место – это новый для него локус – дом, двор/сложившаяся семья (отсюда – домовой, домач, домовик, домник – Олонецкая, Волгоградская, Новгородская, Вятская, Ярославская области) [4, с.29].

Перенос значения метафорически фиксирует функцию нового члена семьи и выражает к нему эмоционально-экспрессивное, часто пренебрежительное отношение (петух, курья голова, куричья головка: «Петух, говорят, когда в дом пришел»; «Приемыш, когда приняли, а когда ругают, говорят – куричья головка!» [7, с.103].

На Руси к примакам относились с настороженностью, полагая, что «настоящий мужчина» должен вести свое хозяйство и приводить

супругу к себе. Вероятно, родственники жены - сестры и братья - могли испытывать обиду, что примаку, а не им, достанется всё семейное имущество. А родня примака могла полагать, что их близкий человек удачно устроился. Однако, оказываясь в новой семье, мужчина вынужден был выполнять тяжелую работу, сносить сложный характер стариков, не имел возможности уйти, поскольку в договорах часто оговаривались условия, согласно которым покинувшие дом примачи оставались без средств к существованию.

Явление примачества можно проследить в сказках («Емеля») и былинах («Добрыня и Настасья») [6], в которых сохранились образы мужественных девушек, воинственных и независимых. Осталось примачество и весьма характерным явлением в русской деревне. Оно объяснялось, прежде всего, необходимостью поддержки хозяйства, если его существование в силу каких-либо несчастных или демографических случайностей попадало под угрозу. Когда в деревне оставались только пожилые, неработоспособные или малолетние мужчины, единственным способом избежать хозяйственного упадка был прием в дом мужа-примака для дочери, племянницы, внучки, свояченицы, падчерицы или вдовой снохи [2, с.41]. «Примаками» становились либо из-за необходимости, либо по нужде: например, если молодой человек выбирал себе в невесты дочь, являющуюся единственным или последним ребенком в семье, ему приходилось покинуть свой дом и после свадьбы переехать к жене, так как согласно традиции, невеста не могла уйти в дом мужа из-за обязанности заботиться о пожилых родственниках. Другим важным фактором, способствующим становлению примачков, были войны и катастрофы. Пожары могли оставить без крова не только женщин, но и мужчин. У них оставалось немного вариантов: служить в армии или жениться и переехать к супруге. Во многих случаях родители сами направляли своего сына в дом жены, чтобы не делить имущество между несколькими сыновьями. «Отдав» одного или двух из трех сыновей в семью невесты, все имущество оставалось у одного наследника. Это помогало избежать конфликтов в семье. Условия, касающиеся роли примака в новой семье, заранее обсуждались. Они отражали

соглашение, по которому муж, став главой домохозяев, получал определённые права на совместно нажитое имущество жены. Примачество фиксировалось документами. И такие акты были широко распространены среди всего русского крестьянства.

С XVI века примачи стали известны среди черносошного крестьянства северной Руси. В этих отношениях четко обозначались обязанности примача в новой семье. Он брал на себя обязательство работать и обеспечивать семью до конца своих дней, за что имел право совместно с женой унаследовать все имущество. Наследство можно было получить сразу или по истечении заранее установленного срока, который он должен был «отработать». Однако, если родитель проявлял скупость, примач мог остаться и без наследства. Иногда примач не доживал до старости из-за тяжелых условий труда. Когда же примач оказывался в доме вдовы, и в случае ее смерти, детям непременно полагалась доля от наследуемого имущества. Приведем пример песни, отразившей нелегкую жизненную долю примача:

1. А где тая аколица, щё я задумая, –
а кто в примачах пабывая, той горя пазная.
2. А я в примачах пабывал, да(й) горя набрался, –
кулаченьки пад баченьки, да спать улягался.
3. Ни васпею спать я легчь, как идуть будити:
«Вставай примач, вставай примач, паедишь рабити!»
4. А я примач, а я примач на сонцу взирая, –
усе жинцы абед несуть, а маей нимае.
5. Принисла жинца абед, и тот нисаленай,
нахлибался, нахлистался, да и тем даволен.
6. Вот и едя примач с поля, на дудачке свища,
«Хавай Дунька хлеб да сала, – едя примачища!»
7. Ни успел итти у хату, на лавачку сести,
а тут тещу приказала: «Неси свиным ести!».
8. Хоть бы ваши свиным сдохли и хата сгарела,
как мне эта примачова жизнь надаела!
9. И ты примач и я примач, не будим журиться,
сабралися примачи, да(й) пашли тапиться.

Примачество – уникальный социальный феномен, отражающий сложные условия жизни крестьян в России. Этот институт не только иллюстрирует экономические и демографические факторы, но и подчеркивает гендерные и семейные динамики, возникающие в условиях матриархата. Термин «примак» демонстрирует, как язык и культура взаимодействуют, создавая специфичные понятия, отражающие общепринятые нормы и ожидания.

Литература

1. Александров В. А. Обычное право крепостной деревни России, XVIII - нач. XIX в. / В. А. Александров; Отв. ред. В. К. Гарданов. М.: Наука, 1984. 255 с. С. 189-199.
2. Александров В.А. Семейно-имущественные отношения по обычному праву в русской крепостной деревне XVIII – начала XIX века // История СССР, 1979. № 6. С.41.
3. Бунчук Т. Н. Концептуализация мира: от слова к значению. //Научные труды, 2017. С. 389.
4. Гура А. В. Внутренняя форма слов и ее значение. //Русская лексикология. 2012. С. 29.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Санкт-Петербург: Современник, 1980.
6. Добрыня и Настасья забытые былины. <https://proza.ru/2016/06/29/73> – 30.11.2024.
7. Качинская И. Б. Принятые – люди проклятые: номинация мужа, пришедшего жить в дом жены (по материалам архангельских говоров) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11, Вып. 2. С. 34–43.

ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВЫЕ ТРАДИЦИИ ВЕСЕННЕ-ЛЕТНЕГО ПЕРИОДА РУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ г. НИЖНЯЯ САЛДА СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Н.В. Таскаева, Н.А. Сафонова,

Челябинский государственный институт культуры

Аннотация. В статье рассматриваются особенности формирования традиционной культуры уральского заводского посёлка (позднее – города) Нижняя Салда Свердловской области, перечисляются до сих пор сохранившиеся в городе основные праздники весенне-летнего периода: Троица и Семик, Егорьев день и приуроченный к этому дню «Праздник улицы», Никола Вешний. Проводится анализ существующих фольклорно-этнографических материалов собирателей, приводятся тексты песенных образцов.

Ключевые слова: традиционная городская культура, фольклор, этнографические экспедиции, этнографические материалы, Нижняя Салда.

Актуальность исследования локальных празднично-обрядовых традиций продиктована происходящими изменениями в современном

культурном пространстве. Полная или частичная утрата традиций сокращает круг аутентичного материала для исследований становится, поэтому сохранение народных традиций, их обобщение и анализ – одна из важнейших задач современных исследователей.

Наиболее актуальным является изучение традиций малых городов, как максимально благоприятных территорий для сохранения архаики [12]. такова традиционная культура г. Нижняя Салда, - мало исследованная в фольклорно-этнографическом аспекте, имеющаяся информация разрознена и не систематизирована, а материалы фольклорно-этнографических экспедиций местных собирателей не достаточно представлены в научной литературе, что не позволяет составить целостное представление о сохранившихся праздниках и обрядах, до сих пор бытующих в городе.

Город Нижняя Салда был основан в 1760 году на Среднем Урале как заводской посёлок при Нижнесалдинском металлургическом заводе, который принадлежал династии Демидовых. На нём производилось железо, очень ценившееся в России и в Европе. Затем было освоено производство рельсов. В бытность управителя завода К.П. Поленова Нижнесалдинский металлургический завод (далее – НСМЗ) занимал одну из ведущих позиций в России. О достатке заводского посёлка говорит тот факт, что в начале XX века в Салде было три церкви: две православных и одна единоверческая. Не каждый город того времени мог похвастаться таким их количеством [10].

Поскольку при основании и развитии металлургического производства на заводе требовалось большое количество рабочих, в заводском посёлке проживали переселенцы из разных регионов России: Центральной России (Тульская и Нижегородская губернии), Поволжья, Вятской губернии и др. Большую долю составляли старообрядцы (кержаки), занимавшиеся поставкой древесного угля и жившие преимущественно в одном районе [11].

В силу вышеперечисленного, на новой территории происходило формирование яркой традиционной культуры, сочетающей в себе особенности традиций разных регионов и религиозных убеждений

людей. Специфика работы на заводе также нашла своё отражение и в жизни, и в культуре народного праздника.

В работах исследователей В.К. Соколовой, В.Я. Проппа, М.И. Забылина, А.В. Терещенко народный праздник представлен как комплекс мероприятий, последовательность которых неразрывно связана между собой [7; 13]. Обряд же трактуется фольклористами как ритуальный комплекс, связанный с магическими действиями, которые выполняли единую функцию [8; 9].

Обряды разделяют на две большие группы – календарные и семейно-бытовые. В первую группу входят два комплекса – весенне-летний и осенне-зимний. Вторая группа, в свою очередь, включает в себя родильно-крестильный, свадебный и похоронно-поминальный обряд. В работе будут рассмотрены календарные обряды весенне-летнего периода, а среди них – выделены наиболее яркие для исследуемой территории праздники – Троица и Семик, Егорьев день и Николин день. При этом, важными для населения событиями были городская ярмарка и праздник улицы, которые также будут рассмотрены в статье.

Троицко-семицкая обрядность на Среднем Урале связана с культом растительности и главным обрядовым деревом – берёза. В ряде районов Среднего Урала обряды совершались в течение четырех (четверг Семик – воскресенье Троица) или 5 дней (с четверга – по понедельник Духов день). Особое внимание в эти дни уделялось девушкам [2].

В Семик завивали берёзку. Завивание берёзы было зафиксировано в г. Нижняя Салда местным собирателем фольклора Л.А. Полушкиным, он пишет о том, что в конце весны и начале лета было много праздников, из которых торжественной и красочной обрядностью выделялись Семик (на седьмой неделе после Пасхи) и Троица (на 50 день после Пасхи). В это время женщины и девушки на зеленом лугу водили хороводы, устраивали веселые игры и гадания с венками. Особенно привлекательными были обряды с берёзками. К берёзкам ходили в лес или приносили в деревню, украшали лентами, цветами, а затем веселились около них или с венком [3].

В материалах фольклорных экспедиций собирательницы фольклора г. Нижняя Салда И.В. Родионовой информант Н.В. Зобнина сообщает о том, что в Семик, в четверг, девушки собирались на улице и обсуждали, будут ли они собираться вместе на праздник. Если договорились – собирались около 10 человек во дворе одного из домов и готовили угощение на стол. После этого девушки шли за березовыми ветками и первой шла та девушка, которая запевала песню. В момент общего выхода исполнялась песня «Во лужях»: *«Ой во, во лужях / Ой во, во лужях / Во лужях было, во зеленых лужях / Во лужях было, во зеленых лужях»*. Информант также упоминает о том, что девушки старались набрать красивые ветви березы: *«... те, которые лучше, чтоб берёзка была, а не то что пихта ли ёлка ли»* [4]. После того, как девушки набирали ветки, они их наряжали, украшали, и только после этого выдвигались из двора.

Ещё один ярко почитаемый праздник в г. Нижняя Салда – Егорьев день. Как пишет Т.И. Калужникова, обрядовые действия Егорьева для не были зафиксированы на территории Среднего Урала, однако *«... многие старожилы связывают Егорьев день с первым выгоном скота на пастбища»* [2]. На изучаемой территории этот праздник был очень почитаем в народе и его приурочивали к дате 6 мая. Географический ландшафт территории предполагает наличие большого поля вблизи каждого из районов города, что позволяло жителям строить большое подворье и содержать большое количество животных. Так как коровы имелись в каждом доме, стадо собиралось большое даже по отдельно взятой улице. В общей сложности по Нижней Салде в табунах насчитывалось тысячи голов, о чем упоминает местный краевед В.И. Голованов [1]. В основном, это были коровы, быки и лошади. В.И. Голованов в своей книге «Моя родная Салда» также говорит о том, что животных выгоняли на улицу и собирали одно большое стадо. Пастухи проиграют в рожок из краю до Арзамасской улицы, а там, услышав рожок, выгоняют коров. Гоняли их по большой дороге, по Моховой. Праздник этот бытовал и в 70-е гг. XX века, о чём говорит информант Вячеслав Владимирович Таскаев (1968 г.р.):

«Помню, было. У всех были коровы, и по нашей Мулинской улице они до конца поля шли, там выгоняли их» [5].

Во второй половине XX века к Егорьеву дню также могли приурочить и так называемый «Праздник улицы». На изучаемой территории удалось зафиксировать информацию о Празднике улицы Мулинского (на данный момент улицы Луначарского). Информант Валерия Александровна Волгина (1942 г.р.) рассказала о том, что жители конкретной улицы собирались вместе, приходили и решали, где будут ставить общий стол. Обычно дом выбирали или на углу или в конце улицы – так как дома там стояли большие. На стол готовили и пироги большие, и разные блюда – кто что принесёт, и сидели все вместе, «пировали». Информант отмечает, что люди *«могли и с других улиц приходить, все же родня» [5].*

Одним из главных праздников весенне-летнего периода считался Николин день, – престольный праздник города. Главной церковью считалась Никольская церковь, т.к. именно она была основана раньше всех и находилась при заводе. Обязательным мероприятием этого дня был Крестный ход. Информанты отмечают, что праздник проходил следующим образом: по старой дороге шли из Нижней Салды в Верхнюю, после чего из Верхней Салды верующие шли к нам. Здесь был общий праздник, т.к. Нижняя Салда была больше и значимее. После цельного праздника на следующий день из Верхней Салды люди шли обратно процессией, либо же могли остаться у родственников на пару дней [5]. Интересный материал, связанный с этим престольным праздником, находится в краеведческом музее им. А.Н. Анциферова г.Нижняя Салда, это книга по истории улицы Карла Маркса (ранее Тагильская), созданная в 60-е гг. XX века. В ней говорится о том, что крестный ход начинался с выноса хоругвей (несли мужчины), после чего женщины несли рушники с иконами. Описываются подробности крестного хода: салдинцы шли через Плотину в Николаевскую церковь, остальные шли в Александровскую; 9 мая отмечался Николин день и вечером ниже-салдинцы провожали верхне-салдинцев до Крутого лога, где после молебна расходились. Праздник носил массовый характер. В нем принимало участие около тысячи людей. У участников

крестного хода была принята одежда: у женщин сарафан, блузка, платок, пояс с кистями; у мужчин – рубашка с поясом и кистями, сапоги. У прихожан Никольской церкви были приняты блузки у женщин и рубашки у мужчин белые; у прихожан Александровской церкви – синие. Единоверческая церковь в крестном ходу не участвовала, но приходящих встречала колокольным звоном [6].

Престольный праздник сопровождался массовым гулянием, которое заключалось в катании на тройках и сборе на большую городскую ярмарку. Ярмарочная площадь находилась в центре города, рядом с заводской плотиной. В силу того, что мастеров и ремесленников было большое количество, ярмарка проходила достаточно часто.

Информант Нина Васильевна Зобнина (1912 г.р.), рассказ которой зафиксирован Родионовой И.В. [4], вспоминала о том, что в их семье ярмарка была праздником. На ярмарку они ездили на лошади и покупали мешки муки. Были и лари, и сусеки, и разные виды муки. На ярмарке стояло большое количество тех, кто продавал сладости: в одном возу могли быть сиропные пряники, в другом – пряники, украшенные узором из полосок, а в третьем – пряники с изюмом. Характерным для ярмарки были и гуляния, именно там исполнялись заводские частушки. Большое количество найденных текстов принадлежат мужчинам, что говорит о соревновательном характере мероприятия. Старожилы также говорят о том, что молодые люди на ярмарке соревновались, кто из них покажет себя лучшим образом. Зачастую они могли устроить перепляс между двумя или тремя участниками, чтобы показать, кто мастер [5].

В материалах собирателя фольклора Л.А. Полушкина г. Нижняя Салда представлены следующие тексты мужских частушек [3]:

«Ты играй гармонь наигры / Ой да мы будем реветь / Полюбили нас девчата / Ох, не дайте умереть».

«Кабы стареньким жениться / Во каком доме бываешь, / То ли б тёще пособили / Вы картошки накопать».

«Нас веселье расстраданье / Ты да я, да мы с тобой / Забираем гармозенью / Отправляемся домой».

«А не смотрите вы на нас так / Глазки поломаете / А мы ребята из-за леса / Всё равно не знаете».

Таким образом, весенне-летний празднично-обрядовый период представляет собой череду праздников, каждый из которых связан и с церковным календарём, и с народным. Именно этот цикл на изучаемой территории сохранил свои особенности вплоть до 70-х г. XX века:

- бытование обряда завивания берёзки на Троицу;
- особое отношение к животным и почитание скота на Егорьев день; приурочивание праздников советского периода к праздникам народного календаря (в Егорьев день в советское время отмечали «Праздник улицы»);
- справление Николина дня, как главного престольного праздника;
- взаимодействие жителей городов Нижняя Салда и Верхняя Салда в контексте празднования дня Николая Вешнего.

Литература

1. Голованов В.И. Моя родная Салда (книга 2): монография. Нижний Тагил: Медиа-Принт, 2007. 152 с.
2. Калужникова Т.И. Традиционный русский музыкальный календарь Среднего Урала /Т.И. Калужникова; Департамент образования Правительства Свердловской обл., Ин-т развития регионального образования, Департамент культуры Правительства Свердловской обл. [и др.]. Екатеринбург: Издательство Дома учителя; Челябинск: Банк культурной информации, 1997. 207, [1] с.: ил., ноты. (Библиотека уральского фольклора, Т. 1).
3. Материалы фольклорно-этнографической экспедиции собирателя. Полушкин Л.А. (5 тетрадей), г. Нижняя Салда, год не указан.
4. Материалы фольклорно-этнографической экспедиции собирателя. Родионова И.В. (7 аудиокассет), г. Нижняя Салда, 1991-1995 гг.
5. Материалы фольклорно-этнографической экспедиции Таскаева Н.В. (аудиозаписи), г. Нижняя Салда, 2021 и 2024 гг.
6. Материалы фольклорно-этнографической экспедиции Таскаева Н.В. (тетрадь), г. Нижняя Салда, 2024 г.
7. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники: монография. Санкт-Петербург: Азбука: Изд. центр «Терра», 1995. 174 с.
8. Русский народ: Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия /собр. М. Забылиным. Москва: РИПОЛ классик, 1997. 539,[1] с.
9. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов, XIX - начало XX в.: монография. Москва: Наука, 1979. 287 с., 2 л. цв. ил.
10. Таскаева Н.В. Материалы собирателей фольклора Нижней Салды второй половины XX века Л. А. Полушкина и И. В. Родионовой как основной источник информации о песенной традиции уральских заводов // Культурные инициативы: материалы 55 Всероссийской (с международным участием) научной

конференции молодых исследователей. Сост. и науч. редактор А. Р. Медведева; гл. редактор, отв. за выпуск Е. А. Селютина. Челябинск: ЧГИК, 2023. С. 154-158.

11. Таскаева Н.В. Особенности традиционной архитектуры г. Нижняя Салда Горнозаводского управленческого округа Свердловской области // Культурные инициативы: материалы 56-й Всероссийской (с международным участием) научной конференции молодых исследователей. Челябинск: ЧГИК, 2024. С. 169-171.

12. Таскаева Н.В. Свадебный обряд города Нижняя Салда Горнозаводского управленческого района Свердловской области (по материалам фольклорных экспедиций) // Природное и культурное наследие Южного Урала: материалы XV Всероссийской научно-практической конференции. Челябинск: ЧГИК, 2024. С. 182-188.

13. Терещенко А.В. Быт русского народа: монография. М.: Русская книга, 1997. 309 с.

ТРАДИЦИЯ АРТЕЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ ЭПОСА НА МЕЗЕНИ

А.А. Бабкин, И.В. Ржепянская,

Московский государственный институт культуры

Аннотация. В данной статье коротко рассматривается история изучения вопроса артельного исполнения эпоса на Мезени. Предпринята попытка ответить на те вопросы, которые ранее не рассматривались при изучении этого вопроса, а также дать возможное обоснование тенденции именно артельной передачи эпического искусства в данной местности. Артельное исполнительство рассматривается с точки зрения традиции позднего формирования, которая находится во взаимодействии с обрядовыми речитативными жанрами и песенной лирикой. В ходе работы так же уточнены некоторые принятые в эпосоведении термины с точки зрения строгого научного языка.

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

Эпос является предметом изучения для филологов-лингвистов, историков, психологов, мифологов, его же музыкальная часть должна быть изучена фольклористами-музыковедами. В данный момент, не смотря на фактическое исчезновение живой эпической традиции, нам осталось огромное наследие, сохраненное собирателями фольклора за последние полтора века активной фазы экспедиционной деятельности. Более 3 тысяч текстов и сотни записанных на фонограф напевов требуют всестороннего изучения с точки зрения разных научных дисциплин.

Стихотворный склад в фольклоре сам по себе предполагает необходимость музыкального исполнения, так как в основе каждой песни лежит ясно выраженный музыкальный размер, определяемый ритмическими законами. По этой причине нельзя отказывать в

музыкальности, присущей мелосу даже художественно невыразительных архаичных песен. И если допустить, что музыкальный эпос действительно является одним из древнейших видов русской песни, то его изучение представляет двойной интерес: материал для изучения поэтических, исторических и бытовых подробностей русского народа с одной стороны и понятия о древнейшей народной музыке с другой.

Большой потерей для изучения музыки русского эпоса является то, что первые собиратели эпического наследия – Киреевский и Рыбников не являлись музыкантами и не обращали должного внимания на музыкальную составляющую. Тем не менее, они оставили обширные описания образа жизни сказителей и их рассказы о том, где они обучались сказительскому искусству. Эта информация подтверждает особое значение артельного пения на промыслах в качестве одного из главных двигателей сохранения и распространения эпоса.

Важно уточнить, что в большинстве работ, посвященных изучению былинного эпоса, разные локальные традиции, как правило, обозначаются названиями крупных рек, протекающих через ареал их распространения (Мезень, Печора, Пинега, Кулой), по названию берега Белого моря (Зимний берег, Терский берег), по названию озера (Обонежье). Это связано с тем, что распространение эпической традиции на русском Севере происходило преимущественно по водным путям, поэтому естественные границы того или иного очага эпоса ограничены этими водными пространствами.

Коротко рассмотрим историю собирания фольклорного материала в данном регионе. Лишь очень немногие из этнографов побывали здесь. Среди них должен быть отмечен писатель С.В. Максимов, который в своей книге «Год на Севере» посвятил бытовым особенностям местного жизненного уклада около трех десятков страниц.

Фольклорных текстов данного региона в записях до 1917 г. опубликовано мало:

1) в 40-х годах XIX в. несколько десятков песен было записано корреспондентами П.В. Киреевского и вошло затем в «Новую серию» его песенного собрания;

2) 167 песен, записанных Л.М. Никольским, членом кружка И.А.Худякова, сосланным на Мезень в 60-х годах;

3) значительный вклад в науку сделал А.Д. Григорьев, записавший на Мезени с 1899 по 1901 гг. свыше сотни былин, а также некоторое количество баллад и исторических песен.

Но поездки за мезенским фольклором до начала XX в. были эпизодическими. Только с 20-х годов XX в. фольклорная собирательская работа на Мезени стала носить более организованный характер.

Научная литература, рассматривающая непосредственно мезенскую традицию исполнения былин не обширна, однако глубоко раскрывает данную тему.

История изучения данного вопроса начинается с небольшой заметки И.С. Тезавровского «От переводчика напевов» [6], помещенной в Мезенском томе собрания былин А.Д. Григорьева. Она является первой попыткой систематизации мелодий былинных напевов. Выполняя обязанности по расшифровке обширного фонограммархива, И.С. Тезавровский нотировал более 156 образцов поющего эпоса. После выполнения этого труда им было обнаружено метроритмическое своеобразие мезенских напевов и особый способ организации музыкальной формы в напевах всего северного русского эпоса.

Первая попытка музыкально-фольклористического анализа мезенских былинных мелодий была предпринята Е.В. Гиппиусом и З.В. Эвальд в заметке «Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин» [1; 3; 5]. Исследователи дали сравнительную характеристику материалам, записанным на Мезени и на Печоре. При классификации эпических напевов Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд опирались на теоретические положения, выдвинутые в работе «Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад: Исследование А.Л. Маслова» (1905-1910). Они разделили двенадцать публикуемых образцов на три группы: «полного эпического размера», «скоморошьего размера» и «напевы, интонационно связанные с песенным жанром, чаще всего с интонациями свадебных величальных песен, иногда же лирических».

Большим событием в изучении исполнения эпоса стал выход в свет антологии «Русский музыкальный эпос: Былины» (1981). Изложенные в ней характеристики мезенских материалов очень существенны. Составители антологии подтвердили позицию Е.В. Гиппиуса и З.В. Эвальд, полагая, что «мезенскую и печорскую эпическую традицию следует рассматривать вместе в связи с их принципиальным сходством». А в специальном разделе мезенские материалы они объединили с кулойскими. Тем самым был установлен ареал, охватывающий северо-восточные районы Архангельской области по течению рек Мезени и Кулоя, что позволило уверенно выделить три основные территориальные традиции бытования русского эпоса на Севере – обонежскую, беломорскую и так называемую северо-восточную. Северо-восточная в свою очередь включает в себя кулойский, мезенский и печорский локальные стили, не лишенные художественного своеобразия, но связанные между собой очевидными родственными связями. Антология позволила рассматривать мезенский материал в контексте русской музыкально-эпической традиции.

Из прочих музыковедческих работ, посвященных изучению севернорусской эпической традиции, наиболее важной для характеристики мезенских материалов оказываются статья Е.Е. Васильевой. «Этномузыковедческая проблематика русского эпоса: (В связи с выходом первой музыкальной антологии былин)» [2] – в определенном смысле её можно считать итоговой. В ней автор обобщает свой весьма богатый исследовательский опыт и на основе музыкальной типологии былинных напевов осуществляет картографирование севернорусской эпической традиции. Очень важно, что две карты, предложенные Е.Е. Васильевой, наглядно демонстрируют полное единство мезенско-кулойской традиции, весьма относительное ее сходство с традицией Пинежья и абсолютную ее противоположность традиции Обонежья.

В отличие от Обонежья и Печоры, где преобладает династийный (семейственный) принцип восприятия музыкального эпического материала, на Мезени преобладает артельный принцип. Среди таких «династий» мастеров-сказителей особенно нужно выделить

Заонежскую династию Рябининых (зафиксировано пять поколений сказителей этой семьи, что дало былиноведению огромный материал для изучения эволюции сказительского мастерства в рамках внутриродовой передачи), следует упомянуть и М.Д. Кривополенову, чей огромный репертуар был усвоен от её деда, а также три поколения семейства Крюковых на Белом море и Чупровых на Печоре.

Наследование сказительского мастерства на Мезени в основном происходит иначе, однако это не отменяет и династийного принципа, представленного на Мезени семьями Тяросовых и Чуповых.

Важно сделать следующее наблюдение: даже при нарушении «чистой династийности» от артели или стороннего учителя сказителями воспринимались лишь сюжеты и текстовые формулы былин – напевы же оставались достоянием того рода, в котором он бытовал. Чтобы не быть голословными, два самых видных онежских сказителя Т.Г. Рябинин и К.И. Романов называли себя учениками легендарного Ильи Елустафьева (по свидетельствам учеников он мог петь старины три дня кряду, прерываясь лишь на сон и еду). Однако при этом музыкальное воплощение эпоса у Рябинина и Романова было различным. Как правило, онежские и беломорские сказители владели одним коренным для своего рода напевом. Если сказитель знал несколько, то такой напев можно считать «благоприобретенным» на промысле, на него сказывалось меньше сюжетов и в целом в исполнении на другой напев терялась художественная яркость.

Мы предполагаем, что в противоположность этому на Мезени преобладало восприятие сказительской традиции на промыслах и на вечерках. И хотя ни один из собирателей не смог, ввиду множества технических причин, записать эпос непосредственно во время живого бытования внутри артели, у нас осталось множество припоминаний и заметок об этом, приведем одну из них: «Поют главным образом во время путей, во время рыбной ловли по дальним рекам и во время охоты, когда благодаря разным обстоятельствам бывает много свободного времени. В путях, когда недели две нельзя выйти в море из-за противного ветра, хозяева и рабочие заставляют знатоков петь старины» [4, с.29-30]. Особенно стоит отметить, что здесь имеется

ввиду именно пение старин, ведь существовал обычай «воздерживаться от песен» во время промысловой работы, однако старины, которые носители традиции сами четко отличали от остальных песен, были разрешены.

На Мезени хоровое исполнение былин не может быть названо многоголосием в строгом смысле, так как подголоски отклоняются от унисона не как сознательные варианты интонирования основного голоса, а большей частью как случайные несовпадения с унисоном. На Печоре же при хоровом исполнении былин наблюдаются именно сознательные подголосочные разветвления, в особенности в концовках напева. Таким образом, присутствует многоголосная фактура, присущая всей местной песенной традиции.

Стилистика мезенских былинных напевов и особенности их распространения указывает на то, что музыкальная система местного эпоса могла формироваться на основе переинтонирования обширного музыкального фонда, включавшего разножанровые мелодии. Скорее всего, эволюционный процесс оказался направленным в сторону упрощения развитых музыкальных композиций, их приспособления к канонам повествовательного интонирования. Тем самым закладывались основы музыкально-типологического единообразия, преобладанием которого в итоге и характеризуется мезенская эпическая традиция на последнем этапе своей реальной истории.

Даже если допустить, что былинные напевы различных областных традиций действительно могли восходить к общим музыкальным источникам, то окажется, что переосмысление исходных форм на Севере и на Юге России имело противоположную направленность: на Севере этот процесс опирался на каноны повествовательной культуры, на Юге — протекал под сильным воздействием песенных жанров. В результате такой эволюции известные образцы южнорусского эпоса стали качественно отличаться от севернорусских явным преобладанием музыкального начала над поэтическим, а, в конечном счете, преобладанием лирического начала над повествовательным. В итоге можно осторожно представить всю русскую сказительскую традицию в динамическом развитии — от

наиболее древней обонежской, в которой преобладает личное сказительское начало и многострочные напевы, далее к мезенской, в которой мы наблюдаем как бы «зарождение» многоголосия и обогащение эпического мелоса лирическим, к казачьим былинным песням, в которых наблюдается заметное сокращение текстов, преобладание хорового начала над сольным.

На Мезени развитые одностиховые напевы отличаются высокой стабильностью музыкальной формы даже в условиях сольного исполнения. Отступления от структурной нормы незначительны и их мало. Мелодические редакции напевов, зафиксированные у разных сказителей, также демонстрируют весьма ограниченный диапазон варьирования музыкальной формы. Многие образцы, отдаленные как по месту бытования, так и по времени записи, обнаруживают очень большое сходство. Эффект тождества напевов отчетливо виден при сведении их в условную партитуру (под условной партитурой мы имеем ввиду несуществующую по факту партитуру, воссозданную искусственно, на основе зафиксированных в разных местах былинных напевов), воссоздающую многоголосие. Интересно, что такое многоголосие согласуется с реально существующим, отраженным в записях группового исполнения местных былин. Возможно, на Мезени когда-то существовала более обширная коллективная традиция исполнения эпоса и она преобладала. Это подчеркивает определенную связь развитых однострочных напевов с традицией ансамблевого пения, одновременно указывая на противоречие в самих публикуемых материалах, представляющих такие напевы преимущественно в качестве сольных вариантов.

Преимущественно артельный способ передачи эпического знания, распространенность тождественных стиховых напевов, отсутствие ярких обособленных «сказительских школ» позволяет сделать вывод, что Мезенская традиция сформировалась достаточно поздно, но в отличие от Обонежской традиции, которая достигла пика развития индивидуального сказительского творчества, смогла сохранить некоторые архаичные черты, присущие свадебным песням и единичным записям эпоса из центральной части России.

Распространенность хорового исполнения в данной местности говорит об особом значении артельного пения в распространении и сохранении традиции. С разрушением сформировавшегося уклада жизни исчезли основные пути передачи эпического знания и сама традиция исполнения эпоса соответственно.

Литература

1. Астахова А.М. Былины Севера. Том I. Мезень и Печора. Москва - Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1938. 655 с.

2. Васильева Е.Е. Этномузыковедческая проблематика русского эпоса: (В связи с выходом первой музыкальной антологии былин) // Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989. С. 44–68.

3. Гиппиус Е.В., Эвальд З.В. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин // Астахова А.М. Былины Севера. Том I. Мезень и Печора. Москва - Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1938 С. 545–549.

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. СПб.: Тропа Троянова, 2002-2003. (Полное собрание русских былин; Т. 2). Т. III. Ч. 4: Мезень. 2003. 704 с.: ил.

5. Свод русского фольклора. 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.

6. Тезавровский И.С. От переводчика напевов // 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. СПб.: Тропа Троянова, 2002-2003. (Полное собрание русских былин; Т. 2). Т. III. Ч. 4: Мезень. 2003. С. 649–652.

ГУСЛИ: ОТ ЗАБВЕНИЯ ДО ВОЗРОЖДЕНИЯ

М.Н. Лужкова, Л.Д. Экард,

*Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского*

***Аннотация.** В статье рассказывается о традиционном русском инструменте гусли. Автор повествует о истории распространения инструмента на территории России, его сохранившихся видах. Исследователь пытается определить причину практически полного исчезновения традиционных гуслей. Рассказывает о энтузиастах-фанатиках, благодаря которым инструмент возрождается в наше время.*

***Ключевые слова:** гусли, фольклор, самоучители игры на гусях, экспедиции, народная музыка, гусяры.*

Инструментальная музыка звучала на Руси с языческих времён и продолжает звучать в наши дни. Всё же в древности она не имела самостоятельного художественного значения, а лишь обладала прикладной функцией, сопровождая пение, пляски, походы, торжественные встречи и церемонии. Важный признак русского народного инструментального исполнительства - коллективность, имел в своей основе метод обучения «из уст в уста», «из рук в руки», берущий своё начало с древнейших времён. По дошедшим до нас источникам, музыкально-инструментальные ансамбли исполнителей существовали у славянских племён задолго до введения христианства.

Инструментарий русского народа был богат и разнообразен. Некоторые старинные инструменты остались в народной музыке по сей день, например, гудок, колёсная лира, волынка, рожок, калюка, кугиклы и др. Особое место среди них занимали гусли. Согласно научным источникам, гусли являются наиболее древним славянским инструментом, однако именно он практически полностью исчез из живого бытования в XX веке. Наше исследование ставит целью найти причину забвения инструмента и обозначить ряд задач, которые помогут возродить традиционный инструмент и вернуть его в музыкальную культуру русского народа.

Первое достоверное упоминание гуслей у славян датируется еще V веком в византийских источниках. Оно присутствует в записях византийского историка Феофилакта Симокатта. Рассказывая о прибалтийских славянах, попавших в плен, летописец упомянул о музыкальных инструментах в их руках, похожих на кифары (лиры). Это могли быть только гусли, т.к. никакой интеграции с Грецией у Руси, в то время, не было [5, с.139].

Больше всего инструментов было найдено в Новгороде и Пскове. Из этого следует вывод, что традиционный инструмент «гусли» более всего был распространён на Северо-Западе России.

В 1975 году на Троицком раскопе в Новгороде было найдено несколько фрагментов гуслей, среди них выделился инструмент, корпус которого был в виде двух обломков, на одном из них сохранилось главное – верхняя дека со струнодержателем. Другой

обломок включает в себя «окрылок» (часть с колками) и кусочек правого бортика резонаторного корытца, на котором вырезано имя «Словиша». В отличие от традиционных гуслей, которые изготавливались из ели, данный экспонат был сделан из дуба [3].

Играли на гусях не только русские, но и их соседи по Северу и Сибири: коми, ненцы, ханты и манси, у которых гусли имели свои названия и использовались в ритуалах. Так у коми-пермяков есть схожий с гусями инструмент – брунган, на которых играют молоточком. Еще встречались письменные упоминания XIX века о инструменте тарнаба. В словаре Даля 1863 года, этот инструмент обозначен, как «пермяцкий род балалайки о 8 струнах» [2, с.368]. У бурятов похожий инструмент имеет название Иочин, у Белорусов – Цимбалы, а у монголов – Ятаг. Все они являются родственными гусям и отличаются лишь формой, названием и способом звукоизвлечения. У коренных народов Севера и Сибири на гусях исполнялась, в основном, обрядовая музыка и песни, часто посвященные не людям, а животным: медведю, оленю, киту или духам. Часто гусли воспринимались, как связующее звено между мирами и поэтому бытуют не только в наших былинах, но и в сказках коренных народов Сибири. Так, например, у хантов есть сказка «Волшебный торсапыл», где рассказывается о шамане, который пением и игрой на своих арфовидных гусях творит волшебство [4].

У Русских инструмент был распространён среди скоморохов, которые, с помощью инструмента делали свои выступления интереснее и ярче. Пик популярности скоморошества приходится на XII век, а затем начинает постепенно «угасать». При Алексее Михайловиче, скоморохи вообще начинают подвергаться гонениям, как и их игра на гусях. Инструмент воспринимается как символ язычества, что противоречит церкви. Поэтому на протяжении XII-XVI вв. гусли считаются «порочным» инструментом, а мелодии, которые на них исполняются, «бесовскими» песнями. Гусярам же предрекались вечные муки. В XVII веке гусли отбираются у населения и сжигаются. Это послужило массовому уничтожению инструментов и его непопулярности среди русского народа.

До нашего времени традиционный инструмент дошёл в двух основных видах:

- крыловидные (лировидные) гусли, напоминающие лодку или крыло;
- шлемовидные (арфовидные) – похожи шлем.

Играют на них либо щипком, либо «бряцаньем». Пальцами правой руки извлекается звук, а левая рука глушит струны, которые в аккорде не нужны. Есть предположение, что раньше струны были волосяными (сплетённые из конского волоса), «кишечными» и даже льняными, которые натягивали на деревянную плоскую доску, выдолбленную из дерева. С появлением стали, струны стали делать металлическими, что придавало им более звонкий звук.

По сей день среди тех, кто занимается изучением фольклора, ведутся споры: исполнялись ли под гусли былины? Мнения разделились: одни считают, что гусли и былины никак не связаны, а другие думают наоборот. Так, например, А.А. Маточкин, известный в России фольклорист-собирающий, исполнитель эпических песенных жанров, в одном из интервью на тему «Былины и гусли» поясняет: «В Российской традиционной культуре есть и гусли, и былины, но две эти темы не пересекаются». В других источниках, например, в книге С.Н. Азбелев «Былины», можно найти противоположную информацию. Так, например, в определении этого жанра поясняется: «Былина – это песнь о важном событии старины. В народе они назывались «старинами», то есть сказаниями о реальных эпизодах истории. Их исполняли певцы-сказители, изначально под аккомпанемент гуслей, позже – без музыки» [1, с.5]. Ещё одно интересное наблюдение можно обнаружить в работе А.С. Фаминцына «Гусли, русский народный музыкальный инструмент», где он, обращаясь к текстам былин, заметил, что в них описываются трёх и даже двухструнные гусли, которые отличались от традиционных и предназначались именно для аккомпанемента былинам [6].

На данный момент чёткого ответа на вопрос исполнялись ли былины под гусли - нет. Гусли были особенно распространены в Новгороде и Пскове, а это, как мы помним, города, входящие в

Северо-русскую певческую традицию. Там же в прошлом был распространён жанр «старина». Соответственно, можно предположить, что не пересечься гусли и былины не могли. Возможно, былины сказывали под инструментальное сопровождение, но до того времени, как инструмент стал считаться «бесовским» и повсеместно уничтожаться. Многие сказители перестали аккомпанировать на нём по причинам его отсутствия, а некоторые по причинам религиозным, т.к. церковь считала игру на гусях страшным грехом. Об этом можно найти сведения в требнике XVI века, в котором среди вопросов на исповеди есть такие: «Не пел ли яси песней бесовских, не играл ли яси в гусли?» [5].

В XVIII веке, при Екатерине II, мастера-гусяры создали столовидные гусли, которые, впоследствии, так же стали отдельным видом этого инструмента. Звук на нём извлекается иначе: для этого на край инструмента ставится «механика», напоминающая клавиатуру фортепиано, но всего в одну октаву. Механика глушит все струны, а при нажатии клавиш, открываются те струны, которые нужны в аккорде.

Академические гусли и игра на них зародились в XIX веке. Это городская традиция, связанная, прежде всего, с оркестровой музыкой, для исполнения которой первые ансамбли создавались при дворах. Такой ансамбль гусяров был у Петра I. Впоследствии инструмент стал модернизироваться. Меняется его вид и способ звукоизвлечения. В использование при игре на гусях активно входят медиаторы, звук становится более «определённым» и громким, что необходимо в многочисленном ансамбле или оркестре. В исполнительском искусстве начинает закрепляться лишь два вида гуслей – столовидные и академические. Традиционный инструмент, как и игра на нём, начинают уходить в прошлое и а среди исполнителей – теряется интерес к инструменту. В XX веке инструмент едва не исчезает совсем, так как на его место приходят «эффектные» и имеющие больше возможностей при игре балалайка и гармонь.

На волне ренессанса национальной культуры последних тридцати-сорока лет вновь поднялся интерес к гусям, но почти вековую инерцию преодолеть нелегко. В начале 80-х годов XX века на

аутентичных гусях играли немногочисленные энтузиасты-фанатики: Дмитрий Локшин, Егор Стрельников, Юрий Евтушенко, Дмитрий Парамонов. Часто они сами делали себе инструменты – как, например, Андрей Байкалец (А.Д. Кравченко). Позже Егором Стрельниковым был создан ансамбль гусяров «Живая вода» (2002).

Конечно, всё течёт, всё меняется, и порой быстрее, чем мы можем представить. Приобрести гусли уже не проблема. На смену ремесленникам идут мануфактуры (например, «Гаёжная артель» или «Мир гуслей»). Всё больше людей открывает для себя этот инструмент, а социальные сети помогают музыкантам делиться творчеством и обмениваться опытом. В России начинает «возрождаться» гусельная игра, как на любительском, так и профессиональном уровне. Так в 80-х годах прошлого века, Валерий Николаевич Тихов открывает класс гуслей в Ленинградской консерватории, а в 1981 году Юрий Трофимович Евтушенко в РАМ им. Гнесиных. Там же 26 июня 2012 года, на основании решения Учёного совета Академии, в связи с организацией нового структурного подразделения «Факультет фольклорного искусства», была создана кафедра «Национальные инструменты народов России». С 1 сентября 2012 года на кафедре ведется подготовка профессионалов по двум уровням высшего образования (бакалавриат и магистратура), осваивавших русские национальные инструменты – гусли звончатые и гармонь. Становятся актуальными самоучители и сборники с традиционными наигрышами на гусях: Ф. Кушенов-Дмитриевский «Школа игры или самоучитель для щипковых гуслей» 1808 г., К. Н. Доброхотов «Первый практический самоучитель для Русских гуслей» 1906 г., Ю. Евтушенко «Практический курс игры на гусях звончатых» 1989 г., А.М. Мехнецов «Русские традиционные наигрыши на гусях» 2009 г., Б.С. Ефремов «Игра на гусях – практический курс» 2020 г.

В Красноярском крае на данный момент известно много музыкантов, исполняющих произведения или аккомпанирующих на гусях, например, И.Н. Горев, И.И. Петелин, А.В. Трофимов, А.О. Иващенко. Иван Игоревич Петелин успешно преподаёт игру на гусях студентам отделения «Сольного и хорового народного пения»

в колледже искусств им. П.И. Иванова-Радкевича, а Александр Владимирович Трофимов, являясь руководителем ансамбля «Сибирская вечора», использует гусли в своём творчестве. Александр Олегович Иващенко, хормейстер коллектива «Сибирская вечора», так же профессионально аккомпанирует на гусях. Но всё же стоит особенно отметить вклад в развитие гусельной игры в Красноярске Игоря Николаевича Горева, который «возродил» инструмент на данной территории. Также одним из представителей гусельной игры в Красноярском крае, является один из авторов данной статьи – Мария Николаевна Лужкова.

Надеемся, что в ближайшем будущем обучение детей игре на гусях войдёт и в образовательную программу детских музыкальных школ и школ искусств, что поспособствует сохранению инструментального наследия русского народа. На наш взгляд, проведение фестивалей и конкурсов по игре на гусях, как традиционных, так и академических, привлечет внимание детей, подростков к исконно русскому инструменту. Для популяризации инструмента не плохо было бы и организовывать в Домах культуры и сельских клубах кружки гусельной игры. Благодаря этим комплексным мерам, традиционный русский инструмент, пережив период забвения, возможно, приобретёт былую популярность и в наше время.

Литература

1. Азбелев С.Н. Былины: монография. Ленинград: Лениздат, 1984. 398 с.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: словарь. Ч.4. Москва: Т-во М. О. Вольф, 1909. 856 с.
3. Поветкин В.И. Новгородские гусли и гудки: опыт комплексного исследования // Новгородский сборник: 50 лет раскопок Новгород. Москва: Наука, 1982. С. 295-322.
4. Ругин Р.П. Волшебный торсапыл: сказка // Легенды и мифы народа ханты: [перевод с хантыйского] / Роман Ругин; гл. ред. Н.Е. Заусов. Екатеринбург: Средне - Уральское книжное издательство, 2003. С. 291-294.
5. Требник митрополита Петра (Могила): богослужебная книга. Ч.1. Киев: Инф. – вид. Центр УПЦ, 1996. 860 с.
6. Фаминцын А. С. Гусли, русский народный музыкальный инструмент: Исторический очерк. Санкт-Петербург: Типография императорской академии наук, 1890. 152 с.

ФЕХТОВАНИЕ ШАШКОЙ В КАЗАЧЬЕЙ ТРАДИЦИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ И СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Д.В. Левикина, А.А. Рагозина,

Московский государственный институт культуры

Аннотация. В статье рассмотрена эволюция шашки как боевого оружия, начиная с XVII века, и её дальнейшее использование в качестве зрелищного элемента сценической казачьей культуры. Особое внимание уделяется современной сценической интерпретации владения шашкой, фехтование которой изменилось не только по внешнему виду, но и терминологически. Поднимается вопрос о гендерных аспектах сценического фехтования шашкой, где женское участие противоречит историческим традициям, но используется в качестве элемента шоу в соответствии с современными тенденциями.

Ключевые слова: фехтование шашкой, фланкировка, казачьи воинские традиции, сценическая казачья культура, неоказачество.

На фоне активного обращения к теме патриотизма в стране растёт интерес к народной культуре в самых разных проявлениях. Это изучение генеалогии (родословной), народного исполнительства, оригинальных жанров, нематериального и материального культурного наследия, включая культуру этнических групп. Это связано с указом президента от 2022 года, который объявлен годом «культурного наследия народов России». Подъем патриотического духа наблюдается в социальных и профессиональных группах, связанных с военной деятельностью, куда в том числе входят казачьи войска. Поэтому интерес к казачьей культуре сегодня реализуется как в сфере профессиональной военной деятельности, так и на уровне изучения и демонстрации образцов песенных и хореографических жанров на сцене.

Выступления фольклорных казачьих коллективов приобретают все большую популярность, однако привлекает зрителей в этом не только колоритное звучание и яркие костюмы. Часто кульминацией программы становится выход участников коллектива с шашками, причём многие зрители не догадываются, что это не просто эффектный трюк, а адаптированные боевые приёмы. Артисты перенимают этот навык друг у друга, подсматривая в сценических

выступлениях наиболее яркие элементы шоу. Интересно, что сегодня и женщины фланкируют наравне с мужчинами. Это вызывает закономерный вопрос: всегда ли существовала такая практика? Имели ли эти движения обрядовое значение и сакральный смысл? Данная работа призвана найти ответы на эти вопросы.

Искусство боя шашкой имеет глубокие исторические корни. Это оружие использовалось казаками еще в начале XVII столетия, о чём свидетельствует документ из Российского Государственного Архива Древних Актов – «Описание гребенских казаков» из так называемых «портфелей Миллера» [4, с. 42] – коллекции исторических материалов, собранных академиком Г.Ф. Миллером (1705-1783), одним из крупнейших историков XVIII века. Первоначально казачья шашка была вспомогательным северокавказским холодным оружием наряду с кинжалом или ножом, которое стало массово использоваться с XVII-XVIII веков. Лишь со второй половины XIX века в России она стала заменять сабли и палаши, фактически вытеснив их к Первой мировой войне. И если в некоторых частях ещё оставались другие виды холодного оружия, то в казачьих частях продолжали использовать пику. Только в Гражданскую и Великую Отечественную войны шашка применялась как самостоятельное оружие.

Современная фланкировка шашкой, а то и двумя, имеет мало общего с классической рубкой – чтобы «одним ударом на повал» [1], от плеча до седла. Скорость также имела большое значение. В бою хороший боец считался быстрым и ловким, поэтому многие движения, которые сейчас демонстрируют на сцене, не имеют ничего общего с традиционным использованием шашки.

Существует распространённое заблуждение относительно термина «фланкирование» (или «фланкировка» в разговорной речи), который представляет собой набор движений или упражнений с использованием клинкового оружия, такого как шашка или сабля. Это мнение возникло из лексической неточности: слово «фланкирование» было заимствовано из французского (*flanquer*) и использовано в искаженном контексте. Изначально это слово означало ведение перекрёстного огня с флангов. Искусство владения шашкой следует называть фехтованием, что точнее

отражает его суть: «Искусство управлять холодным оружием, биться на шпагах, рапирах и т.п.» [6, с.1009].

Современная «фланкировка» шашкой, включающая жонглирование оружием в сочетании с ударами руками и ногами, не была знакома казакам. То же самое можно сказать и о сценической «фланкировке» шашкой на лошади, демонстрирующей мастерство всадника. В танцевальных постановках с обнаженным оружием исполнители могут изображать поведение всадника или даже имитировать фехтовальный поединок. Подобные элементы танца с шашкой встречались в выступлениях казаков-джигитов, которые демонстрировали своё мастерство на зарубежной сцене. Об этом упоминает Андрей Яровой в своей научной статье «Система обучения владению шашкой в культуре донских казаков» [7, с.154].

Почему же шашка перешла из военного обихода в сценическую культуру? Во-первых, из-за развития вооружения она была вытеснена из боевого применения. Во-вторых, владение шашкой не стало частью турниров по историческому фехтованию или рубке. В результате она сохранилась лишь как символ воинской чести и доблести, ассоциирующийся с образом жизни и героизмом казака, а также интегрировалась в сценическую культуру, где используется для усиления национального колорита в эмоционально насыщенных и кульминационных моментах представлений.

Современная тенденция гендерного равенства проникла и в казачью культуру. Всё чаще женщины демонстрируют мастерство фланкировки на сцене. Хотя такие выступления зрелищны, они противоречат исторической традиции, где владение шашкой было исключительно мужской прерогативой. В сценическом варианте женщина-казачка становится участницей одного из видов шоу. Ее образ гиперболизируется и восходит к известному литературному штампу: «Коня на скаку остановит, в горящую избу войдёт!» [3, с.4]. Данный феномен может быть рассмотрен как пример культурного новообразования, активно распространяющегося в пространстве современной массовой казачьей культуры. Среди факторов, способствующих данному процессу, следует отметить дефицит

квалифицированных специалистов, способных организовать в казачьих сообществах традиционные формы женской социализации (кружки рукоделия, фольклорные ансамбли и т. д.) и дисбаланс в деятельности казачьих организаций, где продвижению мужской культурной составляющей уделяется значительно больше внимания, чем женской.

С одной стороны, включение женщин в практику фланкировки может рассматриваться как модернизация традиции, отражающая современные тенденции гендерной трансформации в обществе. С другой стороны, подобные сценические решения требуют четкого разграничения между аутентичной традицией (исторически засвидетельствованными практиками); артистической интерпретацией (художественным переосмыслением культурного наследия).

Особого внимания заслуживает вопрос культурного контекста. Например, сочетание фланкировки с исполнением казачьих песен, представляющий явный анахронизм, поскольку исторические источники не содержат свидетельств о подобной синкретической практике. Это явление можно рассматривать как часть «неоказачьего движения» – современной адаптации казачьих традиций в современной России и других постсоветских странах и что не связано напрямую с традиционной казачьей культурой. В его становлении можно выделить несколько этапов: «Первый – перестроечный (1989–1991), второй – переходный (1992–1996), третий – «реестровый», государственная регистрация казачьих обществ, запись казаков в реестр (1996–2001)» [2]. Важно понимать, демонстрирует ли коллектив подлинную традицию или создаёт художественную интерпретацию. Исторически фланкировка никогда не сопровождалась песнями, что часто встречается в современных концертных постановках и народных гуляниях, на фестивалях с участием казачьих ансамблей и объединений. Любовь к казачьей культуре во всех её проявлениях распространяется не только на исторические территории проживания казаков, но и по всей России – даже там, где воинская культура не соответствует местному менталитету, например, в северных областях страны.

Сегодня популярность казачьей культуры распространилась далеко за пределы исторических казачьих регионов, а школы фланкировки существуют по всей России. Только в Москве и области работает около десяти крупных центров, таких как «Московская школа фланкировки «Огниво», «Школа фланкировкой шашкой «Русь»», клуб фланкировки «Патриот», школа танца с клинками «Орден Феникс», студия народной культуры «Казачий клуб», Московская школа фланкировки «Симуран». Существует множество сценических коллективов, демонстрирующих искусство владения шашкой, такие как: «Московский казачий хор», «Любо-Мило», «Борода Folk» и др. [5].

Искусство фехтования шашкой, пройдя путь от боевого применения к сценическому, в наши дни сохраняет значимость как элемент культурного наследия. Это явление предоставило широкой аудитории возможность познакомиться с казачьей культурой и её богатым наследием, требуя бережного отношения к традициям при сохранении возможности творческой интерпретации. Важно, чтобы зрители понимали разницу между исторической реконструкцией и сценической постановкой. Традиции фехтования развивались на фоне военных конфликтов, где навыки боя были жизненно важными для защиты Родины и обеспечения свободы. В современных условиях фехтование шашкой приобрело популярность в сценическом искусстве, включая театрализованные постановки и кинофильмы.

Литература

1. Буранов Н.Р. Шашка против пики: история казачьего оружия. // История. РФ. Электронный ресурс. 2019. режим доступа: URL <https://histrf.ru/read/articles/shashka-protiv-piki-istoriia-kazachiei-piki> (дата обращения 14.03.2025).
2. Маркедонов С.М. Российское неказачество. //Знамя. 2001. 9 выпуск. URL <https://magazines.gorky.media/> (дата обращения 14.03.2025).
3. Некрасов Н.А. Мороз, Красный нос. URL https://www.100bestpoems.ru/files/Nekrasov_Moroz_krasnyi_nos.pdf?ysclid=m8ev8xqgbk668726065 (дата обращения 14.03.2025).
4. Талантов С.В. Рождение казачьей шашки. // Оружие. 2016. №10. С. 42-47.
5. Титов И.И. Современное казачество и Россия. // Наука и современность. /Центр развития научного сотрудничества. 2016. № 47. С. 51-56.
6. Толковый словарь русского языка. В 4 т. Т. 4. С-Ящурный / ред. Ушаков Д.Н. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1940. 1552 с.
7. Яровой А.В. Система обучения владению шашкой в культуре донских казаков. // Историческое оружиеведение. 2017-2018. №5-6. С. 146-160.

ОСОБЕННОСТИ ПОХОРОННО-ПОМИНАЛЬНОГО ОБРЯДА МАРИЙЦЕВ Г. АША АШИНСКОГО МУНИЦИПАЛЬНОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Н.А. Трошина, Н.А. Сафонова,

Челябинский государственный институт культуры

Аннотация. Проблема, которая стоит перед автором исследования – это тенденция к исчезновению локальной фольклорной традиции. В современном мире в малонаселенных городах и сельской местности продолжается процесс забвения и трансформации многих знаковых элементов обрядности, особенно похоронно-поминальной в силу того, что материал широко не транслируется и передаётся современным поколениям лишь фрагментарно. Похоронно-поминальная обрядность – это особое сакральное время, которое чётко регламентировано, однако сейчас происходит упрощение и видоизменение этого пласта семейной обрядности, что, безусловно, требует тщательного изучения и фиксации в современном культурном пространстве. В статье раскрываются сохранившиеся до наших дней особенности похоронно-поминального обряда марийцев, проживающих на территории города Аша Ашинского муниципального района Челябинской области.

Ключевые слова: похоронно-поминальный обряд, обрядовые практики, марийцы, обряды погребения и поминовения, верования, Аша.

Тема похоронно-поминальной обрядности достаточно широко раскрыта в трудах ученых, таких как А.К. Байбурин, Н.Н. Велецкая, Г.С. Виноградов, Д.К. Зеленин, В.Я. Проппи другие. Тему обрядов семейного цикла на Урале, в том числе похоронно-поминальной обрядности, поднимали в своих работах исследователи: О.Г. Баранова, В.Ю. Крупянская, В.М. Кузнецов, Н.С. Полищук, О.Л. Юровская, а также С.А. Моисеева и Т.И. Рожкова. Различные аспекты марийской традиционной культуры отражены в трудах А.В. Березиной, Т.Г. Голевой, Г.М. Изгибаевой, А.В. Черных, Л.А. Шумихиной, Р.И. Щукиной и др.

Исследователь славянских ритуалов А.К. Байбурин выделяет похоронно-поминальный обряд и объясняет это [1, с.101] «во-первых, местом, которое занимает данный обряд в системе обрядов жизненного пути человека как последнего акта жизненной драмы, а во-вторых, тем, что «именно в этом ритуале жизнь и смерть не просто соприкасаются и пересекаются, но, как ни в какой другой ситуации, проявляются во всей своей реальности и глубине смыслов» [7].

Несмотря на то, что похоронно-поминальные традиции достаточно устойчивая часть традиционной культуры, в современном обществе наблюдается трансформация, а порой и утрата многих знаковых обрядовых действий. Актуальность данной исследовательской работы обусловлена универсализацией культурных традиций народов, проживающих на одной территории. Существует опасность исчезновения самобытных обрядовых практик народов, локально проживающих в данной местности.

В похоронно-поминальной обрядности марийского народа ключевую роль играют традиционные представления о посмертной жизни души человека. Марийцы убеждены, что четкая последовательность действий в этих обрядах поможет умершему осуществить переход в иной мир и тем самым обеспечит его душе спокойное существование в загробном мире.

В феврале 2024 года в городе Аша Ашинского муниципального района Челябинской области была проведена фольклорно-этнографическая экспедиция. В ходе исследования удалось обнаружить некоторые традиции похоронно-поминального обряда марийцев, живущих в данной местности, которые сохраняются по сей день. Исходя из собранной информации, были выделены три этапа похоронно-поминальной обрядности марийцев: подготовка к погребению, погребение и поминовение.

Первый этап – подготовка к погребению, имел свое начало еще при жизни человека. Одежду, в которой должен быть погребен человек, готовил он сам заранее. Перед тем, как облачить усопшего в одежду, тело было необходимо обмыть. Место для совершения этого действия зависело от времени года: если человек умирал в теплое время, то тело мыли во дворе, если зимой, в холода, то в доме. Мыли водой и мылом, после воду выливали под забор, в место, где ничего не посажено.

Родственники одевали покойного в традиционную одежду. Это была та одежда, которую человек носил при жизни. Данный факт подтверждается исследованиями [7, с.237]. Обычно хоронили в лаптях, но могли надеть галоши, особым образом подготовленные: *«Резали кончик галош, чтоб земля выходила с галош»* [4] (респондент

Л.Р. Тойкеева, 1952 г.р.). *«Раньше в лаптях хоронили, в лаптях земля не держалась, а галоши резали, чтоб земля выходила оттуда»* [4] (респондент М.Ш. Ишмурзина, 1941 г.р.). В работах многих исследователей говорится о том, что если покойного одевали в новую одежду, то ее портили, резали, чтобы придать не первозданный вид. Считалось, что если вещи новые, покойник не узнает их и не сможет ими воспользоваться, находясь на том свете.

Н.А. Кондрадова по материалам фольклорно-этнографической экспедиции пишет следующее: *«В новых вещах нельзя хоронить, а если все-таки, например, у человека нет, мы же режем. Купили мы ему, например, брюки и ножницами порезали, или делают дырки, чтобы он в новой одежде не умер. Почему так говорят? Если человека хороним в новой одежде, он не может носить эту одежду, эта одежда до него не доходит. У нас разговор такой. Нельзя человека хоронить, у нас, у марийцев, в новой одежде. Сколько во сне снится: «Галоши не мои, я босиком хожу»»* [3].

Кроме предметов одежды покойного было принято обеспечивать пищей. Внутри гроба покойному клали три блина, в карман клали гостинцы и деньги – *«копейки, чтобы в магазин ходить»* [4]. Данный феномен подтверждает веру марийцев в существование души после смерти, где усопшего снабжают необходимыми ему в загробном мире вещами.

Второй этап – погребение. У ашинских марийцев, как и у большинства православных народов, принято хоронить на третий день. Перед тем, как вынести гроб из дома, его «шатали» над порогом три раза, чтобы *«дом спокойно стоял /дома спокойно было»* [4]. После этого, с той же целью, в пол вбивали один гвоздь.

В день похорон у гроба было принято петь, исполняли три песни. К сожалению, сами информанты не смогли объяснить значение этого действия. В работах исследователей данное действие объясняется следующим образом: *«Согласно верованиям, душа из загробного мира всё видит наоборот: горькие слёзы и искренние переживания могут показаться ей насмешками и радостью.*

Поэтому, пока гроб с телом находится в доме, принято петь весёлые песни, которые любил усопший» [3].

После выноса гроба из дома, три человека должны были остаться и помыть весь дом: *«Все мыли – полы, окна, стены мели» [4].* Воду после этого также выливали под забор, подальше от посадок. До кладбища раньше гроб несли на руках. Если умерший жил далеко от кладбища, то гроб несли до конца улицы, а затем, на телеге или санях, запряженной лошастью. По пути до кладбища кидали еловые ветки. Прибыв на кладбище, гроб ставили рядом с могилой, на него клали три колючие палки шиповника: *«Один – собаку ганять, другой – змею ганять, третий – чтоб палкой ходить»* (т.е. в качестве подпорки) – респондент М.Ш. Ишмурзина, 1941 г. р. [4]. Перед тем, как гроб вместе с ветками опускали в могилу, участники обряда сверху *«три раза бросали ком земли».*

После похорон, на кладбище сжигали три свечи, соединив концы вместе. Само действие происходило следующим образом: поджигая крайние свечи, называли имя *Кияматтөра* и *Киямат сужу*, в центр между ними ставилась и зажигалась свеча, и называлось имя умершего – *«Имя сужу»*. Данное обрядовое действие не имело название. Через него обращались к *«владыке загробного мира и его помощнику» [5].* *Кияматтөрай Киямат сужу* – владыка загробного мира и его помощник. Петрухин В.Я. пишет: *«Злых духов загробного мира возглавлял Киямат (Киямат-тора)...» [6].* *«У Киямата были особые помощники (савусь /сужу, управитель – страж ворот, змеи и собаки – обитатели загробного мира» [6].*

Подобные обрядовые действия, шатание гроба над порогом, исполнение песен, обращение к *Кияматтөрай Киямат сужу*, описываются в работах А.В. Черных, Т.Г. Голевой и др. [8].

Далее, проводится ритуал *«кормления»* блинами умершего, при котором отламываются кусочки блина и бросаются на могилу. В культуре марийского народа считается, что после смерти душа человека проходит разные тяжелые испытания: скитается по горам, которые населены свирепыми собаками и ядовитыми змеями, именно для этого на гроб кладут колючие палки – они пригодятся в пути,

чтобы отгонять собак и змей; осваивает новые, неизвестные ему территории. Лишь по истечению 40 дней решается участь души умершего человека и определяется ее местоположение. И в этом трудном пути умершему необходимы силы и питание.

Марийские кладбища обычно располагались недалеко от деревни. До кладбища гроб с покойным везли на телеге или санях, в зависимости от времени года. По материалам А.В. Черных, могилу всегда копают заранее, до прибытия похоронной процессии [8]. Прежде чем начать копку, на выбранное место бросают монеты, как бы выкупая землю. У опрашиваемых информантов не сохранилось традиции «выкупать землю». Однако, как и описывал исследователь Александр Васильевич Черных, оставлять надолго выкопанную могилу было нельзя, чтобы в нее не залез шайтан (злой дух).

В наше время большинство марийцев крещеные, поэтому чаще всего на могилах встречаются кресты. Некрещеные марийцы не ставят на могиле распятие, а обычно вкапывают в стороне головы жердь или доску [8]. По рассказам информантов, раньше вместо креста у изголовья садили одно дерево – черемуху. У марийцев Башкортостана был обычай садить березу в ноги. Встречался похожий обычай у марийцев Пермского края – втыкать в могильный холм березу и через время смотреть: если она высохнет – значит человек умер в свое время, если приживется – ему еще жить да жить [8]. По другим примерам, марийцы садили деревья в двух концах могилы. К сожалению, у опрашиваемых марийцев смысл данного действия был утрачен, как и данная традиция.

В день похорон, когда пришли с кладбища, на веревку вешают чистые вещи покойного, в зависимости от времени года, когда умер человек (если летом – рубашку, легкую одежду, если зимой – варежки, шерстяные носки, теплую одежду), в чем покойный ходил. Веревку с вещами развешивают по дому. Они висят вплоть до 40-го дня.

После похорон дома проводился повторный ритуал «кормления» усопшего и предков. Подобное действие описывается в исследованиях А.В. Черных и др. [8, с.312]. Около печки ставились две табуретки. На первую табуретку клали чистую салфетку, на салфетку ставили сито.

Сито обвязано веревкой, и между ситом и веревкой по кругу закрепляли свечи по количеству покойных в семье («своих умерших», сколько человек умерло, кого вспомнят). Зажигали свечи, в сито, на сетку высыпали пшено, затем клали три блина, три вареных яйца и конфеты. Со стола брали блины и поминали всех усопших: отламывая, бросали кусочек в сито и называли по имени всех усопших родственников, *«чтоб они кушали»*. Вниз, под табуретку, ставили чашку с водой, свечка сгорит, ее бросают в чашку. Огарки свечей не выкидывали, их либо уносили в церковь, либо хранили дома. На вторую табуретку, *«не пустую»*, а с салфеткой поверх нее, ставили еду покойному. Обязательно готовили куриный суп с окорочком, блины, компот, чай, пол стакана водки. Пока горели все свечи, садились за стол и поминали. Как только свечи прогорят, сито (без огарков) выносили на улицу. Пшено и блины высыпали на землю или отдавали домашним животным (например, собаке), конфеты из сита раздавали прохожим. После этого сито не заносили домой, а оставляли в сенях/во дворе. Три вареных яйца заносили домой, чистили, разрезали ниткой на четыре части, солили и угощали тех, кто пришёл на похороны. Еду, оставленную для покойного на второй табуретке, съедали. Каждый из присутствующих должен был съесть три ложки лапши, выпить три глотка компота /чая /водки.

Почему зажигали свечи во время поминок /похорон? По данным исследований Т.Г. Голевой и др. считается, что: «по представлениям марийцев свеча дает свет, без нее души усопших ничего не видят – ни дороги к дому, ни пищи, которую для них приготовили» [8, с.315].

Третий этап – поминовение. Поминки «отмечали» сразу после погребения, на седьмой и сороковой дни. Как правило, это происходило вечером, примерно в 4-5 часов. Перед началом поминок существовал обычай «приглашения» покойного на трапезу. Для этого вещи умершего человека, которые до этого были развешаны на веревке по дому или во дворе, относились с собой на кладбище и клались на могилу, после чего вслух произносилось приглашение к столу. Считалось, что дух умершего незримо сопровождает живых на поминки. Вернувшись домой, веревку с одеждой снова развешивали в

доме или во дворе. Проведя поминки на 39-й день, на 40-й день совершали обряд проводов. После сорока дней вещи покойного, находившиеся все это время на веревке, раздавали нуждающимся, но ни в коем случае не выкидывали и не оставляли в доме.

Обязательным действием в день поминок было затопление бани. С собой для усопшего брали все необходимые банные принадлежности, включая мыло, полотенце, чистые вещи – нижнее белье, сорочку, халат. Кто первым отправлялся мыться зависело от пола умершего – если покойный был мужчиной, то первыми в баню шли мыться мужчины, если женщина – женщины. Находясь в бане все представляли, будто умерший находится рядом с ними: предлагали его попарить, спрашивали, не жарко ли и т.д.

Одна из жительниц вспоминала, как ей приснился сон: *«Брата хоронили. На 40 дней, сходили на кладбище с вещами, пригласили его к нам в баню. У нас баня старая была и горькая. И приснился... «Ну че, Володь, как в бане-то помылся? Баня хорошая была, но горькая. А ты чего полотенцем закрылся?» «А мне только полотенце и дали. Больше ничего не дали». - Кто ходил мыть его, только полотенце ему взяли. Тут же приснился» - респондент Тойкеева Л.Р. [7].*

После того, как все помылись в бане, собирались на поминальную трапезу. В доме повторяли ритуал с ситом, предназначенный для «кормления» усопших. Поминали не только его, но и всех своих предков. Приготовление блюд поминального стола основывалось на предпочтениях усопшего при жизни. Однако на столе в обязательном порядке присутствовали куриная лапша, блины, яйца, из напитков – водка, чай или компот. Как и в день похорон, для покойного ставили два стула с ситом и едой, которую впоследствии съедали. Считалось, что употребление всеми присутствующими этой пищи обеспечит защиту со стороны умерших предков.

По информации, собранной в фольклорно-этнографической экспедиции, похороны «отмечают». Тенденция веселья на марийских поминках прослеживается во многих источниках по похоронно-поминальным обрядам марийцев: *«Веселье на похоронах и поминках у марийцев поддерживалось, оно включало в себя и пляски, и песни» [8].*

Объяснение данному способу провожать усопшего в мир мертвых подтверждается в работе «Как уральские мари́йцы относятся к смерти». Автор поясняет, что «ни во время похорон, ни сразу после нельзя плакать, потому что тогда *«они шибко тревожно на том свете ходят»*. Так одна женщина жаловалась во сне своей соседке, что лежит в воде, потому что живые слишком много плачут по ней. А другой покойник, наоборот, никогда не снится своей вдове, потому что ее слеза попала на его гроб во время похорон. Нельзя плакать, связь нарушится» [2].

Таким образом, в похоронно-поминальной обрядности мари́йского этноса наблюдается синкретизм старых, дохристианских верований и православных обрядовых практик. Современное мари́йское общество характеризуется дуалистическим религиозным мировоззрением. Определение посмертной локализации души усопшего осуществляется на сороковой день после смерти. Традиции похоронно-поминальной обрядности включают в себя обращения к божествам загробного мира, зажжение свечей и ритуальное кормление умерших предков. Данные практики отражают мари́йские представления об ином мире и демонстрируют интеграцию христианских и языческих элементов.

Работа по сбору и систематизации данных о похоронно-поминальной обрядности мари́йцев г. Аша Ашинского района Челябинской области, а также д. Ашинский Иглинского района республики Башкортостан, продолжается. Необходимы дальнейшее изучение и детальный анализ интересных аспектов данного обряда, углубленное исследование похоронно-поминального комплекса мари́йцев, проживающих на исследуемой территории, а также составление систематизированного описания всех сохранившихся и проводимых ранее ритуалов в совокупности с фольклорными образцами – песенными, словесными, а также вербальными материалами.

Литература

1. Байбу́рин А.К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов.: монография. Санкт-Петербург: Наука, 1993. 237 с.
2. Кондра́дова Н.А. Как уральские мари́йцы относятся к смерти. 2019. URL:<https://mariuver.com/2019/05/20/ural-mari-smert/> (дата обращения 15.04.2024).
3. Кондра́дова Н.А. Урал мари. Смерти нет // Похороны. Не беспокой нас больше. 2019. URL: <http://uralmary.smerty.net/funerals/> (дата обращения 10.03.2024).

4. Материалы аудиозаписи фольклорно-этнографической экспедиции Трошиной Н. А., г. Аша, 2024 г.
5. Материалы фольклорно-этнографической экспедиции Трошиной Н.А., г. Аша, 2024 г.
6. Петрухин В.Я. Мифы финно-угров. Москва: Астрель АСТ Транзиткнига, 2005. 463 с.
7. Трошина Н.А. Особенности похоронно-поминального обряда марийцев (г. Аша Ашинского муниципального района Челябинской области) // Природное и культурное наследие Южного Урала: материалы XV Всероссийской научно-практической конференции. Челябинск: ЧГИК, 2024. С. 193.
8. Черных А.В., Голева Т.Г., Щукина Р.И. Марийцы Пермского края: очерки истории и этнографии. Пермь: Изд-во ОТ И ДО, 2013. 530 с.

НОЧЬ «ТВОРИЛА» НАКАНУНЕ ИВАНА КУПАЛЫ В КРАСНОЯРСКОМ КРАЕ

С.А.Зубанова, Л.Д. Экард,

*Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского*

***Аннотация.** В статье рассказывается о традициях праздника Ивана Купала в Сибирском регионе и в частности в Красноярском крае. Рассматриваются локальные особенности праздника и бытующая до сих пор в деревнях и селах Сибири ночь «Творилы». Анализируются причины всевозможных шалостей молодежи, раскрывается их магический подтекст, подкрепляемый мировоззрением далекого прошлого, приводятся примеры «творений» современной молодежи.*

***Ключевые слова:** фольклор, традиция празднования Ивана Купала, купальские обряды, «День шкоды», ночь «Творилы».*

Иван Купала является одним из древних языческих праздников. Изначально он был связан с летним солнцестоянием: в это время самая короткая ночь и самый длинный день в году. До того, как на Руси приняли христианство, имя Иван не фигурировало в названии праздника и в народе говорили просто «день Купалы». До сих пор неизвестно точное значение слова «Купала». Одна из версий гласит, что индоевропейский корень «-кир-», который лежит в основе слова, обозначает «вскипать, кипеть, страстно желать» [4]. Таким образом, само слово «Купала» может обладать несколькими значениями, например, водоем, костер и место, где собирались для празднования. Этнограф Аполлон Коринфский в своей книге «Народная Русь» пишет, о том, что «Купало» и «Купальница» – это древние названия богов

солнца Перуна и света Зари. В день праздника Солнце (Перун) сбивается с пути, а дева Заря помогает и указывает богу путь, умывая его росой, каждое утро [5].

Когда на Руси приняли христианство, в канун и в день самого Купалы установились два православных праздника. Один из них - день памяти святой мученицы Агриппины или Аграфены Купальницы. Отмечали его 23 июня по старому стилю, по новому календарю он выпадает на 6 июля. Другой праздник – Рождество Иоанна Предтечи (Крестителя). По старому стилю его отмечали 24 июня, сейчас же он отмечается 7 июля. Языческий праздник совпал с рождеством Иоана Крестителя и впоследствии его начали называть «Иван Купала». В различных регионах России часто можно встретить и другие названия этого праздника: Иванов день, Иван-травник, Ярилино гулянье и др. Основные обряды, совершаемые в день Ивана Купала, –это обливание, разжигание костров, прыгание через костер, собирание целебных трав, поиск цветка папоротника и др. были распространены по всей России. Во многих трудах известных исследователей, собирателей фольклора, ученых зафиксировано их повсеместное бытование. Однако, информации о ночи «Твори́лы» практически нет. Весьма скудные сведения содержатся в трудах красноярского собирателя фольклора Н.А. Новосёловой [7]. Хотя в Сибири, в частности в Красноярском крае, традиция «творить» в ночь накануне Ивана Купалы остается весьма распространенной до сих пор. Наша задача – рассказать о существующих в Сибирском регионе традициях празднования Ивана Купалы.

В экспедиционных материалах по Красноярскому краю зафиксированы воспоминания информаторов, рассказавших о традициях празднования Ивана Купала. По их словам, накануне на территории Красноярского края было распространено зажигание костров. Информатор Ольга Петровна Зубанова из Боготольского района рассказывала: *«В ночь перед Ивана купала первым делом готовили костер. Мальчишкам давали задание прикатить покрышки, из них делали высокую башню, зажигали, вся деревня собиралась смотреть. Много с кем виделись, с кем днем не видишься, а на костре*

все собирались. <...> До сих пор костры на Купалу в деревне делают, милиция не разгоняет, просто смотрят стоят». Во многих районах края через костры прыгала молодежь по одному и парами. В некоторых селах заменяли костер стогом крапивы и перепрыгивали через него. Но традиция была не везде. Зубанова О.П. отмечала, что «в Боготольском районе через костер не прыгали, у нас не было такого, да через него и не прыгнешь, слишком большой».

Как и в других регионах, в Красноярском крае собирали травы и ходили искать «цветущий папоротник». Фольклорист Новоселова Н.А. приводит цитаты информаторов из Партизанского района деревни Мина: *«В ночь на Ивана Купалу цветет папоротник. Кто тот цветок увидит, счастливым будет. Цветок этот цветет только одну минуту, и люди шли загодя в лес и ждали там до 12 часов. Но никому не удалось увидеть этот цветок. На одних нападает страх, и они убегают, а на других сон, и они засыпали»* [7, с.232]. По экспедиционным данным, среди жителей края – это поверье лучше знали новопоселенцы. Во многих старожильческих селах оно вообще неизвестно.

Известно, что главным обрядовым действием на Ивана Купала было обливание. В народе говорили: *«Ивана Купала – обливай кого попало»*. Люди верили, что 7 июля тебя обязательно должны облить водой, это принесет удачу. В деревнях обливали каждого встречного, считалось, что таким образом душа очищается от грехов.

Однако самым интересным обрядом перед Иваном Купала в Сибири была так называемая ночь «Творила». В Тюхтетском районе Красноярского края канун Ивана купала назывался «День шкоды». Вероятно, название произошло от польского слова «шкода», обозначающее вред, убыток. Однако, фольклористы – собиратели утверждают, что на территории Сибири раньше шалостями не занимались. Ночь «Творила» известна с начала XX века и только в некоторых новопоселенческих сёлах [6]. Но с тех пор хулиганство в ночь на Ивана Купалу распространилось по всей территории Сибири, причём в Красноярском крае оно наиболее ярко выражено.

В обрядовых шалостях участвовала только молодежь. После зажигания костра она собиралась компаниями и ходила «творить». Жительница Боготольского района Галина Александровна Коренько 1940 г.р. вспоминает: «Собирались компаниями и делились, кто постарше и женатые в одной компании были, а мы молодые совсем в другой». Что подразумевалось под словом «творить»? Это значит делать различные шалости, иногда даже пакости другим жителям. Одни ходили «творили», а другие всю ночь не спали, караулили своё хозяйство.

В деревнях и селах чаще всевозможные бесчинства проявлялись в следующем, «творильщики» разбрасывали неубранные дрова и чурки по всей улице, перегораживали дороги телегами и старым хламом, затаскивали бревна на крыши домов, снимали с петель ворота. Наиболее популярными проказами в городах были подпираия дверей в подъездах домов, разбрасывание коробок на дорогах, переворачивание скамеек и урн с мусором. Есть и более интересные случаи, когда группа молодых людей пыталась затащить в подъезд «Запорожец».

У таких «творений» есть ряд причин, из-за которых они совершаются. Сейчас уже забыт смысл купальских шалостей, а в древности ночь накануне Ивана Купалы воспринималась как время разгула нечистой силы и люди, имитируя своими шалостями действия нечисти, пытались таким образом обмануть злых духов, отпугнуть ведьм отогнать их от своих деревень. Так и говорили: «Идем ведьму гонять». Считали, что, когда нечисть придёт, увидит, что всё не на своих местах, перевернуто, разбросано, значит кто-то из «темного царства» здесь уже побывал [7, с.242].

Вторая причина – такими действиями наказывали нерадивых хозяев, которые не прибрались возле своего дома, например, у них не были убраны дрова, бревна или чурки. Могли быть навалены кучи мусора. «Творильщики» растаскивали всё по всей улице, и хозяевам приходилось потратить много времени для того, чтобы навести порядок и вернуть свое имущество на место. Была у данного обряда и другая сторона. Например, жила в селе какая-нибудь вдова, а у нее забор покосился, некому новый сделать. Могли оторвать от забора

доски, сломать забор, а утром «творильщики» приходили и все вместе ставили новый забор [1]. Иногда творили по-доброму. Известен такой случай, подростки в ночь «Творила» забрались в огород к старенькой бабушке и окучили ей всю картошку. Утром, придя в огород, она увидела табличку, установленную среди кустов картошки, с надписью: *«Здесь были черти!»* [2].

Зафиксированы также и смешные случаи, которые описывает в своей статье Новосибирский писатель Иль Канесс. Кто-то из девок наряжался ведьмой. Она надевала на себя белую простынь, брала в руки свечку и вставала в темноте у окна первого попавшегося дома. Другие ребята стучали в окно и ждали, когда хозяйка или хозяин выглянет в окно. Как правило, с спросонья человек пугался, начинал креститься, что очень веселило молодежь. Они со смехом разбегались кто куда. Поняв, что это розыгрыш, хозяева ругали их такими словами, что *«у рябины листья заворачивались»* [3].

Жительница города Боготола Красноярского края Ольга Петровна Зубанова вспоминает: *«На ночь «Творила» кто во что был горазд: кто мосточек утащит и перевернутым бросит, кто калитку веревкой привяжет - не откроешь. Ножки у мостика через канаву могли подпиливать. Один раз мотоцикл в канаву утащили, так и не нашли, кто это сделал. А на другой год в ночь «Творила» его просто угнали».* Другой информатор из города Боготола Галина Александровна Коренько рассказывала, что в молодости *«...собирались по деревне и смотрели: что у кого стащить, где что подпереть. Творили, но без вреда. Помню, взяли с сестрой папкин ходок (телега) и затащили его на стайку. Папка нас тогда хорошо отходил (наказал). И вот так каждый год ходили».* И еще она вспомнила такой случай: *«Тётя, мамина сестра, полы в хате покрасила, мы же дураки, взяли, затащили на покрашенное мебель, ну это уже хулиганили».*

Автор статьи тоже участвовала в таких мероприятиях. По своей неопытности группа подростков, в которую входила и она, пошли творить, не дождавшись ночи, когда было еще светло. Они успели только белую ручку от ворот гуталином измазать, и их тут же поймали. Ручку заставили оттереть тряпкой. На этом их «творения» закончились.

Исходя из изученных экспедиционных материалов, можно сделать вывод, что в конце XX века на территории Красноярского края, ночь «Творила» была одной из самых ярких сохранившихся традиций, хотя ее магический смысл давно утрачен. Сейчас «творят» в основном в деревнях и сёлах, в редких случаях в городской местности. К сожалению, современная молодежь «творит» не по доброму, не ради смеха. Они ломают, жгут, разбивают, т.е. портят личное и общественное имущество. В последнее время на борьбу с такими «творильщиками» привлекается полиция, которая всю ночь дежурит в населенных пунктах и разгоняет молодежь. Так постепенно происходит угасание этой традиции.

Литература

1. Вдовик М. Соберитесь семьей, обливайтесь, плетите венки... URL: <https://4s-info.ru/2021/07/07/soberites-semyoj-oblivajtes-pletite-venki/?amp=1> (дата обращения 15.10.2024).
2. День Ивана Купалы в Красноярске: сибирские традиции и обряды. GORNOVOSTI. URL: <https://gornovosti.ru/news/4482/> (дата обращения 26.10.2024).
3. Канесс Иль. Ночь творила. URL: https://pikabu.ru/story/noch_tvorila_7569317 (дата обращения 07.11.2024).
4. Капица Ф.С. Славянские традиционные верования, праздники и ритуалы: Справочник / Ф. С. Капица. М.: ФЛИНТА, 2017. – 296 с.
5. Коринфский А.А. Народная Русь /Составление, предисловие, примечания А.Д. Каплина /Отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2013. 944 с.
6. Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX – начало XX в. М.: Наука, 1979. 287 с.
7. Солнцеворот: Традиционный народный календарь Енисейской губернии от Рождества до Ивана Купалы. Красноярск: ГЦНТ, 2005. С. 351. (Серия «Антология Енисейского фольклора»).

СОХРАНЕНИЕ, ИЗУЧЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО РЯЗАНСКОГО КОСТЮМА. (Из опыта работы автора)

С.А. Глебушкин,

Московский государственный институт культуры

Аннотация. В статье рассматривается и анализируется современное использование традиционного костюма, как источника разнообразия форм его существования, приводятся примеры собирательства, хранения и возрождения. Обосновывается необходимость народной художественной культуры в эстетическом воспитании современной молодежи.

Ключевые слова: народный костюм, Рязанщина, костюм женский, девичий, музей. Материнская традиционная культура, современный народный костюм.

Рязанщина, один из коренных русских регионов России. Его былое историческое прошлое, этническое составляющее народонаселения были существенно значимыми в зарождении и формировании русской традиционной материнской культуры России. Автору работы в результате этнографических экспедиций, на протяжении трех десятков лет, удалось собрать костюмные комплексы Скопинского, Милославского, Сасовского, Ряжского, Сапожковского и других районов Рязанской области, которые отражают его бытование именно на стыке XIX и XX столетий, которые очень давно уже вышли из бытования, но оставались лежать в сундуках «живыми» до начала XXI века, как память о прошлом и мечты о его возрождении. Здесь можно привести в пример слова хозяйки одного из костюмов: *«Можить внучка када замуж будить выхадить, то нарядица»*. Но внучки не рядились и в некоторых случаях, после смерти хранительниц бесценных сокровищ русской культуры, их наследницы просто выносили костюмы *«за двор»*, то есть на огород и сжигали. По их словам, эта ненужная сегодня рухлядь, не осознавалась как материальная и духовная составляющая своего рода. Так в коллекции автора статьи появились, наравне с текстильной составляющей и предметы из металла, – петли от сожженных сундуков, и сами замки с закрытыми душками, потому что ключ от них был потерян, а сами наследники не удосужились взломать замок и глянуть еще раз на *«бабкины шаболы»*, что она показывала им, когда-то в их детстве. Так и уничтожается память предков, передаваемая по наследству от бабушки к матери, и далее к дочери.

А ведь ещё совсем недавно, по историческим меркам, по одежде можно было определить и семейное положение женщины, и её судьбу. Наряд выражал всю глубину её души, поэтому так бережно и хранили русские женщины свои «сряды», «обряды», «наряды». У каждой женщины было несколько костюмов на все случаи жизни: повседневный, свадебный, праздничный, для уборки урожая, для

печали. Костюм девушки отличался от костюма замужней женщины, а последний, в свою очередь, от костюма старухи. Это можно увидеть на примере костюмов села Салтыково Сасовского района, где присутствуют костюм молодой женщины, невесты, пожилой женщины и костюм печальный [2]. Именно дифференцированность народного костюма позволяет в современном мире понять бытовой уклад уже ушедшей от нас жизни.

Иногда бывает, что сами оставшиеся еще носители традиционного костюма и занимающиеся в фольклорном коллективе, идут на бесхитростный обман, наряжаясь в сборный костюм, включая в него элементы и праздничного, и будничного, и даже траурного [1]. На вопрос, почему вы так делаете, получаем прямой ответ: «*А кто зная-то?!*». И они правы, мы знаем об этом очень мало.

Пример разностороннего бытования костюма, можно привести по костюмам села Секирино Скопинского района, где удалось приобрести и зафиксировать костюмные комплексы: праздничный костюм свекрови, подаренный невесткой и надеваемый во второй день свадьбы, костюмы невесты на первый, второй и на третий день свадьбы, девичью «шупку» сарафанного типа с шушпаном, костюм пожилой женщины, костюм траурный и, что является редкостью во всех регионах и не только в самом Секирино и Рязанской области, - костюм рабочий, который быстро изнашивался и не хранился, состоящий из рубахи и льняной шушки (древнего туникообразного кроя, окрашенный синими естественными красителями). Сегодня в селе Секирино костюм бытует еще и как товар, который воспроизводясь современными жителями для продажи, зачастую с новыми вставками из ткани, блестками и тесемками, отдаваемый неопытным фольклористам. Эти новомодные вкрапления выдаются за этнографический материал. Отметим, что данное село, если можно так выразится, обеспечило достаточно большое количество фольклорных коллективов сценической одеждой, и отмеченный костюм можно увидеть уже во многих ансамблях страны. Вспоминая бабушкины костюмы из села Перехваль, можно отметить множество совмещенных предметов разного бытования: праздничного с

траурным, женского с девичьим, молодухи со старухой. На это стоит обращать особое внимание при формировании костюмного ряда фольклорным коллективам, и в особенности тем, кто заявляет данные костюмы как этнографические. Отмеченное село, к сожалению, оскудело своими запасами и уже трудно найти один комплект от одной хозяйки, что является ценным экспонатом с легендой, ведь за каждым из них своя судьба, история и память.

Исследуя традицию села Секирино лет тридцать назад, можно было почти в каждой избе увидеть несколько сундуков, стоящих в сенях или на террасе, где в каждом хранились или поневы, или завески, или платки, или нагрудные бисерные украшения. Представьте сундук полный платков Барановской мануфактуры, кто бы поверил в это сегодня, но это было. В подтверждение сказанного автором статьи был подготовлен и реализован музейно-выставочный проект «С верой по жизни в будни и праздники», который широко продемонстрирован на многих музейных площадках страны, это «Народная галерея» Государственного Российского Дома народного творчества, музей им. Пожалостина в Рязани, музей «Наследие Чукотки» в Анадыре, музей «Человек и природа» в Ханты-Мансийске, а также мн. др. Представленные на выставках костюмы были разделены на группы бытования: повседневные, праздничные, траурные. Отдельно были показаны праздничные девичьи костюмы разных мест России и костюмы старообрядцев. В результате успешного и нужного обозначения проекта, он воплотился в новом альбоме с одноименным названием «С верой по жизни в будни и праздники» [1]. И теперь уже этот проект шествует по стране, показывая красоту и величие костюма праздничного, нужности и необходимости костюма траурного, величия девичьего, сопереживания старообрядческого и указывая о правильности ношения, смысла и необходимости обрядиться правильно. Костюмы Рязанщины нашли свое величие и в некоторых других сферах популяризации, это фотопроект «Возвращение к истокам» (https://vk.com/wall-149839681_12373), где костюмные комплексы показывали медийные лица страны. Например, костюм села Пупки

Скопинского р-на демонстрировала певица Азиза, села Секирино Рада солистка дуэта «Радоник», на Татьяне Котовой мисс Россия 2006 был костюм села Борец Сараевского района.

Костюм села Ильинка открывал показ в программе «Модный приговор», костюм села Мелихово Чучковского р-на участвовал в медио-показе на «РИО-Россия сегодня» и конечно же все костюмы Рязанской области вошли в оба альбома издательства «Северный паломник», это «Традиционный русский костюм XIX - XX веков из собрания Сергея Глебушкина» [2] и, как уже обозначалось выше, в альбом «С верой по жизни в будни и праздники» [4], а также методическое пособие по изучению русского традиционного костюма «Традиции и современность», издательства «Образование» [2] и во многих других проектах.

Одним из ярких примеров популяризации рязанского костюмы, является художественно-выставочный проект «Тебе куковати, а мне воспевати»

(<https://m.ok.ru/group/52258229453001/topic/65623432028361>), в котором были показаны все типы бытования костюмов деревни Шафторка Сасовского района, родины композитора Александра Аверкина. В экспозицию были включены также подлинные предметы предоставленные вдовой композитора Галиной Васильевной Аверкиной, это фотографии из семейного архива, ноты, написанные рукой автора, баян и многие другие предметы быта и творчества. При создании проекта была получена большую поддержку от ГРДНТ им. Поленова и Рязанского областного научно-методического центра народного творчества. Значимость выставке добавило присутствие и исполнение песен Александра Аверкина Народными артистами России Надеждой Крыгиной и Василия Овсянникова, Заслуженными артистами России певицей Натальей Борисковой, руководителя ансамбля Россия им. Людмилы Зыкиной Дмитрия Дмитриенко, хореографа-постановщика ансамбля «Березка» Елены Гришковой и многих других гостей.

Уже 10 лет продолжается сотрудничество автора работы с одним из старейших в Рязанской области, Желанновским

краеведческим музеем, расположенным в Шацком районе, где каждые два года проходят выставки народного костюма из собственной коллекции. Одним из ярких проектов стала выставка женских костюмов, расположенных по периметру Шацкой засечной черты – «Куды казак, туды и яво баба» (https://vk.com/wall-4367359_14327), где был показан костюм женщин, снимавшихся с традиционных мест проживания и следовавших за мужьями, по воле службы перемещающихся на южные окраины для охраны рубежей Российской империи. Также были показаны исторические документы и фотографии шацкого казачества, предоставленные Центром казачьей культуры города Шацка. Следует отметить и другие выставки: «Рязанский костюм в поэтике Сергея Есенина», проходившую в столице Удмуртской Республики г. Ижевске, «Белая свитка и алый кушак», проходившую в государственном музее Республики Тыва и «В том краю, где желтая крапива, проходившую в Москве, в библиотеке им. Сергея Есенина.

Актуальность проведения выставок обусловлена социокультурной потребностью в многоаспектной и широкомасштабной популяризации традиций культурного наследия, воплотившегося в русском костюме.

Известный исследователь-этнограф Н.И.Лебедева писала: «Народный костюм исчезает, он уходит от нас с невероятной быстротой, особенный сдвиг произошел за последние 5-6 лет, и близко то время, когда за смертью старого поколения, наших отцов и матерей, этот костюм станет для нас археологическим памятником, окаменело-молчаливым; можно будет изучать его форму, говорить о технике его изготовления по музейным вещам, но жизнь вдохнуть в него не сможем. Теперь же есть еще возможность в народе восстановить многое из этой старины, нужно лишь не медлить, и в ближайшие годы, собирать хорошо датированный музейный материал, с легендами и подробными описаниями, тогда наши музейные коллекции будут не суровыми и молчаливыми археологическими памятниками, но живыми существами, полными дыханием жизни, полными смыслами и значения» [3].

Формы сохранения национальной самобытности и самоидентификации требуют не только серьезного изучения, сохранения, но и широкой популяризации традиционной народной культуры, включения ее в реалии современной культуры, а одним из важнейших её элементов и является традиционный русский народный костюм, его язык, образ и величие.

Литература

1. Глебушкин С., Ананьева Е. Русский народный костюм: традиции и современность. Учебно-наглядное пособие (комплект карточек) М: Образование, 2014. 48 карт. 35x50. (Серия: Славянский мир).
2. Глебушкин С.А. Традиционный русский костюм XIX - XX веков из коллекции Сергея Глебушкина. М.: Северный паломник, 2008. 736 с.
3. Лебедева Н.И. Труды общества исследователей Рязанского края: Материалы по народному костюму Рязанской губернии / Н. И. Лебедева. Рязань: Рязгостип, 1929. 32 с.
4. С верой по жизни в будни и праздники: собрание русского традиционного костюма Сергея Глебушкина: альбом. М.: Северный паломник, 2019. 558, [1] с.: цв. ил., портр.

ЛИРИЧЕСКАЯ ЧАСТУШКА: ГЕНЕЗИС СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ

И.Л. Киселева,

Московский государственный институт культуры

***Аннотация.** В статье рассматривается вопрос о присутствии символических образов в текстах лирических частушек и их связи с поэтикой традиционной лирической песни. Раскрывается данная тема в связи с гипотезой о происхождении жанра частушки и ее внутрижанровыми разновидностями.*

***Ключевые слова:** лирическая частушка, лирическая песня, символический образ, поэтика народной песни.*

В учебном процессе студентов кафедры народно-певческого искусства особое место занимает изучение народной музыкальной культуры, музыкально-стилистический анализ произведений народно-певческого искусства. Важное место в нем отведено анализу поэтики народных песен. Студенты изучают различные жанры, и в последнее время многие обращаются к частушке, как наиболее активно бытующему фольклорному жанру. Изучение языкового феномена народной культуры имеет давние традиции. Не составляет исключения и изучение жанра частушки. На эту тему писали многие

исследователи, например, Д.К. Зеленин, П.А. Флоренский, А.В. Кулагина, И.В. Зырянов и др. Изучение поэтики данного жанра опирается на труды исследователей, связывающих данный вопрос с происхождением частушки. Предположительно, должна сохраниться связь поэтического языка частушки с более ранними жанрами, на основе которых она сформировалась, это: плясовые припевки, корильные, скоморошья, шуточные, лирические песни.

Вопросами происхождения жанра частушки занимались Д.К. Зеленин, Е.Э. Линева, Ю.М. Соколов, Н.П. Колпакова, С.Г. Лазутин, А.И. Лазарев и др. Одни исследователи считают, что частушка – старый жанр фольклора, например, Ю.М. Соколов [17] и Н.П. Колпакова [11]. Другие, напротив, считают частушку совершенно новым жанром фольклора, например, Е.В. Гиппиус [4]. В зависимости от точки зрения авторов на происхождение частушки, они по-разному оценивают роль традиции в частушечной поэтике. Одни придают большое значение преемственности поэтического языка частушки от более ранних традиционных жанров, другие признают только ее новаторские черты. С.Г. Лазутин считает, что эти выводы исследователи делают «на основе изучения тематически ограниченного материала. Если защитники традиций опираются главным образом на лирические частушки бытового содержания, то сторонники новаторства исходят преимущественно из частушек общественного, социально-политического содержания. ... Задача [автора], следовательно, заключается в том, чтобы вопрос о взаимоотношении традиций и новаторства в частушках объективно решить на охвате всего материала, всех тематических групп и жанровых разновидностей советских частушек» [15, с. 272].

В этом смысле очень интересна работа Н.В. Дранниковой «Севернорусская частушка и ее генетические истоки», в которой исследователь показывает связь частушки с традиционными жанрами фольклора, при этом выделяя в ней «различные жанровые модификации» [5]. На основании проведенных исследований, следует очень интересный вывод: внутри жанра частушки выделяются тематические группы – частушки-скоморошины, воплощающие

определенные формы смеховой культуры (присущи скоморошинам и небылицам); частушки-жалобы – воплощают тему сиротства и жизни в чужой семье, вдали от дома, а также обращение к усопшему. Автором отмечается, что генетически они могут быть связаны с причитаниями и иметь поминальный контекст (эту тему подробно освещает и С.Р. Кулева в монографии «Неизвестная частушка» [13] – *И.К.*); частушки, связанные с плясовыми песнями через систему поэтики и метрики; частушки, связанные преимущественно с городской средой, вобравшие в себя лексику, тематику и образность городского романса. И, наконец, самая многочисленная часть частушечных текстов – это лирические частушки, наиболее тесно связанные с традиционной лирической песней. Эта категория частушек наиболее велика по объему, любима и востребована в среде народных исполнителей. «Лирические припевки с извечной темой любви составляют самую значительную часть общерусского частушечного репертуара. ... Лирические припевки тесней, нежели другие разновидности жанра, связаны с традициями старой, классической народной песенной лирики, особенно с лирическими песнями, с их художественными изобразительными средствами» [9, с.6]. А вот как об этом пишет И.В. Зырянов в своей монографии «Поэтика русской частушки»: «Лирические припевки занимают основное место в частушечном репертуаре как в прошлом, так и теперь, генетически связаны с традиционной народной песенной лирикой, унаследовали многие особенности ее языка, средства образности, символику, параллелизм» [8, с.11].

Наше исследование посвящено только одному аспекту изучения поэтики частушки - выявлению символического содержания в поэтическом языке лирических частушек. Напомним, что символика народной песни – это система изображения персонажей, их внутреннего состояния и взаимоотношений с помощью традиционных устойчивых иносказаний. В обрядовой песне они имеют описательно-изобразительную функцию, а в необрядовой – выразительную, эмоционально-психологическую. По мнению С.Г. Лазутина «поэтическая символика употребляется

преимущественно в народной лирике» [14, с.116]. Причина этого в том, что основной смысл лирической песни заключается в описании эмоционального состояния героя, его индивидуальной реакции на внешние события.

О частушечной символике писали многие исследователи: В.И. Симаков [16], В.А. Водарский[3], П.И. Калецкий [10], Л.С. Шептаев [18], С.Г. Лазутин [15], И.В. Зырянов [8]. Значительное внимание символике уделял в своих работах Д.К. Зеленин [7]. Он разделил символы в частушечных текстах на следующие группы: мир растений, мир животных, предметы неодушевленной природы и предметы повседневного быта. Вот как оценивает эту работу А.В. Кулагина: «Своей классификацией Д.К. Зеленин доказал связь частушки с народной песней, символику которой частушка широко использовала» [12, с.58].

Для подтверждения этого тезиса нужно выявить то общее, что связывает частушку и лирическую песню. Этой теме посвящено исследование З.И. Власовой «Частушка и песня»: «Помимо прямого заимствования, влияние народной песни на частушку усматривалось в близком тематическом сходстве обоих жанров. Частушка действительно соответствует по своему содержанию главным тематическим группам народной необрядовой лирики: семейно-бытовой, любовной, рекрутской, о жизни на чужой стороне, о сиротстве и др. Отсюда единство мотивов, объясняющееся не прямым заимствованием, а аналогичностью художественно-психологической реакции исполнителей на сходные жизненные обстоятельства, наличием одних и тех же социально-бытовых условий, в которых возникают и исполняются песни и частушки. Надо учитывать также, что поэтический арсенал исполнителей имеет один общий источник – язык фольклора. Давно сложившаяся образная система, окаменевшие формулы, определенные поэтические приемы, национально-самобытный характер юмора – все это, ставшее национальной традицией, с детства усваивается творцами, создателями и исполнителями фольклора, помогает найти нужные художественные средства, чтобы выразить содержание в привычной

форме» [2, с.110]. И далее автор развивает эту мысль: «Сходство художественной системы в разных жанрах фольклора отнюдь не всегда означает заимствование, а свидетельствует о существовании единой, очень устойчивой манеры художественного мышления, отразившейся в системе средств художественной изобразительности. Многие исследователи частушки обращали внимание на зависимость ее художественной системы от поэтики старой лирической песни. Д.К. Зеленин писал: «В частушках-экспромтах новейшего времени сохранились технические приемы старинной народной песни, в частности песенные образы-символы» [6, с.166; 2, с. 116]. Эту точку зрения разделяют многие советские исследователи, изучавшие поэтический строй частушки. Образная система русской лирической песни традиционно основывается на природной и бытовой символике. «Для выражения лирического начала в народной песне широко используется поэтическая символика из природного, животного миров, а также ... символика артефактов» [1, с.45–46]. Эти символы выполняют функцию выражения внутреннего состояния лирического героя, отражают его эмоциональные переживания.

Приведем некоторые устойчивые образы лирической песни:

- берёза – девичья судьба, чистота, но и одиночество;
- сокол – символ возлюбленного;
- туча, гроза – предвестие несчастья, разлуки;
- река – тоска, жизненный путь;
- калина – девичья честь, утрата, скорбь.

Символический ряд лирической песни во многом воспроизводится в частушке. Д.К. Зеленин ещё в начале XX века отмечал: «традиционные песенные символы достались частушке в наследство от старой песни и встречаются в ней чуть ли не на каждом шагу» [7, с.7]. Сходную мысль высказывал В.И. Симаков: «Частушки слагаются по старым законам лирической песни... Старые образы, старые сравнения, старые символы» [16, с.13].

Вот как эти образы представлены в лирической песне и частушке:

Берёза: *лирическая песня* - «Во поле берёза стояла, во поле кудрявая стояла... Некому берёзу заломати...»; *частушка* - «Посадила я берёзку, поливала я слезой, / Да не мне она расти – одинокой сиротой».

Сокол: *лирическая песня* – «Ай, ты, сокол ясный, прилети с востоку»; *частушка*: «Ай, летал во поле сокол, ай, крылечко сломал, /Как любила я милого – да всё сердце надорвал».

Туча, гроза: *лирическая песня* – «Туча по небу идёт, да солнышко закроет»; *частушка* – «Налетела чёрна туча, солнышко закрыла, /Да такая же разлука моё счастье погубила».

Река: *лирическая песня* – «Ой, да по речке, по быстрой, по широкой»; *частушка* – «Ай, река широкая, не видно берега, /Далеко миленочек, тоска великая».

Калина: *лирическая песня* – «Стоит калина в поле, ягоды роняет»; *частушка* – «Стоит калина у крыльца, ягоды роняет, /А девица молодая милого теряет».

Можем сделать следующие выводы: в лирической песне и частушке общее символическое ядро – частушка сохраняет традиционные образы лирической песни, опираясь на тот же арсенал фольклорной поэтики. Значительно различаются формы выражения: песня развивает символ развернуто, частушка – предельно лаконично и экспрессивно. Есть различия в функции символа: в песне символика формирует целостную картину внутреннего состояния, в частушке – усиливает краткий эмоциональный акцент. Сходство символики в песне и частушке объясняется не только прямым заимствованием, но и «аналогичностью художественно-психологической реакции исполнителей на сходные жизненные обстоятельства ... Единство темы в песне и частушке приводит к идентичному выбору художественных средств изобразительности, уже имеющих в сокровищнице общенародной поэтики и по-своему используемых в каждом жанре» [2, с. 110-111].

Литература

1. Бохонная, Л. П. Поэтика русского фольклора. М.: Наука, 1983. 256 с.

2. Власова З. И. Частушка и песня: (к вопросу о сходстве и различии) / З.И. Власова // Русский фольклор: [материалы и исследования]. Т. 12. Из истории русской народной поэзии. Л., 1971. С. 102-122.
3. Водарский В. А. Частушки. Владимир, 1914. 112 с.
4. Гиппиус Е.В. Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор, М.-Л., 1936, № 4-5, С. 97-142.
5. Дранникова Н.В. Севернорусская частушка и её генетические истоки. Учебно-методические рекомендации для студентов университетов. Архангельск: Поморский ун-т, 1997. 26 с.
6. Зеленин Д.К. Сборник частушек Новгородской губернии //Этнографическое обозрение. 1905. № 2-3. С. 164-230.
7. Зеленин, Д. К. Песни деревенской молодежи: (записаны в Вятской губернии) /Д. Зеленин. Вятка, 1903. 88 с.
8. Зырянов, И. В. Поэтика русской частушки. Пермь: Пермское книжное издательство, 1974. 180 с.
9. Зырянов, И. В. Уральские частушки о любви. Пермь: Пермское книжное издательство, 1966. 120 с.
10. Калецкий П.И. О поэтике частушки //Лит. критик. 1936. №9. 256 с.
11. Колпакова Н.П. Волжские частушки. Куйбышев, 1955. 92 с.
12. Кулагина А.В. Поэтический мир частушки. М.: Наука, 2000. 303 с.
13. Кулева С.Р. Неизвестная частушка. Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2008. - 248 с.
14. Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора: Учеб. пособие для филол. фак. ун-тов. М.: Высш. Школа, 1981. 221 с.
15. Лазутин С.Г. Изучение частушки и вопросы историографии русской фольклористики //Русский фольклор. М.; Л., 1962. Т. 7., С. 259-275.
16. Симаков, В. И. Что такое частушка? М.: Госиздат, 1927. 56 с.
17. Соколов Ю.М. Русский фольклор. Учпедгиз, 1941. 557 с.
18. Шептаев Л.С. Советская частушка //Советский фольклор. Сборник статей и материалов. Вып. 6 / АН СССР. Институт этнографии. Фольклорная комиссия; отв. ред. М.К. Азадовский. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1939. 226 с.

ПЕСЕННЫЕ ЖАНРЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ОСЕТИН

В.Х. Назарова,

Московский государственный институт культуры

Аннотация. Значительное место в традиционной культуре осетин занимают песни. По содержанию и основным мотивам осетинские народные песни делятся на обрядовые, героические, трудовые, шуточные и др. Собрание и исследование песенного творчества народов Северного Кавказа, в том числе и осетин, является одной из первостепенных задач современной фольклористики. Автор в данной работе попытался дать общую характеристику песенным жанрам в традиционной народной культуре осетинского народа. Разумеется, работа не может претендовать на исчерпывающее освещение вопросов, касающихся песенных жанров. Для

автора открываются широкие горизонты для исследовательской деятельности.

Ключевые слова: *Осетия, осетины, традиционная культура, героическая песня, обрядовые песни, этические песни, свадебные песни, поэтический текст, музыкальная культура, песенный сюжет.*

Осетины – народ, населяющий центральную часть Кавказского хребта и прилегающие предгорья. По происхождению, языку и культуре они принадлежат к североиранской ветви индоевропейцев. Предки осетин, известные в исторических источниках под названием скифов, сарматов, роксолан, населяли в древности обширные территории на Кавказе, юге России и в Средней Азии. Средневековое название осетин – аланы. Неслучайно в названии республики Северная Осетия присутствует и Алания – Северная Осетия – Алания. «Происхождение слова «Кавказ» до сих пор не установлено точно, существует несколько попыток его объяснения. Согласно наиболее распространенному из них, оно связано с хеттским «каз – каз» – названием народа, жившего в древности на южном берегу Черного моря. Впервые оно встречается у древнегреческого драматурга Эсхила в трагедии «Прикованный Прометей» [8, с.3].

Всю территорию Кавказа принято делить на Закавказье и Северный Кавказ. Вот и нас больше интересует Северный Кавказ, где проживают исследуемые нами осетины. Из всех горских народов только осетины принадлежат к индоевропейской семье народов. Сами осетины себя называют ирон, ир, а страну свою «Иристон». Начало научному изучению осетин положил философ царя Грузии Ираклия II осетин Ялгулидзе [4, с.16].

Внутри осетинского этноса различают группы: иронцев, дигорцев и кударцев, разговаривающих на различных диалектах осетинского языка. Ну и конечно, укажем, что осетинская письменность с XIX века построена на кириллическом алфавите.

В области изучения музыкально-песенного творчества осетин, представляющего собой высокохудожественное и национально неповторимое явление еще очень много не исследованного. Между тем собрание и исследование песенного творчества народов Северного Кавказа, в том числе и осетин, является одной из

первостепенных задач современной фольклористики. Певческое искусство осетин – одна из важнейших областей культуры, пользующаяся у народа наибольшей любовью и популярностью. Умение слагать песни достаточно распространенное явление в Осетии. Пение носит массовый характер. Этнограф Савва Кокиев писал: «... редко встретишь осетина, не умеющего петь. Не поет только тот, кто от природы совершенно лишен слуха и музыкальных дарований. Существуют специальные вечеринки, которые проводятся в пении и музыкальной игре до самого утра» [6, с. 47].

Самые ранние записи осетинских песен принадлежат известным композиторам М.М. Ипполитову-Иванову и С.И. Танееву. Первый осетинский профессиональный композитор и дирижер, выдающийся деятель осетинской культуры, хранитель и собиратель осетинского фольклора музыковед Б.А. Галаев пишет, что «Ипполитов-Иванов записал в 1883 году на станции Гудуар Военно-Грузинской дороги мелодию осетинской лезгинки (Зилга кафт). Т.А. Танеев в 1886 году в Кабарде – мелодии трех осетинских песен» [5, с.7]. Несколько осетинских мелодий записал грузинский композитор Д.И. Аракишвили. Записанная Д.И. Аракишвили мелодия осетинской лезгинки была исполнена в 1901 году в Москве. С 1911 года народные песни осетин звучали и в Петербурге. В 1916 году осетинские народные песни были записаны на фонограф в Вене. Записал их австрийский музыковед Р. Лах от военнопленных русской армии. Нотации звукозаписей Р. Лаха были опубликованы в сборнике «Русские военнопленные».

К наиболее видным собирателям и исследователям записей народных осетинских песен относят П.Б. Мамулова, Е.А. Колесникова. Большое количество мелодий осетинских песен записал В.И. Долидзе - грузинский композитор, фольклорист. Он был одним из первых, кто прикоснулся к сокровищам осетинского музыкального фольклора. В. Долидзе проникся красотой осетинской народной музыки, оценил ее необычайное жанровое многообразие. Процесс записи мелодий композитором очень красочно описал очевидец: «Долидзе, приезжая в очередное селение, а ездил он

верхом на лошади, к седлу которой привязывал свою скрипку, сразу же располагал к себе жителей, и они охотно пели и играли на скрипках и гармониках все, что умели» [11, с.121]. Вот что пишет сам В.И. Долидзе в своем отчете в газете «Заря Востока» от 13 ноября 1926 года: «когда нам впервые совершенно случайно пришлось послушать десятка два осетинских народных песен-трудно верилось, что такие музыкально-развитые и весьма оригинальные мелодии таятся в недрах народной глуши. В последствии же, записав свыше двухсот осетинских песен и плясок, наличие необычайных красот в осетинской музыке превзошли наши ожидания. Не думайте, что этими 200 песнями и ограничивается актив осетинской народной песни. Умножьте цифру эту на десять, и все же народное творчество Осетии не будет исчерпано». Лишь часть его записей стала известна широкому кругу благодаря выходу в свет в 1948 году сборника «Осетинский музыкальный фольклор» [7]. Сейчас исследованием осетинского песенного фольклора занимаются и филологи, и искусствоведы. Аспиранты пишут диссертации.

Большая заслуга в изучении осетинской песенной культуры принадлежит К.Г. Цхурбаевой. Широко известными исследованиями автора принято считать такие работы как «Некоторые особенности осетинской народной музыки» [3, с.26] и «Об осетинских героических песнях» [9]. В первой работе автор рассматривает историко-героические и бытовые песни. Вторая работа представляет собой первый опыт монографического исследования осетинских историко-героических песен, их идейно-эстетического содержания, поэтики, ритмической организации, музыкально-стилевых и ладовых особенностей.

Огромная работа по сбору и исследованию осетинского песенного фольклора проделана Т.А. Хамицаевой. Автор исследует в своих работах различные аспекты песенного фольклора. Результатом многолетней кропотливой работы стала крупная монография «Историко-песенный фольклор осетин» [2]. В монографии представлена жанровая классификация исторической песни.

В последующие годы XX века активно продолжался сбор и публикация песенного фольклора осетин. Значительным событием в исследовании осетинского песенного фольклора следует считать работу известного композитора Ф.Ш. Алборова «Музыкальная культура Осетии» [2]. Автор исследует мелодическую и метроритмическую организацию песенного фольклора. В 2015 году Дз. М. Дзлиева защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Музыкальный фольклор осетинской свадьбы. Проблемы типологии и исторического развития» [10, с.113]. А также ею опубликованы более сорока статей, посвященных проблемам осетинского музыкального фольклора.

По своим художественным особенностям и бытовому назначению песенный фольклор осетин можно разделить на шесть групп: эпические, обрядовые, трудовые, героические, бытовые и причитания.

Эпические песни характеризует речитационный повествовательный склад, небольшой звуковой объем мелодии. Этот жанр относится к древнейшим пластам музыкальной культуры и исполняется с инструментальным сопровождением. Обычно это двенадцатиструнная арфа.

К жанру обрядовых песен в осетинском фольклоре относятся мифологические, свадебные, хороводные. В мифологических песнях поется о животных, о предметах неживой природы, но в основном о покровителях людей. Это «Песня об Уастырджи» (мифологический покровитель путников воинов – В.Н), «Песня об Уацилла» (покровитель урожая), «Песня об Афсати (покровитель охоты), «Песня о старике из Кудар». Наиболее популярна в Осетии «Песня об Уастырджи». В каждой местности, селе, ауле был свой вариант песни о Уастырджи. Автор работы знаком с тремя вариантами песни, а выдающиеся певцы из народа знали по 5-6 вариантов этой песни. Представим некоторые из них.

Первый вариант:

Уа-уай, молим тебя Уастырджи, ей
уай, ниспошли обилие, ой, молим тебя!

Ой, ниспошли обилие, молим тебя, белобородый мельник,
золотой Уастырджи

Ой, мы готовы принять твои недуги!

Ой, мы взываем к тебе, Уастыржи, ей!

Второй вариант:

Ой, ама, уай, уа, славим тебя

Уай, будем молить тебя, покровитель наших предков

Ой, ниспошли обилие, уа, обилие

Уа, будь милостив, будь милостив, уа, Уастырджи, уай!

Третий вариант:

Уай, уада, покровитель дигорцев, уай, Слава тебе!

Мы готовы умереть от твоих недугов!

К жанру обрядовых песен относятся и свадебные песни. Центральное место в свадебной обрядности занимает прощание невесты с родным домом. Интересен обряд угощения невестой свекрови и всех женщин смесью меда и масла, трогателен обряд снятия фаты, когда невеста показывает свое лицо. Широко распространена свадебная песня «Фацауам, чындрз фахассам» (Едем, везем невесту), она исполняется только мужчинами, интересен её текст:

1. Уай, едем, едем!

Уа-уай, едем с миром!

2. Уай, вносим в дом счастье!

ой, уа, уа-райда, с миром!

3. Ой, счастливый хозяин!

Уа, уай, входим с миром

4. Привезли вам счастливую невестку!

Уай, да будет она счастлива!

5. Ой, благодарим вас, поезжане!

Уай, будьте веселы, гости!

Все указанные обряды сопровождались многочисленными благопожеланиями и песнями. Условно песни можно разделить на

две группы: песни, сопровождавшие обрядовые действия, и песни разного содержания.

К жанру трудовых песен относятся земледельческие песни и пастушеские песни, они делятся на мужские и женские. В стародавние времена не допускалось пение женщин в присутствии мужчин, они пели свои песни, когда рядом не было мужчин и когда оставались одни. Репертуар женских песен был скудным. Большая часть женских песен исполнялась сольно. В основном, это были песни, которые исполнялись при валянии войлока или взбивании масла. Мужчины пели земледельческие календарные песни и пастушеские, а также песни домашнего труда.

Самым распространенным и самым типичным жанром осетинского народного песенного искусства был и остается жанр героической песни. «Из всех традиционных жанров осетинской песенной культуры наибольшего художественного совершенства достигли именно героические песни, поднявшиеся до большой силы обобщения национального характера. Героические песни с полным правом можно назвать осетинской песенной классикой [10, с.5]. Как отмечают исследователи, некоторые жанры в осетинском фольклоре давно утратили свое значение. Наиболее жизнестойкой оказалась героическая песня. В.И. Абаев писал, что героическая песня «... сопутствует каждому шагу осетина. Ее вы услышите на работе и на отдыхе, в пути и домашней обстановке, на свадьбах и празднествах повсюду. Каждый осетин знает и может исполнить несколько героических песен, если не каждый способен безукоризненно вести первый голос (для этого нужны хорошие голосовые данные), то положительно трудно найти осетина, который не мог бы вести второй» [1, с.396]. Героические песни глубоко реалистичны, абсолютно точно, передают действительность. «В них нет элементов фантастики... их главный герой – простой земной человек, живущий среди народа, но проявивший храбрость, мужество, отвагу в борьбе против чужеземных и внутренних врагов» [11, с.99].

Характерной особенностью исполнения героических песен является сольно-хоровая традиция. Ведущую партию исполняет

солист - яркий сильный тенор или баритон. Басовый голос не имеет самостоятельной мелодической линии, но зато велико его значение в эмоциональном смысле - в поддержке героического пафоса песни! Так как героические песни отличаются большим объемом, исполнять их от начала до конца было крайне сложно одному певцу. «Солировал обычно не один певец, а несколько, поочередно. Один пел строфу-две, другой-следующую, потом пел третий певец, мог вновь включаться первый и т.д. Если кому-нибудь из певцов казалось, что предшествующий не совсем точно или не так спел, то он в процессе пения пел ту же строфу по-своему. Получалось своеобразное соревнование певцов» [3, с.142].

Таковы предварительные итоги в исследовании песенных жанров в традиционной народной культуре осетинского народа. Они представляют большой научный интерес и требуют от исследователя тщательной записи, расшифровки, систематизации и глубокого изучения. И, разумеется, работа не может претендовать на исчерпывающее освещение вопросов, касающихся изучения песенных жанров осетинского народа.

Литература

1. Абаев В.И. Избранные труды: в 4т. Владикавказ: Ир, 1990. Т.1. С.396.
2. Алборов Ф. Ш. Музыкальная культура Осетии. Владикавказ: Ир, 2005. 230 с.
3. Бекоев В.И. Культурная жизнь юга России. № 4(29). 2008. С.99.
4. Газданова В.С. Традиционная культура осетин. Владикавказ: Сем, 2006 (Архангельск: ИПП Правда Севера). 189 с.
5. Музыкальное искусство Осетии XX-XXI веков. 50 композиторских портретов /Т.Э. Батагова. Владикавказ: Ир, 2020. 320 с.
6. Осетинские народные песни собранные Б.А. Галаевым в звукозаписях, нотированных совместно Б.А. Галаевым и Е.В. Гиппиусом: Для пения (соло, хор) без сопровожд. и для гармонии, дала-фандырь соло / Под ред. и с предисл. Е.В. Гиппиуса. М.: Музыка, 1964. 249 с.
7. Осетинский музыкальный фольклор: Для пения и ф.-п. / Ред. коллегия: заслуж. деятель искусств Сев.-Осетин. АССР Цопанов Х.Г.; Комп. Кокойти Т.Я., Колесников Е.А., Полянич А.А., Тонский Д.И.; Отв. ред. заслуж. деятель искусств Сев.-Осетин. АССР Тотиев А.С. М.; Л.: Музгиз, 1948. 198 с.
8. Поэма об Алгузе: [Перевод / Сост. Е. Е. Хадонов; Вступ. статьи М.И. Исаева, Г.Баева; Худож. В. А. Биджелов]. М.: Мысль, 1993. 237 с.
9. Хамицаева Т.А. Историко-песенный фольклор осетин /Ин-т истории, экономики, яз. и литературы при Совете Министров СО АССР. Орджоникидзе: Ир, 1973. 257 с.

10. Цхурбаева К.Г. Некоторые особенности осетинской народной музыки. Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во, 1959. 79 с.
11. Цхурбаева К.Г. Об осетинских героических песнях. Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во, 1965. 199 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акнар Таттибайкызы – кандидат искусствоведения, солистка-кобызистка Академического оркестра казахских народных инструментов имени Дины Нурпеисовой, лауреат национальных конкурсов и международных фестивалей народной музыки, отличник в сфере культуры Республики Казахстан, г. Атырау, Республика Казахстан.

Бабкин Александр Алексеевич – магистрант кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.

Байкова Елена Николаевна – почетный работник сферы образования РФ, профессор кафедры хорового и сольного народного пения РАМ им Гнесиных.

Безлуцкий Антон Борисович – магистрант кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.

Глебушкин Сергей Анатольевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры, член Союза художников России, собиратель и исследователь народного костюма.

Гутова Светлана Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург; член Российского акустического общества, член Российского авторского общества.

Дорохова Екатерина Анатольевна – главный специалист Центра русского фольклора ГРДНТ имени В.Д. Поленова, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН, г. Москва.

Зайцева Елена Александровна – доцент, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Федерального государственного казенного военного образовательного учреждения высшего образования «Военный университет» имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации, Москва.

Зобова Елена Анатольевна – студент 3 курса факультета музыкальных искусств кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.

Зубанова София Алексеевна – студент 3 курса кафедры хорового дирижирования Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск.

Киселева Ирина Львовна – доцент ВАК, доцент кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.

Кондратьева Татьяна Геннадьевна – кандидат искусствоведения, художественный руководитель народного хора Пензенского музыкального колледжа имени А.А. Архангельского, г. Пенза.

Крылов Кирилл Анатольевич – старший преподаватель кафедры этномузыкологии, ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А.М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Левикина Дарья Вячеславовна – студент 2 курса факультета музыкальных искусств кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.

Лужкова Мария Николаевна – студент 3 курса кафедры хорового дирижирования Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск.

Морозов Дмитрий Викторович – руководитель Центра русского фольклора Государственного Российского Дома народного творчества имени В.Д. Поленова, доцент кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры, заместитель председателя Правления Российского фольклорного союза, г. Москва.

Назарова Венера Хушиновна – кандидат искусствоведения, доцент ВАК, заслуженный работник культуры Республики Бурятия, профессор кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.

Рагозина Анастасия Александровна – доцент кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.

Ржепянская Ирина Вячеславовна – кандидат педагогических наук, доцент ВАК, профессор кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.

Рыжова Юлия Сергеевна – студент 2 курса факультета музыкальных искусств кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры.

Сафонова Наталья Александровна – кандидат культурологии, доцент кафедры педагогики и этнокультурного образования Челябинского государственного института культуры.

Таскаева Надежда Вячеславовна – студент 4 курса культурологического факультета Челябинского государственного института культуры.

Трошина Надежда Александровна, студент 4 курса культурологического факультета Челябинского государственного института культуры.

Усманова Аделия Рустямовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, проректор по науке Астраханской государственной консерватории.

Файзрахманова Софья Нурулловна – студент 4 курса музыковедческого факультета кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Экард Лариса Давыдовна – заслуженный работник культуры Красноярского края, профессор, заведующая направлением подготовки «Искусство народного пения» в Сибирском государственном институте искусств имени Дмитрия Хворостовского.

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ

*Сборник статей
XIV Международной научно-практической конференции
(10 – 11 апреля 2025 г.)*

Научно-издательский центр МГИК
Директор *Т.Н. Суминова*, доктор философских наук, профессор
Заведующий Редакционным отделом *О.Н. Коростелева*
Дизайн обложки *В.А. Анохина*

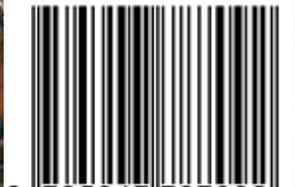
ISBN 978-5-94778-709-2



Подписано в печать 27.02.2026 г. Формат 60x90 1/16
Усл.-печ. л. 10,35. Тираж 500 экз.
Отпечатано в Отделе оперативной полиграфии Научно-издательского центра
Московского государственного института культуры
141406, Московская область, г. Химки, ул. Библиотечная, д.7



ISBN 978-5-94778-709-2



9 785947 787092 >